

# A análise do documento fotográfico e a sua representação documentária

Dissertação de mestrado defendida no Departamento  
de Biblioteconomia e Documentação da ECA-USP  
Orientadora: Professora Dra. Johanna W. Smit

CÁSSIA  
DENISE  
GONÇALVES

O presente trabalho, apresentado em agosto de 2000, teve por objetivo discutir a representação do documento fotográfico, considerando a possibilidade desta dar conta do significado da imagem a partir do contexto de recepção e uso da informação. Tal contexto é aqui caracterizado pelas instituições-memória (arquivos, bibliotecas, museus e centros de documentação).

Voltada para os documentos textuais, a Análise Documentária (AD), de um modo geral, veio se desenvolvendo mais no sentido de um saber intuitivo, que provém de uma prática baseada em regras mais ou menos gerais.

Enquanto modelo de análise, mesmo a distinção das etapas que compõem o processo documentário – a identificação, a seleção e a hierarquização dos conceitos e a tradução destes numa linguagem documentária – não é sufi-

“*Mas de pouco vale o método,  
se não é sensível o olhar que  
se debruça sobre o outro olhar  
de outrora e que deve portar  
de algum modo, como diante do poema,  
a chave para uma interrogação, a  
resposta para um enigma  
que o aguarda em silêncio.*”

Davi Arriguucci Jr.

ciente para compreendermos como abordar o conteúdo de determinada matéria.

Quando tratamos da apreensão de conteúdo da fotografia no processo documentário, ou ainda, da produção de sentido, enfim, daquilo que está no bojo do processo de comunicação, é preciso considerar a polis-

semia da imagem fotográfica, questão que merece ser mencionada, sendo que a denotação versus a conotação, no momento da leitura, constitui um de seus desdobramentos.

Apesar da sua verossimilhança com o real e do seu estatuto de imagem mecânica, nos induzindo a tomá-la por verdade, o significado da imagem fotográfica depende do indivíduo que a observa e do seu contexto de recepção. Johanna Smit, num de seus primeiros trabalhos sobre a análise da imagem, coloca o problema existente na separação entre denotação (o que

a imagem mostra) e a conotação (o que a sociedade vê, ou quer ver, na imagem), sabendo ainda que muitas vezes a legenda ou o contexto já nos desviam sub-repticiamente para a conotação” (SMIT, 1987, p.108).

Deste modo, com relação à AD do documento fotográfico, ainda tomados pela neutralidade da informação documentária, fomos levados a tentar evitar qualquer significação da imagem, pois, de outra forma, estaríamos resvalando para a sua interpretação, aspecto subjetivo, imponderável e difícil de contornar frente aos objetivos da análise, buscando, na verdade, cercear as variáveis de leitura do signo.

Porém, ao polarizar as questões que envolvem a análise do documento, nos atendo somente ao que imagem fotográfica apresenta e não àquilo que ela dá conta de representar, colocamos à margem todo um campo de investigação, além do que, podemos desembocar naquilo que, inspirados em Philippe Dubois, nomeamos por ‘leitura branca’, esvaziata de qualquer sentido.

#### AS ESTRATÉGIAS DE COMUNICAÇÃO E O CONHECIMENTO LATERAL

Para uma abordagem do documento fotográfico com fins de análise de conteúdo, partimos do modelo teórico proposto por Jean-Marie Schaeffer na sua obra *A imagem precária*. Concebendo a fotografia enquanto um signo de recepção de natureza indicial, o autor vislumbra dois aspectos agindo na recepção da imagem: as estratégias de comunicação e o conhecimento lateral.

Neste modelo, Schaeffer busca, por assim dizer, organizar a recepção do signo foto-

gráfico a partir de diferentes estratégias de comunicação, as quais, determinadas segundo regras culturais por meio das quais a imagem é compreensível, possuem valor somente num contexto de recepção específico.

Por sua vez, o conhecimento lateral, pré-requisito para a leitura da imagem, é o componente que irá agir de modo positivo ou negativo na recepção. Com relação ao conhecimento lateral, Schaeffer aponta: “Para que um signo possa nos transmitir as informações que ele veicula, é sempre necessário que intervenha um conhecimento lateral já formado que permita inserir o signo que ‘sobrevém’ em um conjunto de estímulos e conhecimentos organizados” (SCHAEFFER, 1996, p.50).

Mesmo Schaeffer afirmando que seu modelo não é classificatório, ao situar a imagem fotográfica numa determinada estratégia estaríamos estabelecendo critérios de análise voltados para um tipo específico de recepção, os quais poderiam fornecer uma base formal à AD do documento fotográfico.

Nossa expectativa com relação às estratégias de comunicação é de que estas possam normatizar a recepção dos conjuntos fotográficos recolhidos nas instituições-memória. Deslocados no tempo e no espaço, tais conjuntos encontram-se fora de um contexto de circulação original, assim, leitor e fotografia não compartilham o mesmo tempo histórico, as mesmas referências sócio-culturais, o que dificulta a leitura do documento pela indeterminação do conhecimento lateral do receptor.

Isto posto, compreendemos que, no caso dos conjuntos fotográficos recolhidos nas instituições-memória, o contexto de recepção é

baseado na reconstrução do histórico do conjunto, o qual insere a imagem num universo específico em relação ao receptor, conferindo um sentido maior ao documento.

Desta forma, entendemos que o conhecimento lateral dá uma outra dimensão ao papel do documentalista nas instituições-memória, pois será a partir da sua recepção, orientada pelo seu universo de referências, que será promovido o propalado processo de comunicação entre o usuário e a informação.

#### AS COLEÇÕES “SECRETARIA DA AGRICULTURA” E “MARIA AMÉLIA DE REZENDE MARTINS”

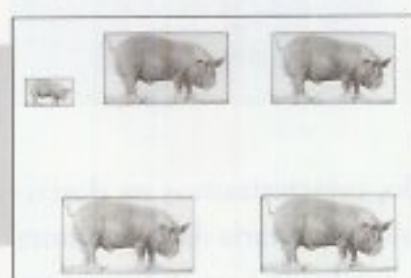
Como exercício de análise do funcionamento dos conjuntos fotográficos nas instituições-memória, dentre as oito estratégias relacionadas por Schaeffer, submetemos duas séries fotográficas às estratégias da descrição, da apresentação e do testemunho.

As séries em questão foram constituídas a partir das coleções Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo e Maria Amélia de Rezende Martins, pertencentes ao acervo fotográfico do Centro de Memória-Unicamp.

A escolha dos respectivos conjuntos, e não de outros existentes na Área de Documentação Iconográfica, deveu-se, em primeiro lugar, ao perfil diferenciado que apresentam entre si. Um foi produzido na esfera da administração pública, no sentido de cumprir uma função; o outro foi gerado no âmbito da vida privada, como forma de manutenção da memória familiar, as “fotos de família”.

Em segundo lugar, a preferência deu-se pela importância histórica das coleções. A co-

leção da Secretaria da Agricultura constitui um dos raros inventários fotográficos empreendidos por um órgão da administração direta do Estado. Isto é válido tanto para o período em que foi produzida – entre 1900 e 1920 – como para os dias de hoje. Já a coleção de Maria Amélia – na verdade um álbum de fotografias –, revela aspectos do cotidiano de uma família burguesa, pertencente à elite cafeeira da região de Campinas no mesmo período.



*Suíno.  
Nova  
Odessa,  
SP, 190...*

#### A ESTRATÉGIA DA DESCRIÇÃO

A estratégia da descrição funciona “como grafo das modalidades do ‘estar-aqui’ de um objeto cuja existência é pressuposta” (SCHAEFFER, 1996, p.118). Ela traz a fotografia no seu mais puro estado indicial, sendo que, segundo Schaeffer, pode ser realizada “com mais facilidade em imagens que maximizam a função analógica e o poder de resolução”. Como exemplo, o autor indica a fotografia de arquitetura e os inventários fotográficos dos serviços de administração do território (SCHAEFFER, 1996, p.118).

Das três estratégias, a descrição é a mais elementar e simples de ser apreendida. No mais das vezes, ela apresenta somente uma única unidade visual, apresentando os planos de expressão e de conteúdo fixos, sem nenhuma mobilidade ou possibilidade de relação.

*Barão  
Geraldo  
de Rezende.  
Campinas,  
SP, 188...*



Deste modo, caracterizamos na descrição as fotografias da Secretaria da Agricultura produzidas para catalogar fotograficamente uma única entidade, como, por exemplo, as fotos de suínos, bovinos e eqüinos, da Diretoria de Indústria Animal, ou ainda, as fotos de culturas diversas, de espécies de pragas etc., da Diretoria de Agricultura. Estes documentos podem até possuir uma legenda, porém, no mais das vezes, ela não é suficiente para dar conta do seu conteúdo, o qual, extrapolando a própria imagem, tem o seu significado atrelado à função que gerou o documento.

Com relação à série de Maria Amélia, submetemos à descrição os retratos de estúdio de meio corpo sem artifícios, que açambarcam apenas o próprio retratado. Como nas fotografias da Secretaria, tais retratos não possuem nenhuma mobilidade ou possibilidade de relação entre as unidades visuais, visto que são compostos por uma única entidade.

#### A ESTRATÉGIA DA APRESENTAÇÃO

Já a estratégia da apresentação estabelece a imagem como manifestação simbólica de entidades apreendidas como efeito de conjunto: cartões postais, álbuns fotográficos temáticos, catálogos de produtos comerciais, retratos de personalidades públicas. Dando preferência à impressão de conjunto sobre a resolução de detalhes, a apresentação, como coloca Schaeffer: “tematiza a imagem fotográfica como manifestação da realidade na plenitude da coisa de seu estar-aqui, tratando-se de objetos, paisagens ou pessoas” (SCHAEFFER, 1996, p.131).

Nesta estratégia, situamos as fotos da Secretaria da Agricultura que foram produzidas enquanto instrumentos de propaganda política do Estado – “as imagens oficiais do poder” – e ainda as fotos de edificações e construções que captam aquilo que foi construído pelo homem e que merece ser apresentado de maneira a destacar esta ação.

Tais imagens correspondem aos ide-



*Edifício da Secretaria  
da Agricultura. São Paulo, SP,  
entre 1900 e 1905.*

**Marquesa de Valença e seus filhos. Rio de Janeiro, RJ, 1860. À esquerda vê-se Geraldo de Rezende.**



ais de monumentalidade arquitetônica, sendo que o recurso da perspectiva é utilizado exaustivamente. Nestas fotografias quase não encontramos o elemento humano, sendo que quando este existe, é apenas para reforçar a unidade visual em destaque.

Para a coleção de Maria Amélia, pertencentes ao gênero “fotos de família”, submetemos à apresentação os retratos de estúdio. Em geral, tais retratos possuem entre as suas unidades visuais ‘atributos simbólicos’ carregados de sentido, os quais compõem a cena fotográfica.

Sobre este aspecto, Carlos Lemos aponta: “Aos poucos, os ‘registros’ sacros dos Santos da corte celeste e também as esculturas passaram a incluir na própria imagem, e não no pano de fundo, aquilo que hoje chamamos de atributos, isto é, objetos portadores de significados identificadores do retratado (...). Um livro dá status intelectual ao retratado, enquanto a pena e o tinteiro já o fazem um escritor” (LEMOS, 1983, p.50-1).

## A ESTRATÉGIA DO TESTEMUNHO

Por fim, a estratégia do testemunho, a qual, segundo Schaeffer, é a função mais importante da imagem fotográfica. Definindo o testemunho enquanto um gênero jornalístico, o autor assinala: “É a mensagem jornalística que acompanha a imagem que nos fornece a narrativa esperada e, por meio dela, situa a imagem em seu universo de remissão e no acontecimento global de onde se origina. A função da narração é crucial: pelo fato da indeterminação da imagem pelo conhecimento lateral do receptor, só o conhecimento de um terceiro permite completar a seqüência dos acontecimentos. Na ausência de qualquer mensagem para-icônica, a tensão visual permanece inteira” (SCHAEFFER, 1996, p. 128).

Localizamos na estratégia do testemunho as fotos das coleções da Secretaria da Agricultura e de Maria Amélia que indicam a presença do elemento humano relacionado ao seu meio e vice-versa, o que significa uma representação mais complexa.



**Oficina de carpintaria da Cia. Mogiana de Estradas de Ferro. Campinas, SP, entre 1910 e 1920**



*M. Amélia,  
Elisa e  
Geraldo  
de Rezende  
Martins.  
Campinas,  
SP, 1904.*

Desta forma, assinalamos que das fotografias da Secretaria situadas no testemunho, podemos aprender processos e produtos de trabalho, a ocupação do solo, o emprego da mão-de-obra, a subsistência do homem. Elas possuem uma característica que as diferenciam das fotografias regidas pela apresentação. Trata-se da presença do elemento humano. Diferentemente da apresentação, onde figura como coadjuvante, podemos perceber nessas imagens que o elemento humano está integrado à mensagem visual.

Já nos instantâneos da coleção de Maria Amélia caracterizados no testemunho, também figura o elemento humano envolvido com algum tipo de atividade, sendo possível verificar através destas, além da forma de representação da família, os cos-

tumes, o cotidiano doméstico, o lazer etc.

A partir desta discussão e de uma maior compreensão do funcionamento dos conjuntos fotográficos nas instituições-memória, visa-se uma representação documentária que, através dos possíveis significados do conteúdo da imagem, potencialize o uso da fotografia como informação.

#### **BIBLIOGRAFIA**

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*. Campinas: Papirus, 1994.

GONÇALVES, Cássia Denise. "A análise do documento fotográfico e a sua representação documentária". São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, USP, 2000. (Dissertação Mestrado).

LEMOS, Carlos A. C. "Ambientação ilusória". In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p.49-65.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: Sobre o Dispositivo Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SMIT, Johanna W. (Coord.). "A análise da imagem: um primeiro plano". In: *Análise Documentária: a Análise da Síntese*. Brasília: IBICT, 1987, p.99-111.