

GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação

ISSN 2177-3688

**LEITURA, INTERPRETAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA ARTE ATRAVÉS DOS NÍVEIS
ICONOGRÁFICO-ICONOLÓGICO**

***READING, INTERPRETATION AND REPRESENTATION OF ART THROUGH THE
ICONOGRAPHIC-ICONOLOGICAL LEVELS***

Beatriz Tarré Alonso - Universidade de Santa Catarina (UFSC)

Camila Monteiro de Barros - Universidade de Santa Catarina (UFSC)

Renata Cardozo Padilha - Universidade de Santa Catarina (UFSC)

Modalidade: Resumo Expandido

Resumo: Os museus necessitam da representação das obras para sua organização e disseminação junto aos públicos. O presente estudo é parte de uma tese de doutorado em desenvolvimento e tem como objetivo apresentar o método iconográfico-iconológico proposto por Erwin Panofsky, relacionando-o às características das obras de arte que concorrem para sua representação. As obras revelam narrativas históricas sobre a realidade, a partir de múltiplas perspectivas, destacando diferentes estilos e relações. Panofsky sugere três níveis de análise das obras de arte: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconográfica. Essa estrutura interpretativa cobre tanto as informações extrínsecas quanto intrínsecas para representação das obras nos museus.

Palavras-chave: representação de informação; obras de arte; método iconográfico-iconológico; acervos; museus.

Abstract: Museums need the representation of works for their organization and dissemination to publics. The present study is part of a doctoral thesis in development and aims to present iconographic-iconological method proposed by Erwin Panofsky, relating it to characteristics of works of art that contribute to its representation. The works of art reveal historical narratives about reality, from multiple perspectives, highlighting different styles and relationships. Panofsky suggests three levels of analysis of works of art: pre-iconographic description, iconographic analysis and iconographic interpretation. This interpretive framework covers both extrinsic and intrinsic information for representing the works in museums.

Keywords: information representation of works of art; iconographic-iconological method; description of works of art; collections; museums.

1 INTRODUÇÃO

As obras de arte, como qualquer outro objeto informativo, também precisam ser lidas de acordo com sua natureza. “Elas são um tipo de texto, que é necessário aprender a ler para

apreciá-lo” (BERGER, 1961, p. 399, tradução nossa¹). Para Pinheiro (2005) a arte tem potencialidade de comunicar informação semântica e a informação estética. Existe uma leitura plástica assim como uma leitura literária e cada uma delas implica condições diferentes, mas igualmente necessárias. A linha, o espaço, a cor, o valor, a luz, a construção, a tensão, a proporção, o movimento, o ritmo e a harmonia são elementos da arte que em combinação com os princípios tornam-se os componentes básicos ou partes a criar uma obra. Os artistas trabalham com esses elementos básicos ou com alguns deles para compor suas obras. Por sua vez, a obra implica condições especiais para o espectador, que exigem participação ativa, pois para conhecê-la é preciso considerá-la como uma linguagem, que pode ou não representar a realidade. Para tal, deve ser constituído por um material que não seja um simples suporte, mas sim uma parte constituinte do mesmo. Deve ter um espaço, que pode ter duas dimensões ou três se for adicionada profundidade. Por outro lado, a linha, como meio de representação que une dois pontos, está intimamente ligada a uma função expressiva que, por sua vez, está relacionada à cor e à luz, oferecendo uma perspectiva cromática e uma sensação de relevo e profundidade. Os artistas usam o valor da cor para criar diferentes estados de ânimo.

Durante a identificação e interpretação do conteúdo ou matéria representada na obra, surge uma ligação com o contexto sociocultural e artístico que revela a situação histórico-social do artista. Reflete o período de atividade, bem como as ligações com outros autores ou centros artísticos. Da mesma forma, revela o estilo, escola ou movimento ao qual o artista pertence. Mais que apontar linhas orientadoras e analisar formas de expor e de expressão espacial, ao longo da história a Museologia tem lidado com a transformação da concepção e tipologias das peças, decifrando as chaves dos caminhos incipientes que os novos museus vão trilhando, dando especial interesse à documentação das suas coleções. Sobre isso, Ferrez (1994, p. 1) afirma que:

Ao focar os museus a partir das suas funções, constata-se que são instituições estreitamente ligadas à informação de que são portadores os objetos e espécimes de suas coleções. Estes, como veículos de informação, têm na conservação e na documentação as bases para se transformar em fontes para a pesquisa científica e para a comunicação que, por sua vez, geram e disseminam novas informações.

¹ No original: “*Son una especie de texto, que se trata de aprender a leer para apreciarlo*” (BERGER, 1961, p. 399).

Portanto a História da Arte, “enquanto narrativa linear, cronológica, que busca encadear uma sequência de estilos formalmente definidos como uma estrutura” (SILVA, 2020, p. 210), encontra-se recopilada, preservada, investigada, interpretada e exposta através do patrimônio material, atesourado nos museus. Os processos documentais realizados neles devem se adaptar às atuais demandas e entender as mudanças que a sociedade experimentou. O exposto repercute na organização e representação do patrimônio museológico. De acordo com Medeiros e Café (2008, p. 5), o produto da organização da informação é a representação, entendida como “um conjunto de elementos descritivos que representam os atributos de um objeto informacional específico”, considerando, no caso das obras de arte, informação como tudo aquilo que está contido nelas intrínseca ou extrinsecamente (MENSCH, 1987). Neste sentido, pode ser apreciada a convergência da Museologia com a perspectiva da Ciência da Informação, através da especificidade da representação de elementos intrínsecos e extrínsecos das obras e a teoria de Panofsky (1939), que pode potencializar a representação da informação extrínseca, consolidando uma relação simbiótica, pois resulta benéfica para as ciências implicadas; além de desvendar um sistema de descrição do conteúdo semântico no mundo da arte. O valor sinérgico reside no seu impacto positivo no posterior estabelecimento de requisitos para a representação das obras de arte de museus.

Por outro lado, Bearman (1995) aponta que as relações passíveis de serem identificadas ou imputadas aos objetos museológicos têm impacto na sua representação na documentação museológica. Para o autor, a obra pode ter relações com outros objetos, com ações ao longo do tempo (como criação ou estudo), com pessoas, eventos e, do ponto de vista semântico, estende as relações para questões de identidade e expressões de ideias abstratas. Lara Filho (2009) também destaca a formação de sentido entre as obras do museu por meio da narrativa criada de acordo com os objetos escolhidos para exposição.

Sobre a leitura de uma obra de arte, segundo enuncia Espínola (2017), quando vista com olhos novos e ingênuos todo o conhecimento provem da própria obra contemplada, pois está condicionada à visão de cada pessoa. Compreender a arte implica um diálogo pessoal e íntimo com a obra. Consiste em dar sentido aos estímulos gerados por sua contemplação. Outra posição diferente é apresentada pelo historiador cultural Burke (2001), ao apontar que as imagens fazem parte de uma cultura total e não podem ser compreendidas se não se tem conhecimento dessa cultura. Portanto, para interpretar a mensagem, é preciso conhecer os

códigos culturais, para entender a ligação entre essas representações visuais e a vida política, social e religiosa de determinados períodos. No entanto, esta interpretação pode variar dependendo do alcance, o usuário ou a funcionalidade para a qual prestará serviços, podendo subdividi-la em três perspectivas: a de quem contempla a obra, de quem a estuda, e de quem a descreve em um acervo. Sob a perspectiva da contemplação, “olhos novos e ingênuos” absorvem o que a própria obra oferece a partir da percepção (ESPÍNOLA, 2017). Sob a perspectiva do estudo, surge a necessidade de conhecer e interpretar o complexo sistema simbólico de imagens, histórias ou alegorias, apoiado no uso de outras fontes documentais. Na perspectiva da descrição da obra para um acervo, o método iconográfico e iconológico proposto pelo crítico e historiador alemão Erwin Panofsky (1892-1968), um dos pilares da história da arte, oferece especial atenção ao significado das artes plásticas e à sua ligação à cultura de cada época. Esse trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento cujo objetivo geral é definir fundamentos teóricos e metodológicos que prestem suporte à representação de informação das obras de arte nos níveis iconográfico e iconológico. Para os fins deste trabalho, o objetivo é apresentar o método iconográfico-iconológico proposto por Panofsky (1955), relacionando-o às características das obras de arte que concorrem para sua representação.

2 NATUREZA MUTÁVEL DAS OBRAS DE ARTE: MOVIMENTOS, PERÍODOS E CONTEXTOS

A natureza das obras de arte vem mudando ao longo do tempo. As obras expostas revelam narrativas históricas sobre a realidade, a partir de múltiplas perspectivas, destacando diferentes estilos. É válido afirmar que, embora os museus não sejam o único lugar onde a história é valorizada, eles proporcionam um ambiente único de pesquisa por meio de suas galerias, exposições e coleções. Neste sentido, ler as imagens presentes nas obras de arte e interpretá-las corretamente é uma tarefa que acarreta grande dificuldade. O ponto de partida é o conhecimento de um código semântico no qual intervêm muitas coordenadas culturais, sendo o principal obstáculo para a interpretação (ECO, 2007). Além disso, em uma obra está incluído o signo plástico que “permite uma leitura perceptiva que integra o modo e a intencionalidade de três elementos-chave da expressão plástica como a textura, a forma e a cor” (BOLÍVAR, 2015, p. 13, tradução nossa²). A forma define os objetos no espaço e a

² No original: “*permite una lectura perceptiva que integra el modo e intencionalidad de tres elementos claves de la expresión plástica como los son la textura, la forma y el color*” (BOLÍVAR, 2015, p. 13).

composição como o conjunto de operações que regulam as relações da obra e as impressões do espectador. Para interpretar uma obra de arte intervêm “o gosto, a emoção, a percepção inicial e depois vem à explicação, o conceito do que se percebe” (ESPÍNOLA, 2017, s./p., tradução nossa³), bem como o conhecimento artístico de cada indivíduo. No processo de interpretação o autor, o receptor e a própria obra estabelecem um diálogo, situados no marco das leis da criação artística; e o fato de se separar delas, influencia diretamente na incompreensão da linguagem da obra. Em tal sentido, continua enunciando Espínola (2017) que toda obra de arte tem que provocar, dizer, contar, sugerir ou evocar algo, e para isso deve ir além do óbvio; é preciso buscar o sentido de cada elemento proposto. Por outra parte, as relações da obra com o contexto em que é desenvolvida transmitem significados e permitem seu estabelecimento num tempo e, por sua vez, auxiliam sua compreensão. Este contexto pode ser diferenciado por vários critérios, como podem ser os períodos históricos e movimentos artísticos como, por exemplo, o estilo Gótico na Europa Medieval, e Barroco e Rococó na Idade Moderna (GOMBRICH, 1993).

Cada uma das características de uma obra é substancialmente importante, pois denotam práticas comuns, que permitem agrupar ou atribuir significados. O estudo das técnicas denota como, apesar da passagem do tempo, algumas delas ainda são utilizadas. Para Danto (2006), as obras vão além do suporte e da materialidade. Os museus na Antiguidade eram considerados espaços para guarda de obras de arte. Essas obras eram reconhecidas como aqueles objetos físicos produzidos por artistas. A dependência da matéria que as obras de arte tiveram, evoluiu com a chegada das Vanguardas, movimento cultural que surgiu ao longo do século XX (GOMBRICH, 1993). Uma das características visíveis da vanguarda artística foi a luta contra as tradições, buscando o exercício da liberdade de forma, inovação e natureza experimental.

Com a expansão dos múltiplos recursos e das diversas formas de expressão, gera-se o movimento conceitual na Arte. As mudanças na arte, como reflexo de um mundo em constante transformação, fomentam novas formas e ideias de exposição, renovando conceitos e ajustando tendências artísticas, surgidas das diversas mudanças sociais, percebidas e transmutadas pelos artistas em suas obras. A arte conceitual constitui, portanto, o fator conseqüente dessa evolução de ser apenas arte contemplativa para ser ativa. Sua

³ No original: “*el gusto, la emoción, la percepción inicial y luego viene la explicación, el concepto de lo percibido*” (ESPÍNOLA, 2017).

origem começa principalmente com os trabalhos realizados pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), criador das ideias da arte conceitual e os icônicos *ready mades*, objetos do cotidiano separados de seu ambiente habitual e apresentados pelo artista como obras de arte (KUENZLI; NAUMANN, 1990). A arte conceitual também se caracteriza por estar ligada à ciência e tecnologia, utilizando meios como a vídeo arte e a *performance*. Outro meio utilizado são as instalações que podem ser físicas, sonoras, luminosas ou interativas. Os artistas escolhem fotografias, vídeos, escritos, gravações, apresentações de atos públicos e muitos outros materiais efêmeros que servem para documentar suas ideias. Portanto, a definição da natureza da obra de arte passa a ser baseada em dar forma a uma ideia abstrata. O espectador é estimulado a questionar a realidade existente que observa.

Os artistas conceituais tentam ir mais longe através de suas obras, gerando metáforas abertas e possibilidades de relações com diferentes elementos. As obras de arte passam assim de serem objetos físicos, fixos, dependentes da matéria, para converter-se em imagens polissêmicas com múltiplas leituras e significados. A divisão entre um enquadramento mais tradicional, que recorre à pintura de cavalete e a chamada arte conceitual ou de vanguarda, implica que estas expressões e manifestações requerem um tratamento diferenciado. Uma pintura não pode ser descrita da mesma forma que uma fotografia ou *performance*. Uma vez que o objeto passa a fazer parte das coleções do museu, segundo Ferrez (1994) é no processo de ressignificação de funções e sentidos que este se torna um objeto museológico, do qual são extraídas características informacionais intrínsecas e extrínsecas.

As características intrínsecas são compreendidas como aquelas informações identificadas por meio da análise do próprio objeto, ou seja, pela verificação das propriedades físicas como cor, dimensão, material, estado de conservação, entre outras. As características extrínsecas são as informações interpretadas e retiradas por meio de outras fontes de informação que não é o objeto. Dessa forma, entende-se que as características do objeto podem estar contidas nele ou em qualquer outra fonte adicional, para compreender sua natureza (MENSCH, 1987). No entanto, entre os inconvenientes para a representação das obras estão a variedade de tipologias, evolução constante e versatilidade da arte. Além disso, a dispersão da informação provocada pela falta de harmonização das fontes propicia diferentes interpretações para atributos semelhantes. A profundidade das descrições feitas nos museus deve ser submetida a uma avaliação crítica, sendo preciso estabelecer uma perspectiva interdisciplinar para abordar o fenômeno. O apoio de ciências como a História da

Arte e áreas como a Iconografia e Semiótica visual, resulta necessário. Os estudos iconográficos oferecem informações sobre elementos dentro das obras de arte como signos, símbolos, ícones, códigos e alegorias, para apoiar a representação nos museus.

3 O MÉTODO ICONOGRÁFICO-ICONOLÓGICO DE ERWIN PANOFSKY

A Iconografia é a ciência que estuda a origem e a formação das imagens. Surge no século XIX e desenvolveu-se ao longo do século XX. Ocupa-se da identificação das imagens, uma vez que fornece o sentido narrativo e alegórico (ideias expressas em imagens) e é utilizada em diversos campos. Entre os principais representantes da teoria do símbolo e sua influência na Iconologia estão o historiador alemão Aby Moritz Warburg (1866-1929), o filósofo e sociólogo de origem prussiana e judaica, Ernst Cassirer (1874-1945), o crítico e historiador da arte alemão, Erwin Panofsky (1892-1968) e o historiador de arte britânico nascido na Áustria, Ernst Gombrich (1909-2001), todos seguidores de uma tradição interdisciplinar que incluía abordagens históricas, filosóficas, religiosas e artísticas. Existem várias escolas tradicionais em relação a estes estudos, mas o grande desenvolvimento ocorreu especialmente no Warburg Institute, um dos principais centros mundiais de estudo da interação de ideias, imagens e sociedade, fundado pelo historiador pioneiro Aby Warburg. Seu sucessor, Erwin Panofsky, lançou as bases para um método iconográfico-iconológico, ao conceber a Iconografia com um marcado carácter contextualista, em que cada obra de arte deve ser entendida e analisada como uma expressão cultural muito mais complexa do que a combinação de habilidades técnicas, cores e aspectos formais. Segundo um artigo de Gombrich (1968, p. 359, tradução nossa⁴), publicado por *Burlington Magazine*, e que recolhe os dados essenciais da vida de Panofsky: “O primeiro dos 155 itens da sua bibliografia publicada durante o meio século subsequente é sua tese de doutorado sobre a *Teoria da Arte de Durër* [...]”. A ligação entre pensamentos e imagens, entre filosofias e estilos é um problema que transcende os limites da iconografia, e que foi refletido ao longo dos seus trabalhos.

O pensamento de Panofsky defende uma concepção que atende mais ao conteúdo intelectual do que às formas. O conhecimento das obras de arte passa a exigir uma análise abrangente, na qual se investigue tanto sua forma quanto seu significado. Para isso, ele estabelece uma série de níveis para abordar o significado de uma obra, levando em

⁴ No original: *The first of the 155 items of his bibliography published during the subsequent half-century is his doctoral dissertation on Durër's Theory of Art [...]* (GOMBRICH, 1968, p. 359).

consideração o estabelecimento de distinções entre conceitos como motivos artísticos e temas iconográficos. Panofsky (1939) partiu do princípio que cada imagem tem três níveis diferentes de significado, que são detalhados a continuação:

1. Descrição pré-iconográfica: oferece o significado primário ou natural alcançado pela capacidade perceptiva de cada espectador, ou seja, uma descrição, sem ser tão detalhada, das figuras ou objetos representados, identificando basicamente o que é observado, sem levar em conta a aplicação de conhecimentos icônicos ou sua relação com determinados temas. É o nível que permite reconhecer os motivos artísticos de todas as imagens figurativas, sejam estas as representações formais de objetos naturais ou artificiais, de personagens reais ou fictícios, de eventos ou fatos. A identificação desses motivos não se deve apenas à experiência pessoal, mas também leva em conta as condições estilísticas expressas, típicas de um determinado período. O significado primário ou natural pode ser tanto factual quanto expressivo. O primeiro é elementar e de fácil compreensão para o ser humano, pois identifica uma determinada forma, criada por linhas e cores, com a representação de um objeto natural que se reconhece por meio da experiência prática: seres humanos, animais, objetos, plantas. O segundo surge quando várias dessas formas estabelecem uma relação mútua. Assim, pode-se identificar que essa relação gera uma atitude ou um acontecimento, e captar as qualidades expressivas que ela denota.
2. Análise iconográfica: oferece o significado secundário ou convencional, que ocorre quando se estabelece uma relação direta entre os motivos artísticos ou suas possíveis combinações e os temas ou conceitos. Se isso acontecer, os motivos, agora de importância secundária, tornam-se imagens. Por Iconografia, Panofsky (1955, p. 51) entende “a identificação de imagens, histórias e alegorias”, ou seja, consiste basicamente em desvendar os conteúdos temáticos relacionados às figuras ou objetos representados em uma obra de arte. Neste nível, deve-se recorrer à consulta de fontes literárias, que introduzem os temas, que se referem a ideias ou conceitos, em relação a um determinado contexto histórico e cultural. Os temas iconográficos permitem classificar as imagens e podem ser religiosos, mitológicos, históricos, entre outros. Implica também uma análise descritiva, além de interpretativa. É responsável por

aprofundar como a representação de determinados temas iconográficos tem variado historicamente.

3. Interpretação iconográfica: também conhecido como nível iconológico, representa o mais profundo dos três, pois o verdadeiro objetivo da análise da obra de arte é elucidar o significado ou conteúdo intrínseco. Ocorre quando as imagens são regidas por regras e princípios que fundamentam e evidenciam a mentalidade de uma sociedade, uma época, uma classe social, uma crença religiosa ou filosófica, passadas pelo crivo da personalidade do artista e sintetizada em sua criação. Esse significado leva à descoberta na representação de valores simbólicos, cuja interpretação corresponde exclusivamente ao campo da Iconologia. Deve-se prestar atenção aos procedimentos técnicos, características estilísticas e estruturas composicionais tanto quanto aos temas iconográficos. Supõe um processo interpretativo e deve aplicar um princípio que documente as tendências gerais que se expressam em certas circunstâncias históricas. Este plano é responsável por interpretar o pensamento e a razão que são transmitidos através da obra (PANOFSKY, 1955).

Sobre este último nível, Eco (2007, p. 114) concorda afirmando que:

No *continuum* icônico, [...] os aspectos pertinentes variam: ora são grandes configurações reconhecíveis por convenção, ora até mesmos pequenos segmentos de linha, pontos, espaços brancos, como acontece em um desenho de perfil humano, onde um ponto representa um olho, um semicírculo, a pálpebra, [...]; em outro contexto, o mesmo tipo de ponto e [...] semicírculo representam, pelo contrário, [...] uma banana e um bago de uva [...].

Portanto, os signos do desenho são elementos de articulação correlativos, e dependendo dos idioletos, reconhecíveis só para alguns. Mas, a partir desses três níveis de significação, Panofsky oferece uma melhor visão sobre a prática histórico-social para orientar a interpretação, e uma alternativa para enfrentar dificuldades como a ausência de nomes e datas precisas, através de elementos da Iconografia como estilo, motivos artísticos e tipos iconográficos. A abordagem enquadra as obras num contexto sociocultural e histórico. Assim, é possível inter-relacionar as teorias de análise e representação de conteúdo, oriundas do campo das Ciências da Informação e aquelas desenvolvidas no campo da Iconologia e Semiótica dos signos visuais. Essa integração permite estabelecer algumas premissas de análise que permitem desvendar um sistema de descrição do conteúdo semântico das obras.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de arte são articuladas em sistemas semióticos complexos, passíveis de serem analisados. A representação de informação das obras para a sua posterior recuperação, precisa da compreensão das mensagens dentro delas. Resulta necessário reconhecer e aprofundar a linguagem que elas expressam, pois apresentam uma gama muito variada de qualidades, segundo cada um dos estilos e períodos a que pertencem. A constante evolução dos produtos e serviços de informação tem estimulado a inovação e o repensar de modelos de organização e representação. A teoria panofskyana foi escolhida para o presente estudo, por ser considerada o suficientemente capaz de possibilitar e garantir uma reciprocidade do entendimento para as análises das obras. Diversos autores como Eco (1968), Bearman (1995), Burke (2001) e Barthes, (2007), oferecem critérios complementares ao método iconográfico-iconológico do Panofsky (1939), e essas abordagens podem ser articuladas com as técnicas de representação semântica que estão sendo desenvolvidas atualmente, como os padrões de metadados e a modelagem conceitual nos museus de arte. A descrição das obras pode ser feita com o apoio da História da Arte, Semiótica e Iconografia. O valor sinérgico reside no seu impacto positivo no posterior estabelecimento de requisitos para a representação de obras de arte na Web. O avanço das tecnologias permitiu a representação ilimitada de redes de dados interconectadas, inter-relacionando dinamicamente objetos, oferecendo assim novas e mais expressivas formas de representação, mas enfrenta o problema da ausência de interpretações nas descrições.

Nesse sentido, devido a sua variada tipologia, as obras de arte constituem um paradigma de estudo pertinente e impõem um desafio para o encarregado da descrição, pois apresentam uma multiplicidade de mensagens. Ao mesmo tempo, oferecem a possibilidade de reconstruir e representar seu discurso para disponibilizá-lo a uma comunidade de usuários.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Elements of semiology**. Londres: Capes, 1964.

BEARMAN, D. Data Relationships in the Documentation of Cultural Objects. **Visual Resources: An International Journal of Documentation**, [s.l.], v. 11, n. 3-4, p. 289-299, 1995.

BERGER, R. **El conocimiento de la pintura**. Cómo verla y apreciarla. Barcelona: Editorial Noguer, 1961.

BOLÍVAR, J. O. M. **Análisis iconográfico de carteles difundidos en Estados Unidos por el Comité CREEL durante la I y II Guerra Mundial**. 2015. 162 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicações Publicitárias) - Universidade Católica Andrés Bello, Caracas, 2015. Disponível em:

<http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAT0337.pdf>.

Acesso em: 27 ago. 2022.

BURKE, P. **Lo visto y no visto**. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

DANTO, A. C. **Após o Fim da Arte**: A arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

ECO, U. **A estrutura ausente**. Tradução: Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. Título original: *La struttura assente*. (Coleção Estudos, 6/ dirigida por J. Guinsburg).

ECO, U. Los códigos visuales. In: ECO, U. **La estructura ausente**. Milano: Bompiani, 1968.

Disponível em: [http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Eco_Umberto-](http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Eco_Umberto-Los_codigos_visuales.pdf)

[Los_codigos_visuales.pdf](http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Eco_Umberto-Los_codigos_visuales.pdf). Acesso em: 5 fev. 2020.

FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **CADERNOS de ensaios**: Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: Minc/Iphan, n. 2, 1994, p. 64-73. Disponível em: <https://meumuseu.files.wordpress.com/2011/01/documentac3a7c3a3o-museolc3b3gica-helena-dodd-ferrez.doc>. Acesso em: 15 jan. 2023.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A., 1993. 543 p. Título original: *The Story of Art*.

GOMBRICH, E. H. Erwin Panofsky (30th March 1892-14th March 1968). **The Burlington Magazine**, Londres, v. 110, n. 783, p. 356-360, 1968. Disponível em:

<https://www.burlington.org.uk/archive/back-issues/196806?tab=article>. Acesso em:

18 jun. 2023.

KUENZLI, R. E.; NAUMANN, F. M. (ed.). **Marcel Duchamp**: Artist of the century. Cambridge: The Mit Press, 1990.

LARA FILHO, D. Museu, objeto e informação. **TransInformação**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 163-169, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tinf/v21n2/06.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2023.

MEDEIROS, M. B. B.; CAFÉ, L. M. A. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA, 9., 2008. São Paulo, **Anais eletrônicos** [...], São Paulo, USP, 2008. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/176535>. Acesso em: 14 jun. 2023.

MENSCH, P. Museology and the object as data carrier. In: MENSCH, P. **Object, museum, Museology, an eternal triangle**. Leiden: Reinwardt Academy. Reinwardt Cahiers, 1987.

PANOFSKY, E. Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. *In*: ANCOCHEA, N. (ed.). **El significado de las artes visuales**. Madrid: Alianza Editorial, 1955. p. 45-75.

PANOFSKY, E. **Studies in iconology**. Nova Iorque: Harper & Row, 1939.

PINHEIRO, L. N. V. R. “Educação da sensibilidade”, informação em arte e tecnologias para inclusão social. **Inclusão Social**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 51-55, 2005. Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/1508/1699>. Acesso em: 26 jun. 2023.

SILVA, M. E. L. Museu como ferramenta, história da arte como discurso. **Palíndromo**, Santa Catarina, v. 12, n. 26, p. 208-226, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/10477/10921/57902>. Acesso em: 10 ago. 2022.

- ESPÍNOLA, J. T. **Como interpretar uma obra de arte**, 2017. Disponível em: <https://laplumadeoro.com/interpretar-una-obra-arte/>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **CADERNOS de ensaios: Estudos de Museologia**, Rio de Janeiro: Minc/Iphan, n. 2, 1994, p. 64-73.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A., 1993. 543 p. Título original: *The Story of Art*.
- KUENZLI, R. E.; NAUMANN, F. M. (ed.). **Marcel Duchamp: Artist of the century**. Cambridge: The Mit Press, 1990.
- MEDEIROS, M. B. B.; CAFÉ, L. M. A. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA*, 9., 2008. São Paulo, **Anais eletrônicos** [...], São Paulo, USP, 2008.
- MENSCH, P. Museology and the object as data carrier. *In: Object, museum, Museology, an eternal triangle*. Leiden: Reinwardt Academy. Reinwardt Cahiers, 1987.
- LARA FILHO, D. Museu, objeto e informação. **TransInformação**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 163-169, mai./ago. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tinf/v21n2/06.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- PANOFKY, E. Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. *In: ANCOCHEA, N. (ed.). El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1955. p. 45-75.
- PANOFKY, E. **Studies in iconology**. Nova Iorque: Harper & Row, 1939.
- PINHEIRO, L. N. V. R. “Educação da sensibilidade”, informação em arte e tecnologias para inclusão social. **Inclusão Social**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 51-55, 2005. Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/1508/1699>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- SILVA, M. E. L. Museu como ferramenta, história da arte como discurso. **Palíndromo**, Santa Catarina, v. 12, n. 26, p. 208-226, jan./abr. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2175234612262020208>.