

CATALOGAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS¹

Ana Carolina SIMIONATO²

RESUMO

As Imagens digitais sofreram um aumento exponencial de seu número em nossa contemporaneidade e não se tem a disposição um sistema específico para a descrição e recuperação de imagens que contemple a lógica de descrição da Biblioteconomia e que obedeça as normas de autoria e de utilização de imagens. A ausência de um padrão de descrição ocasiona uma dificuldade no processo de busca, de acesso e de recuperação de recursos informacionais, no caso recursos imagéticos, interferindo no seu uso e reuso. O projeto se caracteriza por buscar na disciplina de catalogação, e nas regras internacionais para a descrição bibliográfica, orientações para a construção de formas de representação para a imagem digital. O estudo será descritivo-exploratório. A metodologia orienta-se pela pesquisa documental e empírica. Esperam-se como resultados encontrar no uso das tecnologias de informação e comunicação instrumentos importantes para a construção de um esquema de descrição imagens digitais, que contemple a lógica descritiva já definida na área para os recursos informacionais tradicionais.

Palavras-chave: Catalogação e tecnologias; Informação e tecnologia; Descrição de imagens digitais.

1 Introdução

Estamos todos vivenciando um mundo digital, onde a Internet se configura como um local de circulação de informações de rápido armazenamento e acesso. A grande massa de informações produzida neste universo digital é constituída hoje por imagens capturadas por mais de um bilhão de dispositivos: celulares, câmeras fotográficas, filmadoras e equipamentos de imagens médicas em todo o mundo.

O crescente uso dessas imagens e das informações nelas contidas, nos faz pensar em considerar a forma de seu uso e reuso, levando em conta principalmente, os direitos autorais com a sua correta atribuição nessas imagens. Para sua identificação e localização, a ausência de um sistema de descrição especializado, padronizado e universal também se apresenta como um problema em busca de solução.

Na segunda revisão do Código de Catalogação Anglo-Americano – AACR2, o capítulo 8, refere-se a materiais gráficos de todos os tipos, quer opaco (originais e

¹ Artigo baseado no relatório parcial da pesquisa: “Catalogação de imagens digitais: busca por um sistema eficiente”, orientada pela Prof. Dra. Plácida L. V. A. da Costa Santos, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Aluna do terceiro ano da graduação de Biblioteconomia. Contato: anasimionato@marilia.unesp.br.
UNESP – Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Filosofia e Ciências – 17525-900 – Marília – SP.

reproduções de arte bidimensionais, quadros, fotografias, desenhos técnicos), quer destinado a ser projetados ou vistos (diafilmes, radiografias, diapositivos), bem como coleções desses materiais gráficos. Possivelmente, o novo código proposto como um padrão internacional - RDA (Descrição de Recursos e Acesso)- trará dados mais atualizados que acompanharão os desenvolvimentos tecnológicos.

Entretanto, essas parecem ser regras e esquemas de descrição que ainda não amparam o catalogador para a descrição eficiente da imagem digital que possam responder a questão: Que formas de descrição de imagens permitiriam ao usuário identificar rapidamente o que deseja? Entre as tentativas de descrição de imagens, destaca-se a de Jonathan Furner, assistente editor da OCLC (On-line Computer Library Center), que em junho de 2005, apresentou novas sugestões para a descrição de imagens, com a separação da descrição para o acesso a imagem, da descrição de identificação e da descrição da imagem detalhada, que ao final seria uma só descrição, segundo o autor, pois as imagens são na verdade, objetos, pessoas, formas que foram gravadas.

Outra iniciativa de catalogação de imagens digitais foi produzida em Estocolmo, na Suécia, em abril de 2001, por um grupo de pesquisadores: Torsten Johansson, Isabel Ortega Garcia, Siv Bente Grongstad e Edwin Klijn. Eles tinham como objetivo listar as instituições que descrevem a fotografia, e identificar que problemas são encontrados na descrição dos materiais e em que circunstâncias procuram ou não um modelo de descrição particular dos materiais. Esse estudo gerou um relatório conhecido por SEPIA WP (Manutenção Europeia para o Acesso de Imagens Fotográficas).

Os pesquisadores analisaram os padrões de desvios internacionais: ISAD (Descrição Internacional de Arquivos Padronizados), ISBD (Padrão Internacional de Regras da Descrição Bibliográfica), AACR2 (Código de Catalogação Anglo-Americano, Segunda Revisão) e o formato MARC (Catalogação legível por computador), para a descrição destas imagens. No relatório, há uma análise de como os quatro modelos descritivos internacionais (ISAD, ISBD, MARC, AACR2) mais frequentemente mencionados, são utilizados em relação às coleções fotográficas. Além disso, análises de outros modelos descritivos estão incluídas: *FOTIOS* (um modelo holandês concebido exclusivamente para os materiais fotográficos), *SKOPEO* (um modelo utilizado para o projeto europeu de Arquivos Visuais), os Dados Elementares Catalográficos (um modelo utilizado em Secretaria de Requisitos Fotográficos e no Arquivo Nacional da Suécia) e os Diretórios de Campos Históricos (um modelo Norueguês para descrever as coleções de material histórico – cultural, arte objetos, livros e fotografias). Cada modelo é introduzido resumidamente, os elementos de descrição são sintetizados e um estudo de caso será apresentado, para ilustrar o trabalho na prática (SEPIA, 2001, tradução nossa).³

³ It contains an analysis of how the four most frequently mentioned, international descriptive models (ISAD, ISBD, MARC, and AACR2) are used in relation to photographic collections. Furthermore analyses of other descriptive models are included: FOTIOS (a Dutch model designed exclusively for photographic materials),

Uma forma de descrição das imagens mais comum está tomando espaço, e se adaptando ao meio informacional digital; popularizado como “tags” (palavras-chave ou etiquetas), essa descrição classifica imagens por palavras principais que são definidas pelo próprio usuário, e são principalmente utilizadas em *sites* da *web 2.0* com a participação do usuário na descrição do conteúdo. Como exemplo, temos os usuários do *Flickr* <www.flickr.com>, que podem classificar suas fotos com “tags” para a localização de imagens. No artigo *Introduction Folksonomies and Image Tagging: Seeing the Future?* Publicado em 2007, a americana Diane Neal, relata sobre as “tags” e como elas podem descrever a imagem, mas destaca que tanto as dimensões de gestão de informações pessoais, como a dimensão social da *folksomia*, merecem reflexões, pesquisas e desenvolvimentos.

Outras “tags” são encontradas em sites como o Amazon <<http://www.amazon.com/>>, Del.icio.us <<http://del.icio.us/>> e o Youtube <<http://www.youtube.com.br>>. E hoje são encontradas até em sites de jornais, tais como: O ESTADO DE SÃO PAULO <<http://www.estadao.com.br/home/index.shtm>>. Nesse Jornal, além de navegar pelas listas de matérias nos editoriais, o leitor pode simplesmente clicar em uma tag e ver todas as matérias relacionadas com o assunto selecionado. Por meio destas tags, ou palavras-chave, os jornalistas do portal classificam as matérias segundo temas específicos. E é a partir delas que o sistema do novo portal compõe a chamada nuvem de tags, fazendo com que assuntos mais freqüentes sejam destacados, aparecendo com um tamanho de texto ou mesmo com cores diferentes. É um jeito simples e intuitivo de saber quais são os assuntos quentes do dia com apenas uma passada de olhos. Além disso, é por meio das tags que o usuário pode encontrar outros materiais disponibilizados pelo portal sobre aquele assunto de seu interesse.

Essa forma, porém, está pautada na tradução de uma imagem para um texto verbal. E é necessário se fazer uma descrição de forma além do conteúdo, de modo a garantir a recuperação da imagem por outras formas, além da textual, criando a necessidade da construção de diversificadas formas de representação.

As iniciativas destacadas são estrangeiras, e não oferecem um padrão técnico detalhado e aceito universalmente para a descrição, de forma e de conteúdo, com regras que facilitem sua consulta e que preservem o princípio de uma das leis da Biblioteconomia: poupe o tempo do usuário (RANGANATHAN, 1955).

SKOPEO (a model used for the European Visual Archives project), the Dataelementkatalogen (Swedish Fotosekratariat and National Archive of Sweden) and the Feltkatalogen (a Norwegian model to describe collections of cultural-historical material, art objects, books and photographs). Each model will be introduced in brief, the elements of description will be summarized and a case study will be presented, to illustrate how it works in practice (SEPIA, 2001).

As regras e os esquemas de catalogação não tratam da descrição da imagem digital, como uma informação a ser catalogada, mas apenas como parte do acervo material gráfico (originais e reproduções de arte bidimensionais, quadros, fotografias, desenhos técnicos). Apresenta-se como proposta de pesquisa identificar nas discussões sobre um código de catalogação internacional e nos relatórios preliminares da RDA orientações sobre o tratamento de imagens no universo digital, o que exige um resgate histórico sobre a imagem e apresentações de seu conceito como informação.

2 Imagem digital: um breve histórico

Na primeira metade do século XIX, a primeira descoberta importante para a fotografia foi a “câmara obscura”. Seu desenvolvimento deve-se a astrônomos e físicos que observavam os eclipses solares por meio de câmeras obscuras, princípio básico da máquina fotográfica. O conhecimento de seus princípios óticos se atribui a Aristóteles, anos antes de Cristo, e seu uso para observação de eclipses e ajuda ao desenho, a Giovanni Baptista Della Porta (SCHAEFFER, 1996).

Sentado sob uma árvore, Aristóteles observou a imagem do sol, durante um eclipse parcial, projetando-se no solo em forma de meia lua quando seus raios passarem por um pequeno orifício entre as folhas. Observou também que quanto menor fosse o orifício, mais nítida era a imagem (OLIVEIRA, 2005).

A câmara obscura tornou-se parte do cotidiano também para pintores e desenhistas, inclusive para o gênio das artes plásticas Leonardo da Vinci (1452-1519), que no final do século XV, elaborou uma descrição pormenorizada da câmara escura e deixou dela uma descrição minuciosa em seu livro de notas sobre os espelhos, publicado muito depois de sua morte, em 1797 (BENJAMIN, 1992). Giovanni Baptista Della Porta, cientista napolitano, publicou em 1558 uma descrição detalhada da câmara e de seus usos. Esta câmara era um quarto estanque à luz, possuía um orifício de um lado e a parede à sua frente pintada de branco. Quando um objeto era posto diante do orifício, do lado de fora do compartimento, sua imagem era projetada invertida sobre a parede branca (OLIVEIRA, 2005).

No século XVI, na tentativa de melhorar a qualidade da imagem projetada, diminuía o tamanho do orifício, mas a imagem escurecia proporcionalmente, tornando-se quase impossível ao artista identificá-la.

Este problema foi resolvido em 1550 pelo físico milanês Girolamo Cardano, que sugeriu o uso de uma lente biconvexa junto ao orifício, permitindo desse modo aumentá-lo,

para se obter uma imagem clara sem perder a nitidez (OLIVEIRA, 2005). Isto foi possível graças à capacidade de refração do vidro, que tornava convergentes os raios luminosos refletidos pelo objeto. Assim, a lente fazia com que a cada ponto luminoso do objeto correspondesse um pequeno ponto de imagem, formando-se assim, ponto por ponto da luz refletida do objeto, uma imagem puntiforme.

Desse modo, o uso da câmara escura se difundiu entre os artistas e intelectuais da época, que logo perceberam a impossibilidade de se obter nitidamente a imagem, quando os objetos captados pelo visor estivessem a diferentes distâncias da lente. Ou se focalizava o objeto mais próximo, variando a distância da lente / visor (foco), deixando todo o mais distante desfocado, ou vice-versa. Este foi o primeiro "diaphragma". Quanto mais fechado o orifício, maior era a possibilidade de focalizar dois objetos a distâncias diferentes da lente.

Na virada do século XVII para o XVIII, as imagens feitas por meio de câmara obscura não resistiam à luz e ao tempo, desaparecendo logo após a revelação. Foram vários os pesquisadores que conseguiram gravar essas imagens, mas todos encontravam dificuldades em sua fixação (BENJAMIN, 1992). Mas gravar essa imagem diretamente sobre o papel sem intermédio do artista era a nova meta, só alcançada mais tarde com o desenvolvimento da química.

Aos 40 anos, Nicéphore Niépce se retirou do exército francês para dedicar-se a inventos técnicos, graças à fortuna que sua família havia feito com a revolução. Nesta época, a litografia era muito popular na França e, como Niépce não tinha habilidade para o desenho, tentou obter através da câmara escura uma imagem permanente sobre o material litográfico de imprensa. Recobriu um papel com cloreto de prata e expôs durante várias horas na câmara escura, obtendo uma fraca imagem parcialmente fixada com ácido nítrico. Como essas imagens eram negativas e Niépce queria imagens positivas que pudessem ser utilizadas como placas de impressão realizaram-se novas tentativas.

Após alguns anos, Niépce recobriu uma placa de metal com betume da judéia⁴, que tinha a propriedade de se endurecer quando atingido pela luz.

Através dos irmãos Chevalier, famosos ópticos de Paris, que Niépce entrou em contato com outro entusiasta que procurava obter imagens impressionadas quimicamente: Louis Jacques Mandé Daguerre. Este, durante alguns anos, causara sensação em Paris com o seu "Diorama", um espetáculo composto por enormes painéis translúcidos pintados por

⁴ É uma resina espessa e escura utilizada para pintura e pátina de envelhecimento. Tradicionalmente, é utilizado para proteger madeiras expostas ao tempo, em construções navais, em moradias e móveis. Para pintura sobre gesso, cerâmica, madeira, cobre, alumínio, latão, couro, cortiça etc.

intermédio da câmara escura, que produziam efeitos visuais (fusão, tridimensionalidade) através de iluminação controlada no verso destes painéis.

Niépce e Daguerre durante algum tempo mantiveram correspondência sobre seus trabalhos. Em 1829 firmaram uma sociedade com o propósito de aperfeiçoar a Heliografia, compartilhando seus conhecimentos secretos. Daguerre ao perceber as grandes limitações do betume da Judéia, decidiu prosseguir sozinho nas pesquisas com a prata halógena. Suas experiências consistiam em expor, na câmara escura, placas de cobre recobertas com prata polida e sensibilizadas sobre o vapor de iodo, formando uma capa de iodeto de prata sensível à luz (OLIVEIRA, 2005).

Dois anos após a morte de Niépce, Daguerre descobriu que uma imagem quase invisível, latente, podia revelar-se com o vapor de mercúrio, reduzindo-se assim de horas para minutos o tempo de exposição. Conta à história que uma noite Daguerre guardou uma placa sobposta dentro de um armário onde havia um termômetro de mercúrio que se quebrara. Ao amanhecer, abrindo o armário, Daguerre constatou que a placa havia adquirido uma imagem de densidade bastante satisfatória, tornara-se visível. Em todas as áreas atingidas pela luz o mercúrio criava um amálgama de grande brilho, formando as áreas claras da imagem.

Com o anúncio da gravação da imagem por Daguerre na Europa, logo se instituiu uma grande polêmica entre os pintores. Eles acreditavam que o novo método acabaria com a pintura, não admitindo, portanto, que a fotografia pudesse ser reconhecida como arte, uma vez que era produzida com auxílio físico e químico (BENJAMIN, 1992). Como sabemos, foi nessa efervescência cultural que foi gerado o impressionismo.

Apesar do êxito da daguerreotipia, que se popularizou por mais de vinte anos, sua fragilidade, a dificuldade de se ver a cena devido à reflexão do fundo polido do cobre e a impossibilidade de se fazer várias cópias partindo-se do mesmo original, motivaram novas tentativas com a utilização da fotografia sobre o papel.

O francês Hercules Florence aplicou-se a uma série de invenções durante os 55 anos em que viveu no Brasil até sua morte, na Vila de São Carlos (Campinas). Em 1830, diante da necessidade de uma oficina impressora, inventou seu próprio meio de impressão, a *polygraphie*, como ele a chamou. Seguindo a meta de um sistema de reprodução, pesquisou a possibilidade de se reproduzir usando a luz do sol e descobriu um processo fotográfico que chamou de *photographie*, em 1832, como descreveu em seus diários da época, anos antes de Daguerre. Em 1833, Florence fotografou através da câmara escura com uma chapa de vidro e usou um papel sensibilizado para a impressão por contato (OLIVEIRA, 2005).

Enfim, totalmente isolado e sem conhecimento do que realizavam seus contemporâneos europeus Niépce, Daguerre e Talbot, obteve resultados fotográficos.

Na Inglaterra, um descendente de família nobre, membro do parlamento britânico, escritor e cientista aficionado, Willian Henry Fox-Talbot, usava a câmara escura para desenhos em suas viagens. Na intenção de fugir da patente do daguerreótipo em seu país e solucionar suas limitações técnicas, pesquisava uma forma de impressionar quimicamente o papel. Talbot iniciou suas pesquisas fotográficas tentando obter cópias por contato de silhuetas de folhas, plumas, rendas e outros objetos.

No ano de 1835, Talbot construiu uma pequena câmara de madeira, com somente 6,30 cm², que sua esposa chamava de "ratoeira". A câmara foi carregada com papel de cloreto de prata e, de acordo com a objetiva utilizada, era necessária de meia à uma hora de exposição. A imagem negativa era fixada em sal de cozinha e submetida a um contato com outro papel sensível. Desse modo, a cópia apresentava-se positiva, sem a inversão lateral. A mais conhecida nos mostra a janela da biblioteca da abadia de Locock Abbey, considerada a primeira fotografia obtida pelo processo negativo/positivo.

Como o negativo da talbotipia não era constituído de um papel de boa qualidade como bases de sensibilização, na passagem para o positivo se perdiam muitos detalhes devido à fibrosidade do papel. Muitos fotógrafos pensavam em melhorar a qualidade da cópia, utilizando como base o vidro.

Talbot, acreditando que sua patente cobria o processo colódio, levou ao tribunal um fotógrafo que utilizava a placa úmida em Oxford Street. O juiz pôs em dúvida o direito de Talbot de reclamar da invenção do colódio e os jurados decidiram que esta não infringia sua patente. Então a fotografia estava livre, pois, além disso, a patente de Daguerre havia expirado em 1853. A fotografia agora tinha condições de crescer em popularidade e a quantidade de aplicações do colódio cresceu durante 30 anos. O número de retratistas aumentou consideravelmente, pessoas de todas as classes sociais desejavam retratos e se estendeu o uso de uma adaptação barata do processo colódio chamada ambrotipo (OLIVEIRA, 2005).

Desde que foi descoberta, a fotografia analógica pouco evoluiu. Permaneceu com seus princípios ópticos e formatos por mais de 100 anos, reinando absoluta na história, como se o processo descoberto pelos pioneiros fosse, de fato, eterno.

No século XX, a fotografia passou a ser utilizada em grande escala pela imprensa mundial, em amplas reportagens fotográficas. A cobrança por equipamentos mais leves e ágeis despertou nos fabricantes o interesse em investir no setor, provocando uma renovação

no mercado e chamando a atenção do grande público para as novidades tecnológicas e as belas imagens que surgiam no dia-a-dia da imprensa mundial. A profissão de fotógrafo passou a ser cobiçada em todo o mundo, revelando profissionais altamente qualificados em vários países, como Brett Weston, Cartier Bresson, Edward Weston, Robert Capa, Robert Frank, Alexander Ródchenko, Pierre Verger e Jean Manzon, entre outros (OLIVEIRA, 2005).

Com o surgimento da fotografia digital, no final dos anos 1980, a evolução dos equipamentos digitais aponta para o aniquilamento gradual da fotografia analógica nos próximos anos. Os grandes fabricantes já anunciaram o fechamento de fábricas e a não-confeção de materiais para o amador da fotografia analógica, acabando com o fascínio exercido durante décadas pelos laboratórios fotográficos de revelação e ampliação e transformando a prática tão comum da fotografia analógica em coisa primitiva.

3 O que é a imagem?

Do latim “*imago*”, a imagem em seu sentido figurado significa representação, reprodução ou imitação da forma de uma pessoa ou objeto (HOUAISS, 2008). Mas a imagem se revela por meio da sua formação quando olhamos para um objeto, o cristalino (situado na região anterior do globo ocular) forma uma imagem real e invertida deste objeto na retina e, nestas condições, enxergamos nitidamente o objeto. No entanto a mensagem levada ao cérebro passa por processos complicados e nos fazem enxergar objetos em posição correta (MÁXIMO; ALVARENGA, 1993).

O desempenho do olho inclui transformações ópticas, no qual é comparável com o princípio da câmara obscura, em que a luz refletida penetra por um orifício e, por meio do princípio de captura, forma uma imagem na parede do fundo. E além das transformações ópticas, ocorrem também às químicas e nervosas, e aí os processos da visão humana são singulares. A luz é uma informação codificada, que o sistema visual localiza e interpreta quanto a sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço, de modo a produzir a visão (AUMONT, 1996).

Mas exatamente o que é uma imagem? Pergunta Joly (1996), professora na Universidade Michel de Montaigne – Bordeaux III e responsável pela formação em ofícios de produção audiovisual do Instituto Francês de Ciência da Informação e de Comunicação, aos “consumidores de imagens” que somos. Segundo Joly (1996) sem uma resposta definida, uma imagem seria como indicadora de algo, que nem sempre remete ao visível, mas que toma traços emprestados do visual e depende da produção de um sujeito: imaginário ou concreta, a

imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. Já Jacques Aumont (1996), diz que a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, mas é também um meio de comunicação e de representação do mundo. Sendo assim, ela pode refletir o elemento cultural de determinado contexto. Aumont (1996) afirma que "a imagem é universal, mas sempre particularizada", levando em consideração o olhar do próprio sujeito.

Aprendemos a associar o termo “imagem” com noções complexas e contraditórias, “que vão da sabedoria à diversão, da imobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra” (JOLY, 1996). Aonde vamos há imagem!

Presente em todo o lugar, escrita, religião, arte e no culto aos mortos, a imagem é núcleo de reflexão filosófica desde a Antiguidade. Principalmente em Platão e Aristóteles:

Imitadora, para uns, ela engana, para outros, educa. Desvia da verdade ou, ao contrário, leva ao conhecimento. Para o primeiro seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que sente com isso. A única imagem válida aos olhos de Platão é a imagem “natural” (reflexo e sombra), que é passível de se tornar uma ferramenta filosófica (JOLY, 1996).

No campo da arte, a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual: afrescos, pinturas, mas também em iluminuras, ilustrações decorativas, desenho, gravura, filmes, vídeo, fotografia e até imagens de síntese. Como para Walter Benjamin (1985) o que foi fotografado não silencia, continua real.

A persistência deste real na imagem capturada levou Benjamin (1985) a importantes reflexões sobre a questão da reprodução no mundo contemporâneo. A técnica cria na imagem um valor mágico que nunca seria possível encontrar em um quadro. Explicita uma forma de percepção que tem uma aguda capacidade de captar o semelhante no mundo, e a reprodução radicaliza isso, pois faz com que mesmo o fenômeno único possa gerar muitos outros semelhantes.

Rudolph Arnheim (1969) coloca na imagem um valor de representação, pois representa coisas concretas, um valor de símbolo, já que representa coisas abstratas e um valor de signo quando representa um conteúdo amplo, que não vem expresso por caracteres. Além do mais, a imagem é dotada de função, que pode ser: simbólica, epistêmica – quando a função de conhecimento é atribuída à imagem, estética, função hoje indissociável da arte e da imagem que visa a obter um efeito estético.

Joly (1996) também aponta as “novas” imagens que também são chamadas de imagens “virtuais”, na medida em que propõem mundos simulados, imaginários ilusórios. Em ótica esta expressão “imagem virtual” designa uma imagem produzida pelo prolongamento de raios luminosos: a imagem na fonte ou no espelho, por exemplo.

As imagens digitais como vemos, surgem através da fotografia. A fotografia surge no século XX, com o intuito de demonstrar a realidade. Neiva Jr. (1994) lembra que, desde Walter Benjamin (1892-1940), há considerações sobre a imagem da fotografia tentando entendê-la como um desenvolvimento da pintura renascentista.

E com a tecnologia, hoje vemos surgir as imagens digitais, que são imagens capturadas por algum instrumento eletrônico e reproduzidas por mesmos ou outros instrumentos eletrônicos. Tais imagens que serão nosso objeto de estudo.

4 Imagem como informação

A imagem em si informa, documenta, elucida ou acrescenta, faz intersemioses com textos. Ver uma imagem em suas mãos, não é apenas ver aquela retratação daquela cena. Mas muito mais do que isso, por trás da imagem, haverá a sensibilidade do autor, de questões culturais: a sua visão do mundo e também as técnicas e tecnologias utilizadas. Envolve também a finalidade daquela imagem, qual usabilidade possui e qual mídia veicula aquele grupo social que a tem em mãos (FABRIS, 1991).

Há inúmeras contribuições da imagem, considerando que desde seu início pela fotografia ela foi vista como uma forma de registrar a realidade e os acontecimentos, ilustrar o que estava escrito. As imagens fotográficas eram utilizadas por pesquisadores e historiadores com finalidades totalmente ilustrativas, assim como as pinturas que relatavam fatos históricos, sendo estes considerados verdadeiros e não sendo questionados criticamente, serviam para confirmar o que os documentos escritos diziam. Segundo Leite (2001):

A utilização mais freqüente e antiga das imagens, nos trabalhos de ciências humanas, é como ilustração do texto. A imagem seria a vitrine, através da qual o leitor pode tomar um contato imediato e simplificado com o texto. Ainda que ocasionalmente tenham inspirado as análises e interpretações apresentadas através do texto escrito, não se lhes pede nada além das dimensões visuais imediatas – traços físicos, indumentária, moda, expressões faciais, fachadas de prédios e outras características externas de coisas, pessoas e grupos. As brechas do texto que a imagem preenche com informações ou representações não são verbalizadas.

Na Ciência da Informação, Le Coadic (1996), aponta que a informação é um conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impressa ou numérica), oral ou audiovisual e Buckland (1991) diz que a imagem é informação, e como tal está inserida em processos de conhecimento.

Neste sentido, Chaim Zins (2005) identifica e relaciona as definições de informação como um conjunto de símbolos que representam um conhecimento empírico, e de conhecimento como um conjunto de símbolos que representam os pensamentos, que o

indivíduo justificadamente acredita ser verdadeiro. O que nos leva estender essas definições quando pensamos que esses conhecimentos e informações também estão presentes nas imagens capturadas e disponíveis para o uso e reuso.

A imagem, além da própria natureza complexa do objeto imagético e as diferentes possibilidades de uso desse registro, é uma importante fonte de informações para diversas áreas do conhecimento, até chegar ao deleite absoluto da pura fruição estética, que encanta e apaixona aqueles que se dedicam em conhecê-la (SILVA, 2000).

Nesse sentido, a questão da representação das imagens analisada anteriormente por críticos e historiadores de arte e da estética, disciplinas nas quais a imagem estava anteriormente circunscrita, podem transversalmente alimentar o universo de conhecimento da Ciência da Informação.

Rudolph Arnheim (1904), e mais recentemente, Donis A. Dondis (1997) também podem trazer contribuições com a análise estrutural, bastante identificada com contribuições da Ciência da Computação no campo da recuperação formal de imagens, como pretendemos demonstrar.

5 Considerações

A estrutura para o catalogador descrever a imagem é relacionada com a maneira pela qual o conteúdo é visualizado, analisado, interpretado e apresentado. A abordagem geral que faz um observador é simplesmente olhar para uma imagem com certo interesse, isso o diferencia significativamente de um catalogador, cuja principal tarefa é de analisar sistematicamente e classificar os elementos de uma imagem para a utilização dos consumidores finais; os catalogadores devem tornar possível ao usuário ter o acesso final ao que procura.

A unicidade exigida para a localização e recuperação de recursos informacionais em ambientes digitais se dá, no caso da imagem, pelos elementos que descrevem sua forma de maneira a tornar possível a identificação de um esquema para construção de formas de representação da imagem de modo a torná-la única, o que exige um tratamento para além de conteúdo.

Nesse sentido, construir formas mais eficientes para representá-las é um modo de torná-las disponíveis, acessíveis e recuperáveis, assim se torna especialmente necessário o esforço na padronização das orientações para a descrição do material imagético.

Porém, essas tentativas nem sempre obtiveram o resultado esperado, devido a alguns fatores, como por exemplo, as dificuldades enfrentadas na implantação do uso dos códigos e formatos de catalogação, e no efetivo acompanhamento e controle de qualidade dos processos e produtos de catalogação; além de problemas econômicos; problemas estruturais; divergências lingüísticas; divergência de objetivos durante o processo de construção de formas de representação.

Alguns sistemas consideram o conteúdo da informação extraído da leitura da imagem e sua descrição em texto, normalmente baseada na interpretação do assunto da imagem. Um sistema de recuperação baseado na imagem envolve a extração de características da imagem e, sumariamente, segue os seguintes passos: relaciona características visuais da imagem baseadas em cor, textura e forma; faz a classificação das características visuais da imagem, utilizando-as para alimentar o banco de dados; e, posteriormente, a recuperação da imagem procurada. Ressalta-se aqui a importância do conteúdo visual da imagem.

Referências

AMAZOM. [s.l.]: [s.n.], 2007. Disponível em <<http://www.amazon.com>>. Acesso em: 23/01/2009.

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1904.

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Antropos, 1992. p. 115-135.

BUCKLAND, M.K. Information as thing. In: *Journal of the american society for information science (JASIS)*, v.45, n°5, 1991.

CÓDIGO de catalogação anglo-americano: segunda edição. Revisão 2002. São Paulo: FEBAB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DEL.ICIO.US. [s.l.]: [s.n.], 2007. Disponível em: <<http://del.icio.us/>>. Acesso em: 21/01/2009.

DONDIS, D.A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABRIS, A. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991. 298 p.

FLICKR. [s.l.]: [s.n.], 2008. Disponível em: <<http://www.flickr.com/>>. Acesso em: 02/02/2009.

FURNER, J. *Subjet acess to cultural objects: a review of challenges and opportunities*. Washington: OCLC/ALA, 2005.

HOUAISS, A. (ed.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2008.

JOHANSSON, T. et.al. *Deliverable 5.1: descriptive models for photographic materials*. Estocolmo: SEPIA, 2001.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

LE COADIC, Y.F. *A Ciência da Informação*. Brasília: Briquet de Lemos, 1996.

MARC 21 : formato condensado para dados bibliográficos. 2. ed. Marília: UNESP, 2002.

MÁXIMO, A.; ALVARENGA, B. *Curso de física*. 3. ed. v.2. São Paulo: HARBRA, 1993.p.790-793.

MEY, E.S.A. *Catálogo e descrição bibliográfica: contribuições a uma teoria*. Brasília: Associação dos Bibliotecários do Distrito Federal, 1987. 201p.

NEAL, D. Folksonomies and Image Tagging Seeing the future. In: *Boletim da Sociedade Americana da Ciência da Informação e Tecnologia*, 2007. Durham: Ciência da Informação e Biblioteconomia, Universidade do Centro da Carolina do Norte. 2007.

NEIVA JR, E. *A imagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

O ESTADO de São Paulo. Disponível: www.estadao.com.br. Acesso em: 12/01/2009.

OLIVEIRA, E.M. *Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital*. São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>. Acesso em: 23 de dezembro de 2008.

RANGANATHAN, S.R. *Heading and canons: comparative study of five catalogue codes*. Madras : S. Viswanathan, 1955.

SCHAEFFER, J.M. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996. 215 p.

SHATFORD, S. *Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach: cataloging & classification quarterly*. [s.l.]: [s.n.], v. 6, n. 3, p. 39-62, 1986.

SILVA, C.M.M. *Imagem x palavra: a recuperação da informação imagética*. In: *Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro: IBICT/DEP, 2000.

YOUTUBE. [s.l.]: [s.n.], 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com.br/>. Acesso em 16/01/2009.

AGRADECIMENTOS:

Meus sinceros agradecimentos, a Dra. Plácida L.V.A. da Costa Santos e a Maria José Vicentini Jorente, desde sempre, pela confiança e o apoio.

Ao Grupo de Pesquisa: Novas Tecnologias em Informação (GP-NTI), onde se desenvolveram o Grupo de Estudos de Catalogação Automatizada e a Comunidade CIAM (Ciência da Informação Arte e Mídia), que todos os estudos e discussões feitas foram fundamentais para a criação deste trabalho.

Recebido em: 11/04/2009

Reformulado em: 30/07/2009

Aprovado em: 04/08/2009