

O LUGAR DA FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS: UMA PROPOSTA DE REAVALIAÇÃO

Sónia Isabel Duarte Pereira Henrique

Dissertação de Mestrado em Ciências da Informação e da
Documentação

(SETEMBRO, 2010)



RESUMO

O lugar da fotografia nos arquivos: uma proposta de reavaliação

Sónia Isabel Duarte Pereira Henrique

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo fotográfico, documentos fotográficos, leitura, literacia visual, imagem.

Os documentos fotográficos enquanto documentos de arquivo exigem, para si, a necessidade de se adoptar uma metodologia para a leitura. Muitos foram os que teorizaram sobre a leitura, sobre os modos e razões de ler. Nesta proposta de reavaliação do lugar da Fotografia nos arquivos defende-se a leitura da fotografia documental, em particular, apresentando-se um modelo composicional de leitura em que se relembram esses contributos. Este trabalho defende uma metodologia para a leitura de documentos fotográficos. Uma metodologia composicional que se reparte ao longo de três etapas: descrição, análise e indexação. Na construção desta metodologia, a par do contorno particular do objecto escolhido, foram ponderadas outras perspectivas para a leitura, de todas se guardou um sinal.

A par dos documentos verbais, os documentos visuais devem poder ser arquivados, tendo por certo que foram lidos e entendidos. Enquanto o documento verbal pode ser lido ainda que não seja compreendido, a leitura do documento visual não alinha neste caminho. Sem que se compreenda o documento visual este não pode ser lido. A fotografia documental trata-se de uma tipologia documental delicada tanto no tratamento, na concepção de que dela fazem, e, inevitavelmente, na sua leitura. O lugar da fotografia nos arquivos não é de todo isento de polémica, no entanto, ousa-se avançar com uma proposta de reavaliação esperando que esta venha a ser um contributo para a definição de alguns caminhos.

ABSTRACT

The place of photography in archives: a proposal of reevaluation

Sónia Isabel Duarte Pereira Henrique

KEY-WORDS: Photographic archive, photographic documents, reading, visual literacy, image.

Photographic documents as archival documents require for themselves, the need to adopt a reading methodology. Many have theorized about reading, about the ways and reasons to read. In this proposed reassessment of the place of Photography in archives, it is secured that the reading of documentary photography, in particular, the presenting of a compositional model of reading which is reminiscent of those contributions. This paper advocates a methodology for reading photographic documents. A compositional approach that is shared over three stages: description, analysis and indexing. In the construction of this methodology, along the contour of the particular subject chosen, other approaches were considered towards reading, of which all were kept a sign.

Alike verbal documents, visual documents must be archived, taking for granted that have been read and understood. While the verbal document can be read even if not understood, the visual document does not align this way. Without being comprehended the visual document cannot be read. The documentary photography is a documentary typology both sensitive in treatment, as in notion that it inevitably made and in its reading. The place of the photography in archives is not whiteout polemic, however, one dares to move forward with a proposal of reevaluation hoping it will be a contribution to the definition of some paths.

ÍNDICE

Capítulo I: Introdução	4
I.1 Formulação do problema.....	4
I.2 Objectivo do estudo.....	5
I.3 O conteúdo dos capítulos.....	6
Capítulo II: Revisão da Literatura	8
II.1 Do conceito “literacia visual” até hoje.....	8
II.2 Modos de olhar o visual	13
II.2.1 A proposta de Gillian Rose.....	14
II.2.2 A proposta de Félix del Valle Gastaminza.....	18
Capítulo III: O documento fotográfico	20
III.1 A dimensão morfológica.....	20
III.1.1 Os recursos técnicos.....	21
III.1.2 O suporte.....	23
III.1.3 O estado de conservação.....	24
III.2 A dimensão lógica	25
III.2.1 A intenção	25
III.2.2 O referente	26
III.2.3 A legenda	28
Capítulo IV: Discussão metodológica	33
IV.1 Contextualização metodológica.....	33
IV.2 Ler a escrita de luz.....	34
IV.3 Do decifrar ao compreender.....	36
Capítulo V: Proposta de reavaliação	38
V.1 Grelha para a leitura	38
V.2 A descrição	39
V.2.1 A identificação e a contextualização.....	41
V.3 A análise.....	43
V.3.1 A análise morfológica.....	44
V.3.2 A análise lógica.....	45
V.4 A indexação.....	51
V.4.1 O reconhecimento e a representação.....	51
Capítulo VI: Conclusão	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
1. Impressas	58
2. Electrónicas	63
3. Outras leituras.....	65
LISTA DE ABREVIATURAS	67
ANEXO I	68

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

A especificidade da humanidade não assenta tanto na linguagem mas na nossa capacidade para rápidas mudanças culturais. Se pretendermos reforçar esta ideia diremos que o que nos humanos evoluiu primeiro foi uma capacidade generalizada para a inovação cultural. Parte desta capacidade foi a comunicação linguística; a outra foi ser capaz de pensar e representar o ambiente circundante¹.

I.1 Formulação do problema

Em contexto documental são encontradas acções materializadas em documentos que as atestam. Esses documentos constituem informação. Da leitura desses documentos, do seu entendimento surge, inevitavelmente, conhecimento. E esta é uma relação na qual não devem existir hiatos. Ao trabalhar com documentos visuais a relação mantém-se mas levantam-se algumas resistências, comparativamente aos documentos textuais. Atendendo à polissemia da imagem e à falta de competências visuais, a fotografia (não, apenas enquanto documento, documento de arquivo ou como objecto museológico), pode ser condicionada a um lugar marginal. Esse lugar é sintoma da estranheza inicial que o documento, ou objecto, causa e essa estranheza, se não houver uma metodologia de abordagem, converte-se em desconhecimento. A leitura implica a existência de um método que forneça coordenadas, devolvendo-se o documento ao seu contexto, contornando-se a marginalidade.

É objectivo das organizações que possuem fotografias à sua guarda aumentar o número de espécies tratadas, garantir a preservação dos documentos, para que através das tecnologias se possam disponibilizar mais documentos, de forma mais rápida e eficiente. Assim, e tendo em conta a envolvimento tecnológica e documental em que se vive, e da qual não se pode ser alheio (vive-se em um tempo vacilante, possui-se uma herança, defende-se e representa-se um saber), ao trabalhar com documentos visuais é necessário entender como tarefas a “complementaridade entre o texto visual e o verbal”². Desse modo, devem os profissionais das Ciências da Informação e da Documentação começar a mobilizar os procedimentos necessários para que se possa estabelecer uma “compreensão dialógica” entre a palavra e a imagem, tal como defendem os autores Maria Melo e José Lopes. Defende-se neste trabalho que esta compreensão possa ser atingida através de uma maior aposta na literacia visual.

¹ Cf. DONALD, Merlin - Origens do pensamento moderno, p. 20.

² Cf. LOPES, José Manuel; MELO, Maria do Céu de - A fotografia: o que ela me (não) diz! - ou como dar lugar a diferentes vozes, p. 112.

I.2 Objectivo do estudo

Actualmente, com o acentuado crescimento do volume documental, do qual os documentos fotográficos³ não constituem excepção, verifica-se uma necessidade de mais rápido acesso à informação denunciada pela mudança do perfil dos utilizadores. É sobre o compromisso enunciado, sobre a “compreensão dialógica” existente entre a palavra e a imagem que se construirá este estudo, também ele um compromisso sob a forma de uma metodologia que permita, com alguma segurança, proceder à leitura da fotografia enquanto documento de arquivo.

Neste estudo, o documento visual eleito foi a fotografia, as razões que precederam à sua escolha serão, a seu tempo, enunciadas⁴. O objectivo deste estudo é, portanto, a proposta de uma metodologia que possibilite a leitura do documento fotográfico. A leitura de documentos fotográficos é compreendida, neste trabalho, como um processo composto, que se desenvolve em três etapas distintas e sequenciais: a descrição, a análise de conteúdo e a indexação.

Compreende-se que na Arquivística, o trabalho desenvolvido pode continuamente ser optimizado e orientado, em função do objectivo que se pretende cumprir. Ao defender o documento fotográfico como um documento mais exigente em que são levantadas mais e maiores dificuldades de descodificação do seu conteúdo, ergue-se uma necessidade de leitura que sirva para vencer esta adversidade. Como diria Castello-Lopes: “aprender a olhar é, provavelmente, aprender a desconfiar do que se vê”⁵. Aprender a olhar é aprender a derrubar o analfabetismo visual⁶.

Saber ler é estar preparado para a mudança afirma Harold Bloom. E é exactamente este o objectivo do estudo, construir uma metodologia para a leitura de documentos fotográficos: criar uma estrutura que permita a leitura de documentos significativos nas colecções, atendendo aos contornos particulares do documento fotográfico enquanto

³ “Documento cuja informação é veiculada essencialmente através de um código de imagens (a duas ou, aparentemente, a três dimensões, como a fotografia.” Cf. ALVES, Ivone [et al.] - Dicionário de terminologia arquivística, p. 39.

⁴ Ver **Capítulo III O documento fotográfico**.

⁵ Cf. CASTELLO-LOPES, Gérard - Reflexões sobre fotografia: eu, a fotografia, os outros, p. 128.

⁶ “A chamada de atenção para a problemática decorrente do analfabetismo visual tem surgido, principalmente por parte dos responsáveis dos museus e galerias de arte, confrontados com um público que, cada vez mais, assume a incompreensão e o desinteresse pelo que vê. Paralelamente, surge o alerta dado por agentes educativos e culturais, relativamente à condição crítica com que a sociedade generalista lida com as diferentes formas de comunicação visual, principalmente a comunicação proporcionada pelos *media*.” Cf. BARROS, Luísa Dauphinet - O desenho de observação e a literatura visual, p. 48.

documento de arquivo e também ao que um profissional das Ciências da Informação e da Documentação pode acrescentar valorativamente a esse documento.

Este estudo pretende dar uma resposta à necessidade de conhecimento e de informação, por inerência, que a Arquivística defende. Quando se pensa num arquivo⁷, ou numa colecção fotográfica⁸ deve pensar-se no que diferencia um documento de arquivo de outro registo. E inevitavelmente alguns são os princípios que os documentos de arquivo devem assumir, enquanto tal⁹. Acredita-se também que a leitura retira da marginalidade os documentos fotográficos, e que este acto devolve o documento ao propósito que motiva a sua existência.

I.3 O conteúdo dos capítulos

Este trabalho desenvolve-se por uma estrutura que se reparte em seis capítulos, dado que se consideram a introdução e a conclusão como capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Introdução”, explana a formulação do problema, o objectivo do estudo e a indicação do conteúdo dos capítulos. O segundo capítulo bem como o terceiro dedicam-se a questões conceptuais. O segundo capítulo, “Revisão da Literatura”, permite um enquadramento teórico. Ao longo deste capítulo procede-se à análise do estado da arte no que concerne à questão da literacia visual, ferramenta essencial na leitura dos documentos visuais. A revisão da literatura permite alicerçar, de modo mais sólido, a construção da metodologia para a leitura proposta neste estudo.

⁷ “1. Conjunto orgânico de documentos aquisição, independentemente da sua data, forma e suporte material, produzidos ou recebidos por uma pessoa jurídica, singular ou colectiva, ou por um organismo público ou privado, no exercício da sua actividade e conservados a título de prova ou informação 2. Instituição ou serviço responsável pela aquisição, conservação, organização e comunicação dos documentos de arquivo 3. Depósito.” Cf. ALVES, Ivone [et al.] - Obra cit., p. 7.

⁸ “1. Conjunto de documentos de arquivo reunidos artificialmente em funções de qualquer característica comum, nomeadamente o modo de e o assunto, o suporte, a tipologia documental ou o coleccionador. Nesta acepção, opõe-se a fundo ou núcleo. 2. Unidade arquivística constituída por um conjunto de documentos do mesmo arquivo organizada para efeitos de referência (por exemplo, os copiadores de correspondência expedida), para servir de modelo à produção de documentos com a mesma finalidade, ou de acordo com critérios de arquivagem (ex: colecções de documentos de despesa). Nesta acepção, opõe-se a processo.” Cf. ALVES, Ivone [et al.] - Obra cit., p. 22.

⁹ Reconhece-se um princípio de acção estruturante porque todo o arquivo resulta de um acto estruturante que condiciona directamente a sua evolução estrutural; um princípio de integração dinâmica porque todo o arquivo integra e é integrado pela dinâmica do universo sistémico que o envolve; um princípio de grandeza relativa porque todo o arquivo se desenvolve como estrutura não só física mas intelectual e um princípio de pertinência porque todo o arquivo disponibiliza informação que pode ser recuperada de acordo com a organização da estrutura criada. Cf. FERNANDES, Maria Eugénia; RIBEIRO, Fernanda - Universidade do Porto: Estudo orgânico-funcional. Modelo de análise para fundamentar o conhecimento do sistema de informação de arquivo, p. 29.

No terceiro capítulo, “O documento fotográfico”, define-se o objecto escolhido. É feita a caracterização do objecto considerando a sua dimensão morfológica e a sua dimensão lógica. No que concerne à dimensão morfológica são abordados os recursos técnicos, o suporte e o estado de conservação. Na dimensão lógica são tratadas a intenção, o referente e a legenda.

O quarto capítulo, intitulado “Discussão metodológica”, é dedicado à metodologia. Neste breve capítulo explanam-se as técnicas de investigação, justifica-se a selecção do modelo proposto, clarificando-se o que se pode entender por leitura.

No quinto capítulo, intitulado “Proposta de reavaliação”, é explanado o modelo de leitura proposto. O modo como se construiu esse modelo. As etapas e momentos em que se divide. A grelha para a leitura apresentada ao longo deste capítulo, surge esquematizada no Anexo I. Além deste, o trabalho não apresentar qualquer outro anexo.

No sexto capítulo, “Conclusão”, encontra-se uma breve conclusão deste trabalho.

Para facilitar a leitura deste trabalho inclui-se no final uma lista das abreviaturas utilizadas ao longo do trabalho, ainda que as mesmas tenham sido assinaladas, em nota de rodapé, aquando da sua primeira aparição, no texto.

Acresce ainda referir que as citações efectuadas ao longo do texto, o sistema de notas de rodapé, bem como a apresentação das referências bibliográficas são apresentadas de acordo com a **NP 405**. As referências bibliográficas foram separadas atendendo ao critério do suporte, assim apresentam-se referências impressas e electrónicas. Além destas são apresentadas outras leituras que não havendo sido analisadas com maior pormenor constituem um bom complemento teórico. Para que se demarquem facilmente das restantes referências, nas notas de rodapé, estas estão sinalizadas como bibliografia recomendada.

CAPÍTULO II: REVISÃO DA LITERATURA

II.1 Do conceito “literacia visual” até hoje

Inevitavelmente ao ler o documento fotográfico, enquanto profissionais da informação, conseguir-se-á explicar o seu contexto e o sistema de arquivo que o produziu. Mas não sendo letrado visualmente esta tarefa será deveras impossível. Começa-se este trabalho por perceber, o que é, como surgiu e o que se tem feito no combate ao analfabetismo visual.

Com o advento dos meios de comunicação em massa e com a invasão de estímulos visuais, comunicando mensagens, cedo se percebeu que havia uma necessidade de leitura. A Arquivística não ficou alheia a este sintoma. Tornou-se essencial aprender a ler documentos visuais, a avaliar a informação e a comunicar através de meios que não existiam e que reclamavam incorporação. Assim sucedeu, nos anos 50 do século passado, e, deste modo, ainda continua a ser. Mudou o contexto mas não mudou a contínua necessidade de leitura. A leitura enquanto fenómeno assume-se para os cientistas da informação como um *work in progress*.

A problemática que recai sobre este objecto advém do facto de que, não se podendo ignorar a era digital e a aceleração que este fenómeno trouxe, se começou a prestar atenção ao conceito de literacia informacional. Conceito empregue pela primeira vez por Paul Zurkowski em 1974, em uma conferência da *US National Commission on Libraries and Information Science*, a sua aplicação reconhece-se, bastante tardia, aquando da emergência em delimitar espaços aos novos horizontes que se ergueram¹⁰. Em 1969, John Debes, durante a *First Annual National Conference on Visual Literacy*, em Rochester, define o conceito literacia visual. Pode-se entender este conceito como

(...) the ability to decipher cultural and technological systems that express meaning using graphic images, icons, or symbols. Visual literacy is the ability to 'read' an image and connotes the ability to understand an image as more than the appearance of things. Visual literacy understands images as creative constructs that communicate a subject and exist in a context that contributes to the understanding of that subject.¹¹

Debes compara o conceito a uma amiba. Os seus apêndices são: a semântica, a linguística, a filosofia, a psicologia, as artes industriais, vocacionais e gráficas, a

¹⁰ Cf. WEBBER, Sheila; JOHNSTON, Bill - Conceptions of information literacy: new perspectives and implications, p. 382.

¹¹ Cf. THE SOCIETY OF AMERICAN ARCHIVISTS - Visual literacy. In A glossary of archival and records terminology [Em linha]. [Consult. 06 Agost. 2010]. Disponível na WWW: <URL: http://www.archivists.org/glossary/term_details.asp?DefinitionKey=1694>.

psicolinguística, a arte e a tele-educação¹². Várias são, hoje, as acepções que derivam do conceito literacia: literacia afectiva, literacia informática, literacia interpessoal, literacia informacional, etc. Parece que o nome assume qualquer modificador.

Em meados da década de 1970, a literacia visual tornou-se um movimento. Este facto pode ser atribuído ao impacto que a televisão teve na sociedade, embora se notasse falta de consistência. Em 1982, John A. Hortin formula o desejo de ter uma abordagem histórica, analítica, das origens da literacia visual. Alega ser necessário saber qual o significado e as bases teóricas do conceito antes de se poder utilizar efectivamente¹³.

Na década de 1980 o volume de literatura sobre literacia visual era considerável, muitos periódicos prestavam atenção ao conceito, apesar de ainda se encontrar algo envolto em névoa¹⁴. A psicóloga cognitiva e investigadora na *Harvard Graduate School of Education*, Abigail Housen propõe, em 1983, um modelo de desenvolvimento do olhar tendo em conta a especificidade da literacia visual histórica. A autora parte da hipótese de que o observador, experiente ou inexperiente, fornece uma importante indicação para a compreensão da experiência estética. Interessa-se, particularmente, em compreender a experiência estética do observador inexperiente. Prefere experiências concretas a generalizações abstractas, sendo um dos seus objectivos perceber como se formulava o significado¹⁵, acreditando que este se construía em fases, manifestando-se numa sequência¹⁶.

Em 1994, Paul Messaris dá o seu contributo avançando que a literacia visual e a linguagem verbal são estruturas análogas¹⁷. Curiosamente, em 1969, Rudolf Arnheim argumenta na sua obra “Visual Thinking” que a linguagem não era indispensável ao pensamento artístico e que no caso das artes visuais era quase irrelevante. As afirmações de Arnheim foram praticamente ignoradas, no entanto, o seu ponto de vista não foi esquecido. À semelhança de Messaris, também Merlin Donald afirma que o pensamento visual se pode considerar como autónomo da linguagem¹⁸. Ao ler este comentário pensa-se imediatamente em discordar desta aproximação. No entanto, o pensamento visual é, por si, linguagem o que explica que seja uma estrutura análoga à literacia visual. A literacia visual

¹² Cf. DEBES, John *apud* KAPLAN, Elisabeth; MIFFLIN, Jeffrey - Mind and sight: visual literacy and the archivist, p. 76

¹³ Cf. HORTIN, John - A need for a theory of visual literacy, p. 260.

¹⁴ Entre os quais podemos citar: *Journal of Communication*, *Visible Language*, *Media and Methods*; *The Journal of visual and verbal languaging* e *Visual Resources*.

¹⁵ Na teoria semiótica de Charles Peirce este é um dos três elementos que compõem um signo (a par do significante e do referente). O significado é a mensagem codificada no documento. É o que motiva a leitura. Ver **III.2.2 O referente**.

¹⁶ Cf. HOUSEN, Abigail - O olhar do observador: investigação, teoria e prática, p. 147-168.

¹⁷ Cf. MESSARIS, Paul - **Visual literacy: image, mind, reality**. (Referência recomendada)

¹⁸ Cf. DONALD, Merlin - Obra cit., p. 207.

apresenta-se como uma linguagem com contornos especiais, e são esses contornos que se tentam entender, neste capítulo.

(...) Embora a função primordial da linguagem seja a comunicação, linguagem e comunicação não são sinónimos. Por comunicação entende-se o processo activo de troca de informação que envolve a codificação (ou formulação), a transmissão e a descodificação (ou compreensão) de uma mensagem entre dois, ou mais, intervenientes¹⁹.

Efectivamente, e de acordo com esta perspectiva, tanto a palavra como a imagem, constroem formas de linguagem. Deve-se atentar na linguagem da documentação e do arquivista enquanto estrutura para chegar ao conhecimento codificado pelas formas de linguagem. Dada a importância de descodificar mensagens, é necessário sensibilizar os profissionais para esta competência. De frisar, ainda, que estas propostas e a diferença que acentuam, sugerem que em torno deste conceito e desta temática, tanto o seu significado como a aplicação do conceito continuaram e continuam a evoluir.

Além dos autores e das teorias que pela sua relevância se destacaram no estudo desta problemática, cabe referir alguns programas que na América do Norte e na Europa, se dedicam ao seu estudo. Encontramos alguns, por exemplo: *Learning to Think by Looking at Art* de David Perkins²⁰; a *Discipline - Base Art Education* do Getty Center for Arts Education; *Visual Thinking Strategies*²¹ de Abigail Housen e de Philip Yenawine e o *Primeiro Olhar - Programa Integrado de Artes Visuais* da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. De todos, foram aproveitadas contribuições que merecem ser sublinhadas, neste estudo.

O programa *Learning to Think by Looking at Art* foi inspirado numa obra de David Perkins. Este método defende que olhar a arte implica pensar e que observar arte é um modo de cultivar disposições do pensamento. E é este duplo vínculo entre pensamento e arte que se torna o eixo da sua proposta para o ensino da apreciação estética como forma de desenvolvimento cognitivo. Assim, aprendemos a pensar através do contacto visual com a arte, tornando-se a apreciação estética uma forma de desenvolvimento cognitivo. Este programa faz parte do *Harvard Zero Project*²².

O *Discipline - Base Art Education* (DBAE)²³ foi um programa desenvolvido na década de 1980 pelo Getty Center for Arts Education focado nos estudantes e nos seus interesses,

¹⁹ Cf. DONALD, Merlin - Obra cit., p. 21.

²⁰ Cf. PERKINS, David. N. - **The intelligent eye: learning to think by looking at art.** (Referência recomendada)

²¹ Nas próximas ocorrências será utilizada a abreviatura do programa: VTS.

²² O *Harvard Zero Project* foi fundado em 1967 no *Harvard Graduate School of Education* pelo filósofo Nelson Goodman. E desde então que investiga o desenvolvimento dos processos de aprendizagem da arte em crianças, jovens, adultos e em organizações.

²³ Cf. DISCIPLINE BASE ART EDUCATION [Em linha]. Los Angeles : Getty Center for Arts Education, [s.d.] actual. 20. 01. 2010 [Consult. 20. Jan. 2010] - Disponível na WWW <URL: http://vuefineart.net/pdfs/1-4_Discipline-Based_Art_Education.pdf>

juízos e capacidade crítica. O programa é direccionado ao aluno consoante a sua idade e ano de ensino dividindo-se em diversas categorias: produção de Arte; História de Arte; Crítica de Arte e Estética (esta enumeração foi efectuada da categoria menos complexa para a mais complexo). Funciona através de discussões em grupo onde os professores são vistos como colaboradores. É intenção do Getty Institute que a educação da Arte seja incorporada com os demais sistemas escolares.

As *VTS* constituem um programa que se destina ao ensino das crianças desde os cinco anos de idade para desenvolvimento de competências visuais interpretativas. Criado, em 1991, nos Estados Unidos da América tem um raio de influência que contempla a Rússia, alguns países na Europa e na Ásia Central. O caso português é consequência deste modelo. Um modelo que contempla museus e escolas e onde o professor é entendido como um facilitador e nunca como um perito, possibilitando através desta postura um máximo de interacção com os estudantes. Este modelo é baseado no trabalho de Abigail Housen e de Philip Yenawine²⁴. Antes deste estudo, em 1987, Michael Parsons publica a obra *How we understand Art*²⁵. Parsons pretendia descobrir que tipos de qualidades se podem encontrar numa obra de arte, a que concepções estéticas correspondem diversas verbalizações, e qual a possibilidade de ordenar essas qualidades de acordo com um critério de complexidade cognitiva e estética. Este modelo apoiou-se nos estádios de desenvolvimento de Piaget. Parsons realizou mais de 300 entrevistas durante cerca de dez anos a indivíduos com idades e com conhecimentos artísticos diferentes. O que lhe permitiu concluir que quando as pessoas falam de arte se referem essencialmente a grandes ideias chave. Com base no que pôde apurar através destas entrevistas estabeleceu cinco estádios de apreciação estética²⁶. Algumas foram as críticas lançadas ao trabalho de Parsons. Criticaram-no, entre outros, Fernando Hernández²⁷ e Imanol Arriaga²⁸, apontando como principais falhas, o facto de se ter restringido apenas às artes visuais, de ter sido pouco metódico com as entrevistas e por se ter deixado influenciar pelo trabalho de Piaget.

²⁴ Cf. VISUAL THINKING STRATEGIES [Em linha]. New York : VUE, the home of visual thinking strategies, [s.d.] actual. 20. 01. 2010. [Consult. 20. Jan. 2010]. Disponível na WWW <URL: <http://www.vtshome.org/pages/programs>>.

²⁵ Neste trabalho seguiu-se a tradução portuguesa.

²⁶ Cf. PARSONS, Michael - Dos repertórios às ferramentas: ideias como ferramentas para a compreensão das obras de arte, p. 169.

²⁷ Cf. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando - **Educación y cultura visual**. (Referência recomendada)

²⁸ Cf. AGIRRE ARRIAGA, Imanol - **Teorías y prácticas en educación artística**. (Referência recomendada)

Em 1983, Abigail Housen propõe um modelo de desenvolvimento do olhar tendo em conta a especificidade da literacia visual histórica²⁹. Em 1999, durante uma conferência dada na Fundação Gulbenkian apresentou uma síntese do trabalho que havia desenvolvido ao longo dos últimos anos. Considera o seu estudo enquadrado por três questões: qual a natureza da resposta estética? Como se pode estudar ou quantificar da melhor forma esta resposta estética? Estudar uma resposta estética pode ajudar a ensiná-la ou desenvolvê-la mais eficazmente?³⁰

Housen faz a revisão da teoria de Parsons e atinge consenso por parte da crítica. Nos seus estudos recorre a uma entrevista que apelida de Entrevista de Desenvolvimento Estético para saber se efectivamente existem diferenças distintas na resposta estética. Este trabalho apresenta-se mais sólido que o de Parsons devido aos pressupostos de que parte: o observador inexperiente enquanto chave para compreender a experiência estética. Além disso, a autora interessou-se por experiências concretas e não por generalizações abstractas. O seu método de trabalho centra-se no observador principiante e obedece aos seguintes momentos: atentar em pensamentos concretos; procurar estruturas de compreensão que se possam manifestar em sequência; esperar que os alunos aprendam através de experiência activa e conduzir discretamente as entrevistas de forma a poder captar a resposta estética³¹.

Housen apresenta um modelo definido por uma sequência de perguntas feitas em conjugação com as obras seleccionadas. Há semelhança de Parsons, Housen elaborou cinco estádios de desenvolvimento estético, do primeiro para o quinto: observadores narrativos; observadores construtivos; observadores classificadores; observadores interpretativos e observadores re-criativos³². Para a autora, os indivíduos que se encontram nos estádios mais baixos não indicam que estejam menos aptos à leitura mas apenas que apresentam menos experiência de leitura e, por conseguinte, menos estratégias de análise. Conclui o estudo afirmando que o desenvolvimento estético irá surgir natural e previsivelmente, se forem criadas as condições que promovem a experiência estética.

O modelo português, incentivado pelo modelo das VTS americanas e pelo *Discipline Based Art Education* do *Getty Institute for the Arts*, e suportado pela prática dos Ateliers de Expressão Plástica, criatividade e os computadores do Centro Artístico Infantil (CAI), iniciou-se, em 1999, na Fundação Calouste Gulbenkian sendo posteriormente transferido

²⁹ Cf. HOUSEN, Abigail - **The eye of the beholder: measuring aesthetic development**. (Referência recomendada)

³⁰ Cf. HOUSEN, Abigail - O olhar do observador: investigação, teoria e prática, p. 147.

³¹ Cf. HOUSEN, Abigail - Obra cit., p. 150-151.

³² Cf. HOUSEN, Abigail - Obra cit., p. 153-156.

para a Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa³³. Este programa pretende concretizar acções com públicos de todas as idades, à semelhança do que se passa com as VTS. Uma aprendizagem que se pretende ao longo da vida, é um programa que apresenta uma visão holística da aprendizagem da arte e que pretende desenvolver competências de ordem estética. Neste programa é largamente utilizado o método comparativo, comparam-se obras para apurar semelhanças e diferenças a nível temático, formal e estilístico³⁴.

As escolas citadas nesta breve revisão da literatura são exemplos gratificantes da consciência de que é de suma importância tornar os indivíduos letrados visualmente. Todas o defendem, independentemente dos métodos que seguem na aproximação aos seus diversos materiais e públicos. Algumas foram também as metodologias defendidas por autores, revisitadas ao longo deste estudo: a metodologia da História de Arte de Panofsky; a metodologia semiótica de Barthes e Peirce e até as ligações à filosofia com o pensamento de Foucault, recuperada por Gillian Rose. Importa, agora, estreitar esta amostra, direccionando este estudo para o que se fez enquanto solução metodológica aplicada ao documento fotográfico. E, nesse sentido, foram eleitas duas oportunidades metodológicas consideradas como modos de olhar o visual.

II.2 Modos de olhar o visual

As metodologias eleitas, enquanto modos de olhar o visual, pertencem a Gillian Rose e a Félix del Valle Gastaminza. São duas propostas que produzem grande inspiração para a realização do projecto levado a cabo por esta tese. No entanto, importa fazer a ressalva de que enquanto se propõe um modelo de leitura em três etapas, estes modos de olhar encontram-se no que se convencionou denominar, no estudo, por análise de imagem (segunda etapa do modelo proposto), ainda que sejam abordadas as etapas da descrição e da indexação em Gastaminza.

A obra de Rose Gillian é muito interessante tanto pela abrangência apresentada em termos de materiais visuais como pelas metodologias, dando a intenção de querer amparar o leitor. O apresentar a obra na forma de manual o indicia. Rose ocupa-se de diversos

³³ A equipa do Primeiro Olhar é constituída por: Natália Pais, João Pedro Fróis, Elisa Marques, Rui Mário Gonçalves, Maria Deolinda Cerqueira, Anabela Salgueiro, Antónia Grilo e Júlio Marques.

³⁴ Cf. PRIMEIRO OLHAR [Em linha]. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.] actual. 18.01.2010 [Consult. 25 Jan. 2010]. Disponível na WWW: <URL:<http://sepia.no.sapo.pt/sepiaedartefcg.html>>

materiais visuais: fotografia, filme, pintura, objectos de arte, mapas, gravuras, entre outros, tornando a sua proposta numa metodologia divergente, uma metodologia que se abre para os materiais.

Já a metodologia de Valle Gastaminza é uma metodologia dirigida que se centra num único material: o documento fotográfico. Caracteriza-se por propor um modo sequencial, em etapas, para a análise de imagens fotográficas. Em Valle Gastaminza é defendida uma metodologia para proceder a um tratamento mais eficaz da informação. A sua proposta tem como objecto a fotografia. Trata-se de uma metodologia convergente, uma metodologia que converge e se ocupa apenas da fotografia enquanto documento. E neste ponto, a proposta para a leitura que este trabalho defende, coincide com a de Valle Gastaminza.

II.2.1 A proposta de Gillian Rose

A obra de Gillian Rose, *Visual methodologies an introduction to the interpretation of visual materials* compõe um manual para discutir e avaliar sistematicamente os métodos de pesquisa e de trabalho com material visual. Defenda a autora, na obra, a necessidade de se adoptarem estratégias e soluções metodológicas para a análise de imagem. Dentro destas metodologias propostas, três podem ser aplicadas aos documentos fotográficos, nomeadamente: a “aproximação antropológica”, a “análise de discurso I” e a “análise de conteúdo”.

Tendo presente (como importa) para a leitura de documentos fotográficos a consciência do poder que a imagem detém, Rose Gillian reconhece alguns pressupostos: as imagens evidenciam diferenças sociais; o modo como a imagem é vista e o modo como se olha a imagem; o modo como o conceito de cultura visual se inscreve no conceito de cultura; os públicos a que a mensagem visual se destina e, por último, a ideia de que a imagem tem a sua própria organização.

Rose defende que a imagem não é inteiramente reduzida ao seu contexto, pensa sobre as condições sociais e efeitos dos objectos visuais, e considera o seu modo próprio de olhar as imagens. E, efectivamente, compreender uma imagem implica compreender o

seu significado, dentro do contexto em que se apresenta. Assim, o significado das imagens é construído em três sítios: na produção; na imagem ela própria e no seu público³⁵.

Na aproximação antropológica³⁶ Rose utiliza como referência as fotografias de família. Esta metodologia assenta em três características base: trata as imagens como objectos materiais; procura entender como as qualidades materiais de uma imagem intervém no mundo e a mobilidade do documento fotográfico, uma vez que estes são facilmente transportáveis. Esta metodologia antropológica, em resumo, indica-nos que o documento fotográfico é material, materializado e móvel. Contrariamente à metodologia da análise de conteúdo, esta não sofre da preocupação em encontrar amostras representativas mas em escolher, simplesmente, trabalhar com imagens que se julgue ter impacto na sociedade. Após a escolha das imagens, posteriormente, manifesta-se a preocupação da materialidade do objecto fotográfico. São apontados três aspectos que configuram esta materialidade: a forma visual ou conteúdo; a forma material ou o suporte do objecto e a forma de apresentação (respectivamente se o objecto se encontra num álbum, numa caixa ou numa moldura). Inevitavelmente há que concordar que os últimos aspectos são materiais, no entanto, a forma visual não constitui um bom argumento a favor da defesa da materialidade do objecto.

Rose alerta para a localização do documento fotográfico. Defende que é importante considerá-lo como uma imagem individual em relação a outros objectos. Já no que trata a mobilidade das provas³⁷, não há como argumentar, a fotografia é, de facto, móvel. Trata-se de uma metodologia que lida, como a própria autora reconhece, com a dificuldade de estar solidamente ligada a uma forte prática. Esta metodologia empenha-se na discussão do entendimento teórico que se tem da interacção dos objectos e dos assuntos representados.

³⁵ Esta autora é um contributo interessante porque defende três modalidades onde o significado dos documentos fotográficos é composto: uma modalidade tecnológica, outra composicional e uma terceira, social. As metodologias de Rose Gillian prestam-se à análise dos mais diversos materiais visuais, denotando um desejo de abrangência. A fotografia, enquanto conceito, também padece de uma abrangência que a faz oscilar entre dois estatutos: objecto e documento. E nesta cadência atravessa uma série de matizes. Os que se encontram do lado do objecto defendem, inevitavelmente, a sua materialidade mas, por exemplo, do lado dos arquivistas privilegia-se o seu estatuto como documento. No entanto, é de assinalar a tentativa que a autora intenta no sentido de materializar algo que surge na sequência de um processo documental, e que o atesta. Algo que sendo material se furta a sê-lo. Porque não se tem um duplo do representado mas uma representação. E esta dualidade que o documento fotográfico comporta é demasiado aliciante, seduz e engana. A metodologia de Rose impõe-se por reconhecer à fotografia o que a fotografia foi e continua a ser. E se nos seus primeiros tempos, a fotografia ganhou destaque com a fotografia de guerra, depois de 1860 com o desenvolvimento do *postal-fotografia*, esta começou a assumir uma vertente de maior proximidade ao cidadão comum. Com a fotografia, tal como defende Santos Alves, “o espaço e o tempo mudam com as representações sociais e a sua representação desafia desde logo a mão”. Cf. ALVES, José Augusto dos Santos - O poder da comunicação, p. 174.

³⁶ Cf. ROSE, Gillian - Visual methodologies an introduction to the interpretation of visual materials, p. 216-236.

³⁷ Prova é o “nome genérico das imagens fotográficas em papel (normalmente positivas)” Cf. EHRlich, Richard - Dicionário de fotografia, p. 219.

No entanto, cria uma ligação bastante forte com o homem e, de certa forma, foi esse o motivo que levou tanto ao aparecimento como ao sucesso da fotografia.

Na “análise de discurso I”³⁸ Rose confessa a dependência desta metodologia da noção de “discurso” de Foucault. Deve-se entender o “discurso” como uma forma particular de conhecimento sobre o mundo, que modela o modo como o mundo é percebido e como os acontecimentos se sucedem nele. Este conceito assume-se através da dicotomia poder/conhecimento.

Esta análise inicia-se pela escolha da amostra, sendo contempladas as imagens que têm texto associado. São dadas como exemplo, pela autora, imagens apresentadas nos jornais contemporâneos. Este tipo de análise torna-se interessante pelos materiais que se encontra. No entanto, defende a autora, que a análise de discurso não depende da quantidade de material analisado mas da sua qualidade. É feita referência ao método de Erwin Panofsky ainda que este método seja mais eficaz quando aplicado a imagens figurativas e à arquitectura³⁹. No entanto, a iconografia⁴⁰ tal como a análise de discurso, dependem da intertextualidade. Há a necessidade de considerar o contexto não discursivo do discurso. Como consegue a imagem produzir o seu efeito de verdade?

Resumindo a estratégia, em momentos, obtém-se: o olhar atento das fontes; a imersão nas fontes; a identificação de termos chave nas fontes; o examinar os efeitos da verdade; o prestar atenção à complexidade e às suas contradições; o olhar o não visível tal como o visível, prestando atenção aos detalhes. A autora alerta para a conjugação desta metodologia com a sua reflexividade. Aquando da escrita de uma análise de discurso, os argumentos utilizados sobre o discurso, poder e verdade/conhecimento devem ser tão pertinentes para o trabalho quanto os materiais que estão a ser utilizados. São apontadas como mais-valias da teoria, o facto de prestar atenção às imagens em si e à rede de intertextualidade na qual as imagens individuais estão embebidas.

Esta teoria é particularmente forte na forma como explora os efeitos das modalidades sociais e composicionais das imagens, no entanto, apresenta como dificuldade, o facto de não se saber quando parar de construir ligações inter-textuais, bem como a construção de fundamento empírico para as mesmas.

A “análise de conteúdo”⁴¹ é uma metodologia recomendada para grandes colecções. Concentra-se particularmente na modalidade composicional do documento fotográfico.

³⁸ Cf. ROSE, Gillian - Obra cit., p. 141-171.

³⁹ Ver **V.3.2 A significação.**

⁴⁰ Desenvolvida por Erwin Panofsky, a iconografia trata-se do estudo do “tema” de uma obra, onde é possível descrever e analisar um documento. Cf. PANOFSKY, Erwin - Meaning in the Visual Arts, p. 40.

⁴¹ Cf. ROSE, Gillian - Obra cit., p. 59-73.

Rose enuncia a metodologia numa sequência de quatro passos: escolha das imagens; divisão das categorias por códigos; codificação das imagens e análise dos resultados. Esta inicia-se pela definição da amostra, importa que as imagens escolhidas sejam representativas: “your analysis cannot be representative since your set of relevant images is incomplete”⁴².

Na divisão das categorias por códigos deve-se ter em atenção o facto de que estes devem ser exclusivos, exaustivos e esclarecedores. Advertindo a autora que é difícil atingir estes pressupostos. Em seguida, codificam-se as imagens: “coding means attaching a set of descriptive labels (or categories) to the image”⁴³. Para proceder a esta codificação são dadas como exemplo 22 categorias, desenvolvidas por dois estudiosos: Lutz e Collins⁴⁴. Rose questiona quanto à exclusividade e exaustividade dos indicadores. No entanto, a recolha, ainda que não seja exaustiva ou exclusiva, é representativa do tipo de materiais em causa.

Na última etapa desta metodologia, a análise de resultados, é elaborado um trabalho que serve para definir a representatividade. Uma vez codificada a amostra seleccionada, cada imagem possui uma série de códigos associados a si e esta etapa passa por contá-los e representá-los graficamente. É uma forma de quantificar as ocorrências e que permite trazer dados concretos a um trabalho que chega a tocar o abstracto. E constitui uma etapa importante na elaboração de relatórios.

Rose questiona quanto à persuasão que este tipo de representação exerce nos leitores. A expressividade do que se representa, depende do objectivo que se tem quando se iniciam estes estudos. Estudos que se preocupem apenas com ocorrências que possam ser medidas quantitativamente, inevitavelmente, evidenciam uma grande fragilidade. No entanto, são expressivos e permitem criar uma plataforma para que se possa proceder a uma análise qualitativa das ocorrências. Se essa situação é preferencial? Inevitavelmente, quantas mais relações um estudo demonstrar mais complexidade apresentará, e isso, consoante o leitor, pode constituir uma mais-valia, no entanto, não parece ser uma definição primordial. A ocorrência do conteúdo pode ser quantificada mas o conteúdo ou a

⁴² Cf. ROSE, Gillian - Obra cit., p. 62.

⁴³ Cf. ROSE, Gillian - Obra cit., p. 64.

⁴⁴ Estes estudiosos escolheram uma fotografia, ao acaso, de entre 594 artigos publicados pela *National Geographic* sobre estrangeiros, no período compreendido entre 1950 e 1986. Enunciaram 22 categorias para codificar essa fotografia: a localização no mundo; a unidade da organização do artigo (região, estado, grupo étnico, outros); o sorriso na fotografia; o género dos adultos descritos; a idade dos descritos; a actividade agressiva, a presença de pessoal militar ou de armas mostradas; o nível de actividade das figuras; o tipo de actividade das figuras; o olhar da câmara sobre as principais pessoas fotografadas; o ambiente envolvente das pessoas fotografadas; rituais; o tamanho do grupo; estrangeiros na fotografia; o contraste entre a urbanidade *vs* a ruralidade; indicadores de saúde na fotografia; a cor de pele; o tipo de indumentária; a nudez masculina; a nudez feminina; a tecnologia presente na fotografia (desde simples instrumentos feitos à mão até maquinaria) e o ponto do qual a câmara capta as figuras principais. Cf. ROSE, Gillian - Obra cit., p. 66.

sua ocorrência não podem ser quantificados porque estes constituem uma qualidade, um estado e não um número.

II.2.2 A proposta de Félix del Valle Gastaminza

“El análisis documental tiene como objetivo primordial la recuperación de de los documentos a partir de distintos criterios, formales, morfológicos, o temáticos, generalmente normalizados”⁴⁵. Indica-nos Valle Gastaminza que documentar um documento fotográfico para muitos profissionais é atribuir uma legenda que clarifique as categorias “quem”, “o quê”, “onde”, “como” e “o porquê” do documento fotográfico (as vulgarmente denominadas 5W⁴⁶). E explica-nos a importância da legenda.

Valle Gastaminza dá ao documento fotográfico atributos biográficos, temáticos e relacionais. Os atributos biográficos compreendem a origem (o momento da criação, o autor e seus antecedentes, a escola, estilo ou agência) e a vida do documento (publicações, cópias, exposições, direitos de autor, etc.) Os atributos temáticos compreendem o tema, os aspectos da denotação e da conotação⁴⁷, o que surge no documento fotográfico e o que este sugere, e o contexto em que se produz. À parte destes, os atributos relacionais que compreendem as relações que estes documentos estabelecem com outros⁴⁸.

A sua metodologia de análise documental dedica-se a dois pólos: ao físico e ao lógico. A análise morfológica estuda a parte física do objecto; características técnicas, formais e de composicionalidade de imagem. Enquanto a análise do conteúdo documental cria uma proposta de análise, que se orienta para representar o conteúdo do documento

⁴⁵ Cf. VALLE GASTAMINZA, Félix - El análisis documental de la fotografía, p. 113.

⁴⁶ As 5W (“Who?” “When?” “What?” “Why?” “How?”) são categorias informacionais que acompanham o leitor desde a descrição. Ao olhar pela primeira vez para um documento fotográfico, estas questões são indicadores que se tentam descobrir, quase que instintivamente. “Quem” ou “o quê” prendem-se com a identificação de seres vivos (sempre que se tratem de fotografias com pessoas, é relevante prestar atenção à expressão corporal, à expressão facial, às idades dos representados, géneros, etnicidade, bem como à distância ou proximidade que existe entre os intervenientes), de objectos, artefactos, construções, acidentes naturais, etc. “Quando” fornece a localização da imagem no tempo, o tempo cronológico ou o momento da imagem, por exemplo: “Junho de 2010” ou “dia de Verão”. Além de permitir obter a localização da imagem no espaço, tanto geográfico como o espaço da imagem. “Como” e “porquê” permitem a descrição de atitudes ou detalhes relacionados ao objecto no foco.

⁴⁷ “A conotação, isto é, a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita, é elaborada nos diferentes níveis da produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, *mise en page*); trata-se, em resumo, de uma codificação da analogia fotográfica, tornando-se, por isso, possível isolar os processos de conotação; mas esses processos, é bom recordar, nada têm a ver com as unidades de significação, como uma análise do tipo semântico permitirá talvez um dia definir” Cf. BARTHES, Roland - A mensagem fotográfica, p. 16.

⁴⁸ Ver V.3.1 A conotação e a denotação.

fotográfico e seus possíveis significados, numa linguagem documental controlada sob a forma de um resumo textual.

Valle Gastaminza recomenda que se proceda a um plano da actividade para a análise. O seu plano inicia-se com a análise do documento e de todos os materiais que o acompanhem: legenda, textos complementares, fontes externas, etc. para que se possa proceder a uma avaliação do significado principal do documento. Em seguida, proceder à identificação dos elementos fotografados. Esta identificação deve ser elaborada com a maior precisão possível não omitindo nenhum dado que possa ser considerado óbvio. E isso engloba: os protagonistas do documento, lugares, objectos, acções e o contexto. Relativamente aos protagonistas da foto, devem-se identificar: nomes, alcunhas, títulos e cargos que ocupem, as funções que desempenham e a profissão que desempenham. Identificar se são personagens anónimos, e tentar também identificar a sua profissão e a idade. No que concerne a lugares devem-se identificar: nomes geográficos, acidentes geográficos, ruas, praças, condições ambientais, meteorológicas. No que concerne a objectos, importa considerar: a designação do objecto representado, tendo em conta se tem algum valor, os nomes do objecto, tipologias ou marcas. No que trata a acções ou situações deve-se descrever: a situação apresentada no documento, as atitudes características das pessoas fotografadas, a especificação do contexto do documento. Além de que se deve assinalar o contexto histórico, político, social, cultural em que se situa o documento desde que esse dado seja relevante para a sua recuperação.

O estudo da conotação é a parte mais subjectiva da análise de Valle Gastaminza. Em seguida, ocorre a avaliação da pertinência dos conceitos candidatos a entrar na ficha de descrição obtidos nos pontos anteriores. O próximo passo compreende a tradução da linguagem documental utilizada pelo sistema.

Depois de se analisar no documento fotográfico, a denotação, a conotação e o contexto obtém-se uma série de conceitos que é necessário transformar em descritores. Assim, chega-se aos descritores geográficos, onomásticos, temáticos e cronológicos. Por último, deve-se proceder à redacção de um resumo textual do documento. Este resumo deve ser muito descritivo. O processo culmina com a realização de uma ficha de representação⁴⁹.

⁴⁹ Cf. VALLE GASTAMINZA, Félix del (1999) - Obra cit., p. 124-130.

CAPÍTULO III: O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

“A fotografia [é a] imagem positiva da realidade que possibilitou a democratização da imagem”⁵⁰

III.1 A dimensão morfológica

Com o presente trabalho, é estudado o documento fotográfico enquanto documento de arquivo. É feita uma reavaliação do lugar que ocupa e feita uma proposta do caminho que se pode fazer enquanto acto fotográfico⁵¹. No que concerne ao tratamento documental, este documento ocupa ainda um lugar incerto acabando algumas vezes os espécimes acondicionados dentro de caixas sem maior tratamento. Considerar este documento enquanto acto fotográfico equivale a considerar este documento como integrante em um processo documental (ou processo de registo) que se pretende recuperar. Através dessa recuperação, encontra-se o contexto do documento e poder-se-á reconhecer com propriedade o seu pleno direito como documento de arquivo.

Tendo como apoio a divisão que Valle Gastaminza atribuiu ao documento fotográfico, encontramos-lo dividido em três tipologias: fotografia artística; fotografia documental (onde encontramos a fotografia de arte, a fotografia de documentação profissional e científica e a fotografia de imprensa) e fotografia privada. Apesar de esta divisão não ser estanque, é a que se segue neste trabalho.

“While the structure of an image may be concrete, the meaning of that image is open to a multitude of interpretations”⁵², assim se explica, neste estudo, o relevo atribuído à dimensão lógica do documento fotográfico comparativamente à dimensão morfológica. Identificam-se durante a análise morfológica três componentes: os recursos técnicos, o suporte e o estado de conservação. Aos cientistas da informação, na leitura do documento, importa, principalmente, o conteúdo do documento fotográfico, ainda que, a escolha do equipamento, da película, da luz e a composição transmitam informações, que ajudam a entender o conteúdo. Apesar de ser a dimensão morfológica que permite obter o

⁵⁰ Cf. NUNES, Maria de Fátima - Arqueologia de uma prática científica em Portugal : uma história da fotografia, 169.

⁵¹ Quando se refere “acto fotográfico” pensa-se no ciclo de vida do documento e não apenas no que motiva o aparecimento do documento, considera-se: a produção (e na produção as fases do procedimento documental: iniciativa; análise; decisão e execução), a recepção e o tratamento documental. Considere-se a relação documento/acto e processo/procedimento.

⁵² Cf. GREISDORF, Howard F.; O’CONNOR, Brian C. - Structures of image collections from Chauvet-Pont-d’Arc to Flickr, p. 20.

referente⁵³ como este se visualiza, além de que é o que permite ter acesso à imagem, a preocupação com a análise morfológica considera-se uma preocupação mais estética e artística que documental. Assim, importa fazer uma ressalva para o facto de não se alongar, neste trabalho, a explanação sobre a influência que os recursos técnicos apresentam na construção do significado. Geralmente estes apresentam gradações, realces ou distorções, i.e., apresentam-se como modificadores.

III.1.1 Os recursos técnicos

A fotografia poder ser entendida sob diversas perspectivas: fonte iconográfica (ou objecto); memória (ou artefacto) e, documento de arquivo. Neste trabalho, trata-se a fotografia como documento de arquivo e apenas enquanto tal, ainda que não sejam ignoradas as suas outras faces. Luís Pavão sublinha que se deve estar consciente do que implica o conceito “fotografia”. Assim, neste trabalho adoptou-se a denominação de “documento fotográfico” para designar variados objectos, procurando incorrer em menor imprecisão. Porque e tal como defende Luís Pavão,

(...) o termo fotografia pode referir-se a objectos diversos e muito diferentes entre si. Quando dizemos *uma fotografia* podemos estar a falar de uma prova a preto e branco, de um diapositivo⁵⁴, de um negativo⁵⁵ em vidro, de um daguerreótipo ou de um postal; podemos designar a imagem exposta na parede de um museu, publicada num jornal ou exibida num expositor gigante à beira de uma auto-estrada.⁵⁶

⁵³ Na teoria semiótica de Charles Peirce há a defesa de que todos os signos são compostos de 3 elementos: significante; referente e significado. O referente é aquilo que um signo designa. No documento fotográfico, o referente é o que é designado pelo documento fotográfico. O documento fotográfico enquanto índice tem no seu referente o seu maior e mais importante traço de existência e definição. Roland Barthes apresenta uma definição de referente: “chamo «referente fotográfico» não à coisa facultativamente real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia. A pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são) «quimeras». Ao contrário dessas imitações, na Fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: da realidade e de passado”. Cf. BARTHES, Roland - A câmara clara: nota sobre a fotografia, p.87.

⁵⁴ Um diapositivo é uma “imagem fotográfica positiva em suporte transparente. Em geral, os diapositivos são montados em caixilhos adequados a fim de se fazer a respectiva projecção. Também podem servir para a confecção de provas mediante processos diversos. Na maioria dos casos, os diapositivos são a cores; para determinados usos particulares, podem também ser monocromáticos.” Cf. EHRLICH, Richard - Obra cit., p. 76.

⁵⁵ Richard Ehrlich define negativo como o “nome que se dá à imagem obtida com a câmara pelos processos correntes, na qual as tonalidades aparecem invertidas: as luzes fortes são representadas por densidades elevadas, as luzes fracas são representadas por densidades pequenas e as tonalidades intermédias são representadas por densidades que variam inversamente em relação aos valores da luminância do assunto. Nos negativos a cores, além da inversão cromática: cada cor é representada pela sua complementar. O nome «negativo» aplica-se igualmente às emulsões destinadas à obtenção de imagens negativas.” Cf. EHRLICH, Richard - Obra cit., p. 184.

⁵⁶ Cf. PAVÃO, Luís - Conservação de colecções de fotografia, p. 69.

Não se deve entender o recurso técnico como uma forma de expressão mas como um modificador da forma de expressão⁵⁷. Em alguns casos um cunho do autor. No que trata as outras duas partes; o suporte é o veículo que permite, mediante o estado de conservação, o acesso ao conteúdo do documento. Dentro dos recursos técnicos serão abordados a escolha do equipamento, a película, a luz e a composição.

The fact is, though that photographers make the same kind of choices as painters. They consider the composition, lighting, and framing of a picture; the vantage point from which the subject is shot and the relative distance between camera and subject; the degree of contrast in brightness and shadow, color and tone; the soft or sharp focus of the lens; the glossy or matte finish of the print materials; and so on⁵⁸.

Existem quatro tipos básicos de câmaras que se classificam consoante o sistema de visor: câmara de visor directo; reflexas de duas objectivas; reflexas de uma objectiva e câmaras técnicas e de estúdio⁵⁹. O tipo de câmara que se utiliza tem relação directa com o formato da película.

A película é constituída por uma substância fotossensível que consiste em cristais de halogeneto de prata misturados em gelatina para formar uma emulsão, que é aplicada sobre um suporte de triacetato de celulose. A película apresenta diversos formatos: *Advanced Photo System* (multiformato); filme de 35mm; filme 120/220 (este existe em vários formatos: 6 x 4,5cm; 6 x 6cm; 6 x 7cm; 6 x 9cm) e película rígida. A exposição da câmara é controlada pela abertura do diafragma e pela velocidade do obturador. A sensibilidade de uma película é o indicador da sua receptividade à luz. As películas podem-se classificar em lentas, médias, rápidas e ultra-rápidas⁶⁰.

Em fotografia é indispensável compreender a luz e as suas propriedades dado que sem luz não existe a imagem fotográfica. A luz pode ser diurna, nocturna, contraluz ou artificial. Deve-se compreender não só as propriedades da luz mas também o que acontece quando a luz atinge uma superfície, e para tal é indispensável o conhecimento das objectivas. No que concerne à utilização de objectivas, utilizam-se: objectivas *zoom*; objectivas macro; objectivas de espelho e objectivas descentráveis. Além da luz, a utilização de filtros transforma ou melhora o aspecto da imagem. Existem muitos filtros: *skylight*/neblina/ultravioleta; filtros polarizadores; filtros de densidade neutra; filtros graduados e filtros de contraste.⁶¹

⁵⁷ Para aprofundar conhecimentos sobre a história das técnicas fotográficas, desde o daguerreótipo até à fotografia a cores, recomenda-se: PAVÃO, Luís - História das técnicas fotográficas. In PAVÃO, Luís - Obra cit., p. 21-65.

⁵⁷ Cf. DUBOIS, Philippe - O acto fotográfico, p. 11.

⁵⁸ Cf. TUCKER, Amy - Visual literacy: writing about art, p. 12.

⁵⁹ Cf. HILLYARD, Sue - Fotografia: manual prático, p. 14-17.

⁶⁰ Cf. HILLYARD, Sue - Obra cit., p. 46-51.

⁶¹ Cf. HILLYARD, Sue - Obra cit., p. 54-70.

Outro elemento importante é a composição. A composição define-se por juntar num todo, as diversas partes de uma imagem. Esta é constituída por um ou mais objectos ou elementos, pelo fundo, pela luz, pela cor e pelo contraste. Afectam a composição a escolha da objectiva e do ponto de vista (câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia electrónica e distância focal). A perspectiva, a escala, o enquadramento dos objectos ou das figuras, e a relação figura/campo também alteram a composição⁶².

Podem-se considerar, de igual modo, os efeitos especiais enquanto recurso técnico. Por exemplo a fotomontagem, a estroboscopia, o alto-contraste, entre outros, são alguns dos efeitos que um documento pode conter. Alguns programas de edição fotográfica permitem alterar a matriz dos documentos fotográficos através de um sem fim de efeitos. À semelhança do que preconiza o *slogan* da marca Adidas, hoje em dia, *impossible is nothing* no que concerne a edição de imagem.

III.1.2 O suporte

Quando se trabalha com documentos fotográficos são alguns os suportes em que esses documentos se apresentam: papel, plástico, vidro e metal. As provas monocromáticas, os negativos monocromáticos e as provas policromáticas podem ser encontrados em suporte de papel. Os negativos e positivos monocromáticos, bem como os positivos policromáticos podem ser encontrados em suporte de plástico. Os positivos monocromáticos, os negativos monocromáticos e os diapositivos policromáticos podem ser encontrados em suporte de vidro. Em suporte de metal encontram-se os positivos monocromáticos⁶³.

Na grelha para a análise morfológica apresentada a tipologia do suporte é o primeiro elemento a analisar. Em seguida, deve proceder-se à identificação da dimensão, do tamanho da imagem, da sua textura, do formato e realçar a presença de carimbos, impressões ou escritos no documento⁶⁴. A importância de se proceder a este levantamento prende-se com o facto de que, inevitavelmente, estes são traços distintivos do documento. Traços que permitem aceder a informação preciosa para a leitura, nomeadamente aspectos relacionados com a produção e a vida do documento. Nada deve ser deixado por registar.

⁶² Cf. HILLYARD, Sue - Obra cit., p. 88-95.

⁶³ Cf. PAVÃO, Luís - Obra cit., p. 80-108.

⁶⁴ Ver **Anexo I**.

III.1.3 O estado de conservação

Várias são as causas de deterioração dos documentos fotográficos: humanas, ambientais, biológicas, de síntese (por alguma deficiência no processamento) ou químicas (relativas à instabilidade dos materiais).

Nas causas de deterioração humana podem-se apontar: impressões digitais, diversas manchas (provenientes do contacto com superfícies, tinta, cola, comida, gordura, chá ou café), a aplicação de selos de correio, de carimbos, de etiquetas ou adesivos sobre as provas. Podem também ser observados rasgos, vincos, dobras e cantos estragados. Algumas espécies apresentam restos de elásticos, cliques, agrafos ou furos. Estas causas são resultado do manuseio descuidado da documentação. Ou seja, um manuseio não indicado à prática arquivística.

A deterioração causada por condições ambientais compreende diversos factores: sujidade geral, amarelecimento de diversas zonas, desvanecimento da imagem, o amolecimento da gelatina e posterior aderência à embalagem contentora, o desvanecimento das cores, a decomposição do vidro de suporte dos negativos, o descolamento da emulsão e diversas deformações físicas. Estes tipos de deteriorações resultam da exposição dos documentos a condições ambientais adversas.

No caso da deterioração biológica, esta pode ser causada por insectos, roedores e fungos. Assim, a emulsão pode se encontrar comida ou roída, e pode verificar-se a formação de bolores e de outros fungos sobre o meio ligante.

As deficiências de processamento evidenciam-se através do amarelecimento geral e da formação de manchas amarelas ou castanhas na imagem o que indicia uma lavagem insuficiente. Manchas castanhas ou púrpura, nas zonas sem imagem devem-se a deficiências de fixação. O desvanecimento e alteração do equilíbrio da cor, nas provas cromogéneas, podem resultar de processamento incorrecto.

Ocorrem também deterioração nos documentos sempre que se evidencie instabilidade dos materiais. Pode evidenciar-se amarelecimento e fragilização do suporte de nitrato de celulose porque este material é instável quimicamente. E são também frequentes ondulações, alterações da cor e desvanecimento da imagem.

III.2 A dimensão lógica

O documento fotográfico apresenta três perfis: o primeiro composto pela parte visível que se objectiva pela imagem - o referente; o segundo composto pelo conteúdo invisível que se objectiva pela história e produção - a intenção; e o terceiro composto pelo suporte que se objectiva pelas propriedades físicas do objecto. Assim se explica que “com a fotografia não nos é possível continuar a pensar a imagem separando-a do acto que a faz ser”⁶⁵. Ao explorar estes perfis reconhecem-se algumas das dificuldades que o documento fotográfico traz consigo. Na confluência dessas dificuldades desenha-se o perfil multifacetado do documento.

III.2.1 A intenção

O documento fotográfico não deve ser encarado como uma cópia fiel da realidade. Ao ter este pressuposto como premissa está-se a ser movido por alguma ingenuidade. Porque “une image photographique est une représentation construite (...) n’est jamais faite sans but”⁶⁶. Quando se trabalha com documentos fotográficos deverá haver sempre alguma reserva, e evitar este tipo de ingenuidade, uma vez que estes se apresentam codificados.

O artista maneja outra linguagem, na qual se misturam estreitamente e se confundem as intenções lúcidas e os impulsos desconhecidos. Na sua obra, revela, obscuramente, muito mais do que julga dizer, e até muito mais do que sabe de si próprio⁶⁷.

Estes documentos codificados necessitam de descodificação, e a fotografia não deve ser entendida como uma cópia fiel da realidade porque em cada fotografia existe uma intenção. E esta intenção submete-se à interpretação. Assim, se entende que a compreensão e a análise da fotografia atinjam diferentes leituras. Sabendo que o documento fotográfico apresenta duas leituras primárias: a leitura do criador e a leitura do receptor, é possível inferir que o que separa estas leituras é a intenção. “Every time we look at a photograph, we are aware, however slightly, of the photographer selecting that sight from an infinity of other possible sights. This is true even in the most causal family snapshot. The

⁶⁵ Cf. DUBOIS, Philippe - Obra cit., p.11.

⁶⁶ Cf. MARTEL, Xavier - L'image photographique: entre art et document le chercheur est un pisteur, p.54.

⁶⁷ Cf. HUYGHE, René - O poder da imagem, p.197.

photographer's way of seeing is reflected in his choice of subject"⁶⁸. Este olhar do criador deve ser encarado enquanto acto fotográfico. Os ambientes, as emoções, a construção da imagem são factores não perceptíveis quando se olha para um documento fotográfico de modo superficial.

Barthes alerta para o paradoxo da fotografia (a reprodução mecânica do que não mais poderá repetir-se existencialmente) e da sua especificidade porque “nela, o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela remete sempre o corpus de que necessito para o corpus que vejo”⁶⁹ e isso é a intenção. Vilém Flusser comenta as intenções do fotógrafo comparando-as com as intenções da máquina fotográfica: 1. codificar, em forma de imagem, os conceitos que tem na sua memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre⁷⁰. Como se pode constatar pelo que indica Flusser em nenhum dos pontos é referida a obsessão pelo real, em nenhum dos pontos se considera o real como um objectivo. Há uma intenção de codificação, outra de testemunho e outra de perenidade, mas nenhuma destas perspectivas tem preocupação absoluta com o real mas apenas com uma representação em forma de imagem que alimente a memória. É, sem dúvida, um contributo interessante o de Flusser porque, efectivamente, o documento fotográfico é a codificação de conceitos na forma de imagem através de uma intenção.

III.2.2 O referente

A fotografia nasce fora do banho de singularidade no qual vem a ser mergulhada. Se os daguerreótipos⁷¹ não permitiam a reprodução da imagem mas apenas a captura a fotografia, como se conhece hoje, não só permite a captura da imagem como a sua reprodução milhares de vezes. O documento fotográfico torna-se um documento credível

⁶⁸ Cf. BERGER, John [et al.] - *Ways of seeing*, p. 10.

⁶⁹ Cf. BARTHES, Roland - *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 12.

⁷⁰ Cf. FLUSSER, Vilém *apud* BAPTISTA, Maria Adriana da Costa - *Interacções texto/imagem: o caso particular da legenda de fotografia*, p. 75.

⁷¹ Daguerreótipo é: “a photograph made on a silver-coated copper plate and developed using fumes of mercury. Invented by Louis Jacques Mandé Daguerre in the late 1830s and announced publicly in 1839, daguerreotypes were the first practical photographic process. They remained common until the popularization of the *ambrotype* in 1854. The surface is highly reflective. The image appears as a positive when viewed while reflecting a dark background and as a negative when reflecting a light background. The image is monochromatic, although colour may have been added by hand. Unless special camera optics were used, the image is laterally reversed. The surface is fragile and may be tarnished. To protect the image, a daguerreotype is almost always mounted under glass with a paper seal around the edge; most daguerreotypes are mounted in a hinged case”.

Cf. THE SOCIETY OF AMERICAN ARCHIVISTS - *Daguerreotype*. In **A glossary of archival and records terminology** [Em linha]. [Consult. 06 Agost. 2010]. Disponível na WWW: <URL: http://www.archivists.org/glossary/term_details.asp?DefinitionKey=1999>.

porque atesta a existência do referente, ainda que derive de uma escolha, e, por consequência, jogue com intencionalidade. O referente é o que um signo⁷² designa. Neste trabalho, o referente é o que o documento fotográfico designa.

De acordo com a teoria semiótica de Peirce tomamos consciência de que todo o signo reúne, pelo menos, três elementos: um significante⁷³, um referente e um significado. É da relação entre o significante e o referente que resultam os três tipos de signos evidenciados: ícone⁷⁴, índice⁷⁵ e símbolo⁷⁶. Dentro primeira tríade, e atendendo ao documento fotográfico, identificam-se melhor o significante e o referente comparativamente ao significado, porque o significado é construído culturalmente. Enquanto, por mais abstracto que seja, o referente é, necessariamente, concreto. O referente é o testemunho de algo que foi fixado pela captura da câmara fotográfica⁷⁷.

O documento fotográfico enquanto ícone tem no referente o maior e mais importante traço da sua existência e definição. No entanto, que não se confunda a imagem fotográfica com o referente. O referente possui, em si, uma parte da realidade que a imagem representa (imagem enquanto *mimese*); este traço de realidade do referente confere-lhe características espaciais e temporais específicas, i.e., o espaço da realidade é tudo o que rodeia a imagem e o tempo que se vê representado na imagem é sempre passado. Outro factor que é evidente é o facto de a imagem ser bidimensional e do referente ser tridimensional. Numa escala de 1 a 3, tendo como critério primeiro a realidade, encontramos: objecto, referente (imagem do objecto) e a imagem (imagem da imagem do objecto). Como defendia Platão, trata-se de um estado de degradação do real, porque a imagem é um segundo nível de representação do real. Para Platão o primeiro nível era constituído pela ideia, o objecto já constituía um segundo nível, sendo tido como uma imagem do real.

⁷² “Um signo, ou *representamen*, é uma coisa qualquer que está para alguém em lugar de outra coisa qualquer sob um aspecto ou a um título qualquer”. Cf. PEIRCE, Charles Sanders *apud* RODRIGUES, Adriano Duarte - Introdução à semiótica, p. 90.

⁷³ Na teoria semiótica de Charles Peirce este é outro dos três elementos que compõem os signos, a par do referente e do significado. O significante é o produto da representação. Tendo este estudo, por exemplo, os diversos significantes são os documentos fotográficos.

⁷⁴ De acordo com Charles Peirce o signo icónico refere o objecto que denota na medida em que partilha com ele caracteres, caracteres que existem no objecto denotado independentemente da existência do signo. O signo pode ser: uma pintura, uma fotografia ou o desenho de um boneco.

⁷⁵ O índice trata-se da classe de signos que mantém com o seu referente uma relação causal de contiguidade física com o que representa ou parte representada de um todo anteriormente adquirido pela experiência subjectiva ou pela herança cultural, por exemplo: “onde há fumo, há fogo”. O índice é um signo que se refere ao objecto denotado em virtude de ser realmente afectado por esse objecto.

⁷⁶ De acordo com Charles Peirce o símbolo pertence à classe de signos que mantém com o seu referente uma relação de convenção. Um exemplo para esta classe é a bandeira de um país.

⁷⁷ Ver **V.3.2. A significação**.

Roland Barthes entrega ao documento fotográfico dois temas: o *punctum* e o *studium*. Estes são elementos descontínuos e heterogêneos. Um não termina no outro, ainda que sem o *studium*, o *punctum* não exista. Mas não ocorre a mescla destes temas. Dentro da fotografia eles compõem uma dualidade. Assim, o *studium* permite-nos responder às 5W porque este é o que a imagem mostra, encontramos-lo sempre codificado. Este está ligado ao índice e ao ícone. Enquanto o *punctum*, mais ligado a aspectos simbólicos da imagem, altera e fere o leitor, como indica Barthes, dificilmente se encontra codificado porque este está ligado ao símbolo.

Em toda a reflexão sobre qualquer meio de expressão deve-se pôr a questão fundamental da relação específica que existe entre o referente externo e a mensagem produzida por esse medium. É a questão dos modos de representação do real ou, se se quiser, do realismo⁷⁸.

Dubois aprofunda a concepção da fotografia como marca do real, como referência metonímica, ligando o *punctum* de Barthes à noção de índice definida pela teoria semiótica de Peirce: um signo capaz de representar o seu objecto por ter sido fisicamente afectado por ele. A concepção de Dubois é coerente, e o seu livro “O acto fotográfico” constitui um bom guia para quem pretende encontrar no pensamento de Barthes uma teoria mais ampla sobre a imagem fotográfica. Relativamente à questão do realismo na fotografia, Dubois afirma que se trata de um percurso que se pode fazer em três tempos: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como vestígio de um real. Assim, se “o signo fotográfico estabelece com o seu referente uma relação de conexão física, esta conexão opera-se precisamente na distância, uma distância necessariamente física, também ela, simultaneamente espacial e temporal”⁷⁹.

Sempre que não há documentação associada ao documento fotográfico, a legenda pode ser uma forma para alcançar a intenção.

III.2.3 A legenda

Vigil apresenta os três modos de combinar o documento fotográfico com a sua legenda: os documentos sem conteúdo definido e com uma legenda explicativa; os documentos com conteúdo definido e com legenda explicativa e os documentos com conteúdo definido mas sem legenda explicativa⁸⁰. Efectivamente, estas são as ocorrências

⁷⁸ Cf. DUBOIS, Philippe - Obra cit., p. 19.

⁷⁹ Cf. DUBOIS, Philippe - Obra cit., p. 90.

⁸⁰ Cf. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel - Del documento fotográfico: variaciones, p. 90.

em que se podem encontrar legendas. Neste trabalho entende-se a legenda⁸¹ como uma técnica de conotação que auxilia tanto a leitores como a profissionais.

Em boa verdade, esta definição vale tanto para a legenda como para outros tipos de texto que acompanham a imagem, como é o caso dos títulos e das dedicatórias. Considerando estes elementos nesta ordem: título, legenda, dedicatória, observa-se uma hierarquia do elemento mais conciso para o mais alargado em termos textuais. A dedicatória comporta informações sobre o doador ou sobre outros e geralmente dá a data da captura da imagem. A legenda de um documento fotográfico pode ter sido elaborada pelo seu autor, por algum colecionador, pelo proprietário da colecção, por algum editor ou mesmo por quem adquiriu o documento. Independentemente da origem da legenda a sua finalidade é identificar a imagem fotográfica.

A legenda compreende normalmente o nome do fotógrafo ou o instituto, o ano da produção, algumas indicações técnicas, o assunto do documento e comentários genéricos. Esta funciona como uma nota explicativa sobre a existência da fotografia, não a legitima mas contextualiza-a porque promove a identificação do assunto. A legenda exerce, pois, sobre os leitores uma manipulação acerca dos conteúdos informativos da imagem. Não se sabe exactamente quanto os textos verbais podem influenciar tanto a percepção como a compreensão das imagens, no entanto, é aceite que influenciam.

A autora Adriana Baptista defende que os textos bimédia são uma forma de anexação de dois meios representativos diferentes, o texto e a imagem, com consequências diversificadas. Inevitavelmente sempre que o leitor tem acesso a uma legenda, a percepção que desenvolve sobre a imagem é diferente da percepção que tem um leitor que não sabe da sua existência. Assim se compreende que a legenda assuma um papel enquanto apoio interpretativo para a descodificação da imagem uma vez que activa no leitor determinados pressupostos e apaga outros.

A necessidade da legenda compreende-se dado que não nos relacionamos com sons e imagens como nos relacionamos com as palavras. As imagens têm um poder manipulativo. Um leitor que sabe da existência da legenda percebe-a de forma diferente a imagem comparativamente a outro que desconheça a sua existência. A legenda cria, portanto, uma predisposição no leitor porque esta permite a construção de um “horizonte de expectativa”⁸².

⁸¹ “A legenda apresenta-se não mais como um texto identificador apenas dos elementos que nela estão presentes, mas como um texto disponível para várias tarefas, capaz, certamente, de propiciar uma permanente interação perceptiva texto/imagem.” Cf. BAPTISTA, Maria Adriana da Costa - *Obra cit.*, p. 20.

⁸² Cf. JAUSS, Hans Robert - *A literatura como provocação*, p. 55-59.

Depois de tratadas as questões conceituais e antes de avançar para a exposição do modelo proposto importa referir o que este trabalho ganhou através dos contributos dos diversos autores e programas mencionados. Os programas mencionados no capítulo II, além das semelhanças que apresentam, entre si, porque de certa forma se contaminam, são iniciativas de sucesso que defendem a educação estética e a literacia visual não só como forma de desenvolvimento cognitivo mas como plataforma para a adaptação social, tal como se defende neste trabalho. Quanto mais competências se tiver, melhor preparado se fica para qualquer tipo de desafio. Dos programas abordados, este trabalho herda a consciência de que o visual deve ser aprendido de modo progressivo, metodológico e gradual tal como o verbal.

Dos autores citados, até então, alguns foram os contributos recebidos. Housen com a sua proposta de um modelo de desenvolvimento do olhar tendo em conta a especificidade da literacia visual histórica transmite a consciência de que a compreensão da experiência estética obtém-se através da análise do observador inexperiente. Interessou-se pelo modo como se formulava o significado. E, inevitavelmente, a metodologia que aqui se propõe serve para auxiliar principalmente observadores inexperientes. Com Messaris, recuperando Arnheim, acrescenta-se mais um ponto a este trabalho com a convicção de que a literacia visual é análoga da linguagem verbal porque o pensamento visual deve ser entendido como linguagem.

Dos autores Kaplan e Mifflin recebe este estudo um contributo interessante. Detentores de uma acutilante lucidez defendem que tanto “archivists, as well as historians, should explore the ideas behind visual literacy, and define literacy in practical terms applicable to archival methods and archival records”⁸³. Estes problematizam qual a aproximação do arquivista aos materiais audiovisuais, e como podem os arquivistas atingir uma consciência profissional destas novas e necessárias competências, incitando a que se deveria considerar como desafios arquivísticos a promoção da literacia visual, o dever de alertar os investigadores para os possíveis problemas de investigação e a gestão da colecção de materiais visuais de modo mais eficiente. Denotam estar conscientes da importância da literacia visual para a execução das tarefas do arquivista.

(...) archives are a subset of the whole communication process, and the media we use affect our individual perceptions and impact on society as a whole. As archivists we could have become aware of this since the 1960s (...) we were all reared for the most part on the heavy gruel of text⁸⁴.

⁸³ Cf. KAPLAN, Elisabeth; MIFFLIN, Jeffrey - Mind and sight: visual literacy and the archivist, p. 90-91.

⁸⁴ Cf. KAPLAN, Elisabeth; MIFFLIN, Jeffrey - Obra cit., p. 87-88.

Rose é também uma referência neste trabalho pelo facto de argumentar que o significado de uma imagem não se pode reduzir apenas ao seu contexto. A autora pensa sobre as condições sociais e efeitos dos objectos visuais, e considera o seu modo próprio de olhar as imagens. Inevitavelmente, contexto, conteúdo e aspectos morfológicos fazem do documento fotográfico um documento que tanto intriga. Mas boa parte do que a fotografia documental é, encontra-se no seu conteúdo. É o conteúdo que guarda a mensagem do documento. No entanto, que não se detenham os leitores nos modos de fazer passar a mensagem mas na mensagem.

Rose defende uma aproximação antropológica assente em três características base: as imagens são objectos materiais; procura entender como as qualidades materiais de uma imagem intervém no mundo e a mobilidade do documento. Assim, o documento fotográfico é: material, materializado e móvel. A autora preocupa-se com a análise de imagens que tenham impacto na sociedade. Inevitavelmente, há que adoptar uma postura semelhante. Não se podem nem devem ler todas as fotografias de uma colecção ou arquivo.

Já Valle Gastaminza mantém uma postura mais sóbria, limitando-se aos elementos sem tomar partido de modalidades ou tipologias. Numa perspectiva antropológica, indica, relativamente aos protagonistas do documento fotográfico a necessidade de identificar: nomes, alcunhas, títulos e cargos ocupados, funções desempenhadas e a profissão que desempenham. Identificar se quem se vê nos documentos são personagens anónimos ou não. Tanto o que defende Rose como Valle Gastaminza é de relevo. Acresce apenas o reparo que ao trabalhar fotografias onde surjam pessoas deve-se ter também atenção a outros traços, nomeadamente: qual a proximidade ou distância entre as figuras; perceber se é dado destaque a alguma figura; qual o foco da fotografia e o que isso pode significar ou implicar.

No que concerne à análise de discurso, Rose indica que a metodologia depende do conceito de “discurso” de Foucault. Resumindo a estratégia, em momentos, obtém-se: o olhar atento das fontes; a imersão nas fontes; a identificação de termos chave nas fontes; o examinar os efeitos da verdade; o prestar atenção à complexidade e às suas contradições; o olhar o não visível tal como o visível, prestando atenção aos detalhes. O que autora não refere é a diferença que se encontra nas fontes, assim encontram-se: fontes primárias; fontes secundárias e actualmente encontram-se n fontes na internet. A internet permite obter informação de modo instantâneo, no entanto, é necessário ter cautela com a utilização destas fontes. Estas fontes encontram-se em catálogos em linha, em sítios de

bibliotecas, de arquivos, de museus e de centros de documentação e nos diversos motores de busca. Pelo modo como a autora lança o texto, deduz-se que fala de fontes primárias. No entanto, boa parte do trabalho da análise do documento fotográfico faz-se com auxílio de outra documentação que não o próprio documento.

Outro ponto interessante, defendido pela autora, é o facto de considerar que a análise de discurso não depende da quantidade de material analisado mas da sua qualidade. E essa é uma das ideias que este trabalho defende. A leitura não é nem deve ser extensiva a todos os documentos de uma colecção ou de um arquivo. Rose faz referência ao método de Erwin Panofsky, no entanto, a iconografia tal como a análise de discurso dependem da intertextualidade. São apontadas como mais-valias da análise de discurso, o facto de prestarem atenção às imagens em si e à rede de intertextualidade na qual as imagens individuais estão embebidas. Esta metodologia é particularmente forte na forma como explora os efeitos das modalidades sociais e composicionais das imagens, no entanto, apresenta como dificuldade o facto de não se saber quando parar de construir ligações inter-textuais, bem como fundamentar, empiricamente, essas ligações. Na análise de discurso, Rose enuncia uma sequência de quatro passos: a escolha das imagens; a divisão das categorias por códigos; a codificação das imagens; e a análise dos resultados.

Valle Gastaminza é mais directo na defesa da sua metodologia, recomenda um plano, que passa por algumas etapas: inicia-se com a leitura do documento e de todos os materiais que o acompanhem: legenda, textos complementares, fontes externas, etc. para que se possa proceder a uma avaliação do significado principal do documento; em seguida, deve-se proceder à identificação dos elementos fotografados. Esta identificação deve ser elaborada com a maior precisão possível não omitindo nenhum dado, mesmo algum que possa ser considerado óbvio. Posteriormente, recomenda que se descreva a situação apresentada no documento fotográfico, as atitudes características das pessoas fotografadas. E, por último, recomenda que se assinalo o contexto histórico, político, social e cultural em que se situa a fotografia, desde que esse dado seja relevante para a recuperação do documento.

Apesar do destaque e reconhecimento que se presta tanto a Rose como a Valle Gastaminza, o que neste trabalho se defende, contrariamente ao que defendem, é a necessidade de ler, e não apenas a necessidade de analisar, os documentos visuais. A leitura transcende a análise. A análise é a etapa mais complexa da leitura, efectivamente, mas não é a leitura.

CAPÍTULO IV: DISCUSSÃO METODOLÓGICA

IV.1 Contextualização metodológica

Antes de se passar à exposição do modelo de análise, este capítulo explora o que se entende por leitura, demarcando o que se defende, com este trabalho, do que defenderam os autores estudados. Este trabalho deve-se encarar como fruto da necessidade de investigação e produção teórica, repensando a formação disponível na área das Ciências da Informação e da Documentação. O desenvolvimento deste trabalho assenta numa vertente de pesquisa, análise, síntese e reflexão crítica de modelos existentes. Uma perspectiva que contempla a educação do olhar do arquivista dentro de um imenso campo: a cultura visual.

Esta proposta reflecte um percurso que se pretende multidisciplinar. Apesar da consciência, de que “na verdade, é muito difícil, mesmo para um investigador profissional e com experiência, produzir conhecimento verdadeiramente novo que faça progredir a sua disciplina”⁸⁵. Aprende-se a reflectir melhor sobre determinada problemática, ao equacionar o conhecimento existente, ainda que transpareçam as nossas fragilidades metodológicas.

Importa referir neste capítulo a diferença que se deve estabelecer entre a metodologia seguida na execução deste estudo e a metodologia proposta enquanto solução por este estudo. Convém discernir esta posição ainda que a metodologia proposta dependa da outra e que, por inerência, as estratégias tenham uma confluência considerável. Assim, para a execução do estudo foi seguido o método quadripolar. O método arquivístico constitui-se como dispositivo de investigação complexo, sendo afirmado, consolidado e desenvolvido pela dinâmica da investigação quadripolar porque “uma investigação que se cumpre em cada projecto e se reinicia, prolonga, corrige e supera no seguinte, implica sempre a interacção e a abertura desses quatro pólos”⁸⁶.

Sistematizando: no capítulo I encontra-se o pólo epistemológico, através da construção do objecto científico e a delimitação da problemática de investigação. Ao longo do capítulo II e III dá-se a exposição de leis, conceitos operatórios e a caracterização do objecto, situamo-nos no pólo teórico. Por outro lado, quando se toma contacto, por via instrumental, com a realidade objectiva já se encontra o que se convencionou denominar por pólo técnico. Neste pólo desenvolvem-se a observação de variáveis e começa a

⁸⁵ Cf. QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van - Manual de investigação em ciências sociais, p. 19.

⁸⁶ Cf. SILVA, Armando Malheiro da [et al.] - Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação, p. 221.

preparar-se uma posição. Esta observação começou-se no II capítulo, e avançou pelo III e IV capítulos, deste trabalho. Por fim, no capítulo V apresentam-se os dados, do que se pode apurar no pólo teórico e aferir no pólo epistemológico, o que ilustra, aliás, o pendor interactivo da investigação quadripolar. Entre outras vantagens o método quadripolar permite situar operações e procedimentos técnicos em núcleos polares interactivos. Há um entrecruzar do conhecimento⁸⁷.

Os formalistas Russos⁸⁸ defendiam uma postura liberal, afirmando que não discutiam qualquer metodologia, mas que discutiam unicamente princípios teóricos sugeridos pelo estudo de uma matéria concreta e das suas particularidades específicas e não por algum sistema existente. “Apreciamos a teoria como uma hipótese de trabalho”⁸⁹, afirmavam. Não se ocupavam de definições nem construíam teorias gerais. Este trabalho, inevitavelmente, bebe desta doutrina. Com este trabalho pretende-se enunciar uma hipótese de trabalho, avançar com uma possível metodologia que permitirá obter um maior conhecimento sobre este objecto de estudo. Esta metodologia tenciona beneficiar tanto os profissionais das ciências da informação como os leitores, estando conscientes de que, como recomenda Rose: “methods do not work in isolation; they depend on understanding of how meaning is made, and you will need to appreciate those understandings in order to make the method work well”⁹⁰. É essencial a coordenação do método escolhido com um bom aporte teórico sobre a problemática. E foi essa a estratégia na execução deste estudo.

IV.2 Ler a escrita de luz

“(…) el documentalista deberá analizar la fotografía con criterios universales, sin límites interpretativos, para extraer la mmayor información (...)”⁹¹

A leitura é um acto que implica provocar relações, novas organizações do texto, no fundo a leitura permite criar um novo texto dentro do texto existente. Pode-se pensar que esta observação não constitui qualquer tipo de novidade, uma vez que a descrição e a indexação já o faziam, no entanto, agora menciona-se um texto com raízes mais profundas. Assim, “ler é uma técnica de descodificação: sendo os signos inscritos segundo

⁸⁷ Cf. RIBEIRO, Fernanda; SILVA, Armando Malheiro da - Das ciências documentais à ciência da informação, p. 84-90.

⁸⁸ Escola de crítica literária criada na Rússia que existiu de 1910 até 1930.

⁸⁹ Cf. EIKHENBAUM, Boris - A teoria do «Método Formal», p. 31.

⁹⁰ Cf. ROSE, Gillian - Obra cit., p. 32.

⁹¹ Cf. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2006) - Obra cit., p. 19.

determinado código (escritas, músicas, diagramas), a leitura é a operação inversa, que permite descodificá-los”⁹². Harold Bloom defende que a leitura devolve o ser à alteridade, ao outro que há em nós. E por isso “a melhor forma de ler bem é assumir esse acto como uma disciplina implícita: somos o nosso único método, quando o nosso eu se moldou plenamente”⁹³. Esta ideia vem na senda do que Proust preconiza acerca da leitura. Em Proust toma-se conhecimento de dois tipos de leitura: uma boa e outra nefasta. A má leitura é encabeçada tanto por letrados como por eruditos, trata-se de uma leitura fetichista, de colecionador. Enquanto a boa leitura, a leitura iniciadora, é descrita como uma leitura: “cujas chaves mágicas nos abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não teríamos sabido penetrar”⁹⁴. E com a “leitura iniciadora” volta-se a Housen e à sua teoria do desenvolvimento estético.

Housen tal como Leontiev defendem a Educação Estética como uma forma de desenvolvimento pessoal acreditando que esta não se pode reduzir, exclusivamente, ao conhecimento ou à informação. Leontiev concebe uma interacção dialógica com a peça, chegando a afirmar: “o que devíamos ensinar é a atitude dialógica para com a arte, a capacidade não apenas de ver o mundo significativo que transcende os meios expressivos, mas também de nos relacionarmos pessoalmente com este mundo”⁹⁵. Encontra-se exactamente esta ideia nos portugueses José Manuel Lopes e Maria do Céu Melo. Leontiev, há semelhança de Parsons e Housen, aborda o conceito de “competência estética”, este conceito influi no desempenho da leitura. Leontiev acrescenta que esta competência estreita o encontro da pessoa com a arte. O estudo de Leontiev é um estímulo para entender o que a arte pode dar ao homem quando se orienta para o desenvolvimento pessoal, por contraponto com a cultura de massas.

Com o estudo que se apresenta, isola-se um universo particular (os arquivistas nas suas funções), dentro de um contexto estabelecido (o arquivo) e com um objectivo definido aplicado ao objecto (a leitura de documentos fotográficos). Não se pode ser alheio ao facto de que leitores treinados, desde a mais tenra idade, sentirão maior à vontade e capacidade crítica no tratamento e convivência com documentos visuais. Isto comparativamente a quem com eles lida seguindo uma metodologia, apenas, a partir da idade adulta.

⁹² Cf. BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine - *Leitura*, p. 184.

⁹³ Cf. BLOOM, Harold - *Como ler e porquê*, p. 16.

⁹⁴ Cf. PROUST, Marcel - *Sobre a leitura*, p. 51.

⁹⁵ Cf. LEONTIEV, Dmitry A. - *Funções da arte e educação estética*, p. 132.

Ponce de León e Miguel Rodriguez alertam: “ser un buen fotógrafo no es fácil; «leer» fotos tampoco lo es”⁹⁶. Estes autores afirmam que as dificuldades da documento fotográfico passam pela interpretação múltipla de que este pode ser alvo e também a descontinuidade temporal entre o momento da captura, o momento da revelação e o momento da análise. Esta consciência de uma linha temporal que acompanha não só o processo documental que dá origem ao documento mas também as etapas do seu tratamento documental, é muito importante quando se lida com estes documentos. É interessante a relação que a leitura estabelece com o tempo. Por quanto tempo se lê um documento fotográfico? Sabe-se que enquanto este documento estiver conservado que lhe temos acesso, no entanto, não se sabe por quanto tempo se lê um documento. A leitura do documento fotográfico é variável e não mensurável, depende do documento e depende dos leitores.

IV.3 Do decifrar ao compreender

Vigil indica que o documento fotográfico tem duas leituras primárias: uma é a sua representação do real e a outra o que sugere ao leitor⁹⁷. Esta afirmação de Vigil contraria o que este trabalho entende por leitura. Entende-se que sendo a imagem, intenção logo não há lugar para a “representação do real” e a “sugestão do leitor”, porque essa dualidade não tem espaço para emergir. O que emerge com o nascimento da leitura do documento são dois tipos de leitura: a leitura do técnico e a leitura do investigador. E há que estar consciente de que o objectivo das duas leituras é diverso: enquanto o objectivo da leitura do profissional é tornar o conteúdo do documento acessível; o objectivo da leitura do investigador pode ter n motivos. Assim, podemos inferir que a leitura do profissional serve para orientar o investigador nos seus objectivos. Porque

(...) qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografia é deparar com um potencial objecto de fascinação. O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: “Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se está é a sua aparência”⁹⁸.

O profissional deve ter conhecimento mínimo sobre o conteúdo do documento que está analisando, bem como conhecer o perfil dos utilizadores e a política do arquivo.

⁹⁶ Cf. MIGUEL RODRÍGUEZ, Jesus Manuel de; PONCE de LÉON, Omar G. - Para una sociología de la fotografía, p. 92.

⁹⁷ Cf. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2006) - Obra cit., p. 90.

⁹⁸ Cf. SONTAG, Susan - Ensaios sobre fotografia, p. 30.

Além da dificuldade que o sentido do documento fotográfico levanta, atente-se nas palavras de Lara López que alerta para o facto de que a leitura dos documentos visuais demorar tanto ou mais tempo a ler comparativamente aos documentos escritos.

Este supuesto jaja que suponen las imágenes al ser accesibles y fáciles/céleres de leer, incurre en una gran dosis de candor, porque, respecto a la supuesta facilidad/rapidez de lectura de los testimonios visuales, hay que contestar que éstos requieren el mismo esfuerzo intelectual y el mismo gasto temporal, que el invertido en documentos de otra naturaleza, si, como es natural, el trabajo del historiador pretende ser riguroso⁹⁹.

Dominic Lopes alerta para a destreza de que o leitor deve estar munido sempre que em contacto com materiais visuais. Indica que o olho não é inocente logo o modo como procedemos ao nosso olhar também não é inocente. “(...) we come to pictures primed with beliefs, expectations, and attitudes about systems of representation”¹⁰⁰. Esta asserção faz lembrar Berger.

Sabe-se que as imagens precedem as palavras escritas em termos evolutivos. Todas as imagens constituem um registo, independentemente do valor informacional que contém. No entanto, o documento fotográfico distingue-se por esse registo constituir a captura de um momento, e realçar a inevitável passagem do tempo. É necessário entender que a diferença entre o texto visual e o texto escrito. No que concerne à leitura do texto visual, esta rodopia entre dois conceitos: decifração e compreensão.

Entende-se neste trabalho, a leitura como uma actividade complexa que passa do decifrar de uma mensagem para a compreensão dessa mensagem. E é esta a diferença fundamental entre o texto escrito e o texto visual: enquanto podemos ler um texto escrito sem o compreender não podemos ler um texto visual a menos que o tenhamos compreendido. Porque para haver leitura temos de efectuar a passagem entre o decifrar e o compreender. Esta diferença é assinalada como a diferença que se compreende entre a leitura do investigador e a leitura do técnico.

Estas leituras pautam-se por diferentes graus de expectativa. A noção de expectativa acompanha o documento ao longo de diversos momentos. Rose enuncia esses momentos: o que precedeu a produção do documento, a sua produção, a sua recepção e o seu tratamento. Considerando a imagem como uma mensagem visual compreendida entre expressão e comunicação, a abordagem analítica deve, com efeito, levar em linha de conta o seu “horizonte de expectativa” e os seus diferentes tipos de contexto, desviando-se a leitura de possíveis subjectividades.

⁹⁹ Cf. LARA LÓPEZ, Emilio Luis - La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología, p. 12.

¹⁰⁰ Cf. LOPES, Dominic - Obra cit., p. 7.

CAPÍTULO V: PROPOSTA DE REAVALIAÇÃO

V.1 Grelha para a leitura

Com José Morais relembra-se que a capacidade de leitura não é uma capacidade sensorial mas uma capacidade cognitiva, ainda que a aquisição de informação seja feita através dos órgãos sensoriais. Como o próprio indica:

(...) a capacidade de leitura é, como qualquer outra capacidade cognitiva, uma transferência de representações (ditas de entrada) noutras representações (ditas de saída). A representação de entrada no caso da capacidade de leitura é um padrão visual¹⁰¹.

Assim se compreende que sendo o objectivo da leitura a compreensão, os processos através dos quais efectuamos a leitura são processos que nos levam à compreensão. Porque sem que se saiba ler convenientemente um documento não se pode realizar um bom trabalho, enquanto arquivista.

Em 1987, Maria Luísa Cabral teoriza sobre a necessidade de adoptar, como ferramenta, a literacia visual nas ciências da informação. Previra que se trataria de um processo demorado. Tornava-se necessário atacar esta problemática de vários modos: pela formação dos profissionais, pela persuasão das organizações para adoptarem uma nova política e pelo evidenciar junto dos profissionais das ciências da informação as novas tendências em termos de comunicação¹⁰². Na sequência do que defende a autora quanto ao *métier* dos profissionais de Ciências da Informação, e partilhando da sua concepção de que os profissionais não existem apenas para guardar documentos tridimensionais mas para os dar à leitura, surge uma proposta de reavaliação através de um modelo de leitura.

No âmbito da proposta de reavaliação, que aqui se defende, elaborou-se uma grelha para a leitura dos documentos fotográficos¹⁰³. Deve ser feita, antes de mais, uma ressalva para o facto de que, no presente trabalho, importa a defesa de uma proposta metodológica para a leitura do documento fotográfico e não o exaltar da capacidade de regulação por regras. É importante que fique este ponto esclarecido. Posta a criação de uma metodologia, esta metodologia segue três etapas: a descrição, a análise de conteúdo e a indexação. Cada etapa é composta por dois momentos, respectivamente: a descrição é composta pela observação e pela contextualização; a análise divide-se em análise morfológica e análise lógica; e a indexação compreende o reconhecimento e a representação.

¹⁰¹ Cf. MORAIS, José - A arte de ler - psicologia cognitiva da leitura, p. 110.

¹⁰² Cf. CABRAL, Maria Luísa - Media librarianship: a curriculum approach, p. 32-37.

¹⁰³ Esta grelha de leitura pode ser consultada no **Anexo I**.

V.2 A descrição

Enuncia-se a descrição como a primeira etapa desta metodologia. Não fora inocente esta escolha. Através da descrição conseguimos detalhar formalmente o documento começando a preparar a descrição do conteúdo. É uma etapa fundamental, uma vez que, sem esta etapa não se teria, em boa verdade, acesso à documentação. Através da descrição fica-se apto a localizar e a identificar o documento porque esta etapa traz visibilidade aos documentos, possibilita-lhes serem acessíveis¹⁰⁴.

A descrição documental deve ser entendida como uma actividade que visa descrever documentação produzindo, inevitavelmente, outros documentos. Importa estar atento aos documentos, às relações entre documentos e aos sistemas que sustentam as relações entre os documentos. Por isso se entende que os autores Edwin Klinjn e Yola de Lusetet defendam que “in an ideal world, every photographic item would be described so that each individual photograph can be located directly”¹⁰⁵ porque a descrição arquivística explica o contexto e o sistema de arquivo que a produziu. Cada série é um elemento que conta uma história. Logo, reconstruir a ordem original do documento é uma prioridade, trata-se de um dever, de uma obrigação social tal como afirmava Antonia Herrera:

(...) la descripción comprende no solo el análisis del origen de los documentos, de sus tipos, tanto diplomáticos tanto jurídicos, del lugar y fecha de su redacción y de sus caracteres internos y externos, sino también los datos para su localización¹⁰⁶.

Outro ponto interessante que esta autora frisa é a precisão terminológica. Inevitavelmente há que manter uma coesão terminológica dentro das Ciências Documentais. Os termos utilizados na descrição têm se apresentar como inequívocos e como índices da acção ou acções que desencadearam.

A dificuldade da descrição do documento fotográfico não se reside apenas em uma razão mas em diversas. A multiplicidade de formas de descrever o que se vê; o modo de conseguir chegar ao conteúdo informacional da imagem; e as capacidades técnicas necessárias para identificar os aspectos técnicos do documento, são provas dessa

¹⁰⁴ Uma boa definição de descrição é avançada por Boadas: “aplicada a la documentación, la descripción es un proceso que tiene como objetivo recoger y sistematizar la información necesaria para poder seleccionar y suministrar a los usuarios que formulan una consulta aquellos documentos que sean pertinentes dentro de uno o de varios conjuntos documentales.” Cf. BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. Àngels - Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas, p. 173.

¹⁰⁵ Cf. KLINJN, Edwin; LUSENET, Yola de - SEPIADES : Cataloguing photographic collections, p. 9.

¹⁰⁶ Cf. HEREDIA HERRERA, Antonia - Manual de instrumentos de descripción documental, p. 15.

dificuldade. A descrição fica sempre dependente do profissional que a executa. Devendo ser um trabalho sintético e orientado pelo tipo de consulta dos leitores.

Pretende-se que com a descrição haja uma acção de observar e outra de questionar. Deve-se optar por uma atitude de diálogo com o documento. As respostas que se conseguem obter desse diálogo, à medida que esta exploração avança, amplificam a percepção e a informação que se vai tendo do documento. Trata-se do “ver inteligente” que mencionaram alguns autores, como Berger e Greisdorf. Significa reconhecer e entender as escolhas do autor ou do produtor, no que concerne ao meio, assunto, forma e design.

Atendendo à extensão das colecções, a descrição não está ao alcance de todos os itens de uma colecção, inevitavelmente a leitura ainda menos. Defende-se, com este trabalho um modelo de leitura, tendo consciência de que aplicá-lo a todos os itens de uma colecção, não seria apenas utópico como pouco pertinente. Dentro de uma colecção ou arquivo deve-se optar pelos documentos que se entendam ser representativos desse conjunto documental. Caso contrário, abraçar-se-ia um projecto em que a redundância minaria, por absoluto, a actividade.

O objectivo capital da descrição é ajudar os utilizadores a encontrarem material relevante. Além deste, Terry Barrett enuncia outros princípios para a descrição de documentos fotográficos:

Description is criticism. Descriptions are factual. Description can be data-gathering processor a data-reporting process. When gathering descriptive data, everything matters: facts about artists, title, medium, size, date and place of presentation are meaningful descriptive data. Formal analysis is a combination of description and interpretation. Description, interpretation, and evaluation are interdependent activities. Reported descriptions should be based on relevancy to interpretive, evaluative, and theoretical ideas. Description is especially dependent on interpretation. Interpretations and descriptions are meaningfully circular. Descriptions should offer information drawn from within and outside of a photograph. Descriptions can be (productively or non-productively) infinite: relevancy is the determining factor¹⁰⁷.

Desta enumeração devem ser destacadas algumas ideias-chave: o facto de tanto a descrição como a interpretação serem apontadas como processos circulares e interdependentes; o facto de que na descrição tudo importa; e a tomada de atenção para o que está dentro e fora do documento. É uma perspectiva interessante ainda que tocada da audácia que caracteriza a crítica textual.

¹⁰⁷ Cf. BARRET, Terry - Criticizing photographs: an introduction to understanding images, p. 36-37.

V.2.1 A identificação e a contextualização

Na descrição é imperativo prestar atenção tanto às propriedades estruturais do documento como às propriedades conceptuais. O primeiro momento da descrição consiste na identificação. Nesta etapa, tal como se pode observar na grelha, o que se propõe é bastante semelhante ao que preconiza a ISAD (G). Este primeiro momento é dedicado à identificação. Na zona da identificação, optou-se por suprimir a informação relativa à dimensão e suporte dado que se o objectivo é ler o documento, e a etapa seguinte compreende uma análise morfológica, logo não faria sentido a duplicação de informação. Dado que o processo é para ser seguido na íntegra não se vê vantagem na repetição de informação¹⁰⁸.

O segundo momento da descrição é a contextualização. Este momento consiste na observação da imagem fotográfica. Durante a contextualização as informações sobre a imagem tornam-se tanto mais específicas quanto as suas características próprias. Muitas das informações específicas provém do conhecimento do profissional e de inúmeras fontes de informação.

Uma boa ferramenta para auxiliar esta etapa da descrição é a ISAD (G)¹⁰⁹. Esta norma defende quatro princípios: o processar da descrição do geral para o particular; a relevância da informação para o nível em causa; a articulação entre os níveis e a não repetição da informação. Apresenta regras gerais para a descrição arquivística, que podem ser aplicadas independentemente da forma ou do suporte do documento de arquivo. Porque mais do que ater-se em tipologias documentais, interessa o que o documento materializa.

¹⁰⁸ Consultar o esquema da grelha de leitura no **Anexo I**.

¹⁰⁹ A ISAD (G) – *International Standard for Archival Description (General)* foi desenvolvida em 1996 e revista em 2002 por um Comité do Conselho Internacional dos Arquivos. Muitos arquivistas acreditavam que os arquivos eram únicos e que não se ganharia muito com o estandardizar da descrição. No entanto, com a automatização da descrição o processo acelerou-se e há que convir que independentemente das idiosincrasias de cada arquivo, discutem-se metodologias e não teorias de reformatação. A documentação produzida por diversas organizações apresenta uma significativa diversidade, o que dificulta a aplicação de uma norma como a ISAD (G). No entanto, independentemente das tipologias documentais, a ISAD (G) prevê a sua articulação com normas de descrição para documentos especiais: iconográficos; cartográficos; sonoros; vídeo ou electrónicos. A norma apresenta um modelo hierárquico dos níveis de organização de um fundo e das partes que o compõem. Dividida em sete zonas, a ISAD (G) compreende 26 elementos. As zonas da ISAD (G) são: Zona 1 – identificação; zona 2 – contexto; zona 3 – conteúdo e estrutura; zona 4 – condições de acesso e de utilização; zona 5 – documentação associada; zona 6 – notas e zona 7 – controlo da descrição. Este modelo hierárquico traduz-se numa descrição multi-nível.

Tendo em conta o nível de cada organização, o cuidado com a pertinência e a adequação da informação, a proposta que este trabalho recomenda apresenta algumas alterações à ISAD (G). Estas alterações justificam-se para que se evitem toda e qualquer forma de redundância. Na zona conteúdo e estrutura, proposta pela norma, entendeu-se ser mais adequado separar esta zona em duas. Assim, nesta proposta enuncia-se na zona do conteúdo, os seguintes elementos: assunto, conteúdo e ingressos adicionais. Sendo criada, em separado, uma zona para a estrutura que compreende apenas o sistema de organização. Há semelhança do que se verifica na zona da identificação, também na zona das condições de acesso e utilização se optou por suprimir o elemento respeitante às características físicas e requisitos técnicos dado que estes serão abordados na análise morfológica. Optou-se também por substituir a zona das notas pela zona da estrutura, inserindo-se o elemento “notas” na zona do controlo da descrição prevista pela ISAD (G).

Estas alterações não constituem uma crítica à norma mas um esquema que melhor exemplifique o que se pretende evidenciar com esta proposta. Esta proposta continua o seu tratamento para além da descrição. A ISAD (G) compreende e permite executar uma tarefa de descrição de forma bastante exacta, no entanto, a proposta que dá o mote a este trabalho, apresenta uma abrangência e um objectivo diferente, daí as pequenas alterações.

Na descrição, outra proposta que este trabalho não se pode furtar em referir é o SEPIADES¹¹⁰. É interessante o facto de o SEPIADES tomar a instituição como a primeira etapa da descrição. Esta medida é lógica, no sentido em que é recorrente a dispersão dos fundos fotográficos. A importância atribuída a esta etapa, pelo SEPIADES, permite a construção de um Ficheiro Nacional de Autoridades (FNAA)¹¹¹. E este ficheiro é essencial porque permite a reunião intelectual da documentação que por motivos diversos se encontra dispersa. Sendo que, esta é uma das maiores dificuldades do trabalho com

¹¹⁰ O SEPIADES é constituído por um relatório de recomendações específicas para a descrição de documentos fotográficos. É baseado na experiência de diferentes instituições e apresenta uma ferramenta de software, desenvolvida pelo Instituto Holandês dos serviços de informação científica (NIWI). Este programa, em código aberto, permite a descrição multi-nível, o armazenamento e a troca de registos em formato XML. Seguindo estas recomendações tem-se acesso a uma descrição multinível, efectuada do geral para o particular. Os níveis contemplados pelo SEPIADES são cinco: instituição, colecção, documento, imagem, e espécie. Esta hierarquia fica habitualmente transposta na estrutura da base de dados, onde o conhecimento dos níveis hierárquicos de descrição é fundamental. Para além dos campos mencionados, considerados essenciais, existem outros que são estabelecidos consoante as necessidades de cada colecção ou especificidade de cada instituição. Cf. KLIJN, Edwin - SEPIADES: recommendations for cataloguing photographic collections. In Sepia working group on descriptive models for photographic collections [Em linha]. Amsterdam : European Commission on Preservation and Access, 2003. [Consult. 25 Jul. 2010]. Disponível na WWW: <URL: <<http://www.knaw.nl/ECPA/sepia/workinggroups/wp5/sepiadestool/sepiadesdef.pdf>>. ISBN 90-6984-397-8.

¹¹¹ Ver **ISAAR** (CPF). 1998, Norma internacional para os registos de autoridade arquivística relativos a instituições, pessoas singulares e famílias. Lisboa : Conselho Internacional de Arquivos. Comissão *Ad Hoc* para as Normas de Descrição. 32 p.

documentos fotográficos, a falta de informação, relativamente às histórias quer dos produtores quer da documentação¹¹².

Neste ponto do trabalho, abordaram-se a ISAD (G) e o SEPIADES pela sua condição de trabalhos internacionais cuja preocupação maior é o rigor na descrição. Ambas são ferramentas que preparam a análise de conteúdo. No entanto, não podendo abraçar as duas ferramentas, e elegendo um procedimento que coloque os documentos visuais em paralelo com os documentos verbais, optou-se pela ISAD (G), apesar dos reparos que lhe foram feitos.

V.3 A análise

A segunda etapa proposta para a leitura de documentos fotográficos é a análise. Dentro da análise importa distinguir dois momentos: a análise morfológica e a análise lógica. A análise do documento fotográfico começa no documento, podendo vir a ser, validada pela documentação de suporte consultada para o efeito, as informações que dela se extraem. Na análise do documento fotográfico, o leitor, deve-se ater à indiciabilidade da imagem e aos dados concretos que o referente transmite. O conteúdo informacional da imagem fotográfica está em ligação directa com o referente¹¹³.

É errado pensar que o hábito da análise mata o prazer estético ou bloqueia a “espontaneidade” da recepção da obra. É preciso recordar que a análise é sempre um trabalho, que exige tempo e não pode ser feito espontaneamente (...) uma boa análise define-se antes de mais pelos seus objectivos” porque a análise “deve servir um projecto e é este que lhe fornecerá a sua orientação, assim como lhe permitirá elaborar a sua metodologia. Não há método absoluto para a análise mas sim opções a fazer, ou a inventar em função dos objectivos¹¹⁴.

Como afirmara Huyghe passou-se da «Civilização do Livro» para a «Civilização da imagem»¹¹⁵. E se até à algumas décadas a fotografia ocupava um lugar algo incerto, da incerteza vemo-la avançar num caminho em que passou a ser reconhecida como um artefacto valioso, bem como um documento digno de estudo.

Defende-se com este trabalho a leitura do documento fotográfico, propondo-se a revisão do lugar que o documento fotográfico ocupa nos arquivos. A leitura que se faz do documento fotográfico é a leitura que se faz do seu referente. Esta asserção constitui a diferença chave relativamente à análise de textos escritos e a análise de imagens. No

¹¹² Ver V.3.3 A investigação histórica.

¹¹³ Ver II.2.2 A proposta de Félix Gastaminza.

¹¹⁴ Cf. JOLY, Martine - Introdução à análise da imagem, p. 52-54.

¹¹⁵ Cf. HUYGHE, René - Obra cit., p. 7-8.

entanto, a história da imagem é diferente da história do referente. Enquanto, por exemplo, ao fotógrafo, interessará a história da imagem, ao documentalista interessará a história do referente. O referente no documento fotográfico dá-lhe o assunto, motivo e razão de ser. A sua função é ser documentado, registado e significar alguma coisa. No entanto, na análise conhecem-se as primeiras dificuldades devido à polissemia da imagem.

V.3.1 A análise morfológica

A análise morfológica é em boa verdade um momento dedicado à observação. A observação encaixa-se no nível iconográfico defendido por Panofsky. Durante a observação importa descrever tudo o que se observa no documento fotográfico. Trata-se de uma etapa que vive sobretudo da observação e não da dedução.

A análise formal é o modo de explicar como os elementos visuais que se descrevem funcionam em conjunto para formar a composição. Assim, este momento trata da verificação de informações sobre a produção técnica, o suporte, e o estado de conservação. Traços que foram designados durante a caracterização do objecto, no terceiro capítulo desta tese¹¹⁶.

No que concerne a produção técnica consideram-se importantes os elementos: equipamento, película, abertura do diafragma, velocidade do obturador, tempo de exposição, a luz, a escolha da objectiva, a utilização de filtros, o enquadramento, o ângulo do ponto de vista, a perspectiva, a escala, a profundidade de campo e os efeitos especiais. Estas informações são específicas porque estão em associação directa com o autor, dado que este determina os parâmetros da realização do documento. Estes elementos ainda que não alterem o conteúdo do documento condicionam a leitura, sendo natural que conduzam o leitor na apreensão do conteúdo.

A análise do suporte compreende a observação e identificação do mesmo. Importa assinalar o tipo de suporte que o documento apresenta, a dimensão, no caso dos documentos electrónicos ou digitalizados deve ser indicado qual o tamanho da imagem, devendo de igual modo ser assinalado o formato. Deve também ser registada a existência de marcas tão diversas como, por exemplo: legendas, títulos, nomes próprios, datas, assinaturas, dedicatórias, etc. Esta análise deve prever o reconhecimento das propriedades

¹¹⁶ Ver **III.1 A dimensão morfológica**.

materiais do documento quer elas sejam físicas ou não. Os elementos adicionados ao suporte: carimbos, selos, adesivos, também passam a fazer parte da análise do mesmo.

O terceiro momento desta análise morfológica compreende o estado de conservação do documento. O estado de conservação é de suma importância porque em boa verdade é o que determina por quanto tempo se pode efectuar a leitura do documento. Nesse sentido importa identificar as diversas causas de deterioração que vitimizam os documentos. Estas podem ser de natureza diversa: humana, ambiental, biológica, determinada por deficiências de processamento ou devida à instabilidade dos materiais.

Ao olhar os campos da grelha, facilmente, se nota que alguns campos que surgem no suporte também estão nas causas de deterioração. Esta dupla ocorrência pretende que no suporte se evidencie o que se vê. No caso dos carimbos, por exemplo, deve-se explicitar toda a informação que se consegue obter dessa marca. Enquanto nas causas de deterioração o que se pretende é saber quanto à presença e quantidade de carimbos. Este tipo de registo permitirá elaborar um diagnóstico que imediatamente apresente o estado de conservação e o que se deverá fazer para proceder à preservação daquela espécie.

V.3.2 A análise lógica

Dentro deste momento da descrição algumas são as ferramentas propostas para a compreensão do conteúdo dos documentos fotográficos. No entanto, não se pode descuidar o contexto. Importa considerar que o contexto em que um documento de arquivo é produzido, bem como o lugar onde este documento surge fazem parte da experiência do visual. Nesse sentido, serão exploradas a dualidade conotação e denotação; a significação e a investigação histórica como formas, como caminhos de chegar a esse destino específico. No que trata a dualidade conotação e denotação importa perceber qual a intenção do autor, qual o interesse do documento para o leitor e qual o contexto da imagem.

Nos últimos anos deu-se a consciencialização do fenómeno visual a uma escala maior, proporcionada pelos rápidos meios de comunicação. Mirzoeff considera que a pós modernidade é a cultura visual¹¹⁷. E isto acontece não porque as imagens sejam cada vez mais comuns ou porque o nosso conhecimento do mundo tenha aumentado graças às novas tecnologias de informação mas porque interagimos cada vez mais com experiências visuais. Nos arquivos, a situação não é diferente.

¹¹⁷ Cf. MIRZOEFF, Nicholas - **Introduction to visual culture**. (Referência bibliográfica recomendada)

El contenido es el mensaje o información que el emisor quiere transmitir al receptor. En la fotografía, el mensaje son los conceptos que entendemos a partir de la visualización de la imagen final. La comprensión del mensaje puede darse a dos niveles: denotación y connotación¹¹⁸.

À semelhança de Boadas, também Barthes aponta o paradoxo fotográfico na coexistência de duas mensagens, uma denotada e outra conotada. A denotação trata da análise e compreensão da informação representada no documento fotográfico. A conotação trata da percepção das ideias sugeridas pelo documento. Na terminologia de Barthes, a denotação encontramos-la quando refere o *studium* e a conotação quando refere o *punctum*. E esta dualidade instala-se tanto no acto fotográfico como no acto receptivo. Nestes a dificuldade do documento visual prende-se com a sua conotação. Porque é melindrosa a separação entre a denotação e a conotação. A colmatar esta brecha, ainda que indirectamente a legenda orienta para uma análise conotativa¹¹⁹.

Na demanda do tentar destrinçar a conotação do documento fotográfico é importante considerar os pontos que condicionam a objectividade de uma imagem. O primeiro factor que condiciona a objectividade da imagem é a intenção do fotógrafo porque esta determina a construção da mensagem. O segundo factor será inevitavelmente a formação e o interesse dos leitores, porque estes condicionam a compreensão do conteúdo. E por último, mas não menos importante, o contexto da imagem. Neste sentido torna-se necessário interrogar as motivações que presidem à captura, perceber a importância do destino que se atribui ao documento, e proceder a um cuidadoso exame do suporte. Estas pistas foram questionadas por Dubois:

(...) as três questões fundamentais que se colocam a toda a obra de arte (o que está representado? Como se produziu? Como foi apreendido?) fundem-se numa única. Desde logo, descrever esta obra do ponto de vista do espectador e seguindo o movimento da sua percepção é, no mesmo movimento, seguir o processo pelo qual foi constituída¹²⁰.

Na destrinça entre a conotação e denotação emerge a significação. À semelhança de Dubois, também Rose, indica os locais da produção do significado. Rose defende que a significação se constrói na produção, na imagem, ela própria, e no público. É interessante a preocupação manifesta pelo que precede a imagem, pela imagem e pelo que esta causa nos outros. No entanto, não se identifica em Rose a preocupação pela morfologia do documento fotográfico como sucede com Valle Gastaminza. Este além do conteúdo faz a ressalva para a importância do suporte, sublinhando a importância de identificar o estado de conservação do suporte porque esse condiciona o tempo que se pode ter para ler a imagem.

¹¹⁸ Cf. BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Estevé; SUQUET, M. Àngels - Obra cit., p.191.

¹¹⁹ Cf. BARTHES, Roland - A mensagem fotográfica, p. 12-16.

¹²⁰ Cf. DUBOIS, Philippe - Obra cit., p. 12.

Assume-se que o processo fotográfico não se deve entender como mostra do real. Por de trás do olhar que produziu a fotografia, houve um sentido de construção. Assim se compreende o processo de leitura como a desconstrução da fotografia, devendo ser executada de acordo com etapas e momentos distintos.

Barthes indica que a construção do sentido se processa a três níveis: informativo (nível da comunicação), simbólico (nível do simbolismo referencial) e histórico (nível da significação)¹²¹. E concordando com esta aproximação o objecto de estudo deste trabalho foi caracterizado tendo em conta estes níveis. Assim abordou-se a legenda, o referente e a intenção no III capítulo deste trabalho.

Uma das formas de ter acesso à significação é através da teoria semiótica de Peirce. Estudar determinados fenómenos sob o seu aspecto semiótico implica considerar o seu modo de produção de sentido, isto é, o modo como estes fenómenos suscitam significados. Ainda antes de estudar a língua, Charles Sanders Peirce, em 1978, elabora uma teoria geral dos signos¹²². Peirce distingue três grandes tipos de signos: ícone¹²³, índice¹²⁴ e o símbolo¹²⁵.

Um signo torna-se signo, apenas quando exprime ideias, criando em quem o recebe uma atitude interpretativa. Este trabalho defende o documento fotográfico enquanto ícone, dentro da classificação dos signos proposta por Peirce. Uma vez que e pelo exposto esta apresenta uma relação de analogia com o seu referente mas essa relação não chega a ser nem de continuidade (como índice) ou de convenção (como acontece nos símbolos)¹²⁶. Estas classificações encaixam na tipologia da fotografia artística e não na tipologia da fotografia documental¹²⁷.

Peirce define signo como “algo que significa outra coisa para alguém, devido a uma qualquer relação ou a qualquer título”¹²⁸. Através da compreensão do signo compreende-se a imagem e o que representa. Um signo possui uma materialidade que se capta com um ou

¹²¹ Cf. BARTHES, Roland - O terceiro sentido, p.47.

¹²² Cf. PEIRCE, Charles Sanders - Théorie des signes : la sémiotique, p. 120-192.

¹²³ De acordo com Peirce o ícone é o signo que refere o objecto, que o denota na medida em que partilha com ele possui caracteres, caracteres que existem no objecto denotado independentemente da existência do signo, podendo este ser: pintura, fotografia, o desenho de um boneco.

¹²⁴ De acordo com Peirce o índice é o signo que mantém com o seu referente uma relação causal de contiguidade física com aquilo que representam ou parte representada de um todo anteriormente adquirido pela experiência subjectiva ou pela herança cultural (por exemplo: onde há fumo, há fogo). O índice é um signo que se refere ao objecto denotado em virtude de ser realmente afectado por esse objecto.

¹²⁵ De acordo com Peirce o símbolo pertence à classe de signos que mantém com o seu referente uma relação de convenção, como por exemplo a bandeira de um país.

¹²⁶ Cf. PEIRCE, Charles Sanders - Icono, índice y símbolo, p. 142-161.

¹²⁷ Reparar que quando se menciona “*fotografia artística*” não é o mesmo que referir “*fotografia de arte*”. Esta diferença não parecendo significativa altera precisamente toda a classificação porque a fotografia artística tanto pode ser considerada índice ou símbolo, enquanto a fotografia de arte é sempre um ícone, porque se insere nos que se convencionou denominar, fotografia documental, neste trabalho.

¹²⁸ Cf. PEIRCE, Charles Sanders (1988) - Obra cit., p. 158.

mais sentidos. Tudo pode ser um signo, a partir do momento em que daí se deduza uma significação, ainda que esta seja condicionada pela cultura. Os signos para Peirce apresentam uma estrutura comum, uma dinâmica tríplice que liga o significante ao referente e ao significado¹²⁹. Apesar de esta estrutura ser comum aos signos, estes não são idênticos: uma palavra não é o mesmo que uma bandeira.

Outra abordagem para melhor atingir a significação da imagem é a concepção de Erwin Panofsky. O autor formula que aquando da experiência estética é-se confrontado com três elementos: a forma materializada, a ideia e o conteúdo. E a unidade destes três elementos possibilita a experiência estética. Estes dependem da sensibilidade e do treino do leitor. Panofsky defende a não existência de observadores ingénuos. Efectivamente não devem existir leitores inocentes porque os documentos não surgem inocentemente¹³⁰.

Defendia Panofsky que é através do conteúdo que se aprendem os significados convencional e simbólico da imagem, ainda que o conteúdo seja considerado inseparável da forma. O autor entende as imagens enquanto signos e não apenas objectos visuais. Assim, estabeleceu a distinção entre a iconografia e a iconologia. Iconografia é o estudo do “tema” de uma obra, onde é possível descrever e analisar um documento. E iconologia é o estudo do “significado” de uma obra, onde ocorre a interpretação do documento. No intuito de melhor compreender o conteúdo, desenvolve a sua teoria da significação.

A teoria da significação de Panofsky torna-se uma referência na análise de imagem. Esta teoria apresenta três níveis para os significados. O primeiro nível é o dos significados primários ou naturais e deste nível, resulta uma descrição descontextualizada. Descreve-se aquilo que se vê no documento, há um reconhecimento e enumeração da imagem simples. O segundo nível é o dos significados secundários ou convencionais, neste nível pretende-se identificar a imagem utilizando estruturas relacionais, contextos geográficos e cronológicos. Se necessário, recorre-se a fontes de identificação externas. Daqui resultam mecanismos de recuperação por assunto. O indexador tem que conhecer a sintaxe das imagens, a relação dos vários elementos das imagens. O terceiro nível é o do significado intrínseco, não deve ser utilizado na indexação mas na identificação de conteúdos, porque este nível é o nível do conteúdo. Aqui se conta a história pessoal, técnica e cultural da obra.

Para Panofsky as imagens geram significado e apresentando um domínio de significação tão explícito quanto a linguagem verbal. Tanto o desenvolvimento linguístico como o desenvolvimento cognitivo resultam da interacção entre capacidades inatas e

¹²⁹ Ver **III.2.2 O referente**.

¹³⁰ Cf. PANOFSKY, Erwin - Obra cit., p. 27-43.

condicionantes ambientais. Assim, se entende que os ambientes mais ricos proporcionem melhores experiências porque quanto maior é o estímulo, maior será o desenvolvimento.

Uma das preocupações que se assume na fotografia dentro da análise de imagem, tal como questionam os autores Kaplan e Mifflin, é entender o que era suposto ser expresso através do documento, como receberiam os leitores o documento fotográfico no momento da captura e como o receberiam hoje, e qual a escolha do significado do momento?¹³¹ Esta noção da transformação da mensagem ao longo do tempo é outra das dificuldades que deve ser contemplada na leitura de imagem.

A fotografia ganha pleno valor documental sempre que se pode contextualizar. Sabe-se que a imagem transmite o que o texto não consegue transmitir mas uma imagem não contextualizada pouco vale dentro de um conjunto documental. “A ambiguidade presente na criação, na representação e na recepção fotográfica, faz com que a fotografia ocasione uma peculiar complexidade no momento do seu tratamento documental”¹³². No entanto, esta ambiguidade não pode ser confundida com subjectividade.

Assim, durante a análise importa tomar atenção à relação do documento fotográfico com o texto escrito (título, legenda e dedicatórias) importa compreender como se constrói a relação entre a imagem fotográfica e as palavras escolhidas como representantes de elementos imagéticos. Como defende Martel: “le rôle du chercheur est d’interpréter la pensée véhiculée par l’image. Mentionnons ici l’importance des sources complémentaires, écrites ou orales, accompagnant l’image (ou que l’image accompagne) et qui permettent de la situer dans un contexte général”¹³³.

Outro ponto a ter em conta na passagem da análise do documento fotográfico para o documento escrito, o texto dentro do texto que mencionava Barthes, é não deixar que se percam as características documentais do documento fotográfico. Como se podem transpor significados do imagético para o verbal, tendo em conta a polissemia da imagem e a sua recuperação efectiva enquanto fonte de informação. E por último, mas igualmente importante é a compreensão que se tem do modo como se relacionam o verbal e o visual na análise de documentos fotográficos, na passagem que se constrói da imagem para a sua representação escrita, esta passagem de um código para outro.

O princípio da proveniência é a base teórica, a lei que rege todas as intervenções arquivísticas. O respeito deste princípio, na organização e no tratamento dos arquivos qualquer que seja a sua origem, idade, natureza ou suporte, garante a constituição e a plena

¹³¹ Cf. KAPLAN, Elisabeth; MIFFLIN, Jeffrey - Obra cit., p. 81.

¹³² Cf. MURGUÍA, Eduardo Ismael; REGISTRO, Tânia Cristina - O arranjo arquivístico como escrita: uma reflexão sobre a narrativa em imagens a partir do fundo Pedro Miranda no arquivo público e histórico de Ribeirão Preto, p. 124.

¹³³ Cf. MARTEL, Xavier - L’image photographique : entre art et document le chercheur est un pisteur, p. 54.

existência da unidade de base em arquivística, a saber, o fundo do arquivo. O princípio da proveniência e o seu resultado, o fundo de arquivo, impõe-se à arquivística, uma vez que esta tem objectivo gerir o conjunto das informações geradas por um organismo ou por uma pessoa no âmbito das actividades ligadas à missão, ao mandato e ao funcionamento do dito organismo ou ao funcionamento e à vida da referida pessoa. Pense-se na criação, avaliação, aquisição, classificação, descrição, comunicação ou na conservação dos arquivos: todas as intervenções do arquivista devem ocorrer sob o signo do princípio da proveniência e, à partida, do reconhecimento do fundo de arquivo como unidade central das operações arquivísticas¹³⁴.

Em jeito de remate, defende-se a análise documental de documentos fotográficos porque esta objectiva o modo de proceder à identificação do conteúdo informacional da imagem fotográfica. Como foi mencionado, o conteúdo informacional da imagem fotográfica é composto pela imagem e pelo seu referente. É o referente que permite tanto a representação escrita do documento como a recuperação da informação imagética.

Inicie-se este momento pela análise conotativa. A análise conotativa manifesta todas as sensações e sentimentos que pode evocar um documento fotográfico. Esta análise procura identificar a intenção do leitor, o contexto da imagem e qual o interesse que aquele documento desperta no leitor. Em seguida, procede-se à análise denotativa na qual se identificam os elementos e se situam as coordenadas espaço-temporais correspondentes. Para responder a estas perguntas muitas vezes é necessária documentação auxiliar e bibliografia. É neste sentido que se defende como último momento desta etapa a pesquisa histórica. Trata-se de uma etapa que visa identificar e complementar informações. Esta pesquisa fornece importantes dados para documentar a imagem, ainda que em boa verdade esta etapa comece logo na contextualização, quando há a extracção dos inscritos no documento fotográfico, muitas vezes não cumprida esta necessidade, é intentada uma pesquisa histórica.

A imagem possui um sentido denotativo representado pelo que se pode encontrar no suporte e um sentido conotativo que expressa exactamente a sua polissemia, os seus inúmeros significados. Assim, quando se trabalha com materiais visuais importa estar consciente da “hipercodificação”¹³⁵ que comportam.

Ao elaborar a análise do conteúdo está-se perante o surgimento de um novo documento. Um documento sobre o documento fotográfico. Um documento que caracteriza o outro e que situa o leitor dentro do que significa o documento fotográfico, explicando qual a sua importância.

¹³⁴ Cf. COUTURE, Carol; ROUSSEAU, Jean-Yves - Os fundamentos da disciplina arquivística, p. 79.

¹³⁵ Conceito abordado por Umberto Eco nas obras: **Obra Aberta** (1962); **Apocalípticos e Integrados** (1965); **Estrutura Ausente** (1968) e **Tratado de Semiótica Geral** (1975).

V.4 A indexação

“(...) a indexação de documentos visuais é delicada (...) tem que se traduzir o seu conteúdo visual e conteúdo textual numa linguagem documental (...)”¹³⁶

Em terceiro e último lugar foi enunciada a indexação como a terceira etapa deste processo de leitura. A indexação é uma forma de representação do conteúdo do documento. É uma etapa difícil que implica a realização prévia de uma sólida análise do documento. E nesse sentido torna-se lógico que surja em último lugar. Tendo em conta a actual envolvência tecnológica, não é possível ser alheio à importância de associar metadados aos documentos. Este procedimento fecha a leitura do documento, uma vez que as possíveis lacunas que tenham sido deixadas ao longo do processo não passarão incólumes nesta etapa. Uma boa indexação necessita de uma análise coerente que lhe sirva de suporte.

A indexação consiste em descrever e caracterizar documentos com a ajuda de representações contidas nesses documentos. Através da indexação transcrevem-se para linguagem documental os conceitos extraídos dos documentos. Indexar é, portanto, o acto de descrever e identificar o documento através do seu conteúdo, constituindo o processo básico da recuperação da informação. Trata-se de uma operação complexa que permite criar cabeçalhos de assunto com o objectivo de orientar o leitor na sua pesquisa. O seu objectivo último é a caracterização do conteúdo de um documento através de uma linguagem documental composta por descritores e não descritores.

V.4.1 O reconhecimento e a representação

A indexação é uma operação do tratamento técnico documental que se rege por princípios, que são independentes dos objectos aos quais se aplicam (os documentos), bem como dos meios técnicos e humanos e dos equipamentos que são utilizados¹³⁷.

A indexação tem como grande objectivo facilitar o acesso às imagens que os utilizadores procuram. Indexação é exactamente selecção e não acesso ao maior número de imagens. E sempre que se defenda que a indexação serve para aceder ao maior número de imagens, então não houve um entendimento sobre o que implica o processo e para que serve. A indexação processa-se em duas fases: o reconhecimento dos conceitos que contém

¹³⁶ Cf. ALVIM, Luísa - A análise de conteúdo de documentos visuais gráficos, p. 145.

¹³⁷ Cf. RIBEIRO, Fernanda - Indexação e controlo de autoridade em arquivos, p. 60.

informação e a representação dos conceitos em linguagem documental com o auxílio dos instrumentos de indexação.

Na primeira fase da indexação procede-se à análise do referente dado que esta permite estabelecer relações lógicas (de super ordenação/subordinação) e relações ontológicas (partitivas e associativas). As primeiras ocorrem quando na análise das propriedades do referente, e as segundas ocorrem quando observamos a sua relação com outros, por exemplo, a sua função na realidade empírica ou na sua contiguidade espacial ou temporal. Esta análise do referente prepara a identificação e selecção dos conceitos representativos do conteúdo dos documentos.

A representação conceptual do que se destaca da análise do referente será a segunda etapa desta etapa. Esta representação rege-se por princípios: a qualidade da análise; o interesse do utilizador; a simplicidade formal; a coerência e uniformidade e o controlo de sinonímia e da ambiguidade e a analogia¹³⁸. São considerados dois tipos de linguagem próprios para a indexação: a linguagem natural e a linguagem controlada.

A linguagem natural é utilizada pelos próprios autores dos documentos, sendo por isso, uma linguagem livre, sem qualquer tipo de restrições ou controlo, a não ser nos casos em que a área temática da documentação já pressupõe uma terminologia adequada. A segunda é elaborada conscientemente com a finalidade específica de armazenar e de recuperar informação, pressupondo, por isso, um controlo do vocabulário utilizado e restringindo-o a um conjunto limitado de termos¹³⁹.

Actualmente, com o crescimento tecnológico e com a utilização de ambientes distribuídos na internet, o tesouro¹⁴⁰ assume um papel fundamental para que a troca de informações isoladas seja disponibilizada e para que possa ser utilizada de maneira integrada, viabilizando a interoperabilidade semântica. O vocabulário utilizado é um requisito essencial e deve ser devidamente controlado e normalizado. Sempre que se utiliza terminologia normalizada contribui-se para uma melhor e mais rápida eficácia dos sistemas de recuperação, além de que se melhora a comunicação¹⁴¹.

¹³⁸ Cf. MENDES, Maria Teresa Pinto; SIMÕES, Maria da Graça - O arranjo arquivístico como escrita: uma reflexão sobre a narrativa em imagens a partir do fundo Pedro Miranda no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, p. 17-21.

¹³⁹ Cf. RIBEIRO, Fernanda (1996) - Obra cit., p. 64.

¹⁴⁰ Os autores Francisco Marco e María Lacruz dão exemplos de tesouros: *Garnier*, RAMEAU (Repertoire d'Autorité Matière Encyclopédique et Alphabétique Unifié), *Iconos*, *Mosaïque*, *Urbamet* e o Tesouro do Serviço de Arquivos Fotográficos. Em inglês, do Getty Institute, é dada a referência do *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*. Da Library of Congress temos o *Thesaurus for Graphic Materials*. Cf. AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen; GARCÍA MARCO, Francisco Javier - Obra cit., p. 169-200. Em português encontra-se o SIPA (Sistema de informação para o património) elaborado pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). Trata-se de um tesouro especializado em arquitectura, urbanismo e paisagem, composto por 4500 termos.

¹⁴¹ Cf. ISO 2788. 1986, Documentation. Principes directeurs pour l'établissement et le développement de thésaurus monolingues. Genève: International Standard Organization.

É no tratamento documental que se faz sentir a necessidade de um vocabulário controlado que permita uma maior especificidade e uma menor ambiguidade no seu desenvolvimento. Esta necessidade existe precisamente devido à variedade de sentidos que a linguagem natural comporta em si própria. Sabe-se que o emprego de uma linguagem controlada tem implicações tanto na indexação como na pesquisa.

A coerência é um dos requisitos basilares para uma indexação de qualidade uma vez que todos os documentos que tratam o mesmo assunto devem estar representados da mesma forma de modo a que não haja perda de informação no momento da recuperação. Assim se justifica a importância de uma política de indexação e de um vocabulário controlado para que o indexador não se sinta desamparado no momento de efectuar a representação temática dos documentos. A política de indexação deve reflectir a missão da organização indo de encontro ao que os utilizadores procuram.

Em Portugal a indexação realiza-se utilizando duas normas: a **NP 3715** (1989) – Método para a análise de documentos, determinação do seu conteúdo e selecção de termos de indexação e a **NP 4036** (1992) – Tesouros monolíngues: directivas para a sua execução e desenvolvimento.

Actualmente atendendo à envolvimento tecnológica em que se vive, a indexação assume uma importância considerável. A informação está cada vez mais acessível, o que faz com que o conhecimento comece cada vez mais a ganhar um contorno de poliedro. Begotray afirma: “affordable access to information technology has provided new possibilities for developing visual literacy”¹⁴². Porque, efectivamente, não se pode ignorar que as novas tecnologias ajudaram na consciencialização da necessidade de prestar mais atenção a este conceito. As novas tecnologias possibilitam entender que o conhecimento é uma teia interdisciplinar.

Iniciou-se em França, nomeadamente em *Ain*¹⁴³, no ano de 1999 a experiência da indexação social nos Arquivos departamentais. Os funcionários tiveram dois anos de formação, e em 2003 as primeiras imagens foram disponibilizadas à consulta¹⁴⁴. Esta forma de trabalho não surge apenas no seguimento de uma evolução tecnológica mas porque há efectivamente uma produção documental, a partir da primeira metade do século XX, exponencial. Com estas novas regalias advém novas competências:

(...) aujourd’hui en effet, sans avoir à devenir un véritable programmeur, l’archiviste qui a acquis suffisamment de connaissances techniques est en mesure d’exprimer ses besoins

¹⁴² Cf. BEGOTRAY, D. - Visual literacy across middle school curriculum: a Canadian perspective, p. 6.

¹⁴³ Departamento da França localizado na região Ródano-Alpes.

¹⁴⁴ Cf. BEAUME, Florence; VESSON, Valery - L’indexation collaborative aux archives départementales de l’ain, p. 107-114.

avec réalisme et autorité, mais il peut aussi mieux juger de la façon dont on les satisfait (...) notre métier change, la pratique de la recherche également ¹⁴⁵.

O público leitor é, actualmente, composto de cibernautas. Ao longo da década de 90 assiste-se à industrialização da indexação com os motores de busca. Nos anos 2000 deu-se uma mecanização da indexação e, hoje em dia, podemos estar à beira de um fenómeno de *redocumentarização*¹⁴⁶. Fenómeno que faz sentido quando ao tomar contacto com estas ferramentas se entende que passa a existir uma nova percepção do que é a indexação do documento. Temos, com a evolução das tecnologias de informação, uma valorização e uma percepção do nosso trabalho enquanto arquivistas. Sendo permitido através de um motor de busca encontrar um documento específico dentro do imenso repositório que é a Internet. Falamos de uma pesquisa por grau de relevância e não por grau de ocorrência. Mas, para que isto suceda, é necessário indexar, voltar a indexar estes documentos, para além da utilização das palavras-chave entrando na rede semântica que o texto tece, e isto implica, de facto, uma redocumentarização. E, tanto a redocumentarização como a indexação social são bons incentivos à leitura.

¹⁴⁵ Cf. HECKMANN, Thierry - L'informatique documentaire aux archives: passer de l'expérimentation a la publication en ligne, p. 149-150.

¹⁴⁶ Cf. SALUN, Jean- Michel - La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information.

CAPÍTULO VI: CONCLUSÃO

“A fotografia é o lugar de todas as imagens. E todas as imagens são, também, lugares da fotografia (...)”¹⁴⁷

A problemática que motivou esta investigação assenta na avaliação da oportunidade de criar um modelo de leitura de documentos fotográficos, dada a generalizada falta de competências, no que trata a literacia visual. Apesar do conceito “literacia visual”, aqui tratado como necessidade, ter surgido em 1969 e de estarem estabelecidos inúmeros estudos na área, o que se apura com esta investigação é que esta problemática ainda constitui uma matéria sensível. Esta falta de competências aliada à polissemia da imagem levou a que o documento fotográfico fosse legado a um lugar relativamente marginal no arquivo.

Constituiu o objectivo deste estudo a criação de uma metodologia que permitisse a leitura da fotografia documental. Assim, procurou fazer-se um enquadramento teórico do que se pode apurar tanto em aspectos normativos como práticos. Após uma breve revisão da literatura relativamente à problemática da literacia visual, caracterizou-se, de seguida, o objecto. E rapidamente se evidenciou a dificuldade na leitura deste documento porque este é um documento complexo.

Na obra “Câmara Clara”, Roland Barthes considera a possibilidade de construir uma teoria, no entanto, transparece uma resistência no apresentar de uma conclusão sobre o estatuto da fotografia. O autor assume-se não ser capaz de falar da “Fotografia” mas apenas de “fotografias”. E com esta concepção assiste-se a uma recusa inteligente da fuga à teoria, tal como o haviam preconizado os Formalistas Russos. E essa é uma das conclusões a que se chega quando se trabalha com documentos fotográficos: a resistência é a primeira companheira na jornada e dificilmente abandona quem trabalha a documentação.

Independentemente da perspectiva que se tem sobre a leitura “só é possível decifrar a obra de arte e o conteúdo humano de que o artista a acumulou quando se descobre a leitura complexa que toda a imagem complexa oferece”¹⁴⁸. E esse foi um dos interesses que motivou este estudo. Tendo em conta todas as influências e referências visitadas ao longo deste estudo, neste caminho da leitura, elaborou-se um roteiro composto

¹⁴⁷ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de - Imagem da fotografia, p. 57.

¹⁴⁸ Cf. HUYGHE, René - Obra cit., p. 121.

por três etapas: descrição, análise e indexação do documento fotográfico. Cada etapa é composta de alguns momentos que ajudam na descodificação do documento. E esta noção temporal é fulcral na leitura de documentos fotográficos. O tempo acompanha o documento desde a sua intenção, passando pela criação, arquivamento e leitura. Por quanto tempo se lê uma fotografia? Depende da fotografia, depende do leitor. Sabe-se que o seu tempo de leitura não está para além do seu tempo de vida, no entanto, a sua leitura pode perfeitamente transcender o seu leitor.

Maria José Leal adverte que “o arquivista pode certamente ser historiador, como pode ser romancista, filólogo, pintor, desenhador, mas a sua missão não é outra senão a ser um profissional de informação.”¹⁴⁹ E tal implica possuir algumas competências. Félix del Valle Gastaminza defende para o desempenho de uma boa análise do documento fotográfico seis competências. E parece não haver modo de ficar alheio ou discordar desta ideia de Valle Gastaminza. Assim, o arquivista deve possuir “competências iconográficas” porque o leitor capta a redundância de certas formas visuais que têm um conteúdo próprio. “Competências narrativas” dado que será a partir das suas experiências narrativas visuais, que o leitor estabelece sequências narrativas entre as diversas figuras e objectos que aparecem na imagem. “Competências estéticas” porque baseando-se em experiências simbólicas e estéticas, o leitor atribui um sentido estético à composição, analisando os seus valores composicionais e assinala um possível sentido dramático à representação. “Competências enciclopédicas” porque é necessário saber situar cada documento fotográfico no seu contexto histórico. “Competências linguístico-comunicativas” porque tendo como ponto de partida, as suas competências linguísticas o leitor fará a sua leitura, o que poderá coincidir ou não com a legenda. E, por último, “competências modais” onde se procede à interpretação de espaço e tempo¹⁵⁰.

“Os arquivistas são, portanto, aqueles que aceitaram a enorme e importantíssima tarefa de domesticar essa hidra de sete cabeças que os resíduos materiais da burocracia moderna incessantemente alimentam.”¹⁵¹ Neste trabalho não encontramos uma hidra, esteve-se sempre na companhia de uma amiba. Os pseudópodes desta amiba foram a visão enquanto sentido primordial; a consciência do mundo tal como ele é; a relação entre o passar do tempo e a experiência visual; a destruição da unicidade da imagem através do carácter altamente reprodutor da fotografia; necessidade de representação; intenção; hipervisualidade.

¹⁴⁹ Cf. LEAL, Maria José da Silva - Os arquivistas perante os novos desafios: uma perspectiva prática, p. 15.

¹⁵⁰ Cf. VALLE GASTAMINZA, Félix del - El análisis documental de la fotografía, p. 120-121.

¹⁵¹ Cf. MATOSO, José - Renovar os arquivos para renovar a História, p. 77.

Esta tese reflecte sobre a necessidade de ler o documento fotográfico enquanto documento de arquivo. Uma necessidade que se preenche com a adopção de uma metodologia. Este pequeno trabalho apresenta-se na defesa do entendimento da literacia visual como ferramenta preciosa nesta tarefa. Não se defende a aplicação desta metodologia a todos os documentos de uma colecção ou de um arquivo, do mesmo modo como não se defende a sua especificidade. Cada leitor deve procurar a sua metodologia para a leitura de documentos. Para os arquivistas esta metodologia serve o que se defende, neste trabalho, por leitura. Se se arquiva texto visual será lícito promover uma metodologia para a sua leitura, à semelhança do que se faz com o texto verbal.

Como diria Umberto Eco: “deve [-se] partir do princípio de que, se se é um anão inteligente, é melhor subir aos ombros de um gigante qualquer, mesmo se for de altura modesta; ou mesmo de outro anão. Temos sempre tempo depois para trabalhar sozinhos.”¹⁵² E é esta consciência e esta postura que se deve ter enquanto profissional das Ciências da Informação. Arquiva-se, guarda-se, preserva-se para que se possa recuperar, mostrar e ler amanhã o que se deu hoje. Assim tem acontecido desde *Chauvet-Pont-d’Arc* até hoje. O registo de informação serve um propósito memorial que busca a transmissão independentemente de todas as resistências. Neste trabalho subiu-se aos ombros de alguns gigantes. E a conclusão maior que deste trabalho se tira, já o grande Harold Bloom a tinha avistado: “não há uma forma única de ler bem, apesar de existir uma razão fundamental para ler”¹⁵³. Foi por esta razão que se desenhou o modelo de leitura que se apresenta e que se defende independentemente das resistências que se façam sentir.

¹⁵² ECO, Umberto - Como se faz uma tese em ciências humanas, p. 37.

¹⁵³ BLOOM, Harold - Como ler e porquê, p. 15.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Impressas

AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen; GARCÍA MARCO, Francisco Javier - Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística. *In* VALLE GASTAMINZA, Félix del coord. - **Documentación fotográfica**. 1ª ed. Madrid : Editorial síntesis, 1999. ISBN 84-7738-689-7. 169-200.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - **Imagem da fotografia**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 1995. ISBN 972-37-0180-4.

ALVES, Ivone [et al.] - **Dicionário de terminologia arquivística**. 1ª ed. Lisboa : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993. ISBN 972-565-146-4.

ALVES, José Augusto dos Santos Alves - **O poder da comunicação**. 1ª ed. Lisboa : Casa das Letras/Editorial Notícias, 2005. ISBN 972-46-1614-2.

ALVIM, Luísa - A análise de conteúdo de documentos visuais gráficos. **Páginas a & b**. Lisboa. ISSN 0873-5670-0204. N° 1 (1997) 135-154.

ANTÓNIO, Júlio Rafael - **Desafios profissionais da gestão documental**. 1ª ed. Lisboa : Edições Colibri : Santa Casa da Misericórdia, 2009. ISBN 978-972-772-941-8.

_____ ; SILVA, Carlos Guardado da - **Organização de arquivos definitivos: manual de arqbase**. 1ª ed. Lisboa : Edições Colibri, 2006. ISBN 978-972-772-672-1.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira; AZEVEDO, Ana Gonçalves de - **Metodologia científica: contributos práticos para a elaboração de trabalhos académicos**. 9ª ed. revista. Lisboa : Universidade Católica Editora, 2008. ISBN 978-972-54-0212-2.

BAPTISTA, Maria Adriana da Costa - **Interacções texto/imagem: o caso particular da legenda de fotografia**. 1ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. ISBN 978-972-31-1301-3.

BARRET, Terry - **Criticizing photographs: an introduction to understanding images**. 4th ed. New York : McGraw-Hill, 2003. ISBN 978-0-07-297743-4.

BARROS, Luísa Dauphinet - **O desenho de observação e a literatura visual**. [Texto policopiado] Lisboa : [s.n.], 2004. Tese de Mestrado.

BARTHES, Roland - **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 13ª ed. Lisboa : Edições 70, 2006. ISBN 978-972-44-1349-5.

_____ - A mensagem fotográfica. *In* BARTHES, Roland - **O óbvio e o obtuso**. 1ª ed. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1575-8. 11-26.

_____ - Retórica da imagem. *In* BARTHES, Roland - **O óbvio e o obtuso**. 1ª ed. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1575-8. 27-45.

_____ - O terceiro sentido. *In* BARTHES, Roland - **O óbvio e o obtuso**. 1ª ed. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1575-8. 47-65.

_____ - **O prazer do texto**. 1ª ed. Lisboa : Edições 70, 1997. ISBN 972-44-0572-9.

_____ - ; COMPAGNON, Antoine - *Leitura*. *In* FERNANDO, Gil coord. - Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987. **Enciclopédia Einaudi**, vol. 11. 184-206.

BEAUME, Florence; VESSON, Valery - L'indexation collaborative aux archives departamentales de l'Ain. **La Gazette des Archives**. Paris. ISSN 0016-5522. N° 207 (2007) 107-114.

BERGER, John [et al.] - **Ways of seeing**. 1st ed. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books Limited, 1972. ISBN 0 14 021631 6.

BLOOM, Harold - **Como ler e porquê**. 1ª ed. Lisboa : Editorial Caminho, 2001. ISBN 972-21-1400-X.

BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. Àngels - **Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas**. 1ª ed. Girona : Biblioteca de la imagen, 2001. ISBN 84-95483-11-4.

CABRAL, Maria Luísa - Media librarianship: a curriculum approach. **Audiovisual Librarian**. Milton Keynes. ISSN 0302-3451. 13:1 (1987) 32-37.

CASQUIÇO, Sónia - A fotografia nos centros de informação em Portugal. **Páginas a & b**. Lisboa. ISSN 0873-5670-0204. N° 4 (2009) 155-170.

CASTELLO-LOPES, Gérard - **Reflexões sobre fotografia: eu, a fotografia, os outros**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0895-7.

CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA - **Guia de fundos e colecções fotográficos 07**. 1ª ed. Lisboa: Dgarq, 2007. ISBN 978-972-8451-44-8.

COUTURE, Carol; ROUSSEAU, Jean-Yves - **Os fundamentos da disciplina arquivística**. 1ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 1998. ISBN 972-20-1428-5.

DEVEREAUX, Leslie - An introductory essay. *In* DEVEREAUX, Leslie; HILLMAN, Roger coord. - **Essays in films studies, visual anthropology, and photography**. 1st ed. Berkeley : University of California Press, 1995. ISBN 0-520-98522-1. 01-18.

DONALD, Merlin - **Origens do pensamento moderno**. 1ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. ISBN 972-31-0820-8.

DUBOIS, Philippe - **O acto fotográfico**. 1ª ed. Lisboa : Vega, 1992. ISBN 972-699-280-X.

ECO, Umberto - A obra aberta nas artes visuais. *In* ECO, Umberto - **Obra aberta**. 1ª ed. Lisboa : Difel, 1989. ISBN 972-29-0039-0. 173-200.

_____ - **Como se faz uma tese em ciências humanas**. 2ª ed. Lisboa : Editorial Presença, 1982. ISBN 972-23-1351-7.

EHRlich, Richard - **Dicionário de fotografia**. 1ª ed. Lisboa : Publicações D. Quixote, 1986.

EIKHENBAUM, Boris - A teoria do «método formal». *In* TODOROV, Tzvetan coord. - **Teoria da literatura I**. 1ª ed. Lisboa : Edições 70, 1999. ISBN 972-44-0668-7. 31-71.

FERNANDES, Maria Eugénia; RIBEIRO, Fernanda - **Universidade do Porto: estudo orgânico-funcional. Modelo de análise para fundamentar o conhecimento do sistema de informação de arquivo**. 1ª ed. Porto : Reitoria da Universidade do Porto, 2001. ISBN 972-8025-12-2.

FÉRNANDEZ FUENTES, Belén; MARCOS RECIO, Juan Carlos; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel - Necesidad del Centro de Documentación Fotográfica Nacional en España. **Scire**. Madrid. ISSN 1135-3761. 11 : 1 (2005) 159-173.

FRADE, Pedro Miguel - **Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura**. 1ª ed. Lisboa : Edições Asa, 1992. ISBN 972-41-1127-X.

GREISDORF, Howard F.; O'CONNOR, Brian C. - **Structures of image collections from Chauvet-Pont-d'Arc to Flickr**. 1ª ed. London : Libraries Unlimited, 2008. ISBN 978-1-59158-375-2.

HECKMANN, Thierry - L'informatique documentaire aux archives: passer de l'experimentation a la publication en ligne. **La Gazette des Archives**. Paris. ISSN 0016-5522. N° 207 (2007) 141-150.

HEREDIA HERRERA, Antonia - **Manual de instrumentos de descripción documental**. 1ª ed. Sevilha : Publicaciones de la Diputación de Sevilha, 1982. ISBN 84-500-5412-8.

HILLYARD, Sue - **Fotografia: manual prático**. 1ª ed. Lisboa : Editorial Estampa. ISBN 972-33-2006-1.

HORTIN, John - A need for a theory of visual literacy. **Reading Improvement**. Spring Hill. ISSN 0034-0510. 19 : 4 (1982) 257-267.

HOUSEN, Abigail - O olhar do observador: investigação, teoria e prática. *In* FRÓIS, João Pedro coord. - **Educação estética e artística, abordagens transdisciplinares**. 1ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. ISBN 972-31-0905-0. 147-168.

HÜPPAUF, Bernd - Modernism and the photographic representation of war and destruction. *In* DEVEREAUX, Leslie; HILLMAN, Roger coord. - **Essays in films studies, visual anthropology, and photography**. 1ª ed. Berkeley : University of California Press, 1995. ISBN 0-520-98522-1. 94-124.

HUYGHE, René - **O poder da imagem**. 2ª ed. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1493-5.

ISAAR (CPF). 1998, Norma internacional para os registos de autoridade arquivística relativos a instituições, pessoas singulares e famílias. Lisboa : Conselho Internacional de Arquivos. Comissão *ad hoc* para as normas de descrição. 80 p.

ISO 2788. 1986, Documentation. Principes directeurs pour l'établissement et le développement de thésaurus monolingues. Genève : International Standard Organization. 32 p.

ISAD (G). 1999, Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística: adoptada pelo Comité de Normas de Descrição. Lisboa : Conselho Internacional de Arquivos. Grupo de trabalho para a normalização da descrição em arquivo. 122 p.

IVINS Jr, W. M. - **Análisis de la imagen prefotográfica**. 1ª ed. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1975. ISBN 84-252-0865-3.

JAUSS, Hans Robert - **A literatura como provocação**. 1ª ed. Lisboa : Vega, 1993. ISBN 972-699-348-2.

JOLY, Martine - **Introdução à análise da imagem**. 2ª ed. Lisboa : Edições 70, 2008. ISBN 978-972-44-1389-1.

KLINJN, Edwin; LUSENET, Yola de – **SEPIADES: Cataloguing photographic collections**. 1ª ed. Amsterdam : European Commission on Preservation and Access, 2004. ISBN 90-6984-417-6.

_____ - **Tracking the reel world, a survey of the audiovisual collections in Europe**. 1ª ed. Amsterdam : European Commission on Preservation and Access, 2008. ISBN 978-90-6984-546-3.

LARA LÓPEZ, Emilio Luis - La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. **Revista de Antropología Experimental**. Jaén. ISSN 1578-4282. N° 5 (2005) 01-28.

LEAL, Maria José da Silva - Os arquivistas perante os novos desafios: uma perspectiva prática. *In* LEAL, Maria José da Silva; PEREIRA, Miriam Halpern, org. - **Arquivo e historiografia: colóquio sobre as fontes da história contemporânea portuguesa**. 1ª ed. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988. 11-24.

LEONTIEV, Dmitry A. - Funções da arte e educação estética. *In* FRÓIS, João Pedro coord. - **Educação estética e artística, abordagens transdisciplinares**. 1ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. ISBN 972-31-0905-0. 127-144.

LOPES, Dominic - **Understanding pictures**. 1ª ed. New York : Oxford University Press, 1996. ISBN 0-19-824097-X.

MIGUEL RODRÍGUEZ, Jesus Manuel de; PONCE de LÉON, Omar G. - Para una sociología de la fotografía. **Reis**. Madrid. ISSN 1988-5903. N° 84 (1998) 83-124.

MARTEL, Xavier - L'image photographique: entre art et document le chercheur est un pisteur. **La Gazette des Archives**. Paris. ISSN 0016-5522. N° 181-182 (1998) 54-60.

MATOSO, José - Renovar os arquivos para renovar a História. *In* MATOSO, José - **A escrita da história: teoria e métodos**. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. 67-78.

MEDEIROS, Margarida - **Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2000. ISBN 927-37-0606-7.

MELO, Josemar Henrique de - Secretários de Governo da Capitania de Pernambuco: suas funções e actividades como elementos essenciais do sistema de informação. **Páginas a & b**. Lisboa. ISSN 0873-5670. N° 14 (2004) 69-75.

MENDES, Maria Teresa Pinto; SIMÕES, Maria da Graça - Indexação por assuntos: princípios gerais e normas. N.º 9 (2002) **Páginas a & b**. Lisboa. ISSN 0873-5670. 17-21.

MORAIS, José - **A arte de ler : psicologia cognitiva da leitura**. 1ª ed. Lisboa : Edições Cosmos, 1997. ISBN 972-762-064-7.

MURGUÍA, Eduardo Ismael; REGISTRO, Tânia Cristina - O arranjo arquivístico como escrita: uma reflexão sobre a narrativa em imagens a partir do fundo Pedro Miranda no arquivo público e histórico de Ribeirão Preto. **Páginas a & b**. Lisboa. ISSN 0873-5670. N.º 16 (2005) 115-134.

NEWALL, Diana - **Compreender a arte: uma valiosa ajuda para interpretar e apreciar**. 1ª ed. Lisboa : Editorial Estampa, 2008. ISBN 978-972-33-2503-4.

NUNES, Maria de Fátima - Arqueologia de uma prática científica em Portugal : uma história da fotografia. **HISTORIA : Revista da Faculdade de Letras**. Porto. ISSN 0872-3419. S.3. 6 (2005) 169-183.

PANOFSKY, Erwin - **Meaning in the visual arts**. 2nd ed. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, 1970. ISBN 069100630X.

PARSONS, Michael - **Compreender a arte**. 1ª ed. Lisboa : Editorial Presença, 1992. ISBN 972-23-1539-0.

_____ - Dos repertórios às ferramentas: ideias como ferramentas para a compreensão das obras de arte. *In* FRÓIS, João Pedro coord. - **Educação estética e artística, abordagens transdisciplinares**. 1ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. ISBN 972-31-0905-0. 169-190.

PAVÃO, Luís - **Conservação de colecções de fotografia**. 1ª ed. Lisboa : Dinalivro, 1997. ISBN 972-576-130-8.

PEIRCE, Charles Sanders - Théorie des signes : la sémiotique. *In* PEIRCE, Charles Sanders - **Écrits sur le signe**. 1^{ère} éd. Paris : Éditions du Seuil, 1978. ISBN 2-02-005013-7. 120-192.

_____ - Icono, índice y símbolo. *In* PEIRCE, Charles Sanders - **El hombre, un signo (el pragmatismo de Peirce)**. 1ª ed. Barcelona : Editorial Crítica, 1988. ISBN 84-7423-383-6. 142-161.

PROUST, Marcel - **Sobre a leitura**. 2ª ed. Lisboa : Vega, 1998. ISBN 972-699-287-7.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van - **Manual de investigação em ciências sociais**. 5ª ed. revista e aumentada. Lisboa : Gradiva, 2008. ISBN 978-972-662-275-8.

RIBEIRO, Fernanda - **Indexação e controlo de autoridade em arquivos**. 1ª ed. Porto : Câmara Municipal do Porto, Departamento de Arquivos, 1996. ISBN 972-605-041-3.

_____ ; SILVA, Armando Malheiro da - **Das ciências documentais à ciência da informação**. 2ª ed. Porto : Edições Afrontamento, 2002. ISBN 972-36-0622-4.

RODRIGUES, Adriano Duarte - **Introdução à semiótica**. 1ª ed. Lisboa : Editorial Presença, 1991.

ROSE, Gillian - **Visual methodologies an introduction to the interpretation of visual materials**. 2nd ed. London : Sage, 2007. ISBN 978 1 4129 2191 6.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel - Del documento fotográfico: variaciones. *In* SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel - **El documento fotográfico: historia, usos y aplicaciones**. 1^a ed. Gijón : Ediciones Trea SL, 2006. ISBN 84-9704-223-9. 13-151.

_____ - La fotografía como documento en el siglo XXI. **Documentación de las Ciencias de la Información**. Madrid. ISSN 0210-4210. Nº 24. (2001) 255-267.

SCHOLES, Robert - **Protocolos de leitura**. 1^a ed. Lisboa : Edições 70, 1991. ISBN 972-44-0829-9.

SILVA, Armando Malheiro da [et al.] - **Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação**. 2^a ed. Porto : Edições Afrontamento, 2002. ISBN 972-36-0483-3.

SIM-SIM, Inês - **Desenvolvimento da linguagem**. 1^a ed. Lisboa : Universidade Aberta, 1998. ISBN 978-972-674-240-1.

SONTAG, Susan - **Ensaio sobre fotografia**. 1^a ed. Lisboa : Publicações D. Quixote, 1986.

SOUGEZ, Marie Loup - **História da fotografia**. 1^a ed. Lisboa : Dinalivro, 2001. ISBN 972-576-218-5.

TUCKER, Amy - **Visual literacy: writing about art**. 1st ed. New York : McGraw-Hill, 2002. ISBN 9780072302226.

VALLE GASTAMINZA, Félix del - Dimensión documental de la fotografía. *In* VALLE GASTAMINZA, Félix del coord. - **Documentación fotográfica**. 1^a ed. Madrid : Editorial Síntesis, 1999. ISBN 84-7738-689-7. 13-18.

_____ - El análisis documental de la fotografía. *In* VALLE GASTAMINZA, Félix del coord. - **Documentación fotográfica**. 1^a ed. Madrid : Editorial Síntesis, 1999. ISBN 84-7738-689-7. 113-132.

WEBBER, S.; JOHNSTON, B. - Conceptions of information literacy: new perspectives and implications. **Journal of Information Science**. London. ISSN 1741-6485. 26:6 (2000) 381-397.

WILLIS, Anne-Marie - Photography and film: figures in/of history. *In* DEVEREAUX, Leslie; HILLMAN, Roger coord - **Essays in films studies, visual anthropology, and photography**. Berkeley : University of California Press, 1995. ISBN 0-520-98522-1. 77-93.

YENAMINE, Philip - Da teoria à prática: estratégias do pensamento visual. *In* FRÓIS, João Pedro, coord - **Educação estética e artística, abordagens transdisciplinares**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. ISBN 972-31-0905-0. 191-243.

2. Electrónicas

BAMFORD, Anne - The visual literacy white paper. *In* **Adobe Systems Pty Ltd** [Em linha]. Sidney: Art and Design University of Technology, 2003. [Consult. 03 Mar. 2010].

Disponível na WWW: <URL:
http://www.adobe.com/uk/education/pdf/adobe_visual_literacy_paper.pdf>

BEGOTRAY, D. - Visual literacy across middle school curriculum: A Canadian perspective. Paper presented at **the American Educational Research Association Conference**. [Em linha]. New Orleans, 2003. [Consult. 02 Mar. 2010].
Disponível na WWW: <URL: <http://www.eric.ed.gov/PDFS/ED467283.pdf>>

BOTELHO, Fernanda - Textos e literacias. *In* **Setúbal na rede**. [Em linha]. Setúbal : O portal do distrito, 2006. [Consult. 03 Mar. 2010]. Disponível na WWW: <URL:
<http://www.setubalnarede.pt/content/index.php?action=articlesDetailFo&rec=7563>>

DISCIPLINE BASE ART EDUCATION [Em linha]. Los Angeles : Getty Center for Arts Education, [s.d.] actual. 20.01.2010 [Consult. 20 Jan. 2010] - Disponível na WWW. <URL:
http://vuefineart.net/pdfs/1-4_Discipline-Based_Art_Education.pdf

HOUSEN, Abigail - Eye of the beholder: research, theory and practice. *In* **VTS**. [Em linha]. [Consult. 01 Fev. 2010]. Disponível na WWW: <URL:
http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0006/Eye_of_the_Beholder.pdf>

KAPLAN, Elisabeth; MIFFLIN, Jeffrey - Mind and sight: visual literacy and the archivist. *In* **Archival Issues** [Em linha] 21: 2 (1996) 107-127. [Consult. 20 Nov. 2009]. Disponível na WWW:
<URL: http://conservancy.umn./bitstream/46590/1/Kaplan_mifflin_mind_sight.pdf>

KLIJN, Edwin - SEPIADES: recommendations for cataloguing photographic collections. *In* **Sepia working group on descriptive models for photographic collections** [Em linha]. Amsterdam : European Commission on Preservation and Access, 2003. [Consult. 25 Jul. 2010]. Disponível na WWW: <URL:
<<http://www.knaw.nl/ECPA/sepia/workinggroups/wp5/sepiadestool/sepiadesdef.pdf>>. ISBN 90-6984-397-8.

LOPES, José Manuel; MELO, Maria do Céu de - A fotografia: o que ela me (não) diz! – ou como dar lugar a diferentes vozes. *In* **Babilónia - Revista Lusófona de línguas, culturas e tradução**. [Em linha] 6/7 (2009) 109-126. [Consult. 03 Mar. 2010]. Disponível na WWW: <URL: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/905/739>>.

MARTINS, Moisés de Lemos - O poder das imagens e as imagens do poder. *In* **Cadernos do ISTA**. [Em linha]. 15 (2003) 127-134 [Consult. 21 Mar. 2010]. Disponível na WWW:
<URL: <http://hdl.handle.net/1822/1674>>

MCINNISH, William T.; WRIGHT, Vivian H. In Electronic - Learning visual literacy through on-line discussions. *In* **Journal for the Integration of Technology in Education**. [Em linha]. 4. (2005), 2-13. [Consult. 15 Mar. 2010]. Disponível na WWW: <URL: <http://ejite.isu.edu/Volume4/mcinnish.pdf>>.

PECCATTE, Patrick - Une plate-forme sociale pour la redocumentarisation d'un fonds iconographique. *In* **Sciences et techniques de l'information**. [Em linha]. Paris : ADBS, 2008. [Consul. 15 Mar. 2010]. Disponível na WWW: <URL: http://peccatte.karefil.com/DocSoc08/DocSoc08_Peccatte.pdf>

PRIMEIRO OLHAR [Em linha]. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.] actual. 18.01.2010 [Consult. 25 Jan. 2010]. Disponível na WWW: <URL:<http://sepia.no.sapo.pt/sepiaedartefcg.html>>

RUNA, Lucília - Orientações para a descrição arquivística: normalizar para partilhar e recuperar. *In* **APBAD**. [Em linha]. [Consult. 02 Mar. 2010]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.apbad.pt/Downloads/congresso9/COM98.pdf>>

SALUN, Jean-Michel - La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information. *In* **Études de communication**. [Em linha]. [Consult. 02 Mar. 2010]. Disponível na WWW: <URL: <http://hdl.handle.net/1866/1724>>

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel - La fotografía como documento en el siglo XXI. *In* **BUCM**. [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2009]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/02104210/articulos/DCIN0101110255A.pdf>>

SCHWARZ, Gretchen - Balancing literacies: using graphic novels for many literacies. *In* **Balanced Reading Instruction**. [Em linha]. Chicago : American Association of School Librarians, 2008. [Consult. 15 Mar. 2010]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.okstate.edu/educations/std/curriculumstudies/documents/BalancedLiteracies.doc>>

THE SOCIETY OF AMERICAN ARCHIVISTS - Daguerreotype. *In* **A glossary of archival and records terminology** [Em linha]. [Consult. 06 Agost. 2010]. Disponível na WWW: <URL: http://www.archivists.org/glossary/term_details.asp?DefinitionKey=1999>.

THE SOCIETY OF AMERICAN ARCHIVISTS - Visual literacy. *In* **A glossary of archival and records terminology** [Em linha]. [Consult. 06 Agost. 2010]. Disponível na WWW: <URL: http://www.archivists.org/glossary/term_details.asp?DefinitionKey=1694>.

VISUAL THINKING STRATEGIES [Em linha]. New York : VUE, the home of visual thinking strategies, [s.d.] actual. 20.01.2010. [Consult. 20 Jan. 2010]. Disponível na WWW <URL: <http://www.vtshome.org/pages/programs>>

3. Outras leituras

AGIRRE ARRIAGA, Imanol - **Teorías y prácticas en educación artística**. 1ª ed. Barcelona : Octaedro/EUB y Universidade Pública de Navarra. 2005. ISBN 84-8063-729-3.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - **Imagem da fotografia**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 1995. ISBN 972-37-0180-4.

ARNHEIM, Rudolph - **Art and visual perception: a psychology of the creative eye**. 1st ed. Los Angeles : University of California Press. ISBN 978-0520242265.

DONDIS, A. Donis - **Primer of visual literacy**. 1st ed. Cambridge : The MIT Press, 1973. ISBN 978-0262540292.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando - **Educación y cultura visual**. 2^a ed. Barcelona : Octaedro/EUB, 2003. ISBN 84-8063-416-2.

HOUSEN, Abigail - **The eye of the beholder: measuring aesthetic development**. Harvard : Harvard University Press, 1983. Tese de Doutoramento. UMI nº 8320170.

MESSARIS, Paul - **Visual literacy: image, mind and reality**. 1st ed. London : Harper Collins, 1994. ISBN 978-0813319377.

MIRZOEFF, Nicholas - **Introduction to visual culture**. 13th ed. London : Routledge, 1999. ISBN 978-0415252225.

NP 3715. 1989, Método para a análise de documentos, determinação do seu conteúdo e selecção de termos de indexação. Lisboa : IPQ. 10 p.

NP 4036. 1992, Tesouros monolingues: directivas para a sua construção e desenvolvimento. Lisboa : IPQ. 54 p.

NP 4285-4. 2000, Documentação e informação: vocabulário. Lisboa : IPQ. 20 p.

PERKINS, David. N. - **The intelligent eye: learning to think by looking at art**. 1st ed. Los Angeles : The Getty Education Institute for the Arts, 1994. ISBN 0-89236-274-X.

PLATÃO - **A República**. 9^a ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. ISBN 972-31-0509-8.

LISTA DE ABREVIATURAS

AAT - Art & Architecture Thesaurus

DBAE - Discipline - Based Art Education

DGARQ - Direcção Geral de Arquivos

DGEMN - Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

EVA - Arquivo Visual Europeu

FNAA - Ficheiro Nacional de Autoridades

IDD - Instrumento de Descrição Documental

ISAD (G) - International Standard for Archival Description (General)

NODAC - Norma de Descrição Arquivística da Catalunha

NP - Norma Portuguesa

ODA - Orientações para a Descrição Arquivística

RAMEAU - Répertoire d'Autorité Matière Encyclopédique et Alphabétique Unifié

SEPIA - Safeguarding European Photographic Images for Access

SIPA - Sistema de informação para o património

VTS - Visual Thinking Strategies

ANEXO I

Etapa	Momento	Pontos a considerar	Elementos estudados	Ferramenta proposta	Elementos propostos	
1. Descrição	1.1. Identificação					
		ISAD (G)		Alteração à ISAD (G)		
		1. Identificação		1. Identificação		
			Código de referência		Código de referência	
			Título		Título	
			Datas		Datas	
			Nível de descrição		Nível de descrição	
		Dimensão e suporte				
	1.2 Contextualização	2. Contexto			2. Contexto	
				Nome do produtor		Nome do produtor
				História administrativa e biográfica		História administrativa e biográfica
				História arquivística e custodial		História arquivística e custodial
			Fonte imediata de aquisição ou de transferência		Fonte imediata de aquisição ou de transferência	
3. Conteúdo e estrutura						
			Assunto e conteúdo	3. Conteúdo		
			Avaliação, selecção e eliminação		Assunto	
			Ingressos adicionais		Conteúdo	
			Sistema de organização		Ingressos adicionais	
4. Condições de acesso e de utilização					4. Condições de acesso e de utilização	
			Condições de acesso		Condições de acesso	
			Condições de reprodução		Condições de reprodução	
			Idioma/escrita		Idioma/escrita	
			Características físicas e requisitos técnicos		Instrumentos de descrição	
			Instrumentos de descrição			
5. Documentação associada					5. Documentação associada	
			Existência e localização de originais		Existência e localização de originais	
			Existência e localização de cópias		Existência e localização de cópias	
			Unidades de descrição relacionadas		Unidades de descrição relacionadas	
		Nota de publicação		Nota de publicação		
6. Notas				6. Estrutura		
		Notas		Sistema de organização		
7. Controlo da descrição				7. Controlo da descrição		
		Nota de arquivista		Notas		
		Regras ou convenções		Nota de arquivista		
		Data de descrição		Regras ou convenções		
				Data de descrição		

Etapa	Momento	Pontos a considerar	Elementos estudados	Elementos propostos
2. Análise				
	2.1 - Análise morfológica			
	[Observação]	2.1.1- Produção Técnica		
			1. Equipamento	1. Equipamento
			2. Película	2. Película
			3. Abertura do diafragma	3. Abertura do diafragma
			4. Velocidade do obturador	4. Velocidade do obturador
			5. Tempo de exposição	5. Tempo de exposição
			6. Luz	6. Luz
			7. Escolha da objectiva	7. Escolha da objectiva
			8. Utilização de filtros	8. Utilização de filtros
			9. Enquadramento	9. Enquadramento
			10. Ângulo do ponto de vista	10. Ângulo do ponto de vista
			11. Perspectiva	11. Perspectiva
			12. Escala	12. Escala
			13. Profundidade de campo	13. Profundidade de campo
			14. Efeitos especiais	14. Efeitos especiais
		2.1.2 - Suporte		
			1. Tipo de suporte	1. Tipo de suporte
			2. Dimensão	2. Dimensão
			3. Tamanho da imagem	3. Tamanho da imagem
			4. Textura	4. Textura
			5. Formato	5. Formato
			6. Carimbos	6. Carimbos
			7. Impressões	7. Impressões
			8. Escritos	8. Escritos
		2.1.3 - Estado de conservação		
		• Deterioração humana	1. Impressões digitais	1. Impressões digitais
			2. Manchas	2. Manchas
			3. Selos	3. Selos
			4. Carimbos	4. Carimbos
			5. Etiquetas	5. Etiquetas
			6. Adesivos ou clips	6. Adesivos ou clips
			7. Rasgos	7. Rasgos
			8. Vincos ou dobras	8. Vincos ou dobras
			9. Cantos estragados	9. Cantos estragados
			10. Furos	10. Furos
		• Deterioração ambiental	11. Sujidade geral	11. Sujidade geral
			12. Amarelecimento	12. Amarelecimento

			13. Desvanecimento	13. Desvanecimento
			14. Decomposição do suporte	14. Decomposição do suporte
			15. Descolamento da emulsão	15. Descolamento da emulsão
			16. Deformações físicas	16. Deformações físicas
		• Deterioração biológica	17. Ataque de roedores ou insectos	17. Ataque de roedores ou insectos
			18. Ataque de fungos	18. Ataque de fungos
		• Deficiência de processamento	19. Manchas	19. Manchas
		• Instabilidade dos materiais	20. Deformações	20. Deformações
	2.2 - Análise lógica [Dedução]			
		2.2.1. Conotação		
			1. Iconologia	1. Intenção do autor
				2. Interesse do documento para o leitor
				3. Contexto da imagem
		2.2.2. Denotação		
			1. Iconografia	5W
				1. O quê?
				2. Quem?
				3. Como?
				4. Porquê?
				5. Onde?
		2.2.3. Significação		
			1. Teoria semiótica de Peirce	1. Significante
			2. Teoria de Erwin Panofsky	2. Referente
				3. Significado
		2.2.4 Investigação Histórica		
			1. Contextualização	1. Contextualização
			2. Fontes primárias	2. Fontes primárias
			3. Fontes secundárias	3. Fontes secundárias
3. Indexação	3.1 - Reconhecimento			
		3.1.1 Análise do referente		
			1. Relações lógicas e relações ontológicas	1. Relações lógicas e relações ontológicas
	3.2 - Representação			
		3.1.2 Linguagem natural		
		3.1.3 Linguagem controlada	1. NP 3715 (1989) e NP 4036 (1992)	1. NP 3715 (1989) e NP 4036 (1992)

Fig. 1 - Grelha para a leitura de documentos fotográficos