

GIOVANA DELIBERALI MAIMONE

**ESTUDO DO TRATAMENTO INFORMACIONAL DE IMAGENS ARTÍSTICO-
PICTÓRICAS: CENÁRIO PAULISTA - ANÁLISES E PROPOSTAS**

CAMPINAS
2007

GIOVANA DELIBERALI MAIMONE

**ESTUDO DO TRATAMENTO INFORMACIONAL DE IMAGENS ARTÍSTICO-
PICTÓRICAS: CENÁRIO PAULISTA - ANÁLISES E PROPOSTAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação junto ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Área de Concentração: Administração da Informação.

Linha de Pesquisa: Produção e Disseminação da Informação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo.

CAMPINAS

2007

025.3
MAI,Gi

Maimone, Giovana Deliberali.

Estudo do tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas: cenário paulista - análises e propostas / Giovana Deliberali Maimone. — 2007. — 140 f. — Orientadora: Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo. — Dissertação (mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2007. — Bibliografia: f. 113-118.

1. DOCUMENTAÇÃO. Tálamo, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. II. Título.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Autor (a): MAIMONE, Giovana Deliberali

Título: "ESTUDO DO TRATAMENTO INFORMACIONAL DE IMAGENS ARTÍSTICO -
PICTÓRICAS: CENÁRIO PAULISTA - ANÁLISES E PROPOSTAS"

Orientador (a): Prof^ª. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo

Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação

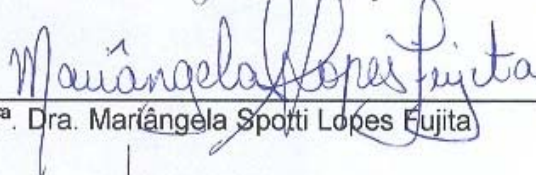
Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação da PUC-Campinas, e aprovada pela Banca Examinadora.

Data: 12/12/2007.

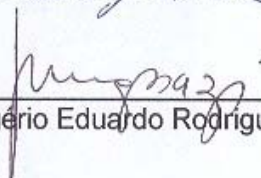
BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dra. Maria de Fátima Gonçalves M. Tálamo



Prof^ª. Dra. Mariângela Spotti Lopes Fujita



Prof. Dr. Rogério Eduardo Rodrigues Bazi

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de mestrado concedida.

Ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC) e à Cristina Cabral, Especialista em Documentação Museológica do MAC, pela atenção e cordialidade dispensadas para a elaboração desta pesquisa.

Ao Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP), à Eunice Moraes Sophia, Coordenadora do Acervo e Desenvolvimento Cultural do MASP, pelo auxílio inestimável e à Luciana, Bibliotecária responsável pelo material bibliográfico do Acervo de Artes do MASP, pelas orientações.

Ao Museu Lasar Segall – IPHAN – MINC e à Maria Cecília Soubhia que, gentilmente, disponibilizou os vocabulários controlados deste Museu.

Aos professores do programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da PUC-Campinas – Prof. Dr. Fernando Augusto Mansor de Mattos, Prof. Dr. Rogério Eduardo Rodrigues Bazi, Prof. Dr. José Oscar Fontanini de Carvalho, Prof. Dr. Ettore Bresciani Filho e Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo - que ministraram disciplinas tão importantes para meu crescimento profissional e pessoal.

Ao professor Dr. Rogério Eduardo Rodrigues Bazi e à Profa. Dra. Mariângela Pisoni Zanaga, pelas críticas e apontamentos substanciais no momento da qualificação.

Ao professor Dr. Raimundo Nonato Macedo dos Santos – pelo comprometimento com o curso de Pós-graduação em Ciência da Informação da PUC-Campinas.

Em especial, à querida professora Dra. Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo - grande mestra - pela orientação, pela honra de tê-la ao meu lado nesta jornada de dois anos de intenso trabalho, pelo estímulo, atenção, carinho, amizade e paciência. Pelo aprendizado contínuo – dentro e fora das salas de aulas. Pela confiança depositada em mim. Pela dedicação inteligente sempre presente nas entrelinhas de suas sábias palavras. Por me mostrar os caminhos da profissão. Por ser aquela professora na qual nos espelhamos, aquela que é o nosso referencial, a

nossa fonte, aquela que, por um motivo ou outro, sempre está presente em nossos pensamentos. Enfim, aquela de quem nunca esquecemos...

À minha “grande família”, pelo convívio, amor e alegria. Por todos os dias.

À minha querida mãe Sônia Maria Bruni Deliberali e à minha avó Iolanda Bruni Deliberali pelas palavras duras que sempre valem a pena.

À minha avó Ida Basso Maimone, (professora de Português e Pedagoga com muito orgulho), pela identidade que reconheço em mim através de seus atos, pelo exemplo de professora e pela pérola que brilha em seu olhar.

Aos meus irmãos Murilo e Mateus pelo carinho nem sempre apresentado de forma “evidente”.

Ao Bruno, companheiro de todas as horas, pelo amor, amizade, apoio e incentivo na realização de mais este sonho. Pela alegria de viver.

À Joice, Felipe e Michel (primos queridos) pela convivência em Campinas. À Joice pelo bom humor, ao Felipe pela simplicidade e ao Michel pela espontaneidade.

À Naira Christofolletti Silveira, amiga e parceira. Pelo fortalecimento dos laços de amizade. Pela possibilidade de nossa tão profícua parceria. Pela confiança, fidelidade e transparência em todos os artigos e trabalhos feitos em conjunto. Pelo início de duas esperançosas carreiras. E por todos os momentos bons e ruins que vivenciamos juntas desde os tempos da Faculdade.

A todos os colegas do mestrado pela satisfação de tê-los ao meu lado. Ao Murilo, pelo astral. À Mara pela cordialidade. À Leiva pela tranquilidade. Ao César pelas risadas. À Patrícia pelas conversas. Ao Chico por todos os dias do estágio.

À Grasi pelos livros, pelas segundas-feiras, pela sensibilidade e pela amizade conquistada em tão pouco tempo.

À Akemi, bibliotecária comprometida com sua profissão, pela humildade e pela simpatia com que recebe todos os usuários.

A todos os funcionários da PUC-Campinas (Central) que sempre me auxiliaram nas atividades burocráticas e administrativas, em especial à Alessandra, à Letícia, à Kelly e à Vânia.

Às minhas três grandes amigas Flávia, Juliana e Mariana, que mesmo distantes torceram por mim.

À Márcia Helena Vidal Arnold, pela revisão gramatical desta dissertação.

A todos os alunos da graduação da Faculdade de Biblioteconomia da PUC-Campinas, especialmente as turmas de 2004 e 2005, salas nas quais estagiei, pela oportunidade de iniciação profissional.

A todos que, de alguma forma, auxiliaram na realização deste trabalho, que me motivaram e que estiveram presentes nesta caminhada.

E, a Deus, por ter permitido tudo isso!

Trate de compreender a última palavra do que dizem as obras de arte, os grandes artistas, os mestres mais sérios e, verá Deus ali dentro. Alguém o escreveu ou disse num livro e alguém o fez num quadro.

Vincent van Gogh

RESUMO

As atividades que compreendem o tratamento informacional são amplamente estudadas e aplicadas pela Ciência da Informação no que diz respeito aos documentos impressos, convencionalmente encontrados em bibliotecas e centros de informação. Porém, em relação aos materiais imagéticos, especificamente as obras artístico-pictóricas (pinturas) situadas em ambientes diferenciados encontram-se escassas literaturas, apesar da importância comunicativa e documentária que estes materiais podem oferecer. Partindo da concepção da imagem como fonte de informação e elemento passível de ser analisado e representado, apresenta-se o quadro conceitual da área no que concerne a esta temática, tentando identificar metodologias de tratamento informacional específicas desta tipologia de documento. Nesta perspectiva, com o propósito de evidenciar o estado da arte em cenário paulista, recorre-se à observação de quatro instituições de arte representativas do estado de São Paulo. Análises e propostas são elaboradas a fim de adequar as metodologias encontradas na literatura da área ao contexto nacional, considerando os limites econômicos e sociais. Para demonstrar a possibilidade de aplicação destas propostas, são realizados dois ensaios com duas obras representativas dos museus estudados. Por fim, as considerações revelam a situação de atraso documentário do Brasil em relação aos países desenvolvidos, tornando clara a posição dos museus e pinacotecas em relação ao público: a contemplação. Em contrapartida, esta pesquisa demonstra clara possibilidade de modificação deste quadro, através da aplicação das propostas sugeridas, manifestando preocupações quanto à geração de conhecimentos para o usuário. Utilizou-se para esta pesquisa o método indutivo, partindo-se de dados observados especificamente em cada museu com o intuito de se chegar a uma realidade genérica.

PALAVRAS-CHAVE: Tratamento informacional. Obras artístico-pictóricas. Cenário paulista. Museus e Pinacotecas. Ciência da Informação.

ABSTRACT

The activities that include the informational treatment are broadly studied and applied by Information Science, concerning printed documents, conventionally found in libraries and information centers. However, in relation to imagetic material, specifically the artistic-pictorial works (paintings) situated in different places, there is little literature about the theme, in spite of communicative and documentary importance these materials can offer. Considering image as a source of information and as an element that can be analyzed and represented, the conceptual framework of the area concerning this theme is presented, intending to identify methodologies of informational treatment, specific of this kind of document. In this perspective, with the purpose of evidencing the state of art in Paulista scene, four representative art institutions of the state of São Paulo are observed. Analysis and proposals are elaborated in order to adjust the methodologies found in literatures of the area to the national context, taking into account the economic and the social limits. Two essays with two representative works of the studied museums are made to demonstrate the possibility of appliance of the proposals. Finally, the considerations about the theme reveal the situation of documentary backwardness of Brazil in relation to the developed countries, making the position of museums and painting collection galleries clear in relation to the public: the contemplation. On the other hand, this search demonstrates real possibility of changing this framework, through the application of suggested proposals, expressing worries about the generation of knowledge to the user. This research utilized the inductive method, starting of data observer specifically in each museum with the intent of a general reality.

KEYWORDS: Informational treatment. Artistic-pictorial works. Paulista scene. Museums and Painting Collection Galleries. Information Science.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA	16
1 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, IMAGEM E CONHECIMENTO	20
1.1 O VALOR DA INFORMAÇÃO.....	25
1.2 INFORMAÇÃO E MEMÓRIA DOCUMENTÁRIA	27
2 ANÁLISE DOCUMENTÁRIA E REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO	30
2.1 A ANÁLISE DOCUMENTÁRIA	31
2.2 REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO: AS LINGUAGENS DOCUMENTÁRIAS	33
2.2.1 Tesouros e o tratamento da informação	36
2.3 AS LINGUAGENS DAS ARTES	40
2.3.1 Vocabulário controlado de artes e entidades do Itaú Cultural	40
2.3.2 Vocabulário controlado do Museu Lasar Segall	41
3 TRATAMENTO INFORMACIONAL DE IMAGENS ARTÍSTICO-PICTÓRICAS	43
3.1 A REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS.....	51
3.2 METODOLOGIAS DE REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA .	58
3.2.1 Metodologia aplicada por <i>María del Carmen Agustín Lacruz</i>	60
4 ANÁLISE DO CENÁRIO PAULISTA EM MUSEUS DE ARTE - PINTURAS	66
4.1 MASP ON-LINE	68
4.2 MAC VIRTUAL	69
4.3 MUSEU LASAR SEGALL.....	71
4.4 PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO	71
5 PROPOSTA DE METODOLOGIA ADAPTADA A MUSEUS BRASILEIROS	74
5.1 EXPOSIÇÃO DA IMAGEM	75
5.2 DADOS CATALOGRÁFICOS	75
5.3 ANÁLISE DO CONTEÚDO.....	77
5.4 REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO: RESUMO E DESCRITORES	77

5.4.1	Resumo	78
5.4.2	Descritores	78
5.4.2.1	Listas de descritores: Autoria, Títulos e Cronologia	80
5.4.2.2	Linguagem controlada: do conceito ao termo.....	81
5.5	BIBLIOGRAFIA.....	90
6	ENSAIOS DA PROPOSTA	94
6.1	VINCENT VAN GOGH (O ESCOLAR).....	96
6.2	TARSILA DO AMARAL (A NEGRA)	102
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	REFERÊNCIAS	113
	GLOSSÁRIO.....	119
	APÊNDICE A – RELATÓRIO MASP	127
	APÊNDICE B – RELATÓRIO MAC	130
	APÊNDICE C – RELATÓRIO MUSEU LASAR SEGALL.....	133
	APÊNDICE D – RELATÓRIO PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	135
	APÊNDICE E – ROTEIRO-GUIA.....	137
	APÊNDICE F – REUNIÃO DOS DADOS OBSERVADOS EM MUSEUS	139

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fluxos e Estoques da Informação.....	24
Figura 2: Ciclo da Informação.	28
Figura 3: Conhecimento, Linguagens Documentárias e Informação.....	33
Figura 4: Códigos significativos do retrato pictórico.	49
Figura 5: Quadro comparativo de níveis analíticos de imagens.....	52
Figura 6: Modelo cognitivo da representação documentária de imagens.	53
Figura 7: Níveis de análise documentária de imagens.....	54
Figura 8: Procedimentos de análise do conteúdo da imagem artística.	56
Figura 9: Metodologia de tratamento de imagens.	59
Figura 10: Exemplos de descritores da metodologia Agustín Lacruz.....	64
Figura 11: Sistema de busca (MASP).	68
Figura 12: Exibição de busca (MASP).....	68
Figura 13: Acervo virtual (MAC).	69
Figura 14: Busca pelo nome do artista (MAC).....	70
Figura 15: Busca pelo catálogo virtual (MAC).	70
Figura 16: O <i>site</i> do Museu Lasar Segall.	71
Figura 17: Pinacoteca do Estado.	72
Figura 18: Planilha de funções internas da instituição.	91
Figura 19: Planilha de produto documentário: exibição para o usuário.....	92
Figura 20: Planilha de produto documentário: busca da informação.....	93
Figura 21: O escolar.....	96
Figura 22: A negra.....	102

Desde tempos remotos o homem se preocupa com a forma de representar o universo a sua volta, no intuito primeiro de comunicar-se. Uma das maneiras encontradas deu-se através de pinturas rupestres que indicavam cenas, fatos ou a própria imaginação dos indivíduos. “A pintura foi, durante muito tempo, a forma mais consistente de retratação dos fatos e personagens dos diferentes períodos” (SQUIRRA, 2000, p. 117). Deste modo, as imagens começam a adquirir importância significativa e crescente, tanto para os modos de representação quanto de comunicação da informação, pois se fazem presentes no cotidiano das pessoas. No contexto da atual Sociedade da Informação, tal fato se mostra amplificado devido à abrangência alcançada com a evolução dos meios de comunicação; assim, as imagens podem ser encontradas desde nos *outdoors* nas ruas mais movimentadas dos grandes centros, até nas notícias dos telejornais veiculados, dentre outros, nos menores vilarejos das pequenas cidades, que trazem ilustrações de naturezas diversas - fotográficas, digitais, audiovisuais, artísticas, entre outras.

Nossa sociedade está fortemente impregnada de iconografia no presente e o mesmo seguramente continuará acontecendo no futuro. Assim, é impossível não reconhecer a importância das imagens como meio efetivo de comunicação (SQUIRRA, 2000, p. 125).

É imprescindível, então, reconhecer o impacto causado pelas imagens na elaboração dos significados e na construção de sentidos (na geração de conhecimento), os quais são transmitidos por meio dos discursos imagéticos apresentados pelos mais variados meios de comunicação e assimilados através da leitura. Tal impacto pode ser materializado através do reconhecimento e identificação dos traços contidos nestes materiais, mas para isso seria necessária a elaboração de metodologia específica que atendesse à codificação e à decodificação da imagem.

Observadas essas características, considera-se pertinente investigar metodologias que auxiliem na representação e recuperação do conteúdo dos documentos imagéticos, especialmente os pictóricos, até porque se infere que informações deste tipo encontram-se relegadas à sociedade, visto que são consideradas elementos de contemplação desprovidos de significados informacionais (de pesquisa) e, conseqüentemente, de tratamento documentário. Sob esta perspectiva, o tratamento da informação pictórica torna-se imprescindível, pois possibilita demonstrar que estes materiais são fontes de informação e podem se tornar significativos aos estudos, se adequadamente analisados em seus conteúdos,

assim como em suas características peculiares, além de seus aspectos descritivos, contando com uma metodologia padronizada. Sendo assim, tem-se como objeto da presente pesquisa: “O estudo do tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas (pinturas) para a construção de metodologias de representação da informação, que possam contar com recursos tanto descritivos como analíticos”.

Isto posto, elencam-se então os objetivos da pesquisa:

Objetivo geral

- Apresentar o quadro conceitual da Ciência da Informação, focando a subárea de organização e representação da informação de pinturas.

Objetivos específicos

- Identificar na literatura da área, metodologias de representação da informação em contexto imagético, detalhando aspectos específicos do material em questão.
- Analisar o cenário paulista (museológico), no que diz respeito à representação da informação pictórica tanto nos aspectos descritivos quanto analíticos.
- Apresentar proposta de metodologia de representação da informação pictórica adequando-a ao contexto brasileiro.

A Ciência da Informação, como área de conhecimento que estuda e aplica processos de organização e representação da informação, revela oportuno o enquadramento deste trabalho, já que, em contexto de documentos impressos, essa área foi amplamente pesquisada, porém quanto a documentos imagéticos ainda são incipientes os avanços, apesar das iniciativas apresentadas neste estudo.

María del Carmen Agustín Lacruz, em seu livro “*Análisis documental de contenido del retrato pictórico*”¹ revisita conceitos semióticos a fim de estabelecer e aplicar uma metodologia de tratamento documentário em obras do retratista Francisco de Goya, revelando preocupação com a expressão do conteúdo das imagens, tornando enfática sua importância como veículo do processo comunicativo e como fonte de informação. Estabelece o processo geral e as fases de realização da análise documentária, respectivamente pela observação e exame do documento;

¹ AGUSTÍN LACRUZ, M. del C. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya. Cartagena: 3000 Informática, 2006. 271 p. (Tendencias, 3).

determinação e análise de seu conteúdo que engloba descrição, identificação e interpretação; seleção das fontes de informação; representação documental que conta com a elaboração de resumos documentários e seleção de descritores. É válido salientar que os processos de descrição, identificação e interpretação desses conteúdos são agentes incrementadores da análise visto que aprofundam informações que complementam a “representação” das obras. Por sua completeza e atualidade, o trabalho acima colocado tornou-se referência para a pesquisa proposta.

O tratamento informacional de imagens encontrado em cenário paulista está muito aquém das expectativas do estudo acima, pois apesar da preocupação estética com a disposição e armazenamento das obras, não se verifica inquietação quanto à análise do conteúdo desses materiais, cabendo aos bancos de dados o armazenamento de apenas aspectos descritivos estandardizados. Neste caso, pode-se inferir que o próprio arranjo da sociedade brasileira em termos econômicos e sociais não provê investimentos suficientes que conduzam a um estado adequado de desenvolvimento desta etapa. Além disso, parecem inerente aos fazeres museológicos brasileiros, preocupações somente vinculadas à estética da obra, colocando o espectador num estado passivo de admiração. Sob esta perspectiva, cabe aos profissionais da informação tornar a obra além de um material contemplativo, um objeto que possibilite assimilação de informação e geração de novos conhecimentos, através de “metodologias” e de um sistema de recuperação advindo de processos de organização e representação de seus conteúdos.

Considerando que a linguagem é o princípio organizativo do conhecimento, julga-se plausível recorrer a algumas características presentes nas linguagens documentárias para representar imagens, uma vez que estrutura termos relacionados semanticamente e funciona como dispositivo de controle terminológico, visando o tratamento e a recuperação de informações, remetendo o usuário ao material de interesse e, ainda, oferecendo conhecimento de novos termos. Em meio imagético é possível encontrar vocabulários controlados voltados a coleções bibliográficas, como o vocabulário controlado de artes e entidades do Itaú Cultural e também o vocabulário controlado de artes do espetáculo realizado por uma equipe vinculada ao Museu Lasar Segall. Porém, quando se volta à representação das obras propriamente ditas, foi encontrado apenas o vocabulário controlado em fotografia, do Museu Lasar Segall.

Para uma melhor compreensão das etapas da pesquisa, segue-se o encaminhamento metodológico aplicado, visando estabelecer a organização do estudo.

ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

O método, em pesquisa científica, é a escolha de um caminho de investigação para a obtenção de resultados. Em outras palavras, é o modo de proceder de forma organizada (com regularidade e coerência) que conduz a um determinado fim. Nestes termos, o método, como plano de ação, permite ao pesquisador (a) estabelecer atividades sistemáticas e racionais que orientam o planejamento de uma atividade de pesquisa para descrição e explicação do estudo.

O método que melhor se adapta aos parâmetros deste trabalho é o método indutivo, à medida que parte de dados observados particularmente (em cada museu) com o intuito de chegar a uma realidade genérica. Segundo Fachin (2001, p. 30):

O método indutivo é um procedimento do raciocínio que, a partir de uma análise de dados particulares, se encaminha para noções gerais. Neste caso, apresenta uma forma ordenada de raciocínio dos dados singulares para uma verdade geral.

O método indutivo, como processo lógico de raciocínio possibilita pensar de forma concatenada conhecimentos prévios e fatos novos de maneira que possibilite produzir novos conhecimentos, resultando em ganho para o cientista, para a sociedade e para a ciência. Assim, um conhecimento antecedente permite formular premissas que, possivelmente, se tornarão conclusões na fase do conhecimento conseqüente (novo conhecimento). O tratamento documentário permite identificar com precisão o plano informacional da obra artístico-pictórica de modo que este tipo de documento passa a integrar o universo gerador de conhecimento do usuário.

Ainda no intuito de melhor fundamentar a natureza científica deste trabalho, optou-se pela pesquisa bibliográfica conjuntamente com a pesquisa descritiva. A finalidade é, em primeiro lugar, de conhecer e analisar as principais contribuições teóricas existentes sobre o tema e, em segundo lugar, observar o ambiente do problema da pesquisa, estudando suas relações práticas para, por fim, tecer

considerações sólidas sobre o tratamento documentário de imagens artístico-pictóricas.

Inserem-se, neste contexto, os processos lógicos de estudo, uma vez que a análise e a síntese são ações que se complementam *num continuum* de desconstrução / reconstrução. A presente pesquisa, apesar de fundamentar-se prioritariamente em processos analíticos, também necessita contar com processos sintéticos, ou seja, precisa resultar em algumas verdades generalizadas advindas da recomposição do objeto em sua totalidade.

Na coleta dos dados (nos museus) puderam ser observados esses dois processos – a análise quando da “individualização” dos dados de cada museu – de suas características particulares quanto à coleção, estrutura, organização de funções, modo de tratamento informacional dos materiais, etc., e a síntese no processo de raciocínio lógico de reorganização dos dados para se chegar a generalizações.

Os procedimentos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa são distribuídos em quatro (4) fases:

- ✓ 1ª. Fase: Levantamento bibliográfico;
- ✓ 2ª. Fase: Visita de observação direta nos locais de pesquisa (museus);
- ✓ 3ª. Fase: Análises, propostas e ensaios sobre a temática pesquisada, e
- ✓ 4ª. Fase: Apresentação de argumentos lógicos de caráter conclusivo.

A primeira (1ª.) fase (Levantamento bibliográfico) é feita praticamente durante todo o transcorrer da pesquisa, visto que é sempre necessário recorrer à solidez da teoria para embasar argumentos construídos pelo pensamento científico e evidenciados pela prática. Porém, bibliografias que tratam especificamente de metodologias do “Tratamento documentário de imagens artístico-pictóricas” são prioritariamente acessadas, ressaltando que poucos, mas relevantes materiais estrangeiros são utilizados com frequência por trazerem novas abordagens ao tema. Em especial, o já citado livro de *María del Carmen Agustín Lacruz* tornou-se modelo para as discussões propostas, pois foi tomado como referência visto que se enquadra exatamente na temática pesquisada, porém com enfoque diferenciado, já que trabalha especificamente com a retratística. Materiais bibliográficos brasileiros revelam pouca preocupação voltada à representação documentária de imagens (pinturas mais especificamente), porém, em relação a bibliografias, quanto à

organização e representação da informação e controle da linguagem, foram observados avanços significativos que contribuíram para a elaboração deste trabalho.

A segunda (2ª.) fase (Visita de observação direta nos locais de pesquisa) foi executada obedecendo a algumas definições previamente estabelecidas:

✓ População pesquisada – três das instituições visitadas (Museu de Arte de São Paulo MASP / Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo MAC e Pinacoteca do Estado de São Paulo), devido à amplitude e importância que agregam no cenário paulista e nacional, foram selecionadas porque integram o conjunto de algumas das maiores, senão das maiores instituições de arte brasileiras, sendo, portanto, representativas do universo das artes plásticas. Completando o quadro de museus visitados, o Museu Lasar Segall, apesar de não fazer parte das instituições acima descritas, foi escolhido por contar com um trabalho de tratamento documentário relacionado diretamente à imagem – vocabulário controlado em fotografia.

✓ Coleta de dados – a metodologia escolhida para coleta de dados foi a observação direta intensiva, sendo que, anteriormente às visitas, foi elaborado um roteiro para “guiar” a pesquisa. Roteiro-guia ver Apêndice E.

A observação direta é definida como o ato de ver e registrar, sistemática e fielmente, fatos e circunstâncias em situações concretas pré-definidas e que estejam ligadas ao problema de estudo. Neste sentido, as análises destes registros podem se tornar produtos, ou seja, produzir relatórios (descrições) que se fundamentem nos fatos e garantam a confiabilidade dos mesmos. Para consultar relatórios ver Apêndices A, B, C e D. Os dados foram coletados durante os meses de março e maio de 2007. Para visualizar a reunião desses dados, consultar o Apêndice F.

A terceira (3ª.) fase (Análises, propostas e ensaios) pauta-se em análises críticas sobre as quais se ousa propor uma metodologia de tratamento documentário de pinturas, materializada em uma planilha, adaptada aos museus nacionais. Em consequência disto, para fortalecer esta proposta foram feitos ensaios com obras localizadas em duas das instituições analisadas.

Na quarta (4ª.) e última fase (Apresentação de argumentos lógicos de caráter conclusivo) é que se apresentam então as conclusões advindas de um novo conhecimento, gerado e adquirido através do desenvolvimento profícuo da pesquisa.

A análise qualitativa das variáveis encontradas nos *locus* de pesquisa (museus) demonstra preferência para contextos mais dinâmicos, subjetivos e dialéticos à medida que é factível a formalização do material (relatórios) com maior flexibilidade e percepção da trama não linear dos fenômenos (DEMO, 2000).

Visando atingir os objetivos propostos, pode-se dizer que a natureza da pesquisa é também de caráter exploratório já que, segundo Gil (1991, p. 41), “a pesquisa exploratória encontra-se pautada na busca por informações (junto às instituições pesquisadas e na literatura examinada) pertinentes que venham acrescentar valor ao estudo”.

Objetivamente, busca-se por metodologias de análise do conteúdo de imagens artístico-pictóricas com o intuito de revelar a importância destas para a geração de conhecimento, considerando imagens como informações visuais passíveis de tratamento documentário.

1 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, IMAGEM E CONHECIMENTO

A origem interdisciplinar da Ciência da Informação (CI) permite conciliar, em uma única experiência, vários campos de pesquisa, característica esta que poucas áreas do conhecimento possibilitam. Ciente deste privilégio é que ocorreu a idéia de realizar um trabalho (desafiador) na área de documentação voltada ao campo das imagens artístico-pictóricas (mais especificamente pinturas). Ao considerar o processo particular de organização e representação da informação, intrínseco ao fazer documentário, percebe-se a viabilidade do estudo, já que o referido processo (de tratamento informacional) é agente potencial de geração de conhecimento, preocupação recorrente desta ciência.

Decorre deste contexto a necessidade de “tratar” os materiais de forma a satisfazer as necessidades dos diversos públicos. Para tanto, é sabido que somente é possível efetuar esse “tratamento” quando os documentos se encontram devidamente registrados. Assim sendo, torna-se importante ressaltar que o material sem registro, nesta perspectiva, tem seu valor anulado. Acredita-se que todos os materiais registrados são fontes de informação e como tal merecem processamento informacional atentando para suas características peculiares. Este tratamento empenha-se em “configurar” a “informação relevante” a fim de produzir conhecimento. Enfatiza-se que “as representações pictórico/iconográficas compõem parte significativa do processo de aquisição de conhecimento sendo que a informação visual é o mais antigo registro da história humana” (SQUIRRA, 2000, p. 107).

Na ótica da cognição, a informação, como fator condicionante para o processo de geração do conhecimento, exprime a passagem de um estado anômalo (deficiente) para um novo estado, ou seja, quando há necessidade de corrigir uma anomalia de conhecimento procura-se obter informações que a corrijam. “A necessidade de informação surge quando o indivíduo reconhece vazios em seu conhecimento e em sua capacidade de dar significado a uma experiência” (CHOO, 2003, p. 118). Assim, em âmbito comunicacional, a informação caracteriza-se como toda e qualquer imagem mental criada através de uma mensagem (transmitida por qualquer suporte – tv, rádio, livros, etc.) que venha a trazer algum acréscimo a um conhecimento prévio. Trata-se de um processo de transferência de conteúdo, envolvendo emissor e receptor, que tem a possibilidade de modificar o estado de consciência das pessoas, embutindo a importância da informação como elemento

intermediário do conhecimento. “Assim colocada, a informação fica qualificada como um instrumento modificador da consciência do homem e de seu grupo social” (BARRETO, 2003, p. 57). O sujeito recebe uma nova informação (ΔI) através de um processo comunicativo ilustrado através da equação abaixo, formulada por Brookes (1980, p. 131):

$$K(S) + \Delta K = K(S + \Delta S)$$

\uparrow
 ΔI

O conhecimento que pertence a um sujeito $K(S)$ é transformado em um outro conhecimento $K(S + \Delta S)$ toda vez que uma informação ΔI é assimilada pelo sujeito. A informação ΔI é objetiva e sua assimilação varia de acordo com a capacidade de cada indivíduo. Ao ser absorvida a informação passa a ser subjetiva ao sujeito, sendo que na equação o ΔS representa esse efeito de modificação realizado pelo sujeito, ou seja, se ΔI não se transforma em ΔS é sinal que o sujeito não reconheceu aquela informação. Como o conhecimento é interno ao sujeito, ele só é modificado quando uma informação é absorvida. A equação não descreve apenas o crescimento do conhecimento, sendo que a absorção de uma informação não implica sempre numa adição de conhecimento do sujeito, podendo ocasionar uma adaptação, recusa ou alterações do conhecimento, e também a mudança nas relações que ligam dois ou mais conceitos previamente aceitos (BROOKES, 1980, p. 131-133).

A apropriação do texto pelo leitor implica a produção de sentido, que é onde se imprime a singularidade da leitura, baseada na experiência individual de cada leitor. Leitura é construção de sentidos, de significados (DUMONT, 2006, p. 8).

A retomada do conceito de leitura tolera considerações importantes se vistas sob o aspecto da sociedade atual. Isto ocorre porque este conceito vem passando por alterações significativas no que concerne às ações representativas desta atividade intelectual.

Hoje encontram-se no mesmo patamar o leitor contemplativo, dos rituais de leitura sem pressa, passando pelo leitor fragmentado, característico da era gutenberguiana, acossado pelo caráter efêmero e fluido da informação, e o leitor virtual, aquele que tenta articular gestos de leitura precedentes, enquanto manipula distintas linguagens e busca dar sentido às informações que acessa cotidianamente na rede mundial de computadores.[...] Os gestos de leitura demandados na atualidade tornaram-se de tal modo

complexos que se tornou extremamente difícil definir seu escopo. É leitura a ação do telespectador diante da tela. É leitura a atividade dos usuários da internet. Fazem parte da comunidade de leitores os visitantes de uma exposição de arte contemporânea (MOURA, 2006, p. 23).

Sob este prisma fica evidente que, independentemente dos *modus operandis* da ação da leitura, a atividade de reconhecimento da informação (registrada em qualquer suporte) para uma possível ampliação/consolidação do conhecimento subjetivo, torna-se indispensável. Para isto, julga-se preciosa a acuidade na maneira de representar a informação, pois quanto mais fidedigna for aos conteúdos originais e suas formas significantes de expressão, mais bem sucedidas serão as apreensões de conhecimento. Neste aspecto cabe justificar a intenção de amparar, em sentido exaustivo, as mais variadas características que podem fazer parte da representação informacional de pinturas, apresentadas no terceiro capítulo.

No sentido de teorizar a informação em seus diversos aspectos e a fim de evidenciar sua importância para a criação de conhecimento é que se compõem algumas reflexões. Em seu trabalho intitulado “Uma história social do conhecimento” Peter Burke utiliza o termo informação para “referir-se ao que é relativamente cru, específico e prático” e difere do conceito de conhecimento, pois o emprega para “denotar o que foi cozido, processado ou sistematizado pelo pensamento” (BURKE, 2003, p. 19). Assim, tem-se a noção de que a informação diz respeito a algo bruto, em estado inicial, diferenciando de conhecimento que agrega concepções de “coisa já elaborada / processada”. Segundo Le-Coadic² *apud* Silva (2003, p. 25) “a informação é um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal”. Partindo dessa vertente, Barreto (2002) estipula a condição da informação em dois níveis: dos fluxos e dos estoques, segundo a figura 1:

² LE-COADC, I. F. *A Ciência da Informação*. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 1996.

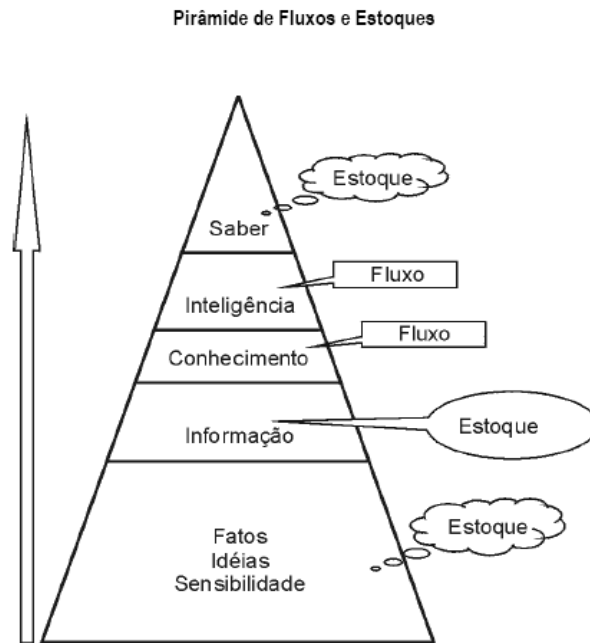


Figura 1: Fluxos e Estoques da Informação.
Fonte: Barreto (2002, p. 68).

A análise da figura autoriza algumas associações, visto que atribui palavras (estoque e fluxo) designativas de ações distribuídas nos cinco níveis. Assim, os estoques encontram-se em 'saber', 'informação' e 'fatos', revelando dinâmica no trânsito de informações com fontes exteriores. Considerado isoladamente, o conjunto "saber" indica apenas estoque, associando-o ao saber "acumulado" e não flexível. Já as outras duas classes 'informação' e 'fatos' além de integrarem flexibilidade, podem ser associadas ao conceito de conhecimento explícito, visto que coordenam informações de caráter tangível (Nonaka e Takeushi, 1997). Já aos fluxos (sucessão de eventos que se realizam no intelecto de algum ser pensante) contidos em 'inteligência' e 'conhecimento', imputam-se conhecimentos tácitos à medida que "carregam" mentalmente informações passíveis de serem explicitadas, embora não se apresentem desse modo.

Se concebermos o conhecimento coletivo e registrado através de informações, é possível se fazer então a "gestão de informações" e, a partir delas, realimentar o ciclo de construção de conhecimentos. Na concepção de Yara Rezende (2002) o cenário da criação de conhecimento se dá baseado em agentes gestores do conhecimento, ou seja, profissionais cujo papel é a administração do

capital intelectual da empresa, que é resultado do somatório de conhecimento coletivo gerado e adquirido pelas pessoas que a integram.

Assim sendo, é possível declarar que, neste ambiente, a Ciência da Informação cumpre papel fundamental no trato de informações, já que lida com a essência que originará a formação do conhecimento. Este quadro conceitual situa a representação da informação como atividade propulsora de novos cenários intelectuais, pois permite reproduzir o conteúdo dos documentos visando sua recuperação e assimilação por parte dos usuários. Neste sentido a imagem, e mais enfaticamente a imagem artístico-pictórica, figurando como elemento de acepção da realidade, admite inferir uma concepção de meta-representação à medida que sua produção já é a representação do mundo do artista visto através de suas pinceladas.

Destarte, o conteúdo das informações inseridas visualmente nas imagens denota relevância significativa para uma possível transmissão de conhecimentos, já que permite, através da decodificação de suas mensagens, interpretar o universo reconhecido e expresso naquela obra. Em outras palavras, as imagens possuem um código visual próprio que revelam um conteúdo; este conteúdo deve ser tratado de modo a obter uma representação informacional - através da linguagem verbal. Porém, esta passagem só se realiza através de uma metodologia estabelecida de análise e indexação de conteúdos.

Representar, portanto, se traduz em equilibrar a significação, um processo de criação e sensibilidade que só poderá satisfazer se for produto de uma afinidade com o mundo e sua ética (SIMEÃO; MIRANDA, 2005, p. 24).

Assim, a tarefa do documentalista de imagens pictóricas requer não só converter o universo material em informação condizente com o repertório dos públicos, mas também o domínio das nuances específicas deste tipo de material.

1.1 O VALOR DA INFORMAÇÃO

Embasado no conceito de informação como insumo para produção de conhecimentos, é pertinente revelar os fenômenos que envolvem o sistema de recuperação da informação, através do qual ocorre o trâmite dos fluxos informacionais de pergunta e resposta que permitem ao usuário obter conteúdos

necessários aos seus interesses. Basicamente, esse sistema está constituído por três estados: o conhecimento registrado, o sistema informacional e o usuário (entendido como sujeito social). O estoque documentário, ou seja, os documentos “registrados” em sua forma original, são elementos passíveis de tratamento para que efetivem sua função social de levar conhecimento para as mais diversas camadas da sociedade. Neste sentido surgem os sistemas informacionais.

Os sistemas informacionais, cujo objetivo principal é efetuar a ligação entre o usuário e o conhecimento e efetuar a “guarda” (memória) das informações, tornam-se imprescindíveis, já que possibilitam a conexão de dois mundos até então separados pela incompatibilidade representativa. Esses sistemas reúnem critérios para operações de cunho intelectual de análise e representação do conteúdo dos documentos e, é neste estado que figuram “como resultado” em nível social, os sistemas de memória (arquivos, bibliotecas, etc.) e, em nível individual possivelmente, a teoria da memória auxiliar que Bush (1945) apresenta sob a forma de uma máquina, intitulada por ele de Memex (Memory Extension), para auxílio no “armazenamento” e recuperação de informações pertinentes. Explicita então,

“[...] é um dispositivo que permitirá uma pessoa armazenar todos os seus livros, arquivos e comunicações, e que é mecanizado de tal forma que poderá ser consultado com grande velocidade e flexibilidade. Na verdade seria um suplemento ampliado e íntimo de sua memória” (BUSH, 1945, p. 4).

Ainda sob esta ótica, Segundo Manuel relata como acontece a expansão da memória desde a “guarda” mental até as redes de computadores.

Quando nosso organismo ou nossos genes já não podiam armazenar toda a informação que se acrescentava e esta era fundamental para a sobrevivência, desenvolvemos o cérebro; quando este tampouco podia armazenar tanta informação foram criadas as memórias comuns que tinham suporte alfabético com materiais registrados que se configuram nos arquivos e nas bibliotecas; e quando estes não foram mais capazes de guardar tanta informação foram criadas as redes eletrônicas capazes de transmitir grandes quantidades de informação em alta velocidade (SEGUNDO MANUEL, 2003, p. 52).

O último componente do sistema de recuperação da informação, e para o qual esse ciclo é montado, refere-se aos usuários que, por sua vez, denotam suas necessidades informacionais perguntando ao sistema e, dependendo do tratamento documentário atribuído aos registros, obterão ou não a informação desejada. Nota-se que o tratamento documentário é feito através da análise e síntese dos documentos, procedimentos estes que permitem reescrever o fato de modos

diversos, porém mantendo sempre a semelhança com o original e ainda reproduzir, traduzindo através da indexação, o conteúdo de um documento para a linguagem do sistema recorrendo sempre à interconexão das linguagens do usuário e do sistema.

Reconhece-se assim que as questões relacionadas ao tratamento da informação estão na gênese da Ciência da Informação, pois a estruturação, a organização e, fundamentalmente, a representação, através das linguagens controladas, do conteúdo dos materiais para o melhor arranjo físico e temático dos mesmos, revela preocupações presentes desde a origem desta área de conhecimento.

Deste modo, um documento pode revelar-se bastante pertinente de acordo com as informações contidas em seu interior. Porém, é imprescindível que essas informações estejam organizadas e representadas, fidedignamente, para que possam ser recuperadas precisamente, otimizando desta forma os serviços informacionais com o intuito de satisfazer as necessidades dos usuários. Considera-se então, que o profissional da informação necessita entender e mediar linguagens de diferentes níveis (dos produtores e consumidores da informação) para uma adequada correlação informacional.

Em ambiente imagético é possível perceber uma recorrente preocupação com aspectos descritivos dos materiais, visando exposição estética das obras em comparação com a incipiente pesquisa no campo da representação do conteúdo que esses materiais podem fornecer, uma vez que, como qualquer outro documento, as imagens são fontes de informação, veículos de comunicação e, assim sendo, permitem geração e complementação de conhecimento.

A informação se torna valor quando fidedignamente representada, efemeramente recuperada e convenientemente assimilada.

1.2 INFORMAÇÃO E MEMÓRIA DOCUMENTÁRIA

A geração do conhecimento decorre da disponibilidade e apropriação de informações relevantes. Esta explanação revela a essencial posição que a informação ocupa, à medida que influencia diretamente na criação do conhecimento

individual e atua como agente de mudanças na sociedade, proporcionando desenvolvimento e inovação.

Sob a ótica da Ciência da Informação, a informação é o resultado do processo de tratamento documentário para fins de recuperação. Nessa perspectiva, a geração do conhecimento integra o ciclo da informação, que distingue nesse universo dois subconjuntos: informação e documento, como pode ser visualizado na figura 2, ressaltando a incorporação do conceito de “memória documentária”, que propicia o relacionamento das atividades de processamento da informação.

Ciclo da Informação



Figura 2: Ciclo da Informação.
Fonte: Dodebei (2002, p. 25).

O primeiro subconjunto (informação) caracteriza-se com ações independentes porque residem no estágio de trocas de informação, o qual permite a geração de novos conhecimentos através de registro e assimilação. Já o segundo subconjunto, representado na parte inferior do círculo (documento), manifesta-se através de ações dependentes do primeiro estágio, uma vez que necessita da produção de informação para representá-la.

Imageticamente falando, no que concerne à primeira parte do ciclo - que envolve os fluxos de informação - esta poderia estar ligada aos aspectos contemplativos das imagens, ou seja, em contexto pictórico a transmissão da

informação nesta etapa se daria através da presença da tela frente ao espectador. Já na segunda parte do ciclo figurariam as informações verbalizadas, retiradas dos códigos artísticos retratados pelas imagens e o tratamento documentário envolvendo descrição, identificação e interpretação das obras que exprimiriam preocupações não apenas estéticas, mas também, e primordialmente, informativas.

A memória documentária concebida então como uma espécie de “banco de dados” que organiza o material informacional tem como uma de suas funções disponibilizar os materiais para recuperação, constituindo um “sistema de lembrete” produzido a partir do acesso a esses documentos, sendo que o “esquecimento” representa o vazio, a não-memória.

Assim, a criação de um sistema de informações que permita “lembrar” de informações torna-se um mecanismo que poderá auxiliar significativamente os usuários freqüentadores de um Centro de Informação de qualquer ordem. Pinacotecas e Museus figurando como Centros de Informação também poderiam contar com um meio de representação de informações que possibilitasse seu acesso. Desta maneira, um indivíduo que precisa de informações sobre uma determinada pintura encontrada em algum museu poderia dispor de um sistema que lhe permitisse acessar informações sobre esta obra, configurando assim em um sistema de memória documentária de imagens artísticas.

A Ciência da Informação, utilizando de seus métodos sistemáticos e aplicando ações de cunho intelectual para o tratamento destes materiais, pode suprir os interesses informacionais destas instituições no que concerne ao contexto do usuário. Deste modo, há necessidade de recorrer neste momento ao estudo de instrumentos de organização e representação da informação, adentrando em suas funções específicas.

2 ANÁLISE DOCUMENTÁRIA E REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Um documento pode revelar-se bastante pertinente de acordo com as informações contidas em seu interior; contudo, é imprescindível que essas informações estejam organizadas e representadas veridicamente ao seu conteúdo para que possam ser recuperadas precisamente. Torna-se nítida, então, a importância do tratamento de informações por meio de tarefas como Análise / Organização / Representação / Descrição do universo documental, pois é através da correta execução dessas ações que haverá possibilidade de se atingir patamares elevados na disponibilização de informações relevantes. Sob este prisma o tratamento informacional deve ser entendido como um processo intermediário que liga produtor e consumidor da informação possibilitando o diálogo entre eles, efetivando esta ponte através de atividades documentárias.

2.1 A ANÁLISE DOCUMENTÁRIA

Intrinsecamente a essas atividades encontra-se a Análise Documentária (AD), área da Ciência da Informação que pretende identificar e selecionar conceitos para, posteriormente, traduzi-los em linguagens documentárias. Consiste de um conjunto de procedimentos de natureza analítico-sintética, envolvendo processos de análise do conteúdo temático dos documentos e sua síntese, por meio da condensação (resumos) ou da representação em linguagens documentárias. Entre seus objetivos principais estão: estabelecer ponte entre o usuário e o documento; fornecer subsídios para a disseminação da informação e gerar produtos documentários (resumos e índices).

Historicamente, a AD passa por três fases: a primeira em que sua concepção era tida como fruto de um “talento especial” no qual o emprego do bom senso se aplicava a um processo intuitivo, ou seja, a determinação do conteúdo do documento e sua conseqüente nomeação eram realizadas através de intuição pessoal; a segunda na qual esta tarefa passa a ser vista enquanto produto da aplicação de um conjunto de técnicas, receitas ou regras previamente estabelecidas; e, a terceira que consistia em buscas por metodologias e rediscussões de

procedimentos, enfatizando estudos quanto à elaboração, adaptação e utilização das linguagens documentárias para a representação de conceitos dos documentos (GUIMARÃES, 2003). Um exemplo dessa trajetória são os índices. Desde a antiguidade eles já existiam e eram representados por listas de documentos armazenados, mas foi a partir da intensificação de publicações periódicas e técnico-científicas que houve a necessidade de organizar essas listas por assunto, determinando profundas mudanças no ato, até então “mecânico”, de construir índices. Germinava assim o processo de análise de conteúdo dos documentos, ou, análise documentária (FUJITA, 2003). A análise de assunto, constituinte da indexação, abarca duas fases principais: a identificação e a seleção de conceitos. Simultaneamente à leitura técnica do documento, procura-se reconhecer as palavras mais importantes do texto; posteriormente a esta, passa-se a identificar conceitos de forma coerente, obedecendo a esquemas de categorias ou através de questionamentos para determinar conceitos essenciais. A leitura técnica efetuada em pinturas difere da textual, pois a mesma é feita através de códigos artísticos, sendo que, após esta leitura, prossegue-se a determinação de conceitos, como no texto.

A seleção de conceitos acontece seguindo políticas de indexação de cada Instituição e, através das linguagens documentárias, se faz a “tradução” dos termos, originários da identificação, para assegurar que a informação dos produtores (autores) atinja as informações requeridas pelos usuários por meio da mediação efetuada pelo indexador.

É importante se ter uma idéia geral das funções da linguagem e de sua relação com os atos de comunicação. Um ato de comunicação se efetiva quando um emissor, remetente, envia uma mensagem a um destinatário, receptor. Para se realizar de forma eficaz a mensagem necessita de um contexto de referência e esse contexto precisa ser acessível ao receptor. Esse contexto deve ser verbal ou passível de ser verbalizado. É necessário ainda um código, total ou parcialmente comum ao emissor e ao receptor e finalmente um contato, isto é, um canal físico e uma conexão psicológica entre o emissor e o receptor, que os capacitem a entrar e permanecer em contato (BARRETO, 2003, p. 59).

A tradução se faz pautada em “contextos comuns” de informação (o contexto da mensagem é compatível com o contexto do receptor), sendo o código a forma de expressão encontrada para representar as informações (linguagens) e o canal físico, um sistema material que possibilite essa interface como os catálogos manuais ou as bases de dados automatizadas.

2.2 REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO: AS LINGUAGENS DOCUMENTÁRIAS

A característica de flexibilidade atribuída à palavra, e conseqüentemente às linguagens, permite-lhe ser a fonte disseminadora de conhecimentos já que somente ela possui a característica de interpenetrar todos os campos semiológicos, sejam eles verbais ou não verbais (CINTRA *et al.*, 2002). Desta maneira, a representação da informação tem nas linguagens documentárias (LDs) seus representantes mais fiéis, uma vez que a informação é transmitida entre emissor e receptor, que necessitam compartilhar de uma linguagem unívoca. As informações circulam entre “mundos” diversos e carecem do uso de linguagens, sendo que, para maior precisão, esta linguagem deve ser controlada. As linguagens controladas, também ditas documentárias, constituem-se basicamente da estruturação de esquemas lingüísticos elaborados para efetivar o relacionamento entre diferentes modos de expressão da língua.

Neste sentido, uma das funções das LDs é a de tratar o conhecimento dispondo-o como informação. Em outros termos, compete às LDs transformar estoques de conhecimentos em informações adequadas aos diferentes segmentos sociais, como pode ser observado no esquema abaixo:

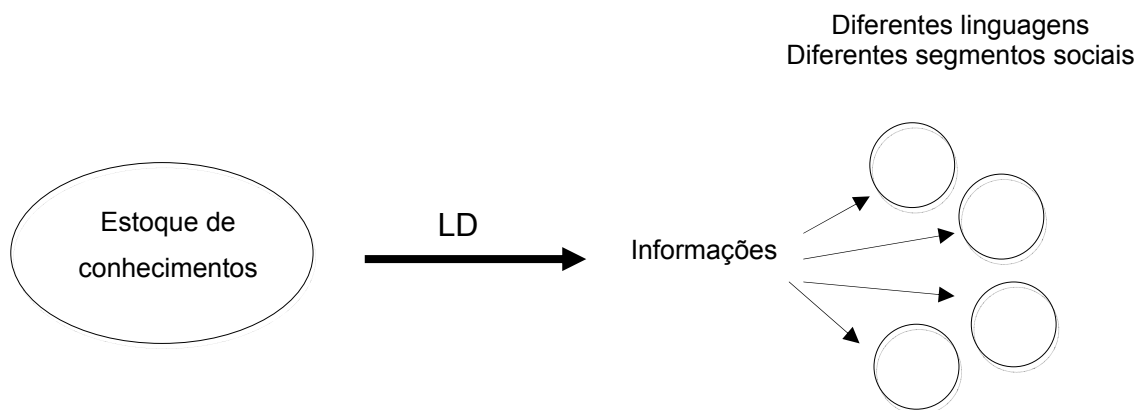


Figura 3: Conhecimento, Linguagens Documentárias e Informação.

A prática da linguagem é marcada por uma tendência natural do homem: compreender, governar e modificar o mundo. Com efeito, o homem busca incansavelmente encontrar uma ordem para as coisas, já que um mundo caótico seria incompreensível; por isso ele busca encontrar, em meio à aparência caótica, uma estrutura capaz de explicar as coisas (CINTRA *et al.*, 2002). “Explicar as coisas”

em linguagens documentárias significaria estruturar as informações organizando-as face aos diversos segmentos sociais, levando em consideração diferentes repertórios e interligando-os a fim de que o usuário encontre o que necessita. Essas linguagens são, pois, construídas para indexação, armazenamento e recuperação da informação e correspondem a sistemas de símbolos destinados a “traduzir” os conteúdos dos documentos (CINTRA *et al.*, 2002, p. 33).

Adentrando-se aos aspectos da elaboração de linguagens documentárias, segundo seu sistema de conceitos, tem-se que: O sistema nocional ou conceitual é um conjunto estruturado de noções ou conceitos que reflete as relações estabelecidas entre estes conceitos (ISO 1087³ *apud* CINTRA *et al.*, 2002). Segundo Dodebei (2002, p. 79) “no que se refere à construção de linguagens documentárias, a unidade informacional é o conceito, embora, é claro, ela deva estar expressa por termos simbolicamente representados por palavras”. Os conceitos dos documentos são extraídos de acordo com o contexto neles identificados e é através do conhecimento dos variados tipos de linguagem que se torna possível identificar, selecionar e traduzir palavras em termos documentários. Um termo é uma palavra contextualizada no discurso, tendo, conseqüentemente, um referente de interpretação (LARA, 2004, p. 92). Neste sentido, os termos requerem alta especificidade temática que assegura a precisão conceitual, obtida pela articulação semântica das unidades lexicais. O conceito de um termo é, por definição, uma “metalinguagem”, à medida que se utiliza de uma primeira língua (geral / materna) para exprimir uma segunda linguagem (específica) da área do conhecimento tratada. Ou seja, é a manifestação de uma língua sobre outra língua. É possível definir, então, o conceito como a compilação de enunciados verdadeiros sobre determinado objeto, fixado por um símbolo lingüístico (DAHLBERG, 1978).

A terminologia se desenvolve com o objetivo de facilitar a comunicação da ciência, apresentando conceitos elaborados através de linguagem usual para definir termos do discurso especializado, podendo ser invocada também como chave do progresso, pois é através dela que se tem contato inicial com a linguagem de determinada área do saber. A construção da terminologia é realizada por meio da repetição do processo de assimilação de conceitos de uma língua através de outra,

³ ISO 1087. *Principes de terminologie*. Génève: ISO, 1990.

havendo assim a formação de um sistema de designações especiais (essência do vocabulário da segunda língua).

Estes estudos permitem a concepção de uma língua como um instrumento unitário multifuncional que produz um conjunto de diversas linguagens de graus variados de especificidade, tendo em comum um grande número de elementos fonológicos e morfológicos, um número menor de elementos sintáticos e uma coincidência semântica, a ponto de permitir uma função metalingüística em um nível mais geral (SAGER, 1993, p. 14).

Suscitam, porém, patamares terminológicos distintos; isto porque o aprendizado da linguagem remete a níveis diversos de compreensão. Sendo assim, distinguem-se dois tipos básicos de aprendizado: o do domínio da linguagem (terminologia) que envolve o entendimento “apenas” no campo lingüístico e o da competência prática de sua especialidade que, por consequência, engloba também a execução das funções de cada profissão, além da linguagem da área. Esta explanação notabiliza a necessidade de efetivar pontes entre diferentes usuários que usam diferentes linguagens, pois os produtores de informação que veiculam a terminologia da área e executam praticamente suas funções, provavelmente utilizarão linguagens diferentes dos consumidores de informação, que, por serem iniciantes ou até mesmo leigos, denominarão os assuntos de maneiras diversas. Para representação de materiais imagéticos, os produtores de informação, ou seja, os pintores, utilizam códigos artísticos que provavelmente também serão diferentes da linguagem utilizada pelo consumidor desta informação – usuários, pesquisadores, expectadores, público em geral. Assim, as LDs se tornam instrumentos potentes no que concerne à interligação de universos informacionais diversificados.

Em virtude de suprir essa necessidade de “unir” linguagens, emergem os profissionais ditos intermediários dos processos de comunicação, uma vez que ocupam uma posição de conexão entre a linguagem e as matérias de especialidade, ou seja, os profissionais do domínio da linguagem. Constitui requisito fundamental que esses profissionais conheçam essas linguagens (terminologias) para efetuar suas interligações. Os conhecimentos lingüísticos solicitados para o tratamento informacional de pinturas são referentes às estruturas das imagens como cores, vestimentas, incidência de luz pintada pelo artista, além do contexto temporal, profissional e artístico de cada autor. Assim, para “transformar” essas características da imagem em informação é necessário que o profissional domine a linguagem.

O aporte terminológico é, evidentemente, indispensável para a análise e representação de conteúdos informacionais, visto que a linguagem se encontra no âmago dessas atividades. “Na área de documentação, a terminologia é essencial para representar o conteúdo dos documentos e para facilitar o acesso a esse conteúdo” (DIAS, 2000, p. 91).

O trabalho documentário supõe um diálogo constante com a Terminologia, sendo que o termo (unidade terminológica), ao associar denominação e noção, constitui uma unidade referencial e, uma palavra designa um determinado objeto porque opera com propriedades e características, remetendo a determinados universos de valores consubstanciados nos discursos de especialidade (CINTRA *et al.*, 1996, p. 20).

A terminologia exerce papel fundamental como ferramenta de comunicação figurada por dicionários, tesouros, bancos de dados terminológicos entre outros, pois se dispõem a solucionar problemas visto que facilitam a comunicação mono e multilíngüe. Desta forma, a aplicação da terminologia na atividade de análise documentária potencia a constituição deste campo de estudo uma vez que

[...] agrega valor às metodologias de construção de tesouros e de linguagens documentárias porque fornece as bases para o entendimento do conceito e do termo, do sistema conceitual e das redes relacionais de natureza lógico-semântica e pragmática entre os termos que respondem pela estruturação desses instrumentos (TÁLAMO; LARA, 2006, p. 315).

Cabe aqui destacar as relações entre Terminologia e Lingüística Documentária, que se dão através das contribuições teórico-metodológicas advindas da terminologia que resultam no aperfeiçoamento das metodologias de construção de linguagens documentárias, pois as normas terminológicas utilizadas para realizá-las são mais completas do que a norma de elaboração de tesouros (LARA, 2006). Os sistemas relacionais efetivados entre as linguagens – natural e documentária - revelam inevitável reconhecimento de diferentes padrões terminológicos.

2.2.1 Tesouros e o tratamento da informação

O tesouro é compreendido como uma linguagem documentária estruturada, que realiza identificações entre vocábulos e relaciona-os analítico-semanticamente recorrendo a concepções lingüísticas. Considerando-o como um produto

documentário por remeter uma informação para outras informações, infere-se que conduza o princípio da memória documentária já que carrega o conceito de “recuperar o que se necessita de acordo com o que se guarda”.

Os tesouros são constituídos por listas de termos autorizados: descritores e não descritores, de um domínio particular do conhecimento, tendo em vista relações semânticas e lógicas, sendo a sua construção apoiada no *corpus* discursivo da área que abrange, isto é, a seleção de termos é feita dentre os conceitos mais freqüentes, buscando assim assegurar a semelhança entre o vocabulário a ser utilizado para a representação dos artigos e o universo do conhecimento expresso nos textos (LUCAS, 1999⁴).

Algumas condições estabelecem o desenvolvimento de um tesouro; são elas: ser uma linguagem especializada; estar normalizado em um processo pós-controlado, sendo que o controle de vocabulário ocorre por dois meios principais – a restrição de um termo a um único significado, que seja o mais adequado para o sistema de indexação e utilizar apenas um termo preferido quando houver sinônimos, indicando pontos de acesso para estes últimos; as unidades lingüísticas convertidas em palavras-chave que se relacionam entre si hierarquicamente, de forma associativa ou por semelhanças de equivalência; deve permitir a introdução ou supressão de termos, para manter sua atualidade constante; converter a linguagem natural em linguagem normalizada e, por fim, servir de ligação entre o documento e o usuário, onde o documentalista é o elo fundamental (CURRÁS, 1995).

Adotando características de relacionamento dos tesouros, de acordo com Austin (1993) existem dois tipos distintos de relações que podem ocorrer: as entre termos individuais, que por sua vez são subdivididas em – relação de equivalência, hierárquica e associativa e as entre categorias e subcategorias. A relação de equivalência é efetuada entre o termo preferido e o não-preferido onde dois ou mais termos são considerados, para fins de indexação, como referentes ao mesmo conceito, sendo que essa reciprocidade é expressa através das seguintes convenções: USE, escrito como prefixo do termo preferido e UP (usado para), escrito como prefixo de termo não preferido.

A relação hierárquica distingue um tesouro sistemático de uma lista de termos não estruturada, pois se baseia em graus ou níveis de superordenação e subordinação, onde o termo subordinado se refere a seus membros ou partes, sendo que a interligação é feita pelas abreviaturas: TG, termo genérico, escrito como

⁴ O Documento não possui paginação, por isso não coloquei o número da página na citação.

prefixo do termo superordenado e TE, termo específico, escrito como prefixo do termo subordinado.

A relação associativa cobre as relações entre pares de termos que não são membros de um conjunto de equivalência, nem podem ser organizados em uma hierarquia onde um termo se subordina a outro. Entretanto, são mentalmente associados de tal maneira que a conexão entre eles deve ser feita explicitamente no tesauro. Indica-se pela sigla TR, termo relacionado, ou seu equivalente em outros idiomas.

Já na relação entre categorias é necessário organizar no tesauro uma estrutura global ou uma macro-classificação para assegurar que se associem conceitos similares e se separem conceitos não-relacionados. Podem ser adotados dois métodos gerais para a organização global de um tesauro sistemático: a organização primária em campos ou disciplinas e a organização primária por facetas. A organização por campos é aquela onde as categorias de conceitos são agrupadas, inicialmente para refletir os vários campos de interesse dos usuários. Apesar de assegurar que os conceitos sejam organizados em grupos que geralmente correspondem a maneira de pensar do usuário, este método também possui uma desvantagem inerente qual seja: um dado conceito pode ser relacionado a diferentes categorias em diferentes tesouros e isto poderia criar problemas quando se intercambiam informações entre diferentes centros de documentação. Também poderá ser necessário realizar uma extensa revisão quando ocorrer intercâmbio nas periferias dos campos temáticos, ou quando surgirem novas disciplinas. Já na organização por facetas, os termos são organizados em classes ou conjuntos de acordo com os tipos básicos de conceitos que apresentam, sem considerar inicialmente o campo ou campos aos quais geralmente se associa um dado conceito. As vantagens desta técnica são: a necessidade de revisões é menor quando um conceito muda o campo ao qual está geralmente associado e, um maior nível de concordância entre os diferentes centros de documentação pode ser alcançado. As desvantagens são: tende a dispersar os conceitos freqüentemente associados a uma disciplina e, a base sobre a qual se organiza o tesauro está geralmente menos evidente tanto para os indexadores como para os usuários (AUSTIN, 1993).

Algumas considerações quanto à estrutura dos tesouros também são importantes: um tesouro se compõe de um vocabulário controlado de descritores com significados específicos que, ao contrário dos termos de um dicionário (também considerado como uma terminologia específica), tem apenas uma única e precisa significação definida pelo sistema de indexação específica a que corresponde. É importante entender também a diferença entre o uso de um sistema de classificação e um tesouro. Um sistema de classificação proporciona arranjo temático lógico dos livros nas estantes, porém proporciona uma única via de acesso temático a este livro. A indexação com um tesouro permite o uso de vários termos para descrever os temas tratados no livro, de sorte que toda informação importante pode ser recuperada sem depender da maneira com que foi classificado o livro. A classificação refere-se ao termo de maneira ampla; a indexação acrescenta os termos específicos (VIET, 1986).

No que concerne à atribuição de conceitos enfatiza-se que a utilização de termos abstratos em análise de documentação escrita geralmente significa uma medida de economia, pois um termo abstrato pode resumir vários concretos. Porém em análise imagética já ocorre o contrário, pois o termo abstrato limita o significado de uma imagem, fixando uma leitura em detrimento de inúmeras outras. Outra diferença não menos importante é que há a necessidade de separação entre a denotação (o que a imagem mostra) e a conotação (o que as pessoas querem ver na imagem), sabendo que a própria legenda ou o contexto já nos desviam para a conotação. Sendo assim, existe um grande dilema na vida do documentalista de imagens, que é o equilíbrio a ser encontrado entre a análise dos detalhes de uma imagem, que são importantes, e o descarte dos detalhes “insignificantes”, para ser preciso, sem ser específico demais (SMIT, 1987, p. 107).

Outro ponto importante para a atividade de representação documentária é a contextualização da imagem. O oferecimento dos dados de contextualização – que parte do profissional da informação para chegar ao usuário – também é feito através da escrita, na transposição de estruturas da imagem para as representações documentárias. Por isso é importante que o indexador de imagens tenha conhecimento suficiente para poder realizar uma indexação eficiente.

O presente trabalho justifica-se como uma contribuição terminológica à representação de imagens para fins documentários, tentando servir de estímulo para estudos posteriores. De outro modo, poderia ser também uma colaboração aos

estudos da estruturação de linguagens documentárias apoiadas em terminologias, pois aborda um tema que sintetiza aspectos técnicos, históricos e culturais num sistema denominativo complexo, podendo mostrar várias maneiras (linguagens) de tratar imagens. As linguagens documentárias, inclusive a elaboração de tesouro a partir da contextualização conceitual, serão melhor exemplificadas no capítulo 5, quando da iniciativa de produzir linguagens que atinjam os objetivos da presente pesquisa.

A partir das exposições sobre LDs acima elencadas, julga-se importante relatar as linguagens encontradas em cenário paulista no âmbito das artes, não no intuito de avaliá-las, mas a fim de apresentar o panorama encontrado.

2.3 AS LINGUAGENS DAS ARTES

Embora sem a complexidade encontrada nos tesouros, foi possível encontrar na área de artes dois vocabulários controlados. São eles:

- O vocabulário controlado de artes e entidades do Itaú Cultural e,
- O vocabulário controlado de artes do espetáculo – do Museu Lasar Segall.

2.3.1 Vocabulário controlado de artes e entidades do Itaú Cultural

O vocabulário de artes e entidades do Itaú Cultural é uma obra elaborada para indexação de artes para acervo bibliográfico e apresenta em suas páginas iniciais uma descrição do modo como foi organizada sua estruturação, contando com metodologia, categoria dos descritores, forma dos descritores, remissivas e notas explicativas. Desta maneira, este vocabulário intenta abranger um panorama bastante completo da área de artes, porém deixa a desejar se visto como instrumento de controle terminológico já que apresenta dispersão conceitual.

Este instrumento se mostrou interessante para esta pesquisa, pois através dele, pode-se ter uma idéia mais concreta de como as instituições de arte tratam seus materiais “bibliográficos” e, além disso, serviu de modelo para visualização de termos e conceitos, apesar de não utilizar metodologia coerente com a pesquisa proposta por tratar-se de material diferenciado.

2.3.2 Vocabulário controlado do Museu Lasar Segall

O Museu Lasar Segall conta com seis tabelas e dois vocabulário controlados para fazer a organização e representação de seus materiais. As tabelas se subdividem em:

- Tabela de área de especialização: distribui as áreas artísticas. Ex.: cinema, fotografia, teatro, etc.
- Tabela de companhias e grupos: apresenta as companhias e grupos de teatro, dança e ópera.
- Tabela de eventos: apresenta os festivais, encontros, mostras, prêmios, programas e projetos.
- Tabela de temporalidade: apresenta as datas históricas.
- Tabela geográfica: apresenta as subdivisões de localidades (países).
- Tabela de instituições, empresas e casas de espetáculo: apresenta as empresas, cinemas e casa de espetáculo.

Os vocabulários são:

- Vocabulário controlado em artes do espetáculo: apresenta os descritores para indexação do acervo bibliográfico do museu.
- Vocabulário controlado em fotografia: apresenta os descritores para indexação das fotografias.

Exceto a tabela de área de especialização, todos os instrumentos, incluindo tabelas e vocabulários, apresentam uma estrutura organizada em ordem alfabética, de forma simplificada a atender as demandas do público. Apesar de tratar de materiais diferentes, os dois vocabulários possuem características bastante

parecidas, pois listam os termos de modo a facilitar sua indexação. Percebe-se, porém, que no vocabulário direcionado às fotografias são colocados termos bastante específicos e técnicos da área, como: câmera reflex, colorização, composição, filme de tungstênio, entre outros.

3 TRATAMIENTO INFORMACIONAL DE IMAGENS ARTÍSTICO-PICTÓRICAS

Uma imagem, ou mais especificamente uma obra de arte pictórica como qualquer outro documento, é fonte de informação, ou seja, contém informações passíveis de tratamento, organização e representação de maneira que possibilitem seu acesso e recuperação, para fins de geração de novos conhecimentos ou complementação dos já existentes.

Paul Otlet⁵ *apud* Smit e Tálamo (2006, p. 368)

[...] propõe uma ruptura entre o conteúdo do documento e seu suporte, ao preconizar que as informações fossem retiradas dos documentos originais (recortadas, se fosse o caso) e transcritas (ou coladas) em fichas que, de acordo com critérios temáticos, fossem correlacionadas entre si.

Apesar de Otlet tratar neste momento especificamente de documentos impressos, é possível transferir essa reflexão para as imagens, de modo que a conceituação acima exposta resguarda o sentido de informação relevante em relação ao conteúdo do material referenciado, analisando seus aspectos significativos a fim de construir um sistema de representação que não releve a forma física do material e sim a mensagem nele contida. O intuito de dar sentido aos materiais através da organização, recuperação e disponibilização de informações era tão amplo que Otlet expandiu sua visão para vários tipos de materiais. Rayward (1997) revela que Otlet em 1906 teria construído uma base de dados de imagens (o Repertório Iconográfico Universal - RBU) que continha, seis anos mais tarde, 250 mil registros cujo objetivo era atribuir ao RBU uma característica pictórica.

Assim como nos documentos impressos, a primeira preocupação associada às obras pictóricas surge com o intuito de conservar e salvaguardar o material, uma vez que, pertencendo ao patrimônio dos países, essas obras necessitam de um padrão adequado de armazenamento e segurança. A partir do final do século XIX, com a emergência das políticas culturais ocidentais, instaurou-se um processo que intentava tornar acessíveis os bens artísticos às diversas camadas sociais. Contemporaneamente e desde a metade do século XX, a valorização dessas obras toma um sentido prioritariamente comunicativo.

“O paradigma comunicativo é concebido como uma unidade reveladora de significados portadores de discursos que podem ser submetidos a processos analíticos que segmentam e seqüenciam seus níveis de representação e referência” (AGUSTÍN LACRUZ, 2006, p. 31).

⁵ OTLET, P. *Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*. Bruxelles: Editions Mundaneum, 1934.

Intrinsecamente às obras, projetam-se os códigos artísticos, os quais podem ser empregados para a análise das características simbólicas, proporcionando informações relevantes para a análise e interpretação das imagens. Ainda sob o caráter comunicativo, evidencia-se o processo de transferência do conhecimento em que é necessário reconhecer o discurso do texto artístico, sua intencionalidade e também os contextos de emissão e recepção das mensagens, supondo que o artista tenda a transcender a imaginação dos usuários, através da expressividade das imagens, de seus elementos e das relações que mantém entre eles no discurso estético – manifestando implícita ou explicitamente.

Quando se elucidam os sistemas e subsistemas de representação que a pintura adota para designar cenas, pessoas e objetos tridimensionais em um espaço bidimensional, o significado e o conteúdo comunicativo de cada obra tornam-se suscetíveis de serem organizados, estruturados e verbalizados (AGUSTÍN LACRUZ, 2006, p. 19).

Neste sentido, a busca por metodologias que pretendam analisar o conteúdo de imagens é de fundamental importância, visto que pretendem expressar de maneira objetiva e padronizada as informações contidas nestes materiais, recorrendo a aspectos que vão além da pintura em si, ou seja, reconhecendo seu contexto, quadro de produção, códigos artísticos, entre outros. Assim sendo, é possível inferir que a análise do conteúdo possibilita identificar características que poderão auxiliar na compreensão e contextualização das imagens, tornando possível a disponibilização de informações consistentes, baseadas na análise do conteúdo informacional (códigos artísticos) e bibliográfico (contextualização a partir de documentos que digam respeito à obra), revelando assim mais que simples interpretação – individual e subjetiva do indexador.

Com base no exposto, o tratamento da informação imagética é essencial para a recuperação da informação já que permite, por intermédio da análise do conteúdo dos documentos, sua representação informacional. Como as imagens são fontes de informação e estão presentes no nosso dia-dia desde os tempos antigos e mais acentuadamente no contexto atual pelas novas tecnologias, torna-se imprescindível ter conhecimento dos códigos, modos e processos que as imagens desempenham na elaboração dos significados – que são transmitidos por discursos visuais (gestos, cores, vestimentas, luz, etc.). É pertinente então, além de conhecer as particularidades das pinturas, identificar as metodologias de representação da informação que auxiliam na recuperação do conteúdo desses documentos

(imagéticos). Adentra-se neste momento em questões mais específicas sobre imagens.

O universo da imagem engloba muitos enfoques tornando necessário delimitar as fronteiras que este trabalho se dispõe a discutir. O primeiro ponto de relevância trata dos debates em contexto da imagem e da palavra e às tipologias de informação (discursos) das quais fazem parte. Uma segunda preocupação é quanto ao processo comunicativo que tais representações simbólicas podem produzir e, para fechar essas considerações em termos documentários, relata-se um modelo de metodologia aplicada às obras de Francisco de Goya, sobre o qual se permite analisar alguns de seus aspectos constitutivos.

Retornando à intenção de evidenciar a imagem como fonte de informação e denotar a capacidade de acesso que ela exercita, dado aos variados meios de comunicação existentes, reconhece-se ainda que, dada a “implosão do tempo” na vida moderna, a imagem, já que não segmenta o seu conteúdo no plano de sucessão, torna-se um meio de objetivação e de rapidez no trânsito de conteúdos. Neste sentido Squirra aponta que

Apesar de discordar de que “uma imagem vale mil palavras”, reconheço a preponderância da imagem, quando esta é comparada às palavras. Isto se deve, principalmente, pela velocidade da vida moderna, pela enorme concorrência dos meios de expressão e pela escassez de tempo na qual estão todos submetidos. Temos pressa e avidez de informações objetivas e simples, já que o homem experimenta a mais expressiva concentração de imagens de sua história (SQUIRRA, 2000, p. 106).

A imagem “... é, por definição, polissêmica” (SIMT, 1987, p. 105), ou seja, pode produzir vários significados, sejam eles explícitos ou não. Pode-se citar um exemplo de um retrato assinado por Rembrandt, cujo objetivo era apenas informar sobre as formas de um rosto nunca antes visto pelo usuário, porém o mesmo quadro hoje passa a demonstrar uma imagem de concepção estética, ou seja, subjetiva (COELHO NETTO, 2003).

Diferentemente dos documentos escritos, as imagens demonstram um outro tipo de informação, a informação dita estética, que se opõe à informação semântica, conforme descritas abaixo por Coelho Netto

A palavra estética ainda tem uma significação ligada à de sua matriz grega: conhecimento pelo sensível, conhecimento intuitivo, primeiro (mas não primitivo no sentido de inferior em qualidade). A esta costuma-se opor outra categoria de conhecimento, baseado na compreensão pela razão. Estas

duas categorias serviriam como denominadores de duas classes distintas de informação: a estética e aquela que alguns teóricos chamam de semântica (COELHO NETTO, 2003, p. 165).

Estas duas tipologias de informação (estética e semântica) admitem relacionamento direto com os sistemas de comunicação (visual e verbal), referidos por Agustín Lacruz (2006), já que a informação estética diz respeito à comunicação visual e a informação semântica à comunicação verbal. Analisando a possibilidade de aliança entre esses dois modos de representação do conhecimento, reconhece-se a importância da complementaridade tanto por parte do discurso visual – revelado através dos códigos artísticos (espacial, gestual, indumentário, cenográfico, lumínico e cromático), quanto do lingüístico (forma verbalizada de descrição destes códigos, conjuntamente com os materiais relevantes para a análise do conteúdo das imagens), como formas ideais de análise do conteúdo dos documentos pictóricos, ressaltando que são perfeitamente compatíveis com os sistemas de informação. Prossequindo com outra assertiva de Agustín Lacruz, ela relaciona os tipos de análise (pré-iconográfico, iconográfico e iconológico) aos níveis de significação (primária, secundária e intrínseca), os quais remetem a operações analítico-sintéticas de descrição, identificação e interpretação das imagens respectivamente.

As palavras têm relação direta com as imagens, pois a escrita é o processo formal pelo qual elas são expressas. De fato, não há como comparar uma estrutura com outra, já que são sistemas sígnicos que se complementam no processo de comunicação. Assim,

O processo que transforma imagens em texto ou vice-versa, quase sempre colocando, no caso da literatura, a imagem à mercê das palavras, é uma forma de organizar idéias e representá-las, dando-lhes um sentido, um significado que possa ser compartilhado por outras pessoas: uma solução comunicativa (SIMEÃO; MIRANDA, 2005, p. 55).

Problematizando então o contexto “imagem x palavra”, pode-se dizer que a imagem integra um discurso visual e a palavra um discurso verbal, de modo que tanto estes quanto outros discursos, como sinais indicativos de alguma orientação numa comunidade (sinais de trânsito), sistemas gestuais e corporais (sinais e gestos convencionados entre surdos), criações sonoras (música em geral, ou rádio, discos), são tidos como uma prática social modelizada pela linguagem verbal.

A leitura, ou seja, o modo de interpretação que sinaliza a aquisição de uma informação advinda dos discursos visuais, ocorre de maneiras diferentes e depende

das competências de cada sujeito⁶, porém, para a leitura de fotografias especificamente, Squirra propõe uma espécie de “itinerário mental” que ocorre quando acontece esta situação.

A leitura da foto é bidimensional e prospectiva, acontecendo de acordo com o interesse despertado pelos elementos existentes na imagem e se compõe de três fases: a percepção, a identificação e a interpretação. A percepção é puramente ótica: os olhos captam as formas e as tonalidades dominantes sem as identificar. A identificação é o registro mecânico-mental dos conteúdos da imagem e a interpretação é quando se estabelece a assimilação destes conteúdos, comparando os mesmos com os nossos anseios e experiências vivenciais (SQUIRRA, 2000, p. 119).

Transportando-se estes elementos para fins documentários tem-se o que se pode chamar de movimento de representação destes processos via “registros de informação”. A elaboração destas transcrições existe objetivamente para auxiliar os usuários no acesso verbalizado destas informações.

Delineando um pouco mais sobre aspectos que envolvem a leitura e interpretação de estruturas informacionais, Barreto descreve o processo que ocorre dentro das mentes humanas, enfatizando que “quando um receptor interage com um texto, significados são evocados em um fluxo de intenções para o entendimento deste texto” (BARRETO, 2003, p. 62). Ou seja, recorre-se a informações (símbolos) armazenadas na mente para que o leitor possa interpretar o texto. Sob esta perspectiva, levando em consideração a grande responsabilidade do profissional da informação em trabalhar como leitor mediador de informações de variados discursos e representar de maneira completa textos a partir de suas interpretações, é que a leitura se torna “atividade fundamental no processo de trabalho desses profissionais, pressupondo um articulado movimento de interação entre o leitor e o texto a ser incorporado ao sistema” (MOURA, 2006, p. 30).

Na pintura artística o autor do trabalho faz uso de uma linguagem (imagética) para se expressar e o receptor desta imagem decodifica a mensagem fazendo uma leitura-interpretação através da “forma de gravação” de conteúdos, ou seja, dos signos artísticos, que são adquiridos através de conhecimentos prévios e capacidade de assimilação de cada indivíduo, produzindo significados na mente do leitor. Porém se esses materiais (pinturas) contarem com um sistema padronizado de representação da informação, o acesso se torna mais fácil e o processo de

⁶ Para melhor esclarecimento destas competências, consultar glossário - Competências do leitor para compreender os textos visuais.

assimilação da informação muito mais consistente. De acordo com *Agustín Lacruz* existem sete códigos artísticos que se inter-relacionam para o estudo de retrato pictórico, conforme demonstra a figura abaixo:

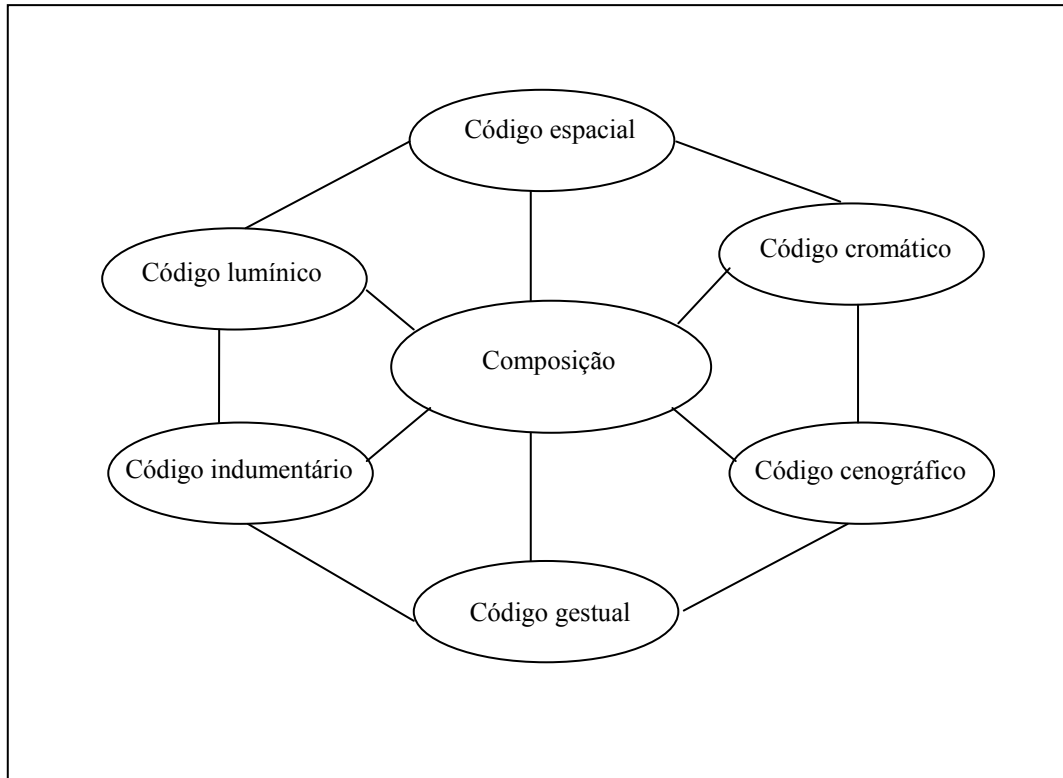


Figura 4: Códigos significativos do retrato pictórico.
Fonte: Agustín Lacruz (2006, p.80).

Da mesma maneira que a linguagem verbal representa os objetos para fins da comunicação verbal, a imagem artística é a forma simbólica de expressão das idéias para fins da comunicação visual. Os códigos artísticos podem também ser chamados de subsistemas semióticos já que tratam da imagem em seus aspectos espaciais, gestuais, indumentários, cenográficos, lumínicos, cromáticos e compositivos. O código espacial diz respeito ao conjunto de elementos que permitem representar visualmente, de forma figurada, em uma superfície bidimensional plana, a proporção de espaço e as formas plásticas representadas. Já o código gestual é a linguagem corporal que se articula como um sistema comunicativo estruturado, de ações motoras, sensomotoras e psicomotoras, transmitidas de forma espontânea ou intencional que gera uma expressão capaz de incitar uma emoção, uma vivência, uma significação. No código indumentário, a vestimenta é também um meio de expressão que inclui um conjunto de comportamentos significativos que expressam

valores ideológicos de uma época e que se vinculam com diversas atitudes humanas de natureza simbólica, como a expressão de relações de poder, por exemplo. O código cenográfico configura elementos entendidos como representação e projeção das decorações que ornamentam o cenário e enquadram as figuras principais. Aspectos como o desenho, a forma e a decoração de um objeto determinado podem ser interpretados como *status* social e econômico de seu possuidor. A respeito do código lumínico, considera-se que qualquer imagem é resultado de um processo de percepção visual no qual intervêm componentes de natureza luminosa, pois através da luz seus valores cognitivos e estéticos adquirem valores semânticos. Assim como a luz, as cores desempenham dentro do texto pictórico uma importante função compositiva, estabelecendo harmonias – coordenando cores, contrastes cromáticos, oposições de tons que são capazes de determinar os principais centros de interesse de um quadro, assinalado pelo código cromático. E por fim, a configuração do texto pictórico requer – para alcançar seu significado pleno – que todos os elementos concorrentes estejam incluídos em contexto geral para que possam interagir – código de composição. A composição constitui a base de todo o processo de percepção visual e é um dos elementos plásticos de maior expressividade artística.

A análise das características dispostas nos códigos acima descritos parece conjugar afinidades entre o objeto tratado por aquela autora (retratos) e esta (pinturas), pois se referem a um tipo de material comum – imagético. Neste sentido, permite aplicar esses mesmos códigos para decifrar informações presentes nas pinturas. Estes códigos, porém servem como roteiro para coleta de possíveis informações relevantes que agregarão valor na hora da elaboração do resumo.

Apesar da eficácia comunicativa das imagens (presentes nos gestos, nas cores, nas vestimentas, etc.), os sistemas de processamento de informação priorizaram a comunicação verbal, cuja linguagem se presta a controles lógico-semânticos e padronizações, modulando sua decodificação. Reconhece-se, porém, que tanto o discurso visual – mais expressivo, emocional e concreto -, quanto o verbal – lógico, conceitual e abstrato - são formas de comunicação complementares e perfeitamente compatíveis com os sistemas de informação.

Fundamentando-se nessa concepção de complementaridade entre comunicação pela palavra e comunicação pela imagem, pode-se afirmar que a análise do conteúdo da pintura artística é objeto “ponte”, pois incorpora elementos

que permitem transitar desde o conceitual-abstrato até o perceptível-concreto. Em outras palavras, o procedimento documentário de análise e síntese de informações, próprios destas atividades, em contexto imagético, adquire um caráter de elo entre o discurso visual e o verbal, já que necessita circular entre esses dois campos. Neste ponto é oportuno lembrar sobre as competências requeridas pelo profissional da informação, uma vez que compete ao mesmo a função de representar adequadamente os materiais para o sucesso na recuperação de informações.

3.1 A REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS

A representação da informação imagética acontece mediante a consolidação de alguns elementos teóricos. Em pesquisa anterior pôde-se observar alguns conceitos advindos da lingüística que ajudam a compreender melhor os documentos segundo a análise de seus significados. A partir da identificação de signos e significados relacionados às obras, a teoria da Semiótica é dividida em duas partes: Semiologia que trata dos signos e Semântica, dos significados. Nesse aspecto é importante ressaltar alguns autores que trataram da análise de documentos imagéticos, porém não diretamente pinturas, mas que de certa forma auxiliam na compreensão por tratarem de um mesmo segmento de material – imagens.

Segundo Panofsky⁷ *apud* Manini (2002) existem três níveis para identificar a mensagem e o significado das obras de arte: o pré-iconográfico que é a descrição de elementos constitutivos da imagem, ou seja, o referente; o iconográfico que trata de assuntos específicos e conceitos manifestos, remetendo ao reconhecimento de um significado atribuível ao referente (análise); iconológico que diz respeito a valores simbólicos, ou seja, significados intrínsecos ou a conteúdos somente detectáveis e/ou observáveis cultural, social, filosófica ou ideologicamente (interpretação). Para Pierce (1999) Os signos reúnem pelo menos três elementos: um significante (perceptível), um referente (realidade física ou conceitual do mundo) e um significado.

⁷ PANOFSKY, E. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Debates, 99).

Neste ponto cabe estabelecer um paralelo entre as duas linhas de estudo acima citadas, pois se considerou relevante compará-las. Assim, tem-se o quadro abaixo:

PANOFSKY	PIERCE
Pré-iconográfico (descrição)	Significante (perceptível)
Iconográfico (análise)	Referente (realidade física ou conceitual)
Iconológico (interpretação)	Significado (interpretação)

Figura 5: Quadro comparativo de níveis analíticos de imagens.

Outra estudiosa do assunto, Sara Shatford Layne, parte da categorização de Panofsky (níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico) para desenvolver suas considerações a respeito do DE e do SOBRE. Ela os distingue da seguinte maneira: uma análise iconográfica possibilita que se identifique especificamente DE que é uma imagem, mas também torna possível a percepção de alegorias, personificações e símbolos para analisar SOBRE o que é uma imagem (...) Para responder DE que é uma imagem, usa-se o nome de pessoas, lugares, objetos e ações. Já para o SOBRE, as respostas são nomes que descrevem emoções e conceitos abstratos (MANINI, 2002).

Manini (2002), em seu trabalho de doutorado, denomina, ao que anteriormente já se chamava de Expressão Fotográfica, a Dimensão Expressiva da Imagem que pode ser conceituada da seguinte forma: “[...] é algo ligado à forma da imagem – que se encontra em justaposição ao seu conteúdo informacional” (MANINI, 2002, p. 91). Mais detalhadamente significaria dizer que sua importância para a análise de documentos reside na decisão de escolha por uma fotografia ou outra, à medida que estas se diferenciam em aspectos técnicos, como por exemplo, a posição da câmera, recursos como closes, etc.

Agustín Lacruz, por sua vez, entende necessário primeiramente compreender os processos que influem no modelo cognitivo de representação documentária, a fim de estabelecer e aplicar uma metodologia de tratamento documentário, revelando preocupação com a representação do conteúdo das imagens, enfatizando a informação como veículo do processo comunicativo e como fonte de informação. Assim sendo, revela que

O procedimento geral de análise documentária do conteúdo requer o estabelecimento de um modelo cognitivo que governe todo o processo e

inclua a compreensão de seu contexto de comunicação, os procedimentos de análise e os instrumentos de normalização documental (AGUSTÍN LACRUZ, 2006, p. 115).

Partindo desta afirmação é que se institui o modelo abaixo:

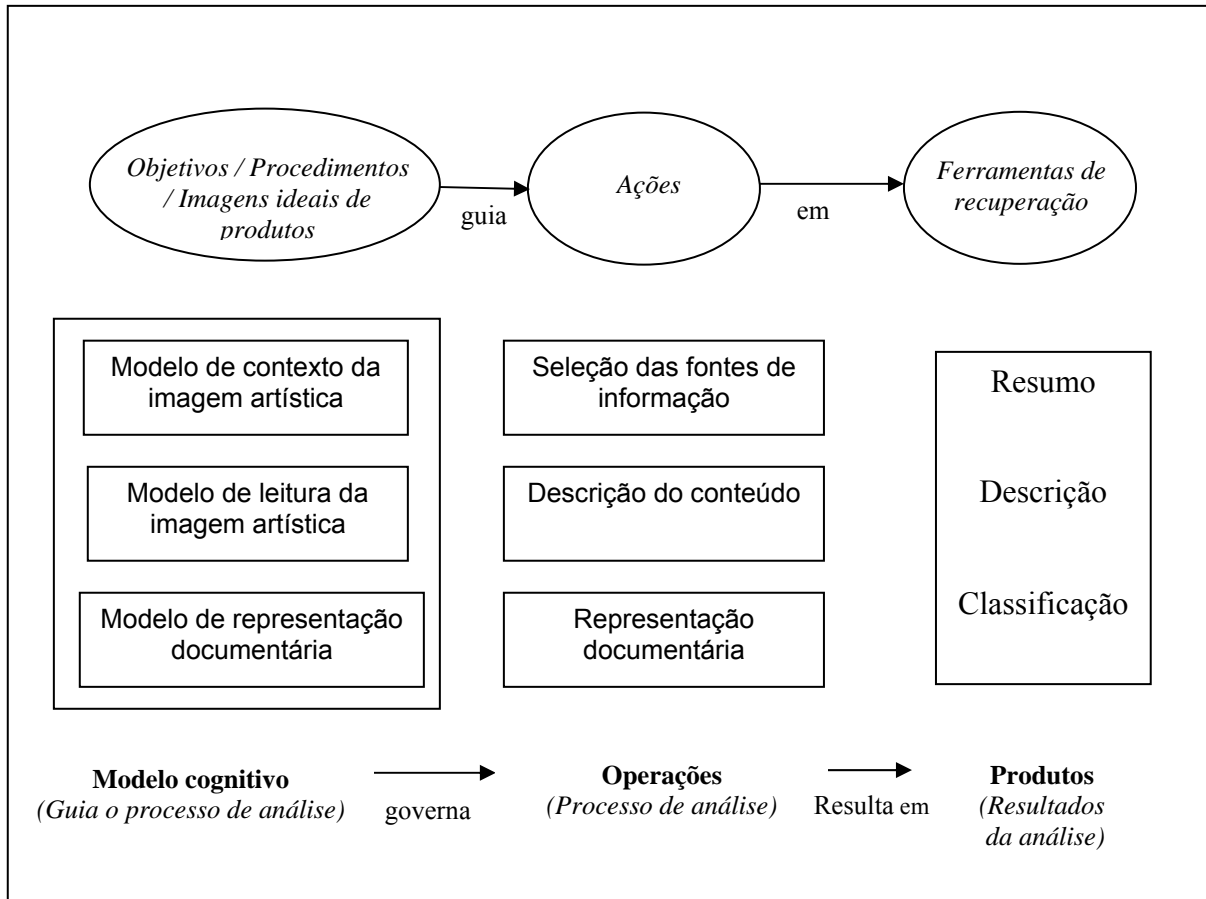


Figura 6: Modelo cognitivo da representação documentária de imagens.
Fonte: Agustín Lacruz (2006, p. 115).

O quadro acima denota algumas ações desenvolvidas pelos profissionais da informação visando atingir objetivos de recuperação da informação a partir de algumas ferramentas, gerando produtos. Em outras palavras, cada modelo cognitivo solicita um tipo de operação que resultará nos produtos documentários. Assim sendo, essas tarefas requerem em sentido estético os seguintes elementos:

- um mapa global da situação comunicativa do texto pictórico;
- um conjunto de conhecimentos dos procedimentos de leitura do texto artístico;
- a formulação de um objetivo, uma metodologia e uma imagem ideal dos produtos documentários que se deseja obter (AGUSTÍN LACRUZ, 2006, p. 116).

Estipula também para a análise semântica

- Conhecimentos sobre os contextos de produção, transmissão e recepção da imagem;
- Conhecimentos metodológicos sobre o modo de descrever, identificar e interpretar uma imagem artística e,
- Conhecimentos e metodologias especificamente documentárias sobre representação e recuperação da informação (AGUSTÍN LACRUZ, 2006, p. 116).

Após ter fixado o quadro cognitivo, estabelecem-se o processo geral e as fases de realização da análise documentária respectivamente: pela observação e exame do documento; determinação e análise de seu conteúdo (descrição, identificação e interpretação); seleção das fontes de informação; representação documentária (resumos documentários e seleção de descritores).

Em comparação aos estudos de Panofsky, Agustín Lacruz elabora um quadro a fim de evidenciar os níveis de análise.

Níveis de Análise	Tipo de Análise	Objeto de Análise	Operações Analítico-sintéticas	Conhecimentos requeridos
Primário	<i>Pré-iconográfico</i>	Pessoas, animais, objetos, acontecimentos e suas propriedades e relações	<i>Descrição</i>	Experiência cotidiana e cultura geral
Secundário	<i>Iconográfico</i>	Temas e conceitos, histórias, alegorias, etc.	<i>Identificação</i>	Conhecimentos dos temas e formas artísticas
Terciário	<i>Iconológico</i>	Princípios socioculturais subjacentes	<i>Interpretação</i>	Conhecimento profundo da sociedade, a cultura e a cosmovisão de cada época

Figura 7: Níveis de análise documentária de imagens.
Fonte: Agustín Lacruz (2006, p. 125).

É significativo enfatizar que nem todas as obras serão suscetíveis de receber informações nos três níveis de análise, isto porque há necessidade de se considerar o universo diversificado em que se trabalha.

Adentrando ainda mais nestes níveis analíticos, é possível verificar a adaptação feita por Agustín Lacruz para aplicá-los nos retratos goyescos. O nível primário corresponde à análise pré-iconográfica que comporta a descrição objetiva do que está representado nos retratos e, como se trata do nível mais superficial, requer apenas conhecimentos de cunho geral, do senso comum. Já o nível secundário diz respeito à análise iconográfica representada pela ação de identificação do tema e dos motivos artísticos, exigindo do profissional, conhecimentos específicos da área de artes. O terceiro e último nível corresponde à análise iconológica que demanda ações de interpretação dos significados mais profundos subjacentes dos níveis anteriores, sendo necessário para esta atividade, além do conhecimento específico artístico, também conhecimentos da sociedade e cultura de cada época. O termo iconologia segundo os estudos de Panofski⁸ *apud* Calabrese (1987)

[...] tem uma amplitude muito grande, que vai desde a identificação do tema a uma leitura da obra que a liga à complexidade da cultura e das atitudes mentais da época na qual ela foi produzida (CALABRESE, 1987, p. 36).

O tratamento documentário de imagens artísticas sugere então várias fases de operações até se chegar à elaboração dos produtos documentários. A fim de ilustrar essas etapas, anexa-se a seguir o gráfico de operações de análise do conteúdo da imagem artística.

⁸ PANOFSKY, E. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Debates, 99).

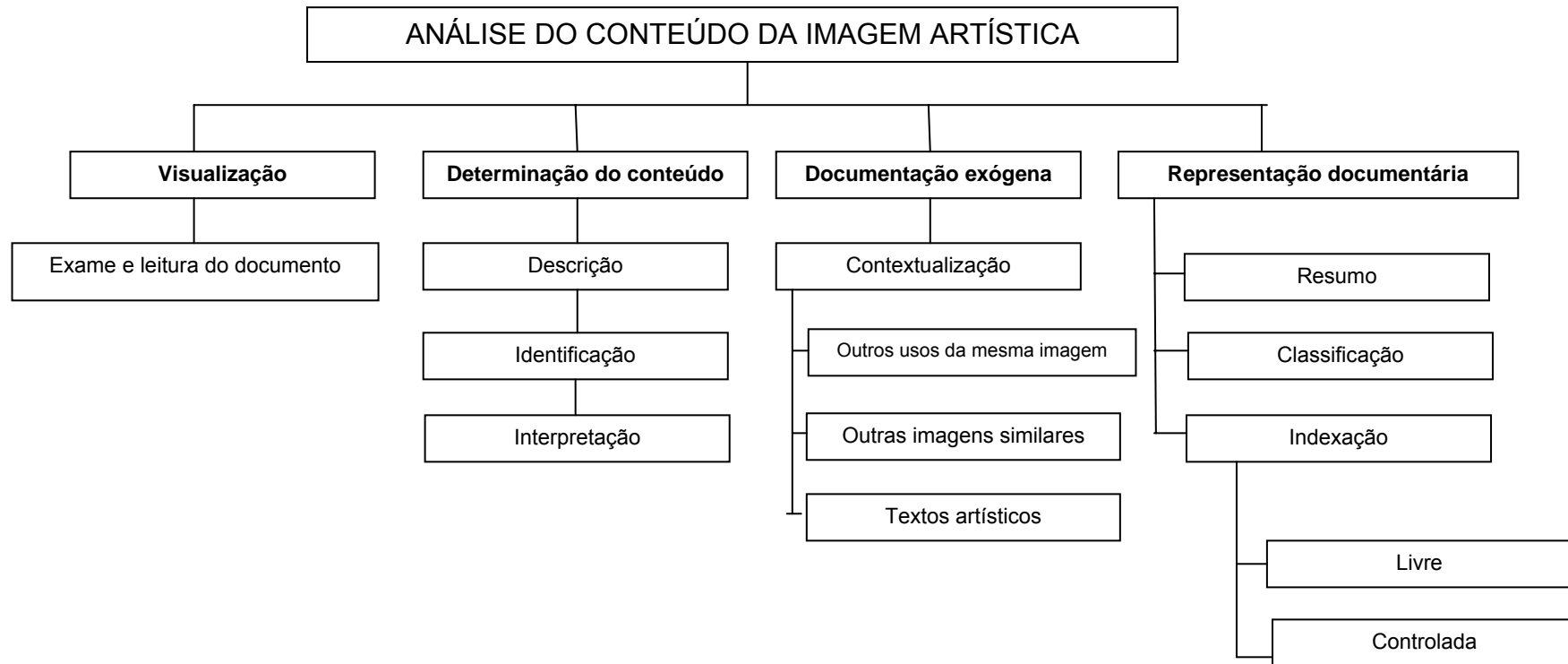


Figura 8: Procedimentos de análise do conteúdo da imagem artística.
Fonte: Agustín Lacruz (2006, p. 129).

Como se pode perceber pelo quadro acima exposto, a análise do conteúdo da imagem artística não é tarefa simples, pois abriga várias atividades que requerem do profissional, além de conhecimentos de ordem documentária, também competências de nível pessoal, como dinamismo e proatividade para buscar documentos relevantes que compreendam outras áreas do conhecimento, no caso, as artes. Cada operação em particular faz parte do processo maior de análise que resultará na representação dos materiais. Assim, nenhuma etapa deve ser “menosprezada” perante as outras pois integram uma única “coisa”, e todas e cada uma influenciam no resultado final.

O exame e a leitura do documento, que iniciam o procedimento – etapa de visualização, necessitam de conhecimentos para identificar os traços específicos da linguagem pictórica e seu sistema de significação, considerando as próprias características do período artístico, assim como o estilo criativo do pintor, cuja obra se analisa. Faz parte deste estágio a observação pormenorizada de cada um dos diferentes códigos artísticos – espacial, cromático, lumínico, cenográfico, indumentário, gestual e compositivo. Todos interligados articulam os distintos âmbitos que revelam o significado da obra artística.

A determinação do conteúdo dos materiais passa por três fases distintas: a descrição, a identificação e a interpretação. Estas fases são realizadas tendo como princípio que toda obra de arte possui uma natureza comunicativa que permite ser considerada como um texto artístico que possui discurso próprio e é passível de ser analisada.

A seleção de fontes de informação e documentação exógena é uma fase de apoio que implica na busca de fontes de informação que podem complementar o conhecimento. Estas fontes podem ser classificadas atendendo a dois critérios: segundo sua natureza significativa – fontes icônicas, textuais, orais, etc., ou atendendo ao tipo de informação que contêm – primárias, secundárias, obras de referência, etc. Com a recuperação destes documentos é possível efetivar relação, comparação e todo tipo de troca de informações que tenham relevância para a obra tratada. Em complementação a essas palavras Besser (1995) afirma que as imagens em qualquer base de dados exigem acompanhamento de documentação. A profundidade de análise desta documentação dependerá das políticas da instituição.

A quarta e última fase do trabalho diz respeito à representação documentária, que compreende a elaboração de resumos, a classificação do material e a sua

indexação segundo algum tipo de linguagem, de preferência controlada. Estes produtos documentários somente são realizáveis através da execução das etapas anteriores.

3.2 METODOLOGIAS DE REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA

Em pesquisas anteriores foi possível identificar no cenário nacional três metodologias de representação que, embora não tratem especificamente de pinturas, utilizam a indexação para representar o conteúdo dos materiais imagéticos.

A metodologia estabelecida por SMIT propõe seis parâmetros para a representação de imagens. Segundo a mesma autora

[...] a análise de imagens não precisa chegar a uma especificidade muito grande, mantendo, portanto uma amplitude suficiente para que, a qualquer pergunta, se possa selecionar ao redor de 30 imagens que respondam à pergunta (SMIT, 1987, p. 107).

A descrição, portanto deve responder às seguintes perguntas, que se forem respondidas, pode-se supor que nenhum detalhe realmente importante tenha sido esquecido.

- Quem? (seres vivos)
- Onde? (ambiente)
- Quando? (tempo)
- Onde? (espaço)
- O que? (ação)
- Como? (técnica)

Há também a metodologia utilizada pela Biblioteca Nacional (ALVES; VALÉRIO, 1998) em fotografias (materiais ilustrativos), as quais revelam um aspecto histórico relevante. Essa metodologia consiste em pesquisar o conteúdo geral da imagem, visto que dificilmente traz alguma informação escrita, e quando traz, nem sempre é absolutamente correta. Pergunta-se então:

- Quem fotografou?
- Quando?

- Onde?
- Que e / ou quem foi fotografado?

Ainda tratando de materiais fotográficos, identificou-se o trabalho de Miriam Paula Manini (2002), cuja metodologia de tratamento informacional pode ser resumida no quadro abaixo:

	Conteúdo informacional		Dimensão Expressiva
	DE	Sobre	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem / O Que			
Onde			
Quando			
Como			

Figura 9: Metodologia de tratamento de imagens.
Fonte: (MANINI, 2002, p. 110).

Pode-se perceber que a metodologia apresentada por MANINI (2002) integra de certa forma todas as outras já estudadas, complementando-as com a Dimensão Expressiva da Imagem, na qual é possível identificar as linhas que separam aspectos visíveis (concretos) dos subjetivos (abstratos). Esta divisão ocorre entre o DE e o SOBRE. O DE pode ser classificado mais com termos “concretos” e já o SOBRE envolve a interpretação do indexador.

A atribuição das palavras “genérico” e “específico” às perguntas indexadoras (quem / o que, onde, quando e como) tem a função de distinguir as informações. A primeira diz respeito ao que está sendo tratado essencialmente nos materiais, ou seja, que está enfaticamente explicitado em primeiro plano nas imagens. Já a segunda diferencia-se por tratar de informações secundárias, ou seja, em segundo plano nas imagens.

A fim de que se tenha compreensão mais clara da indexação é necessário explicar o significado das categorias informacionais (quem / o que, onde, quando e como) utilizadas no quadro.

Quem / o que = Identificação do ‘objeto focado’: seres vivos, artefatos, construções, acidentes naturais, etc.

Onde = Localização da imagem no espaço: espaço geográfico ou espaço da imagem (p. ex.: São Paulo ou interior de danceteria)

Quando = localização da imagem no tempo: tempo cronológico ou momento da imagem (p. ex.: junho de 1997 ou dia de verão).

Como = descrição de atitudes ou detalhes relacionados ao 'objeto focado' quando este é um ser vivo (p. ex.: cavalo correndo, criança trajando roupa do século XVIII) (MANINI, 2002, p. 107).

Apesar de estas metodologias encontradas em cenário nacional revelarem iniciativas relevantes para a área, em âmbito internacional foi possível encontrar a metodologia de *Agustín Lacruz* já ressaltada anteriormente que conta com um volume exaustivo de informações, no qual se vê a possibilidade de utilizá-la como modelo para o trabalho aqui apresentado.

3.2.1 Metodologia aplicada por *María del Carmen Agustín Lacruz*

O estudo dos retratos goyescos é feito detalhando tanto a fase de análise do conteúdo como a fase de representação documentária. Incluem-se também os resumos documentários, os descritores categorizados e normalizados e a compilação das fontes bibliográficas consultadas. A exposição de cada um destes itens é estruturada em cinco etapas sucessivas.

- Em primeiro lugar apresenta a reprodução gráfica de cada retrato a ser tratado.
- Em continuação, efetiva-se a catalogação do mesmo, incluindo os dados disponíveis relativos à autoria; denominação habitual (título); data de realização e, se for o caso, datas de retoques; descrição física da natureza do suporte com suas dimensões em centímetros; indicação da cidade e da instituição pública ou privada em que se situa atualmente a obra; os números catalográficos correspondentes aos diferentes inventários artísticos e – se existirem – o conteúdo e a disposição de inscrições textuais gravadas no retrato.
- Posteriormente é realizado o processo de análise do conteúdo de cada retrato, colocando de forma estratificada em dois níveis respectivos de exaustividade – o indicativo e o informativo, conforme a terminologia habitualmente utilizada para diferenciar os resumos científicos segundo a densidade de informações abordadas – a descrição, a identificação e a interpretação de cada representação icônica. É válido salientar que estes

processos de descrição, identificação e interpretação dos conteúdos são agentes incrementadores da análise visto que aprofundam informações que complementam a “representação” das obras, conforme será visto mais adiante, na descrição de cada item.

- Posteriormente, relacionam-se as respectivas representações documentárias do conteúdo: resumos científicos e descritores controlados, organizados em categorias distintas, segundo a natureza de seus termos – onomásticos, cronológicos, topográficos, formais, temáticos referenciais e temáticos não-referenciais, respectivamente.
- Finalmente, compila-se de forma exaustiva a literatura científica que se utilizou para efetivar análise do conteúdo, organizando-a em uma seqüência alfabética.

A título de uma melhor visualização da metodologia, coloca-se a estruturação idealizada por *AGUSTÍN LACRUZ* em seu livro *“Análisis documental de contenido del retrato pictórico: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya”*.

Exposição do retrato

Catálogo

Autor: Nome do autor da obra

Título: Título da obra

Data: Data de realização da obra

Descrição física: Descrição física da obra com suas dimensões em centímetros

Localização: Cidade e Instituição em que se situa atualmente a obra

Catálogos: Números catalográficos correspondentes aos diferentes inventários artísticos

Inscrição: Algum registro / gravação encontrados na obra (se houver)

Análise do conteúdo

Descrição – Indicativa e informativa

A descrição é a operação documentária que corresponde ao nível de estudo pré-iconográfico, estrato mais básico da análise do conteúdo artístico. Todavia, é

uma operação analítica necessária e incontestável para levar a cabo as restantes – identificação e interpretação. No caso específico dos retratos pictóricos, o objetivo desta operação documentária é compilar dados das figuras humanas e objetos representados. Já em relação às pinturas é importante a descrição da imagem percebida num primeiro momento.

A forma indicativa é mais resumida que a informativa, sendo que esta última carrega um nível maior de detalhes.

Identificação – Indicativa e informativa

A identificação é a operação documentária que concerne ao nível de estudo iconográfico, correspondente ao estrato intermediário da análise do conteúdo artístico. Consiste na individualização e personalização dos temas e motivos iconográficos representados através das pessoas, figuras, objetos, lugares, acontecimentos e cenas reconhecidas na operação anterior. Em retratos, como se trata da representação de pessoas, recorre-se sempre a materiais que possam contribuir para a identificação do personagem ali retratado. Em pinturas artísticas, que contam com diversas tipologias de representação (paisagens, retratos, abstrações, etc.) verifica-se a importância de identificar no caso de retratos, a biografia do personagem, mas nos outros casos, a biografia do autor da obra, reconhecendo o que aquela obra representa no contexto de vida do autor e estabelecendo relações com a escola artística seguida e também pintores contemporâneos que usaram da mesma técnica.

Interpretação

A interpretação é a operação documentária que se refere ao nível de estudo iconológico, correspondente ao estrato mais profundo da análise do conteúdo artístico. Para levá-la a cabo, o documentalista considera a intencionalidade do artista, o ambiente histórico-cultural, a função, o alcance e o propósito da obra. Supõe um estágio de abstração, profundidade e complexidade superior à leitura iconográfica, pois intenta apreender a significação profunda da obra artística. No caso dos retratos, a interpretação iconológica está muito relacionada com as distintas tipologias que se desenvolvem dentro do próprio gênero. Assim, por exemplo, os retratos reais de ostentação estão vinculados com a visualização do poder através da representação de seus atributos.

A interpretação pode ser entendida como uma junção dos processos anteriores, através do reconhecimento dos aspectos técnicos da obra - codificação / decodificação dos sistemas semióticos - dos códigos artísticos, já colocados anteriormente neste capítulo.

Representação documentária do conteúdo e elaboração de produtos documentários

A representação documentária é a fase de expressão da análise realizada anteriormente. Seu objetivo é redigir representações secundárias, produzidas através de instrumentos intermediários que facilitam o acesso e a recuperação do conteúdo das manifestações da criatividade humana.

Os produtos documentários estão estreitamente ligados aos níveis de análise, de tal maneira que a aplicação de cada um deles provê uma informação de maior qualidade, progressivamente mais estruturada, sintética e controlada e todas em seu conjunto proporcionam estratégias de acesso temático que se complementam entre si.

Resumo

O resumo documentário aborda uma informação considerada mais detalhada e articulada que a dos índices de classificação, dos descritores e das palavras-chave e permite ao usuário decidir se interessa consultar a obra entre um conjunto de referências. O resumo indicativo congrega elementos pré-iconográficos e objetivos, descrevendo a obra. A parte informativa deve completar aspectos sobre as mensagens implícitas na obra, decifradas através da análise iconográfica e iconológica.

Percebe-se que os resumos dos retratos tratados no estudo de Agustín Lacruz agregam as três fases da análise do conteúdo (Descrição / Identificação / Interpretação) sintetizando porém as partes mais importantes de cada uma delas.

Descritores

Em representação de documentos, as linguagens documentárias desenvolvem uma tarefa muito importante, pois são estas ferramentas lingüísticas que permitem controlar o léxico com o qual se formulam as demandas dentro dos sistemas de informação. Desempenham assim uma função primordial nos processos

de mediação entre as coleções documentais e os distintos tipos de usuários e tornam possível também o relacionamento entre obras de arte e coleções, assim como a realização de estudos comparativos entre artistas, etapas criativas de um ou vários artistas, escolas, etc.

Os descritores livres podem ser palavras extraídas do resumo ou descritores em linguagem natural. Já os descritores controlados mediante um tesauro são fundamentais para se conseguir uma relação ótima de exaustividade e precisão na hora da busca, eliminando problemas de polissemia, sinonímia e outros inconvenientes derivados.

Abaixo expõem-se os descritores utilizados no estudo espanhol, e alguns exemplos:

Onomásticos	(nome da pessoa retratada ou da obra em si e datas, se necessário para identificá-la) Ex.: María Luisa, rainha de Carlos IV, rei da Espanha (1751 - 1819).
Cronológicos	(de tempo – ano de realização da obra) Ex.: 1799.
Topográficos	(localização – lugares e territórios retratados nas obras) Ex.: Espaço exterior. Paisagem. Montanhas. Construções arquitetônicas.
Formais	(tipo de técnica empregada). Ex.: Retrato de corpo inteiro. Retrato de perfil. Retrato psicológico. Obra mestra.
Temáticos referenciais	(objetos e processos presentes na obra, ou seja, que se referem ao quadro. Ex.: Mulher adulta. Rainha da Espanha. Uniforme militar. Chapéu. Cabelos grisalhos.
Temáticos não referenciais	(objetos e processos sugeridos ou ilustrados pelo documento mas não exatamente expostas no documento) Ex.: Monarquia. Dinastia. Posição social. Poder militar. Exército espanhol.

Figura 10: Exemplos de descritores da metodologia Agustín Lacruz.
Fonte: Agustín Lacruz (2006, p. 210).

Cabe ressaltar que estes descritores, quando controlados, permitem melhor representação e recuperação da informação já que, quando da indexação destas informações, utilizando-se de ferramentas como linguagens documentárias, torna-se possível a interligação entre os vários modos de se chamar a mesma coisa. Por isso, a importância das linguagens elucidadas no capítulo 2.

Bibliografia

Como já visto anteriormente, as referências utilizadas para o tratamento informacional do conteúdo das obras são colocadas em ordem alfabética no final de cada processo.

A teoria da Ciência da Informação mostra-se substancial no que diz respeito à formulação de conceitos e possibilita comparações entre materiais de diversas naturezas quanto aos aspectos documentários. Possibilita também concretizar algumas idéias de tratamento informacional de imagens pictóricas, antes somente resididas no âmbito imaginário. Por fim, contribui de forma indispensável para a elaboração da proposta de sistematização de tratamento informacional, explanada no capítulo 5.

4 ANÁLISE DO CENÁRIO PAULISTA EM MUSEUS DE ARTE - PINTURAS

Pôde-se verificar através de observações realizadas em instituições museológicas paulistas (apêndices 2, 3, 4 e 5), que elas, apesar de contemplarem os requisitos descritivos necessários para exposição das obras, não realizam tratamento documentário das imagens, no nível de detalhe especificado pela metodologia de *Agustín Lacruz*, até porque infere-se que, aos museus brasileiros, competem preocupações com a forma estética da obra, a fim de transmitir ao público visitante melhores condições de contemplação / admiração, sendo que as informações contidas nas etiquetas têm caráter apenas referencial. Assim sendo cabe uma reflexão aos profissionais da informação, que implica em desenvolver e aplicar metodologias de análise do conteúdo dessas imagens. Outra justificativa advém da falta de financiamento de pesquisa documentária para essas instituições, suprimindo expectativas de avanço para a construção e desenvolvimento desta etapa.

De acordo com os relatórios das instituições visitadas e com a tabulação dos dados é notório que em contexto bibliográfico (de acervo bibliográfico) há tanto metodologia quanto linguagens especializadas para representação e recuperação da informação, porém no que diz respeito ao tratamento das “obras” propriamente ditas, objeto do presente estudo, além de não possuírem metodologias também não gozam de um sistema de indexação que reflita preocupações quanto ao conteúdo das mesmas; e conseqüentemente não poderiam existir terminais de pesquisas se não existem bases de dados para se pesquisar. Este fato permite deduzir que a inquietação central destas instituições não diz respeito à transmissão de informação para geração de conhecimentos e sim a exibição das obras esteticamente.

As pesquisas em geral, realizadas nestes locais, atendem somente a públicos especializados que recorrem a estes centros para a complementação de seus estudos (usuários que já possuem conhecimento sobre o assunto), ocorrendo com acompanhamento e horário marcado. Ainda sob a perspectiva da pesquisa em Museus e Pinacotecas, verificou-se como estão dispostas as informações on-line destas instituições, já que se supõe ser outra alternativa de acesso bastante utilizada, principalmente com o advento das novas tecnologias de informação e comunicação via internet.

4.1 MASP ON-LINE

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) permite buscar informações sobre as obras, clicando primeiramente sobre o item “coleção”. A partir daí é possível procurar a obra desejada de várias maneiras como pode ser visto na reprodução abaixo:



Figura 11: Sistema de busca (MASP).

Fonte: MASP.

Após selecionar as opções de busca, abre-se uma guia que mostra as obras contidas na instituição, e clicando sobre uma delas, será exposta uma tela que informará o nome, local e ano de nascimento e morte da autora, uma foto da obra, com o título, as dimensões e a data de realização da mesma.



Figura 12: Exibição de busca (MASP).

Fonte: MASP.

Apesar da disponibilização destas informações pertencentes a um início de representação descritiva da obra, percebe-se a pobreza de conteúdo relativa ao tratamento informacional das imagens. O público que tiver acesso a essa imagem será “mero” admirador da obra, sendo que a ausência de um processo de análise e representação dos materiais torna a pesquisa pouco expressiva, com pouco teor informacional. Neste sentido ressalta-se que a documentação pode fornecer informações substanciais aos usuários.

4.2 MAC VIRTUAL

Já em ambiente virtual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC / USP) clicando em “acervo” abre-se uma nova janela contendo informações sobre o acervo virtual do MAC e as instruções de como utilizá-lo.



Figura 13: Acervo virtual (MAC).
Fonte: MAC.

Efetuada a seleção pela letra do sobrenome do artista, será exibida uma lista com os nomes destes artistas, e clicando sobre um deles, abre-se uma tela contendo a biografia do autor do lado esquerdo da tela. Buscando pelo catálogo virtual, teremos a exposição de uma lista em ordem alfabética de sobrenome do

autor contendo ficha técnica com: IMAGEM DA OBRA (SE DISPONÍVEL), NOME DO ARTISTA, DADOS BIOGRÁFICOS, TÍTULO E DATA DA OBRA, TÉCNICA E DIMENSÕES, PROCEDÊNCIA E Nº DE INVENTÁRIO. Ambas as buscas podem ser visualizadas a seguir:



Figura 14: Busca pelo nome do artista (MAC).
Fonte: MAC.



Figura 15: Busca pelo catálogo virtual (MAC).
Fonte: MAC.

4.3 MUSEU LASAR SEGALL

O Museu Lasar Segall não disponibiliza acesso remoto ao seu acervo, uma vez que pesquisando o ambiente virtual é possível tomar conhecimento somente de informações referenciais, como a quantidade de trabalhos e sua diversidade técnica.

The screenshot shows the website for Museu Lasar Segall. On the left is a vertical navigation menu with the following items: PÁGINA INICIAL, LASAR SEGALL, O MUSEU (highlighted), EXPOSIÇÕES, AÇÃO EDUCATIVA, BIBLIOTECA, OFICINAS E CURSOS, CINE SEGALL, Agenda, Notícias, Associação de Amigos, Leilão de Pratos, Trabalho Voluntário, Sala de Imprensa, and Patrocinadores. The main content area has a header with 'English Version' and 'Fale Co' in the top right, and 'O MUSEU' in the center. Below the header are four tabs: APRESENTAÇÃO, ACERVOS, CONSELHO E DIREÇÃO, and ORGANOGRAMA. The 'OBRAS' section features a large abstract painting of a woman's face surrounded by green foliage. To the right of the painting is a text block describing the collection: 'O acervo do Museu Lasar Segall é formado por 3.008 trabalhos originais do artista, doados por seus filhos Maurício Segall e Oscar Klabin Segall. Este acervo abrange a parcela mais representativa da obra artística de Lasar Segall, permitindo uma visão abrangente desta produção em toda sua diversidade técnica e temática.' Below this is a list of works: 31 paintings in oil (29 on canvas, 2 on paper), 40 paintings on paper (watercolor and gouache), 386 engravings (woodcut, metal, and lithography), 2481 drawings (pencil, crayon, ink, etc.), and 70 sculptures (37 bronze, 33 in various materials). The 'MOBILIÁRIO' section shows a photograph of a chair and text stating that Lasar Segall designed a series of furniture in 1932 for his residence at Rua Afonso Celso, including chairs, a table, and a sofa, available in single or modular versions.

Figura 16: O site do Museu Lasar Segall.
Fonte: MUSEU LASAR Segall.

4.4 PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Em se tratando da Pinacoteca do Estado de São Paulo a situação em ambiente de pesquisa virtual é ainda mais caótica, pois não conta com um site próprio, podendo ser encontrada apenas como opção de cultura (“ponto turístico”) da cidade de São Paulo – Portal do Governo do Estado de São Paulo.

Portal do GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Home | Mapa do Site | Fale Conosco

Digite sua busca...

Busca Avançada

SP NOTÍCIAS | CONHEÇA SP | AÇÕES DE GOVERNO | ÓRGÃOS E ENTIDADES

CIDADÃO.SP.gov.br | InvestimentosSP.gov.br

Home » Conheça SP » Cultura » Museus » Pinacoteca do Estado

Conheça SP

Escolha uma Opção

Turismo

Cultura

- Artesanato
- Museus
- Música
- Teatros

História

Essa Gente Paulista

Pinacoteca do Estado



O prédio ocupado pela Pinacoteca do Estado foi projetado por Ramos de Azevedo em 1897, para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, instituição que formava técnicos e artesãos para construir as cidades que se enriqueciam com o café. Com paredes de tijolos não revestidos e amplas janelas incorporadas ao referencial urbano, a Pinacoteca passou por uma grande reforma durante o governo Mário Covas, e, hoje, em seus salões restaurados, pátios internos cobertos, telhado

Praça da Luz, 2
Jardim da Luz
CEP 01120-010
São Paulo - SP

Telefone:
(0xx11) 3229-9844

Fax:
(0xx11) 3229-9844, ramal 229

Links de Interesse

- Pinacoteca

Figura 17: Pinacoteca do Estado.
Fonte: PORTAL DO governo do Estado de São Paulo.

Dentre os locais analisados conclui-se que a instituição que mais se aproxima de um início de tratamento documentário de imagens artísticas é o MAC, uma vez que, além de possibilitar a pesquisa do acervo de modo on-line, também relata (reescreve) um pouco da vida e obra de cada artista. Essa iniciativa pode indicar formas de relacionamentos entre artistas, escolas, etc., incitando interesse e despertando para a busca de novos conhecimentos. Porém há que se admitir a disparidade entre o tratamento documentário de imagens pictóricas em cenário brasileiro e aquele dos países desenvolvidos, como a Espanha, onde é contemplado com vasta e complexa superioridade.

A partir então das informações recolhidas tanto em ambiente local, quanto em ambiente virtual, é possível supor que a preocupação central destas instituições não está no público genérico, mas se restringem a outro previamente esperado, o que acaba reduzindo o interesse de outros públicos que poderiam ser potencialmente utentes. A socialização do conhecimento supõe a criação de um novo público, aquele que vai em busca da arte pela arte, que neste cenário não é contemplado, estando apenas incluído nas exposições de arte, que não refletem impactos consistentes, aspecto este que poderia ser suprido efetuando-se o tratamento documentário mais especializado e detalhado destas obras.

O modelo apresentado por Agustín Lacruz e a análise da posição dos museus paulistas refletem uma situação de representação informacional pictórica muito diferenciada e permite refletir sobre o atraso extremo que nosso país ocupa em relação aos países desenvolvidos em termos documentários. A importância de se fazer tratamento informacional aplicado às obras de arte a fim de disponibilizá-las ao público interessado, mostra-se fundamental ao propósito de intentar proporcionar informações relevantes para geração de conhecimento, para os mais variados públicos.

5 PROPOSTA DE METODOLOGIA ADAPTADA A MUSEUS BRASILEIROS

De acordo com o exposto no capítulo 3, a metodologia utilizada por *Agustín Lacruz* para o estudo de imagens pictóricas parece bastante completa e exaustiva, demonstrando preocupação recorrente com a análise do conteúdo desses materiais. Porém, por razões sócio-econômicas e culturais encontradas em contexto brasileiro (muito diversas da espanhola), julga-se mais viável propor uma metodologia menos exaustiva, mas que contemple os elementos fundamentais de informação para que se possa fazer de maneira pragmática e eficiente a representação de imagens visando a geração de conhecimento nos usuários de museus e pinacotecas.

Pelas razões apresentadas propõe-se a seguinte metodologia para se aplicar às pinturas em contexto brasileiro:

5.1 EXPOSIÇÃO DA IMAGEM

5.2 DADOS CATALOGRÁFICOS

A representação descritiva segundo Ribeiro (2003) dispõe os materiais pictóricos dentro do item materiais gráficos os quais

[...] significam todos os tipos de materiais em duas dimensões, opacos como (originais de arte, quadros de pintura, gravuras, etc.) ou destinado a serem vistos ou projetados sem movimento, por meio de um instrumento óptico” (RIBEIRO, 2003, p. 8-5).

Neste sentido, as normas para descrição bibliográfica dos documentos ressaltam a importância da descrição física dos materiais gráficos argumentando facilidade na sua identificação. Para a presente proposta foi preciso realizar algumas adaptações que se mostraram necessárias para a adequada descrição destes materiais, no intuito de não avolumar a catalogação com dados supérfluos e também não sintetizar demais a ponto de perder informações importantes. A seguir, a instituição destes dados:

AUTOR DA OBRA: (nome por extenso).

LOCAL E DATA DE NASCIMENTO E DE MORTE DO AUTOR: (nome da cidade e país de nascimento por extenso, ano - nome da cidade e país de morte por extenso, ano). A inclusão deste campo permite relacionar o artista com outros que viveram na mesma época. Para não exceder o espaço da planilha serão colocados os símbolos (*) para nascimento e (+) para morte.

TÍTULO DA OBRA: (nome por extenso).

ANO DE EXECUÇÃO DA OBRA: (ano com quatro dígitos).

DGM (DESIGNAÇÃO GERAL DO MATERIAL): (tipo de suporte material em que é feita a obra). A lista britânica de suportes sugere a utilização do termo “material gráfico” para todos os tipos de materiais. Já na lista dos EUA, Canadá e Austrália, os termos variam de acordo com o tipo de material, utilizando o termo genérico “ilustração” para designar materiais não encontrados na lista. (RIBEIRO, 2003, p. 8-10). A presente pesquisa sugere a utilização desta última, pois a atribuição de termos é controlada, valendo-se de lista de termos pré-estabelecida. Esta lista é composta por:

cartão-relâmpago
desenho técnico
diafilme
diapositivo
ilustração
original de arte
reprodução de arte
transparência

Para a coleção tratada, supõe-se que o termo “originais de arte” será vastamente utilizado; sendo assim, acrescenta-se ao termo o tipo de material utilizado.

Original de arte	Óleo sobre tela
	Nanquin sobre tela
	Grafite sobre papel
	Giz sobre Papel

DIMENSÕES DA OBRA: (altura x largura em centímetros, excluindo a moldura).

LOCALIZAÇÃO SEDE DA OBRA: (país, nome da instituição). É importante ressaltar a sede original da obra, pois pode estar em exposição em outro local.

INSCRIÇÕES CONTIDAS NA OBRA: (descrever essas inscrições). Este campo pode servir como uma das características para provar a originalidade da obra, por isso a atenção em transcrevê-los. Neste trabalho não serão abordados estes dados,

pois não se teve acesso a essas informações, já que se restringe ao pessoal que trabalha diretamente com as obras.

PROCEDÊNCIA: (modo de aquisição da obra). Dependendo da obra e da instituição esta informação é explicitada ou não. Se a resposta for positiva é importante seguir a transcrição de acordo com o registro da Instituição.

5.3 ANÁLISE DO CONTEÚDO

São redações de textos que englobam as categorias abaixo:

- a) DESCRIÇÃO: descrever objetivamente o que está representado na pintura, observando suas características particulares.
- b) IDENTIFICAÇÃO: identificar o tema e os motivos artísticos retratados na pintura, atentando para a importância da biografia de personagens retratados e também da biografia do autor da obra, reconhecendo a significação da mesma para o contexto de vida do artista e estabelecendo relações com a escola artística, assim como pintores contemporâneos que usaram da mesma técnica, ou que podem se relacionar de alguma maneira com a obra.
- c) INTERPRETAÇÃO: interpretar os significados mais profundos que advêm das análises anteriores, como os códigos artísticos e a contextualização peculiar de cada obra, considerando a intencionalidade do artista, o ambiente histórico-cultural, a sociedade, o propósito da obra, etc.

Obs.: Adaptando-se esta proposta à de *Agustín Lacruz* há necessidade de restringí-la ao nível indicativo de exaustividade para as três fases da análise do conteúdo, observando que, apesar de delimitarem as informações para um contexto mais reduzido, contemplam informações fundamentais para representação pragmática e eficiente das pinturas, considerando o pouco investimento em cultura (no caso, de recursos humanos – documentalistas para tratamento do conteúdo de imagens) no Brasil. Assim, torna-se necessário relevar primeiramente o nível mais básico de representação, considerando o tempo gasto em “representações” exaustivas, porém ideais.

5.4 REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO: RESUMO E DESCRITORES

A representação do conteúdo é considerada como a fase que resulta em produtos documentários, ou seja, reflete a parte que os usuários têm acesso. Neste

sentido há necessidade de enfatizar que este é o momento crucial na recuperação de informações e, sendo assim, torna-se preciso o ajustamento das categorias de informação (descritores) que se adaptem melhor ao contexto nacional e a síntese das análises feitas na etapa anterior (resumos).

5.4.1 Resumo

Texto síntese das três fases da análise do conteúdo – descrição, identificação e interpretação.

5.4.2 Descritores

São os pontos de acesso pelos quais se fazem a recuperação das obras desejadas. Neste quesito há necessidade de complementar a metodologia de Agustín Lacruz acrescentando alguns descritores e eliminando outros. Acrescentando, pois há possibilidade de estabelecer outras categorias de descritores que ampliariam o escopo de busca e recuperação por parte do usuário e eliminando algumas categorias que na realidade não especificam o tipo de informação desejada. É o caso de “descritores onomásticos” que podem ser qualquer informação relacionada a nomes (nome do autor, nome dos personagens, nome do local em que foi realizada a obra, etc.), ou seja, o modo de intitular as categorias de descritores é inadequado. Neste sentido justifica-se o emprego de outros termos em virtude dos estipulados por aquele estudo.

Tipos de descritores:

ONOMÁSTICO X AUTORIA: como já mencionado acima, o termo onomástico é muito abrangente, não especificando a tipologia de informação requerida. Apesar de o estudo de Agustín Lacruz descrever a informação desejada, pensa-se ser necessário que a categoria reflita diretamente a informação a ser colocada, para não causar “transtornos”, que podem acarretar “perda de tempo”, “mal entendidos” e “duplicação de trabalho”.

TÍTULO: descritor incluído, pois há possibilidade de o usuário procurar a informação pelo nome da obra.

CRONOLOGIA e não **CRONOLÓGICOS**: a cronologia possibilita a procura pela época de realização da obra, não correspondendo somente ao ano específico de sua execução, ampliando o leque de possibilidades de recuperação, se, por exemplo, o usuário necessitar de alguns pintores do século 17.

TOPOGRÁFICOS: categoria descartada pela possibilidade de ser englobada no item “temáticos descritivos”.

FORMAIS: categoria descartada, pois corresponde à designação geral do material, ou seja, já foi incluída em dados catalográficos.

NATUREZA OU FORMA ARTÍSTICA: descritor incluído, pois há possibilidade de o usuário procurar a informação pelo nome da escola (movimento) artística desejada ou informações relacionadas. Ex.: Expressionismo.

TEMÁTICOS REFERENCIAIS X TEMÁTICOS DESCRITIVOS: o segundo título reflete com mais clareza a tarefa a ser realizada, ou seja, descrição do que está presente na obra, pois até por redundância fazem referência a ela. Nesta categoria podem ser incluídos os descritores topográficos, pois o usuário pode buscar pelo lugar retratado na obra. Ex.: Imagem de cidade. São Paulo. Prédios.

TEMÁTICOS INTERPRETATIVOS ao invés de **TEMÁTICOS NÃO REFERENCIAIS**, pois torna transparente o trabalho do indexador que fará a interpretação do que está presente na obra, com base em conhecimentos especializados e da sociedade. Ex.: Evolução das cidades. Urbanização. Modernidade

Padronização dos descritores:

Toda estrutura de tratamento informacional montada e exposta através da planilha a seguir e as metodologias utilizadas para sua elaboração têm como recurso fundamental o uso de linguagens, prioritariamente no que diz respeito aos descritores. Neste sentido, como aponta Buckland (2006, p. 4), “Toda descrição é uma atividade de linguagem”, sendo que “o uso de vocabulários padrão possui a vantagem da consistência e auxilia na compreensão”. A partir deste contexto julga-se bastante pertinente a elaboração de estruturas de linguagens que possibilitem a

recuperação de informações. Neste sentido intentou-se estabelecer para os itens AUTORIA, TÍTULO e CRONOLOGIA listas de palavras que auxiliassem os usuários a efetuar buscas orientadas pautadas nestes instrumentos.

5.4.2.1 Listas de descritores: Autoria, Títulos e Cronologia

LISTA DE AUTORIA

Busca pelo sobrenome do autor, seguido de seu prenome, como em referências:

ABRAMO, Lívio
 AGUILAR, José Roberto
 AMARAL, Tarsila do
 ARAÚJO, Emanuel

Obs.: A lista trará os nomes dos artistas em ordem alfabética por sobrenome, com remissivas quando necessário.

LISTA DE TÍTULOS

Busca pelo nome da obra: O escolar
 O mulato
 A negra
 Ouro Preto
 Rio
 São Paulo

Obs.: A lista trará os títulos das obras em ordem alfabética, desprezando-se os artigos que antecedem o nome.

LISTA DE CRONOLOGIA

Busca por séculos: Antes do século 16
 Século 16
 Século 17
 Século 18
 Século 19
 Século 20
 Século 21

Obs.: A lista trará todos os artistas que fazem parte do século escolhido, em ordem alfabética de sobrenome do autor.

5.4.2.2 Linguagem controlada: do conceito ao termo

No caso do item Natureza ou Forma Artística, listas não seriam suficientes por ocorrência das diversas possibilidades de pesquisa. Neste caso a solução foi então a de elaborar para esta categoria, um vocabulário controlado a partir de estudos conceituais dos termos envolvidos. “[...] a Terminologia modeliza o conhecimento como campo nocional; a linguagem documentária, modeliza a informação, para constituir sistemas informacionais” (LARA; TÁLAMO, 2007⁹). Tendo como exemplo a experiência didática aplicada por Lara e Tálamo (2007) em relação ao uso da terminologia na elaboração de redes relacionais de conceitos, a fim de construir produtos documentários, objetivou-se para este trabalho um ensaio aplicado em relação à “NATUREZA OU FORMA ARTÍSTICA” das duas obras estudadas, tratando-se dos assuntos: EXPRESSIONISMO E MODERNISMO. (Iniciando pelo tema expressionismo seguido pelo modernismo.)

EXPRESSIONISMO

Ficha terminológica de coleta (relação entre o termo e seus usos)

TERMO CANDIDATO	SINÔNIMO	CONTEXTO	FONTE	DOMÍNIO
Expressionismo		“Como manifestação da crise, o Expressionismo mostra-se através de dois pólos: subjetividade doentia (que leva ao sentimento de absurdo, de náusea, ao mergulho no inconsciente, ao salto metafísico) e intensa participação social, que gera vários tipos de realismo crítico.”	MORAIS, 1991, p. 40 ¹⁰	Artes Plásticas
Expressionismo		“Denominam-se genericamente expressionistas os vários movimentos de vanguarda do fim do século XIX e início do século XX que estavam	EXPRESSIONISMO / WIKIPÉDIA ¹¹	Artes Plásticas

⁹ O Documento não possui paginação, por isso não coloquei o número da página na citação.

¹⁰ MORAIS, F. *Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*. 2. ed. rev. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 168 p.

¹¹ EXPRESSIONISMO. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Expressionismo>>. Acesso em: 22 out. 2007.

		mais interessados na interiorização da criação artística do que em sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva. O Expressionismo surge de um desdobramento do pós-impressionismo, recebendo influências de uma série de artistas pertencentes a este período, como o holandês Van Gogh e o norueguês Edvard Munch. Encontra ligações também com certas manifestações do art nouveau e do simbolismo.		
Expressionismo		Em oposição ao Impressionismo, o Expressionismo surge no final do século XIX com características que ressaltam a subjetividade. Neste movimento, a intenção do artista é de recriar o mundo e não apenas a de absorvê-lo da mesma forma que é visto. Aqui ele se opõe à objetividade da imagem, destacando, em contrapartida, o subjetivismo da expressão.	EXPRESSIONISMO NAS artes plásticas / SUA PESQUISA ¹²	Artes Plásticas

Ficha terminológica de síntese

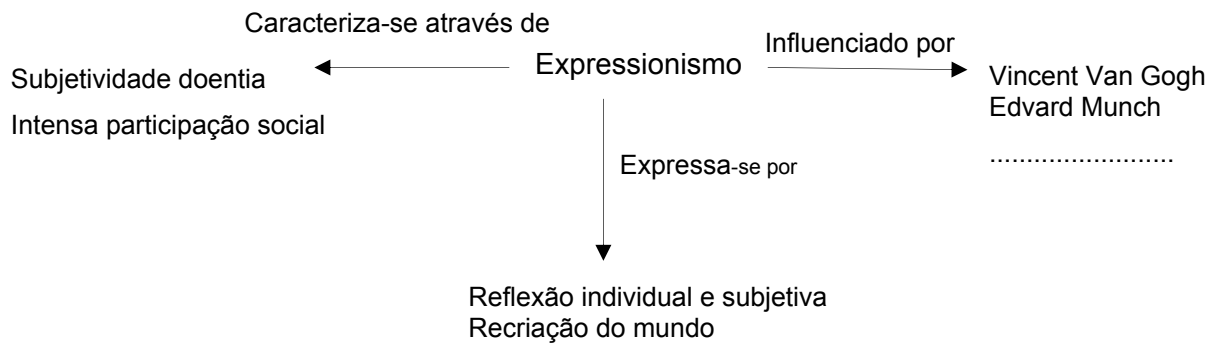
CONTEXTO	CARACTERÍSTICA 1	CARACTERÍSTICA 2	CARACTERÍSTICA 3
“Como manifestação da crise, o Expressionismo mostra-se através de dois pólos: subjetividade doentia (que leva ao sentimento de absurdo, de náusea, ao mergulho no inconsciente, ao salto metafísico) e intensa participação social, que gera vários tipos de realismo crítico. “	(...) Expressionismo mostra-se através de dois pólos: subjetividade doentia e intensa participação social (...)	(...) gera vários tipos de realismo crítico.	
“Denominam-se genericamente expressionistas os vários movimentos de vanguarda do fim do século XIX e início do século XX que estavam mais interessados na interiorização da criação artística do	(...) os vários movimentos de vanguarda do fim do século XIX e início do século XX que estavam mais	(...) uma reflexão individual e subjetiva (...)	(...) recebe influências de uma série de artistas pertencentes a este período, como o holandês Van Gogh

¹² EXPRESSIONISMO NAS artes plásticas. In: SUA PESQUISA. Disponível em: <<http://www.sua-pesquisa.com/artesliteratura/expressionismo>>. Acesso em: 22 out. 2007.

<p>que em sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva. O Expressionismo surge de um desdobramento do pós-impressionismo, recebendo influências de uma série de artistas pertencentes a este período, como o holandês Van Gogh e o norueguês Edvard Munch.</p>	<p>interessados na interiorização da criação artística do que em sua exteriorização (...)</p>		<p>e o norueguês Edvard Munch.</p>
<p>Em oposição ao Impressionismo, o Expressionismo surge no final do século XIX com características que ressaltam a subjetividade. Neste movimento, a intenção do artista é de recriar o mundo e não apenas a de absorvê-lo da mesma forma que é visto. Aqui ele se opõe à objetividade da imagem, destacando, em contrapartida, o subjetivismo da expressão.</p>	<p>(...) características que ressaltam a subjetividade (...)</p>	<p>(...) a intenção do artista é de recriar o mundo e não apenas a de absorvê-lo da mesma forma que é visto (...)</p>	<p>(...) se opõe à objetividade da imagem, destacando, em contrapartida, o subjetivismo da expressão.</p>
<p>Expressionismo: proposta de definição: O Expressionismo caracteriza-se através de dois pólos: subjetividade doentia e intensa participação social. Expressa-se como uma reflexão individual e subjetiva na qual a intenção do artista é de recriar o mundo e não apenas absorvê-lo da mesma forma que é visto. Recebe influências de uma série de artistas pertencentes a este período, como o holandês Van Gogh e o norueguês Edvard Munch.</p>			

Árvore de domínio: dois modos de representação

Primeiro modo de representação



Segundo modo de representação

Características	Modo de expressão	Influências
Subjetividade doentia	Reflexão individual e subjetiva	Vincent Van Gogh
Intensa participação social	Recriação do mundo	Edvard Munch
	

Reorganizando os termos em categorias

<p>Movimento Artístico</p> <p>Expressionismo</p> <p>Características</p> <p>Subjetividade doentia</p> <p>Intensa participação social</p> <p>Modo de expressão</p> <p>Reflexão individual e subjetiva</p> <p>Recriação do mundo</p> <p>Influências</p> <p>Vincent Van Gogh</p> <p>Edvard Munch</p>
--

Rede relacional de termos no tesouro

<p>EXPRESSIONISMO</p> <p>NE Caracteriza-se através de dois pólos: subjetividade doentia e intensa participação social e expressa-se como uma reflexão individual e subjetiva na qual a intenção do artista é de recriar o mundo e não apenas absorvê-lo da mesma forma que é visto. Recebe influências de uma série de artistas pertencentes a este período, como o holandês Van Gogh e o norueguês Edvard Munch.</p> <p>TG Movimentos artísticos</p> <p>TE Subjetividade doentia</p> <p>TE Intensa participação social</p> <p>TE Reflexão individual e subjetiva</p> <p>TE Recriação do mundo</p> <p>TR Vincent Van Gogh</p> <p>TR Edvard Munch</p>
--

MODERNISMO

Ficha terminológica de coleta (relação entre o termo e seus usos)

TERMO CANDIDATO	SINÔNIMO	CONTEXTO	FONTE	DOMÍNIO
Modernismo		“O Modernismo Brasileiro é um movimento de amplo espectro cultural, desencadeado tardiamente nos anos 20, nele convergindo elementos das vanguardas acontecidas na Europa antes da Primeira Guerra Mundial. Cubismo e Futurismo - assimilados antropofagicamente em fragmentos justapostos e misturados. “	MODERNISMO BRASILEIRO ¹³	Artes Plásticas
Modernismo		“Chama-se genericamente modernismo (ou movimento moderno) o conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes e o design da primeira metade do século XX. O movimento moderno baseou-se na idéia de que as formas "tradicionais" das artes plásticas, literatura, design, organização social e da vida cotidiana tornaram-se ultrapassadas, e que fazia-se fundamental deixá-los de lado e criar no lugar uma nova cultura.”	MODERNISMO / WIKIPÉDIA ¹⁴	Artes Plásticas
Modernismo		No Brasil, o termo identifica o movimento desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Uma das primeiras exposições de arte moderna no Brasil é realizada em 1913 pelo pintor de origem lituana Lasar Segall. Em 1917, Anita Malfatti faz a que é considerada de fato a primeira mostra modernista brasileira. Apesar de não ter exposto na Semana de 22, Tarsila do Amaral torna-se fundamental para o movimento.	MODERNISMO ¹⁵	Artes Plásticas

¹³ MODERNISMO BRASILEIRO. In: *SITE MODERNISMO*. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/projetos/seculox/modulo2/modernismo/index.html>>. Acesso em: 22 out. 2007.

¹⁴ MODERNISMO. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Modernismo>>. Acesso em: 22 out. 2007.

¹⁵ MODERNISMO. In: TERRA. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/mundoantigo/impressionismo/3.htm>>. Acesso em: 22 out. 2007.

		Sua pintura é baseada em cores puras e formas definidas. O principal escultor modernista é Vitor Brecheret.”		
--	--	--	--	--

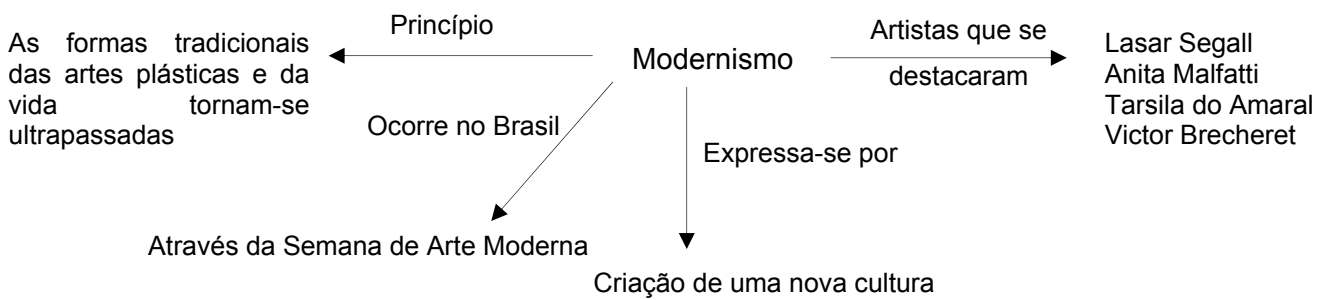
Ficha terminológica de síntese

CONTEXTO	CARACTERÍSTICA 1	CARACTERÍSTICA 2	CARACTERÍSTICA 3
“O Modernismo Brasileiro é um movimento de amplo espectro cultural, desencadeado tardiamente nos anos 20, nele convergindo elementos das vanguardas acontecidas na Europa antes da Primeira Guerra Mundial. Cubismo e Futurismo - assimilados antropofagicamente em fragmentos justapostos e misturados. “	(...) é um movimento de amplo espectro cultural, desencadeado tardiamente nos anos 20 (...)	(...) Cubismo e Futurismo - assimilados antropofagicamente em fragmentos justapostos e misturados.	
“Chama-se genericamente modernismo (ou movimento moderno) o conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes e o design da primeira metade do século XX. O movimento moderno baseou-se na idéia de que as formas "tradicionais" das artes plásticas, literatura, design, organização social e da vida cotidiana tornaram-se ultrapassadas, e que fazia-se fundamental deixá-los de lado e criar no lugar uma nova cultura.”	(...) o conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes e o design da primeira metade do século XX (...)	(...) idéia de que as formas "tradicionais" das artes plásticas, literatura, design, organização social e da vida cotidiana tornaram-se ultrapassadas (...)	(...) criação de uma nova cultura.
No Brasil, o termo identifica o movimento desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Uma das primeiras exposições de arte moderna no Brasil é realizada em 1913 pelo pintor de origem lituana Lasar Segall. Em 1917, Anita Malfatti faz a que é considerada de fato a primeira mostra modernista brasileira. Apesar de não ter exposto na Semana de 22, Tarsila do Amaral torna-se fundamental para o movimento. Sua pintura é baseada em cores puras e formas definidas. O principal escultor modernista é Vitor Brecheret.”	(...) o movimento desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922 (...)	(...)Uma das primeiras exposições de arte moderna no Brasil é realizada em 1913 pelo pintor de origem lituana Lasar Segall. Em 1917, Anita Malfatti faz a que é considerada de fato a primeira mostra modernista brasileira. Apesar de não ter exposto na Semana de 22, Tarsila do Amaral torna-se fundamental para o movimento. Sua pintura é baseada em cores puras e formas definidas. O principal escultor	

		modernista é Vitor Brecheret.”	
<p>Modernismo: proposta de definição: O Modernismo é o conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes e o design da primeira metade do século XX. No Brasil desenvolve-se tardiamente nos anos 20 desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Tem por princípio a idéia de que as formas "tradicionais" das artes plásticas, literatura, design, organização social e da vida cotidiana tornaram-se ultrapassadas. Configura-se como o movimento da criação de uma nova cultura. Alguns dos grandes expoentes desse movimento foram: Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, entre outros.</p>			

Árvore de domínio: dois modos de representação

Primeiro modo de representação



Segundo modo de representação

Princípio	Ocorrência no Brasil	Modo de Expressão	Principais Artistas
Artes plásticas ultrapassadas	Durante e após a Semana de Arte Moderna	Criação de uma nova cultura	Lasar Segall
			Anita Malfatti
			Tarsila do Amaral
			Victor Brecheret

Reorganizando os termos em categorias

<p>Movimento Artístico</p> <p>Modernismo</p> <p>Princípio</p> <p>Artes plásticas ultrapassadas</p> <p>Modo de expressão</p> <p>Criação de uma nova cultura</p> <p>Ocorrências no Brasil</p> <p>Semana de Arte Moderna</p> <p>Principais Artistas</p> <p>Lasar Segall</p> <p>Anita Malfatti</p> <p>Tarsila do Amaral</p> <p>Victor Brecheret</p>
--

Rede relacional de termos no tesauro

<p>MODERNISMO</p> <p>NE É o conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes e o design da primeira metade do século XX, desenvolvendo-se tardiamente no Brasil à partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Tem por princípio a idéia de que as formas "tradicionais" das artes plásticas, literatura, design, organização social e da vida cotidiana tornaram-se ultrapassadas. Configura-se como o movimento da criação de uma nova cultura. Alguns dos grandes expoentes desse movimento foram: Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, entre outros.</p> <p>TG Movimentos artísticos</p> <p>TE Nova cultura</p> <p>TE Artes plásticas ultrapassadas</p> <p>TR Semana de arte moderna</p> <p>TR Lasar Segall</p> <p>TR Anita Malfatti</p> <p>TR Tarsila do Amaral</p> <p>TR Victor Brecheret</p>
--

Após esses ensaios é possível mencionar que a busca por natureza ou forma artística para esta proposta será norteada através de um tesouro, futuramente expandido.

As outras duas tipologias de descritores (Temáticos descritivos e Temáticos interpretativos) não fazem parte do universo da palavra e sim do universo do discurso. Sendo assim, não há possibilidade de pré-determinar os termos ou expressões utilizadas, já que as mesmas são expressas através de textos (produção textual). A categoria anteriormente trabalhada é da ordem da palavra, por isso é possível pré-determinar seus termos, o contrário do ocorrido com as categorias de descritores Temáticos descritivos e Temáticos interpretativos, que são da ordem do discurso e não possibilitam a elaboração de uma linguagem controlada.

A categoria de descritores “Temáticos descritivos” descreve e identifica os objetos das imagens tendo sempre como referência o léxico. Ex.: Sol, Lua, Mulher de meia idade, etc.

Em termos da categoria dos descritores “Temáticos interpretativos”, uma observação importante é que a interpretação além de discursiva é também infinita quanto ao seu número e ao seu processo.

Por um lado, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas. (PAREYSON, 2001, p. 224)

Neste sentido, a linguagem que se coloca para efetivar a busca de informação nestas categorias se mostra aberta, ou seja, qualquer expressão de busca pode ser recuperada se a mesma foi inserida no momento da indexação, não sendo possível para estas categorias, à medida que integram a ordem discursiva, um controle terminológico.

Apesar de concordar que o tesouro é a linguagem documentária mais completa, há que se considerar que o vocabulário controlado mais simples, até as listas nos três primeiros casos auxiliam de forma expressiva a sistematização de conceitos, principalmente se o local no qual se desenvolve a atividade de tratamento da informação carece de recursos básicos de documentação, como a presença de uma metodologia específica. A incipiente pesquisa em materiais imagético-pictóricos no Brasil supõe que se inicie o processo com o estudo de uma metodologia que estabeleça alguns procedimentos documentários para que, posteriormente, seja viável aplicar uma linguagem de indexação. Porém ousa-se sugerir, como material de apoio, a já explicitada sistematização de linguagem que visa auxiliar a rotina do profissional que se dedica ao trabalho de representação de pinturas, ressaltando as características dos descritores vinculados a esse tipo de material.

5.5 BIBLIOGRAFIA

Colocação das referências utilizadas em todo o processo de tratamento informacional de cada imagem. Essa bibliografia poderia ajudar em outras pesquisas documentárias que se relacionassem com o mesmo tema.

PLANILHA

A planilha que segue tem a função de padronizar as etapas do tratamento da informação imagético-pictórica, evidenciando a possibilidade de aplicação metodológica. É dividida em três partes, sendo a primeira de ordem interna, a segunda dos produtos documentários (resumo) que aparecem para o usuário e a terceira dos produtos documentários que possibilitam a procura pela informação (descritores). Abaixo as ilustrações da planilha.

PLANILHA

Funções internas da Instituição

IMAGEM	DADOS CATALOGRÁFICOS
	AUTORIA
	AUTOR:
	LOCAL E DATAS * e +:
	OBRA
	TÍTULO:
	ANO DE EXECUÇÃO:
	DGM:
	DIMENSÕES:
	LOCALIZAÇÃO SEDE:
	INSCRIÇÕES:
	PROCEDÊNCIA:

ANÁLISE DO CONTEÚDO
DESCRIÇÃO
IDENTIFICAÇÃO
INTERPRETAÇÃO

BIBLIOGRAFIA

Figura 18: Planilha de funções internas da instituição.

PLANILHA

Produtos documentários - O que aparece para o usuário após a busca

IMAGEM	DADOS CATALOGRÁFICOS
	AUTORIA
	AUTOR:
	LOCAL E DATAS * e +:
	OBRA
	TÍTULO:
	ANO DE EXECUÇÃO:
	DGM:
	DIMENSÕES:
	LOCALIZAÇÃO SEDE:
	INSCRIÇÕES:
	PROCEDÊNCIA:

REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA E DO CONTEÚDO: PRODUTOS
PRODUTO 1: RESUMO: (TEXTO SÍNTESE DA ANÁLISE DO CONTEÚDO)

Figura 19: Planilha de produto documentário: exibição para o usuário

PLANILHA**Produtos documentários – Como o usuário pode procurar a informação**

REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA E DO CONTEÚDO: PRODUTOS
PRODUTO 2: DESCRITORES
AUTORIA:
TÍTULO:
CRONOLOGIA:
NATUREZA / FORMA ARTÍSTICA:
TEMÁTICOS DESCRITIVOS:
TEMÁTICOS INTERPRETATIVOS:

Figura 20: Planilha de produto documentário: busca da informação

Antes de adentrar aos ensaios da proposta, julga-se importante justificar a escolha das obras e dos artistas selecionados para representar o tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas. Em virtude de o estudo se realizar em contexto brasileiro, parece essencial que as obras se encontrem também neste cenário. As duas pinturas revelam que traços diferentes não implicam na ineficiência da proposta.

A primeira obra a ser analisada é “O escolar” de Vincent van Gogh, que está localizada no Museu de Arte de São Paulo. Esta tela mostra-se bastante relevante para ser analisada já que, além da inegável originalidade e reconhecimento da grandiosa obra deste pintor, ela também determina uma tipologia de imagem (o retrato) que revela a intenção de reproduzir fielmente as características das pessoas retratadas na perspectiva do artista.

Já a segunda obra tratada é “A negra” de Tarsila do Amaral, sediada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Tarsila foi selecionada por ter sido uma das figuras mais representativas do Modernismo no Brasil. Esta tela revela características bastante diversificadas da primeira obra analisada, pois, apesar de ambas pertencerem à mesma tipologia de imagem (o retrato), esta última caracteriza-se mais pela expressão da artista na obra do que pela preocupação em retratar fielmente as características pessoais da mulher, visto que “A negra” é pintada em formas desproporcionais. Tarsila denota sua brasilidade.

O ensaio que se inicia procura revelar a possibilidade de tratamento destas obras a fim de que possam integrar o conjunto de conhecimento dos usuários. Neste sentido, como já apontado no capítulo anterior, propõe-se uma metodologia de aplicação de tratamento informacional e também as linguagens pelas quais podem ser acessadas essas informações.

6.1 VINCENT VAN GOGH (O ESCOLAR)

PLANILHA**Funções internas da Instituição**

Figura 21: O escolar.
Fonte: MASP.

DADOS CATALOGRÁFICOS
AUTORIA
AUTOR: Vincent van Gogh
LOCAL E DATAS * e +: Groot Zundert / Holanda, 30/03/1853 – Auvers-sur-Oise / França, 29/07/1890
OBRA
TÍTULO: O escolar (o filho do carteiro – Gamin au Képi)
ANO DE EXECUÇÃO: 1888
DGM: Original de arte / óleo sobre tela
DIMENSÕES: 63 x 54 cm
LOCALIZAÇÃO SEDE: Brasil / Museu de Arte de São Paulo – MASP
INSCRIÇÕES: ---
PROCEDÊNCIA: ---

ANÁLISE DO CONTEÚDO**DESCRIÇÃO**

Pintura em retrato de meio corpo de um menino sentado sobre uma cadeira com o corpo e o rosto direcionados para o lado direito; o menino sustenta o braço direito sobre o encosto superior da cadeira e veste blusa de cor azul e boné marrom. Ao fundo, o cenário é composto de um vermelho vibrante que torna a obra luminosa. Rosto, mãos e cadeira configuram-se num amarelo intenso.

IDENTIFICAÇÃO

O menino retratado na pintura é “Camille Roulin”, o filho do carteiro Joseph Roulin. Vincent estabeleceu grande elo de amizade com o carteiro Roulin decorrente de sua freqüente utilização dos serviços postais para corresponder-se com seu estimado irmão Theo (Theodore van Gogh).

Esta obra foi produzida na cidade de Arles (França), local onde Vincent viveu por pouco mais de um ano tendo chegado em 20 de fevereiro de 1888 e, voluntariamente, se mudou para a cidade de Saint-Rémy-de-Provence (França) para internar-se no manicômio Saint-paul-de Masoule, em 08 de maio de 1889. Arles representava para Vincent a concretização do “sonho japonês”, ou seja, o sonho de pintar obras com intensa luminosidade, acreditando que, “ao contemplar a natureza sob um céu mais brilhante, seria capaz de ter uma idéia mais verdadeira do modo como os japoneses sentem e desenham”. Vincent descobrira a luz. Além deste fato, Vincent também objetivou em Arles realizar o desejo de estabelecer uma comunidade de artistas, idéia que começou a por em prática em Paris mas que terminou em frustração e tragédia, por causa dos vários desentendimentos ocorridos entre ele e Gauguin, findando com o retorno deste último a Paris e com o episódio da automutilação de Vincent ao decepar o lóbulo de sua orelha.

Vincent produziu muitos retratos (como o exibido por esta tela) e auto-retratos, que naquela época foram considerados gêneros inferiores por retratarem pessoas comuns, já que a arte acadêmica valorizava apenas temas históricos, religiosos e mitológicos. A pintura de “O escolar” revela a materialização da luz descoberta por Vincent em Arles, assim como retrata sua original forma artística, apesar de algumas influências expressionistas.

Verifica-se se que as mudanças psicológicas (surtos) de Vincent também foram acompanhadas pelo estilo de sua pintura, já que o pontilhado do início fora trocado por pequenas pinceladas (retratadas nesta tela) e mais posteriormente, quando o estado depressivo de Vincent se agravou ainda mais, as pequenas pinceladas foram substituídas por curvas espiraladas.

“Detentor de uma força espiritual tão extraordinária como incontrolável, o pintor holandês encontrou – quiçá como um exercício de sobrevivência – o modo de expressar paixões e sentimentos que brotavam de sua mente doentia e de sua alma atormentada. Com esses precedentes reunidos e por meio de um novo código de cores, linhas e composições, Vincent conseguiu mostrar como um artista vê, entende e sente o mundo que o rodeia”.

O pintor é possuidor de obras incomparáveis e estilo próprio, mas se permite associar esta obra à “O grito” de Edvard Munch que também revela traços de luz bastante pungentes e foi um dos artistas que fizeram parte do expressionismo assim como Vincent, seu contemporâneo.

INTERPRETAÇÃO

Através do exame da obra foi possível identificar mais claramente a presença de quatro dos códigos artísticos explicitados no capítulo 3, além da composição geral da obra, são eles: código cromático, código lumínico, código cenográfico e código indumentário. O código cromático mais enfaticamente perceptível, trata das cores presentes na obra que revelam a intenção do artista em “chocar”, mesclando cores fortes no intuito de realizar o “sonho japonês”, resultando no código lumínico - o fundo vermelho produz, contrastando com o azul da blusa, uma carga de vivacidade do menino, porém, já adentrando ao código cenográfico, o olhar dirigido para baixo demonstra ao mesmo tempo a tristeza do personagem, o que provoca certa tensão na obra. É possível verificar a “presença” de Vincent na obra se analisarmos a expressão de dor representada pela mão deformada do menino. Assim, como dizia o próprio pintor: “Uma obra, de forma representativa ou não é sempre um auto-retrato de seu autor.” O

código indumentário também se faz presente na obra através das vestimentas do menino que revelam a vida simples: boné e blusa característicos de cidadãos comuns, de classe social baixa, traço que Vincent sempre desejava evidenciar.

Utilizando cores fortes e pinceladas bem marcadas, observa-se o estilo do artista que pode ser revelado através desta e de muitas outras de suas telas. A realidade de Vincent van Gogh era marcada pela intensidade, expressada intencionalmente através de suas obras, que “emanam certo sentido trágico, visível nos auto-retratos, nos céus em reboiço, nos cipestres retorcidos, nos corvos de mau agouro e, especificamente relacionado a esta obra, os inquietantes fundos de retratos”.

BIBLIOGRAFIA

O ESCOLAR. In: *SITE DO EDUCADOR*. Disponível em: <[http://www. casthalia. com.br/a_ mansao /obras/vangogh_ escolar.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/vangogh_escolar.htm)>. Acesso em: 22 out. 2007.

MORAIS, F. *Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*. 2. ed. rev. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 168 p.

VENEZIA, M. *Vincent van Gogh*. São Paulo: Moderna, 1996. 32 p. (Coleção mestres das artes).

VINCENT VAN GOGH. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent _van_Gogh](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh)>. Acesso em: 23 out. 2007.

VINCENT VAN GOGH. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007. 96 p. (Coleção Folha Grandes Mestres da pintura).

PLANILHA

Produtos documentários - O que aparece para o usuário após a busca



O escolar

DADOS CATALOGRÁFICOS
AUTORIA
AUTOR: Vincent van Gogh
LOCAL E DATAS * e +: Groot Zundert / Holanda, 30/03/1853 – Auvers-sur-Oise / França, 29/07/1890
OBRA
TÍTULO: O escolar (o filho do carteiro – Gamin au Képi)
ANO DE EXECUÇÃO: 1888
DGM: Original de arte / óleo sobre tela
DIMENSÕES: 63 x 54 cm
LOCALIZAÇÃO SEDE: Brasil / Museu de Arte de São Paulo – MASP
INSCRIÇÕES: ---
PROCEDÊNCIA: ---

RESUMO

Pintura em retrato de meio corpo de um menino sentado sobre uma cadeira com o corpo e o rosto direcionados para o lado direito; o menino sustenta o braço direito sobre o encosto superior da cadeira e veste blusa de cor azul e boné marrom. Ao fundo, o cenário é composto de um vermelho vibrante que torna a obra luminosa. Rosto, mãos e cadeira configuram-se num amarelo intenso.

O menino retratado na pintura é “Camille Roulin”, o filho do carteiro Joseph Roulin. Vincent estabeleceu grande elo de amizade com o carteiro Roulin decorrente de sua freqüente utilização dos serviços postais para corresponder-se com seu estimado irmão Theo (Theodore van Gogh). A pintura de “O escolar” revela a materialização da luz descoberta por Vincent em Arles, assim como retrata sua original forma artística, apesar de algumas influências expressionistas. Verifica-se se que as mudanças psicológicas (surto) de Vincent também foram acompanhadas pelo estilo de sua pintura, já que o pontilhado do início fora trocado por pequenas pinceladas (retratadas nesta tela) e, mais posteriormente, quando o estado depressivo de Vincent se agravou ainda mais, as pequenas pinceladas foram substituídas por curvas espiraladas. O pintor é possuidor de obras incomparáveis e estilo próprio, mas se permite associar esta obra à “O grito” de Edvard Munch que também revela traços de luz bastante pungentes e foi um dos artistas que fizeram parte do expressionismo assim

como Vincent, seu contemporâneo.

O código cromático mais enfaticamente perceptível trata das cores presentes na obra que revelam a intenção do artista em “chocar”, mesclando cores fortes no intuito de realizar o “sonho japonês” resultando no código lumínico - o fundo vermelho produz, contrastando com o azul da blusa, uma carga de vivacidade do menino, porém, já adentrando ao código cenográfico, o olhar dirigido para baixo demonstra ao mesmo tempo a tristeza do personagem, o que provoca certa tensão na obra. O código indumentário também se faz presente na obra através das vestimentas do menino que revelam a vida simples: boné e blusa característicos de cidadãos comuns, de classe social baixa, traço que Vincent sempre desejava evidenciar. A realidade de Vincent van Gogh era marcada pela intensidade, expressada intencionalmente através de suas obras, que “emanam certo sentido trágico, visível nos auto-retratos, nos céus em reboição, nos cipestres retorcidos, nos corvos de mau agouro e, especificamente relacionado a esta obra, os inquietantes fundos de retratos.”

PLANILHA**Produtos documentários – Como o usuário pode procurar a informação**

DESCRITORES
AUTORIA: VAN GOGH, Vincent
TÍTULO: O escolar
CRONOLOGIA: Século 19
NATUREZA / FORMA ARTÍSTICA: Expressionismo; Movimentos Artísticos; Vincent van Gogh; Recriação do Mundo; Edvard Munch, etc.
TEMÁTICOS DESCRITIVOS: Cadeira; Menino; Menino de boné; Menino cabisbaixo; Vermelho; Azul, etc.
TEMÁTICOS INTERPRETATIVOS: Solidão; Tristeza; Menino triste; Menino de classe social baixa, etc.

6.2 TARSILA DO AMARAL (A NEGRA)

PLANILHA

Funções internas da Instituição



Figura 22: A negra.
Fonte: MAC.

DADOS CATALOGRÁFICOS
AUTORIA
AUTOR: Tarsila do Amaral
LOCAL E DATAS * e +: Capivari / Brasil, 1/10/1886 – São Paulo / Brasil, 17/01/1973
OBRA
TÍTULO: A negra
ANO DE EXECUÇÃO: 1923
DGM: Original de arte / óleo sobre tela
DIMENSÕES: 100 x 81,3 cm
LOCALIZAÇÃO SEDE: Brasil / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP
INSCRIÇÕES: ---
PROCEDÊNCIA: Doação MAMSP

ANÁLISE DO CONTEÚDO

DESCRIÇÃO

Pintura de uma mulher negra retratada de corpo inteiro composta em formas desproporcionais contendo cabeça pequena com nariz e boca esparsos, tronco grande com ênfase na mama direita e membros deformados. A tela conta com um esquema de cores prioritariamente em tons pastel, trazendo a personagem em primeiro plano num marrom claro e fundo, geometricamente desenhado, em azul, verde, amarelo e uma pequena faixa vermelha. Traz uma folha de bananeira do lado direito da tela.

IDENTIFICAÇÃO

Integrada fortemente aos temas brasileiros Tarsila pinta “A negra” influenciada pela construção geométrica de Léger (mestre cubista) retratando nesta obra um dos universos culturais brasileiros recorrendo ao

contato com a terra e com as tradições. Estas características da pintura podem ser observadas nesta tela através de elementos originais do Brasil, como a folha de bananeira e a forte presença da negra, destacando a importância desta raça na cultura nacional. O grande seio reproduzido na obra deriva-se de lembranças da infância de Tarsila junto às amas de leite das fazendas, pois quando criança ouvia histórias sobre o fato de estas mulheres terem seus seios aumentados, em virtude de amamentarem as crianças nas costas enquanto trabalhavam na roça.

A obra de Tarsila subdivide-se em três fases: a primeira, denominada “Pau-Brasil” (a qual pertence esta tela); a segunda, originada da obra “Abaporu” (1928) que marca o início do movimento antropofágico (movimento cultural da década de 30) que rompe a relação tranqüila de Tarsila com o mundo real, interligando sonhos a temas primitivistas. E a terceira fase denominada “Social” que tem início com a obra “Operários” (1933), após viagem à União Soviética.

Pintora mais representativa da primeira fase modernista do Brasil e integrante do “grupo dos cinco”, formado por intelectuais e artistas como: Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Pichia, Tarsila revela nesta obra a combinação entre a tradição europeia e a cultura popular brasileira, pois apesar de sólida formação acadêmica a artista se mostra liberta de amarras estéticas e imposições formais, estando sempre ligada às questões do contexto nacional, sendo eles de qualquer origem: social, econômica, cultural, etc.

INTERPRETAÇÃO

A obra traz em segundo plano elementos de ordem cubista, e, em contrapartida, destaca a negra em primeiro plano demonstrando que apesar da distância e das influências da arte europeia, Tarsila nunca se esquecia de sua terra e de seu povo, inferindo até certo saudosismo.

As cores (código cromático) utilizadas para a confecção da obra conduzem a mesma a um equilíbrio, visto que não exagera nas tonalidades optando por tons mais naturalistas. A tristeza, visualizada pelo olhar baixo e pelos lábios enormes e indiferentes (código gestual), revelam que pouca ou nenhuma esperança resta a esta mulher de vida difícil, cujo trabalho deforma seus pés e mãos.

Em contexto modernista, permite-se considerar a obra como uma exposição das raízes populares, rompendo com a erudição, já que uma das premissas do movimento “Pau-Brasil” no qual esta obra é incluída, era justamente a de manifestar-se contra a “prática culta da vida”, contra “o lado doutor”.

BIBLIOGRAFIA

CUNHA, S. *Arte, educação e projetos: Tarsila do Amaral para crianças e educadores*. 3. ed. Campinas, SP: Árvores do saber, 2005. 60 p. (Coleção aprendendo com arte).

MORAIS, F. *Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*. 2. ed. rev. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 168 p.

ROSA, N. S. S. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Callis, 1998. 40 p. (Coleção biografias brasileiras).

TARSILA DO AMARAL. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tarsila_do_Amaral>. Acesso em: 22 out. 2007

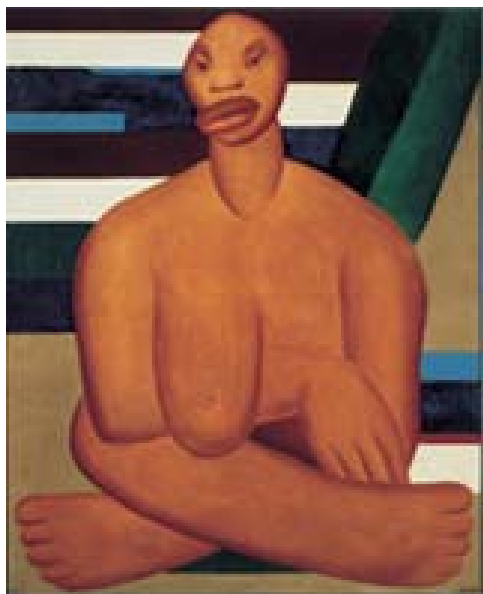
TARSILA DO AMARAL. In: PINTURA BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=32&in=1>. Acesso em: 22 out. 2007.

TARSILA DO AMARAL. In: HOME PAGE. Disponível em: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm>. Acesso em: 21 out. 2007.

TARSILA DO AMARAL. Biografias. Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_36.html>. Acesso em: 21 out. 2007.

PLANILHA

Produtos documentários - O que aparece para o usuário após a busca



A negra

DADOS CATALOGRÁFICOS
AUTORIA
AUTOR: Tarsila do Amaral
LOCAL E DATAS * e +: Capivari / Brasil, 1/10/1886 – São Paulo / Brasil, 17/01/1973
OBRA
TÍTULO: A negra
ANO DE EXECUÇÃO: 1923
DGM: Original de arte / óleo sobre tela
DIMENSÕES: 100 x 81,3 cm
LOCALIZAÇÃO SEDE: Brasil / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP
INSCRIÇÕES: ---
PROCEDÊNCIA: Doação MAMSP

RESUMO

Pintura de uma mulher negra retratada de corpo inteiro composta em formas desproporcionais contendo cabeça pequena com nariz e boca esparsos, tronco grande com ênfase na mama direita e membros deformados. A tela conta com um esquema de cores prioritariamente em tons pastel, trazendo a personagem em primeiro plano num marrom claro e, fundo, geometricamente desenhado, em azul, verde, amarelo e uma pequena faixa vermelha. Traz uma folha de bananeira do lado direito da tela.

Integrada fortemente aos temas brasileiros, Tarsila pinta “A negra” influenciada pela construção geométrica de Léger (mestre cubista) retratando nesta obra um dos universos culturais brasileiros recorrendo ao contato com a terra e com as tradições. Estas características da pintura podem ser observadas nesta tela através de elementos originais do Brasil, como a folha de bananeira e a forte presença da negra, destacando a importância desta raça na cultura nacional. O grande seio reproduzido na obra deriva-se de lembranças da infância de Tarsila junto às amas de leite das fazendas, pois quando criança ouvia histórias sobre o fato de estas mulheres terem seus seios aumentados, em virtude de amamentarem as crianças nas costas enquanto trabalhavam na roça. Tarsila revela nesta obra a combinação entre a tradição européia e a cultura popular brasileira, pois apesar de sólida formação acadêmica a artista se mostra liberta de amarras estéticas e imposições formais, estando sempre ligada às questões do contexto nacional, sendo eles de qualquer origem: social, econômica, cultural, etc.

As cores (código cromático) utilizadas para a confecção da obra conduzem a mesma a um equilíbrio, visto que não exagera nas tonalidades optando por tons mais naturalistas. A tristeza, visualizada pelo olhar baixo e pelos lábios enormes e indiferentes (código gestual) revelam que pouca ou nenhuma esperança resta a esta mulher de vida difícil, cujo trabalho deforma seus pés e mãos. Em contexto modernista, permite-se considerar a obra como uma exposição das raízes populares, rompendo com a erudição, já que uma das premissas do movimento “Pau-Brasil” no qual esta obra é incluída, era justamente a de manifestar-se contra a “prática culta da vida”, contra “o lado doutor”.

PLANILHA**Produtos documentários – Como o usuário pode procurar a informação**

DESCRITORES
AUTORIA: AMARAL, Tarsila do
TÍTULO: A negra
CRONOLOGIA: Século 20
NATUREZA / FORMA ARTÍSTICA: Modernismo; Movimentos Artísticos; Semana de Arte Moderna; Nova Cultura; Lasar Segall; Tarsila do Amaral, etc.
TEMÁTICOS DESCRITIVOS: Mulher negra; Ama de leite; Brasil; Bananeira; Verde; Natureza, etc.
TEMÁTICOS INTERPRETATIVOS: Mulher triste; Brasilidade; Servidão; Racismo; Pobreza, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no cenário paulista deixa a desejar em relação ao tratamento de seu conteúdo, já que limita aos bancos de dados apenas os aspectos descritivos das obras. O Brasil carece de recursos no que diz respeito ao contexto cultural e artístico. Sendo assim, torna-se bastante complexa tal tarefa que necessita de profissionais especializados e bem remunerados. Porém, dentre as instituições analisadas pode-se afirmar que a que mais se aproxima de um início de tratamento documentário é o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, pois é o único que oferece, (em meio virtual), além da descrição da obra, também um começo de tratamento do conteúdo, revelado através da biografia do artista.

Uma observação impactante que pôde ser verificada em contexto nacional foi a de que: “Parece inerente aos fazeres museológicos brasileiros apenas preocupações vinculadas à estética da obra, colocando o espectador num estado de contemplação”. Esta constatação permite inferir que essas instituições ainda se situam num patamar abaixo daquele dos países desenvolvidos e, refletindo sobre esse aspecto, percebe-se que a metodologia aplicada por Agustín Lacruz seria inviável, levando em consideração a situação atual do país. Por este motivo é que foi elaborada uma proposta um pouco mais resumida, mas que desse conta de tratar com eficiência os materiais dos museus e pinacotecas, a fim de adequá-las ao nosso contexto. Após os ensaios realizados com base nesta proposta visualizou-se que há possibilidade de tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas em cenário brasileiro, porém a concretização desta atividade (que envolve recrutamento de pessoal, finanças, estrutura das instituições, etc.) não compete aos objetivos deste trabalho, até porque se admite a ausência de conhecimentos necessários para realizar tal empreendimento.

A proposta e os ensaios realizados são exemplos do que pode ser feito em documentação para auxiliar a representação das obras de arte, no que diz respeito aos seus conteúdos informacionais. O tratamento informacional exposto pode contribuir significativamente para tornar as instituições de arte, além de monumentos de contemplação, também fontes de informação e de pesquisas. Neste sentido, além de permitir a pesquisa, também expande o público dos museus, através da possibilidade de interação com o ambiente disponibilizado via pesquisas locais e virtuais.

Utilizando-se de listas de termos e linguagens controladas como visto anteriormente, pretende-se abrigar tantos “mundos” e “linguagens” quantos forem necessários para atender às expectativas dos usuários. Assim, como diversos públicos suscitam diversas culturas, Canclini revela que, “Cultura não é apenas o lugar onde se sabe que dois mais dois são quatro” (CALCLINI, 2003, p. 8). Sob esta perspectiva há que se considerar o surgimento de novas culturas através da hibridização dos povos. Neste aspecto, a documentação tem um sentido ainda mais importante e provocador, pois propõe agregar, em apenas um sistema informacional, informações que dêem conta de suprir tanto as necessidades de povos e culturas diversas, como também de sanar as necessidades desta nova casta cultural da sociedade que se funde através da hibridização cultural, advinda da globalização. E, como bem ressalta Rosa (2006, p. 23) “A cultura estabelece um padrão de significados nas formas simbólicas”. As linguagens neste caso assumem um papel de “decifradoras de símbolos” à medida que controlam seus significados através do estabelecimento de termos preferidos e os relacionam hierárquica e associativamente, expondo-os como informação elaborada por um sistema indexador. Ainda sob este prisma pode-se considerar que o tratamento informacional insere-se também num ambiente cultural no qual “amplia a atuação operacional e funcionalista para um instrumento transformador através de ações atuantes no campo da diversidade cultural” (ROSA, 2006, p. 33). A própria CI não pode ser vista deixando de lado estudos culturais pois “para se tornar uma ciência madura, prescinde de interesses da humanidade e das ciências sociais qualitativas” (BUCKLAND, 1999, p. 8).

A metodologia de tratamento informacional proposta para a aplicação em museus e pinacotecas contribui significativamente para a ampliação do universo de conhecimento dos usuários, principalmente se considerarmos o escopo descritivo em comparação ao analítico-descritivo, já que este último apresenta uma perspectiva mais completa em suas dimensões. Além da possibilidade da busca por informações ser mais precisa, as linguagens documentárias revelaram ser uma ferramenta importante para o tratamento de pinturas, já que possibilitam organizar o conhecimento através de termos e conceitos. Os usuários devem ser capazes de encontrar uma informação mesmo não sabendo ao certo o nome do artista, ou o título da obra e nem mesmo o século em que ela foi feita. Pesquisando pela natureza/forma artística é possível encontrar a informação, pois como já visto, este

instrumento é capaz de interconectar termos e conceitos através de uma estruturação padronizada. Além deste fator, é relevante ressaltar que as LDs também auxiliam na complementação do conhecimento já que permitem complementar o universo terminológico dos usuários. A montagem de um sistema de gestão da informação para estes materiais possibilita tornar acessível e recuperável seu conteúdo com o intuito de gerar conhecimento para o usuário. Ao considerarmos que todo este processo ocorreu de maneira adequada desde o recebimento do material até sua recuperação, confirma-se que uma das principais senão a principal função do profissional da informação foi cumprida – a satisfação de seu cliente.

A presente pesquisa permitiu o melhor entendimento da configuração dos museus estudados, suas intencionalidades e os aspectos funcionais relativos ao “modo de proceder” em relação ao material disponível, e ainda possibilitou propor, embasada na literatura da área, uma metodologia de tratamento temático e aplicá-la, visando evidenciar sua consecução. Nestes termos, é possível afirmar que a pesquisa atingiu os objetivos propostos à medida que integra o campo da Ciência da Informação, identificando metodologias de representação da informação imagética, analisando, embasada nesta literatura, o cenário museológico paulista, e ainda propondo e aplicando uma metodologia de tratamento informacional adaptada ao ambiente brasileiro.

Embora esta pesquisa tenha tentado demonstrar o estado da arte em relação ao tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no cenário paulista, reconhece-se que muitas são as possibilidades de dedicar-se ao tema, diferentemente do enfoque aqui apresentado. Por esta razão, torna-se imprescindível o contínuo estudo nesta “interface” do conhecimento. Porém para o presente estudo apontam-se alguns prosseguimentos futuros:

- A realização de estudos mais aprofundados sobre a leitura de imagens e a assimilação do conhecimento pelo leitor;
- A ampliação dos descritores indicados por esta pesquisa, no intuito de melhorar a abrangência das buscas.
- A expansão do início de linguagem documentária apresentada pela categoria “natureza/forma artística” a fim de torná-la, conjuntamente com outras categorias um tesouro que possa ser utilizado pelas instituições de arte.

- A montagem de uma planilha on-line que possa ser compartilhada por todas as instituições que dela necessitarem, assim como acontece com a catalogação coletiva.

Talvez a insistência em continuar com essa temática resulte, algum dia, em benefício para a sociedade e para os profissionais que dela fazem uso.

REFERÊNCIAS

AGUSTÍN LACRUZ, M. del C. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya*. Cartagena: 3000 Informática, 2006. 271 p. (Tendencias, 3).

ALVES, M. C.; VALERIO, S. A. *Manual para indexação de documento fotográficos*. Rio de Janeiro: Departamento de processos técnicos - Biblioteca Nacional, 1998. 41 p.

AUSTIN, D.; DALE, P. *Diretrizes para o estabelecimento e desenvolvimento de tesouros monolíngües*. Brasília: IBICT/Senai, 1993. 86 p.

BARRETO, A. de A. A condição da informação. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 16, n. 3, jul./set. 2002.

BARRETO, A. de A. Padrões de assimilação da informação: a transferência da informação visando a geração do conhecimento. In: RODRIGUES, G. M. ; LOPES, I. L. *Organização e representação do conhecimento na perspectiva da Ciência da Informação*. Brasília: Thesaurus, 2003. p. 56 – 99.

BESSER, H. Getting the picture on image databases. *Database Weston Conn*, v. 18, abr./mai. 1995.

BROOKES, B. C. The foundations of information science: part I - philosophical aspects. *Journal of Information Science*, [London], n. 2, p. 125-133, 1980.

BUCKLAND, M. K. Vocabulary as a central concept in Library and Information Science. 1999. Disponível em: <www.sims.berkeley.edu/~buckland/coliscov.htm>. Acesso em: 18 out. 2007

BUCKLAND, M. K. Descrição e Pesquisa: metadados como infra-estrutura. *Brazilian Journal of information Science*, Marília, SP, v. 0, n. 0, p. 3-15, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.portalppgci.marília.unesp.br/bjis>>. Acesso em: 20 out. 2007.

BURKE, P. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BUSH, Vannevar. As we may think. *The Atlantic online*, jul./1945. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/doc/print/194507/bush>>. Acesso em: 21 mar. 2006.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 251 p.

CANCLINI, N. G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CHOO, C. W. *A organização do conhecimento*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

CINTRA, A. M. M. *et al.* Linguagens documentárias e terminologia. *Cadernos de terminologia*, São Paulo, n. 1, p. 17-22, 1996.

CINTRA, A. M. M. *et al.* *Para entender as linguagens documentárias*. 2. ed. São Paulo: Polis, 2002. 91 p.

COELHO NETTO, J. T. *Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria do signo*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 217p.

CURRÁS, E. *Tesauros: linguagens terminológicas*. Brasília: IBICT, 1995. 286 p.

DAHLBERG, I. Teoria do conceito. *Ciência da Informação*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 101-107, 1978.

DEMO, P. *Metodologia do conhecimento científico*. São Paulo: Atlas, 2000. 216 p.

DIAS, C. A. Terminologia: conceitos e aplicações. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 29, n. 1, p. 90-92, jan./abr. 2000.

DODEBEI, V. L. D. *Tesouro: linguagem de representação da memória documentária*. Niterói: Intertexto; Rio de Janeiro: Interciência, 2002. 119 p.

DUMONT, L. M. M. Os sentidos da leitura e a subjetividade. In: NAVES, M. M. L. ; KURAMOTO, H. *Organização da informação: princípios e tendências*. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 2006. p. 5 - 21.

FACHIN, O. *Fundamentos de metodologia*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2001. 200 p.

FUJITA, M. S. L. A identificação de conceitos no processo de análise de assunto para indexação. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 60-90, jul./dez. 2003.

GIL, Antonio C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUIMARÃES, J.A. A análise documentária no âmbito do tratamento da informação: elementos históricos e conceituais. In: *Organização e Representação do conhecimento na perspectiva da Ciência da Informação*. Brasília: Thesaurus, 2003. p. 100-117.

LARA, M. L. G. de. Diferenças conceituais sobre termos e definições e implicações na organização da linguagem documentária. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 33, n. 2, p. 91-96, maio/ago. 2004.

LARA, M. L. G. de. Novas relações entre Terminologia e Ciência da Informação na perspectiva de um conceito contemporâneo da informação. *Datagramazero – Revista de Ciência da Informação*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 4, 2006.

LARA, M. L. G. de ; TÁLAMO, M. de F. G. M. Uma experiência na interface Lingüística Documentária e Terminologia. *Datagramazero- Revista de Ciência da Informação*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 5, out./2007.

LUCAS, C. R. A metalinguagem como lugar de interpretação: terminologia e bases de dados informatizadas. *DELTA*, São Paulo, v. 15, n. 1, fev./jul. 1999.

MAC. *Site do Mac*. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/home.asp#>>. Acesso em: 18 out. 2007.

MANINI, Miriam Paula. *Análise Documentária de Fotografias*: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Universidade de São Paulo, 2002.

MASP. *Site do Masp*. Disponível em: <<http://masp.uol.com.br/colecao/detalhesObra.php?cob=15>> Acesso em: 09 out. 2007.

MOURA, M. A. Leitor-bibliotecário: interpretação, memória e as contradições da intersubjetividade em processos de representação informacional. In: NAVES, M. M.

L. ; KURAMOTO, H. *Organização da informação: princípios e tendências*. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 2006. p. 22 – 35.

MUSEU LASAR Segall. *Site do Museu Lasar Segall*. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/>>. Acesso em: 18 out. 2007.

NONAKA, I.; TAKEUSHI, H. *Criação de conhecimento na empresa*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246 p.

PIERCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PORTAL DO governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/saopaulo/cultura/museus_pinac.htm>. Acesso em: 18 out. 2007.

RAYWARD, W.B. The origins of information science and the International Institute of Bibliography/International Federation for Information and Documentation (FID). *Journal of the American Society for Information Science*, v.48, n.4, p.289-300, 1997.

REZENDE, Y. Informação para negócios: os novos agentes do conhecimento e a gestão do capital intelectual. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 31, n. 2, p. 120-128, 2002.

RIBEIRO, A. M. de C. M. *Catálogo de recursos bibliográficos pelo AACR2R 2002*. Brasília: Editora do Autor, 2003.

ROSA, M. E. *Os sentidos pluralistas do cotidiano da cultura nas reportagens da revista Realidade nos anos de 1966 a 1968*. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Universidade de São Paulo, 2006.

SAGER, J. C. La terminología: puente entre varios mundos. In: CABRÉ, M. T. *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Empúria, 1993. p. 11-17. (Prólogo).

SEGUNDO MANUEL, R. S. Nueva concepción del conocimiento. In: RODRIGUES, G. M. ; LOPES, I. L. *Organização e representação do conhecimento na perspectiva da Ciência da Informação*. Brasília: Thesaurus, 2003. p. 42 – 55.

SILVA, A. M. da. Conhecimento / Informação: sinonímia e/ou diferenciação. In: RODRIGUES, G. M.; LOPES, I. L. *Organização e representação do conhecimento na perspectiva da Ciência da Informação*. Brasília: Thesaurus, 2003. p. 23 – 41.

SIMEÃO, E. ; MIRANDA, A. *O texto virtual e os sistemas de informação: nova leitura das propostas de Ítalo Calvino*. Brasília: Thesaurus, 2005. 74 p.

SMIT, J. W. *Análise documentária: a análise da síntese*. Brasília: IBICT, 1987. 133 p.

SMIT, J. W.; TÁLAMO, M. de F. G. M. Sistemas de recuperação de informação e memória. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 7., 2006, Marília, SP. *Anais...* Marília, SP: ENANCIB, 2006. p. 362 – 372.

SQUIRRA, S. Leitura de imagens. In: LOPES, D. F.; TRIVINHO, E. *Sociedade Mediática: significação, mediações e exclusão*. Santos, SP: Ed. Universitária Leopoldianum, 2000. p. 105 – 127.

TÁLAMO, M. de F. G. M.; LARA, M. L. G. de. Lingüística documentária e terminologia: experiência didática na interface das disciplinas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 7., 2006, Marília, SP. *Anais...* Marília, SP: ENANCIB, 2006. p. 306 – 317.

VIET, J. *Thesaurus Popin: thesaurus multilíngüe de população*. São Paulo: SEADE, 1986.

ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS – propõe-se a dar conta de representar o conteúdo das imagens. Desenvolve-se em três níveis sucessivos: descrição, identificação e interpretação. Seu objetivo é gerar representações documentárias que contenham as principais informações relativas ao conteúdo de cada imagem para poder recuperá-las dentro do sistema de informação de que fazem parte. Ver também DESCRIÇÃO DA IMAGEM, IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM E INTERPRETAÇÃO DA IMAGEM E FASES DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS (de significação) – são códigos que, se descritos em relação às imagens, são elementos que possibilitam otimizar a análise do conteúdo dos documentos imagéticos. Constituem-se em: código espacial, cenográfico, cromático, gestual, indumentário, lumínico e de composição. Ver também CÓDIGO ESPACIAL, CENOGRÁFICO, CROMÁTICO, GESTUAL, INDUMENTÁRIO, LUMÍNICO E DE COMPOSIÇÃO.

CÓDIGO CENOGRÁFICO - configura elementos entendidos, em sentido etimológico, como representação e projeção das decorações que ornamentam o cenário e enquadram as figuras principais. Ver também CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS.

CÓDIGO CROMÁTICO - estabelece harmonias – coordenando cores, contrastes cromáticos, oposições de tons que são capazes de determinar os principais centros de interesse de um quadro. Ver também CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS.

CÓDIGO DE COMPOSIÇÃO – são todos os elementos concorrentes incluídos em contexto geral, para que possam interagir. A composição constitui a base de todo o processo de percepção visual e é um dos elementos plásticos de maior expressividade artística. Ver também CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS.

CÓDIGO ESPACIAL - diz respeito ao conjunto de elementos que permitem representar visualmente, de forma figurada, em uma superfície bidimensional plana,

a proporção de espaço e as formas plásticas representadas. Ver também CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS.

CÓDIGO GESTUAL - é a linguagem corporal que se articula como um sistema comunicativo estruturado, de ações motoras, sensomotoras e psicomotoras, transmitidas de forma espontânea ou intencional que gera uma expressão capaz de incitar uma emoção, uma vivência, uma significação. Ver também CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS.

CÓDIGO INDUMENTÁRIO - a vestimenta é também um meio de expressão que inclui um conjunto de comportamentos significativos, que expressam valores ideológicos de uma época e que se vinculam com diversas atitudes humanas de natureza simbólica, como a expressão de relações de poder, por exemplo. Ver também CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS.

CÓDIGO LUMÍNICO - considera que qualquer imagem é resultado de um processo de percepção visual no qual intervêm componentes de natureza luminosa, pois, através da luz seus valores cognitivos e estéticos adquirem valores semânticos. Ver também CODIFICAÇÃO DOS SISTEMAS SEMIÓTICOS.

COMPETÊNCIA ENCICLOPÉDICA – baseia-se na cultura adquirida. O leitor identifica a imagem com outra informação que possui sobre este mesmo assunto. Ex.: Bombardeio da guernica. Guerra civil espanhola. Ver também COMPETÊNCIAS DO LEITOR PARA COMPREENDER OS TEXTOS VISUAIS.

COMPETÊNCIA ESTÉTICA – baseia-se em experiências simbólicas e estéticas. O leitor atribui sentido dramático a representação das figuras da imagem. Ex.: A morte de crianças nos braços de suas mães simboliza a interrupção brusca da vida e do futuro. Ver também COMPETÊNCIAS DO LEITOR PARA COMPREENDER OS TEXTOS VISUAIS.

COMPETÊNCIA ICONOGRÁFICA - baseia-se no reconhecimento de formas visuais simples. O leitor identifica formas iconográficas que possuem significado próprio.

Ex.: touro, cavalo, mulher, etc. Ver também **COMPETÊNCIAS DO LEITOR PARA COMPREENDER OS TEXTOS VISUAIS**.

COMPETÊNCIA LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA – baseia-se em proposições. O leitor atribui uma proposição a imagem observada. Ex.: Quadro intitulado “Guernica” pintado por Pablo Picasso para representar o sofrimento que a guerra infringe nas pessoas. Ver também **COMPETÊNCIAS DO LEITOR PARA COMPREENDER OS TEXTOS VISUAIS**.

COMPETÊNCIA MODAL – baseia-se na competência espaço-temporal. O leitor interpreta a imagem como representação de um espaço e de um tempo. Ex.: Guernica, País Basco, Espanha. Ver também **COMPETÊNCIAS DO LEITOR PARA COMPREENDER OS TEXTOS VISUAIS**.

COMPETÊNCIA NARRATIVA – baseia-se em experiências narrativas visuais. O leitor estabelece relações narrativas entre as figuras e os objetos da imagem e entre as pessoas que observa dentro da imagem. Ex.: Mãe que grita e segura seu filho morto nos braços. Ver também **COMPETÊNCIAS DO LEITOR PARA COMPREENDER OS TEXTOS VISUAIS**.

COMPETÊNCIAS DO LEITOR PARA COMPREENDER OS TEXTOS VISUAIS – as principais competências semânticas que cada leitor deve ter para compreender um texto visual são: competência iconográfica; competência narrativa; competência estética; competência enciclopédica; competência lingüístico-comunicativa e competência modal. Ver também **COMPETÊNCIA ICONOGRÁFICA; COMPETÊNCIA NARRATIVA; COMPETÊNCIA ESTÉTICA; COMPETÊNCIA ENCICLOPÉDICA; COMPETÊNCIA LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA E COMPETÊNCIA MODAL**.

CONTEÚDO INFORMACIONAL – a informação contida em determinado documento, independente de seu suporte.

CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS - busca pelos sentidos possíveis, que possibilite compreender as intenções do autor ao representar uma determinada obra, sendo

que temos a capacidade de produzir discursos verbais e não-verbais a partir delas. A busca por sentidos, o propósito da obra.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM – é o nível mais básico da análise do conteúdo, mas constitui uma fase necessária para realizar as restantes. Seu objetivo é coletar os dados básicos presentes nas obras – como figuras, objetos, espaços, etc. e caracterizá-los de forma objetiva para assegurar sua identidade ao nível mais simples possível. Ver também ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

DESCRITORES – são termos da linguagem controlada, utilizados para identificar um documento. Estes descritores desempenham uma função primordial nos processos de mediação entre as coleções documentárias e os usuários, pois, possibilitam o relacionamento entre obras de arte, coleções, artistas, estilos, escolas, etc. Ver também PRODUTOS DOCUMENTÁRIOS.

DETERMINAÇÃO DO CONTEÚDO – determina o conteúdo dos documentos, atendendo às particularidades de cada tipo de material. Ver também FASES DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

DOCUMENTAÇÃO EXÓGENA – buscas de materiais sobre o documento tratado – interpretação e contextualização documentária. Ver também FASES DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

DOCUMENTO ICÔNICO – modalidade de comunicação visual representada de maneira plástico-simbólica, sobre um suporte físico.

DOCUMENTOS IMAGÉTICOS – material de origem imagética. Ver também IMAGEM.

DOCUMENTOS NÃO TEXTUAIS – englobam documentos de diversos tipos, formatos e conteúdos: sonoros, gráficos, audiovisuais e multimídia.

ELEMENTOS COMUNICATIVOS - fatores importantes no momento da comunicação. Cada tipo de material contém diversos tipos de elementos. Ex.: para imagens publicitárias encontramos os objetos anunciados, personagens intervenientes, etc. Para imagens artísticas, a representação do objeto mental do autor.

FASES DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS – são as fases representadas por: Leitura do documento, Determinação do conteúdo, Documentação exógena e Representação do conteúdo documentário, respectivamente. Ver também LEITURA DO DOCUMENTO, DETERMINAÇÃO DO CONTEÚDO, DOCUMENTAÇÃO EXÓGENA, REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DOCUMENTÁRIO E ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEN – consiste na individualização e tipificação dos temas e motivos iconográficos representados através dos personagens, figuras, objetos, lugares e cenas reconhecidas no nível de exame anterior (descrição). Realiza-se a partir da identificação dos atributos de cada figura através do estudo dos elementos que a acompanham caracteristicamente permitindo sua inequívoca identificação. Contando também com a caracterização de seu produtor (no caso, o pintor). Ver também ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

IMAGEM – representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou objeto. Representação mental de um objeto, impressão, etc. Ver também DOCUMENTOS IMAGÉTICOS.

IMAGEM ARTÍSTICA – Esta denominação inclui um amplo e complexo conjunto de práticas materiais como a pintura, a escultura, a arquitetura, etc. A imagem artística é produzida mediante técnicas manuais e artesanais, que convertem em um objeto único ou de série muito limitada.

INFORMAÇÃO IMAGÉTICA – toda a informação procedente ou retirada de imagens.

INTERPRETAÇÃO DA IMAGEM – estudo do significado da imagem, considerando a identidade do artista, o ambiente histórico-cultural, a função, o alcance e a intencionalidade da obra. Supõe um estado de profundidade e complexidade superior, pois intenta apreender sua profunda significação. Neste estágio é necessário levar em consideração os significados dos temas iconográficos, que podem variar segundo as culturas e as épocas históricas. Ver também ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

LEITURA DO DOCUMENTO – implica em conhecimentos dos traços específicos do documento e da linguagem e seus sistemas de significação. Ver também FASES DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

METODOLOGIA DOCUMENTÁRIA – regras estabelecidas e aplicadas para efetivar a análise e descrição de documentos.

NÍVEIS DE EXAUSTIVIDADE NA ANÁLISE DO CONTEÚDO – quão exaustivo (esgotante, profundo) pode ser feita a análise do conteúdo dos documentos. A exaustividade na análise do conteúdo de imagens pode se dar de duas formas: nível indicativo e informativo, sendo que o segundo revela maior exaustividade que o primeiro.

PICTÓRICA – relativo à pintura. Ver também PINTURA.

PINTURA – arte e técnica de representar o mundo visível ou imaginário numa superfície plana mediante o uso de tintas. Ver também PICTÓRICA.

PRODUTOS DOCUMENTÁRIOS – resumos, classificação (localização) e indexação (descritores). Ver também RESUMO, DESCRITORES.

REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DOCUMENTÁRIO – é a fase de concretização, de expressão e sintetização da análise do conteúdo do documento, previamente realizada. Seu objetivo é redigir representações documentárias que, como instrumentos de intermediação, facilitam o acesso e a recuperação do conteúdo dos documentos. Consistem na elaboração dos diferentes produtos

documentários: resumo, classificação e indexação livre e controlada. Ver também FASES DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DO CONTEÚDO DE IMAGENS.

RESUMO – produto documentário cuja função é proporcionar uma descrição pormenorizada da mensagem informativa presente na imagem, mediante um texto construído. Aborda uma informação consideravelmente mais condensada que os índices de classificação e os descritores, e pode permitir ao usuário decidir se interessa consultar a obra entre um conjunto de referências. Ver também PRODUTOS DOCUMENTÁRIOS.

SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO – combinação de partes coordenadas entre si, que concorrem para formar um conjunto, neste caso, um conjunto de significados (conceitos).

TEXTO VISUAL – as próprias imagens. A base da comunicação imagética (retratada pelos gestos, indumentárias, etc.). Para a semiótica, é um discurso que pode ser submetido a processos analíticos, que segmentam e seqüenciam seus níveis de representação, abordando as obras de arte como estruturas comunicativas organizadas.

O MASP, entidade cultural sem fins lucrativos, tem por finalidade incentivar, divulgar e amparar as artes de um modo geral e, em especial, as artes plásticas, visando o desenvolvimento e o aprimoramento cultural do povo brasileiro. Para esse fim mantém Pinacoteca, Biblioteca, Fototeca, Filmoteca, Videoteca, Cursos de Artes e serviço educativo de apoio às exposições, exibição de filmes e concertos musicais de interesse artístico e cultural.

O visitante pode apreciar no edifício da Avenida Paulista, obras da escola italiana como Andrea Mantegna, Botticelli e Bellini; de pintores flamengos como Rembrandt, Frans Hals, Cranach ou Memling. Entre os espanhóis estão Velazquez e Goya. A maior parte do núcleo de arte europeia do MASP é de pintura francesa. Pode-se apreciar os quatro retratos das filhas de Luiz XV, pintados por Nattier, ou as alegorias das quatro estações de Delacroix. Do movimento impressionista, encontramos várias obras de Renoir, Manet, Monet, Cézanne e Degas. Dos pós-impressionistas é possível apreciar vários quadros de Van Gogh ou de Toulouse-Lautrec.

O acervo exposto é organizado por escolas artísticas, como: arte brasileira, arte francesa, arte italiana, arte europeia, etc. As exposições são localizadas juntamente com as escolas a que pertencem. Exemplo: A exposição de Goya situa-se na área denominada arte espanhola. Contextualiza-se uma obra em exposição relacionando-a com outras obras de artistas diferentes, mas que exprimem forte ligação entre si.

Acervo museológico

O objetivo do museu é exibir seus materiais (pinturas, esculturas, gravuras etc.) para o público em geral, porém existe um catálogo (físico) onde as pessoas podem procurar pelo nome do artista para efeito de localização das obras.

Acervo bibliográfico

As pesquisas só são realizadas para público específico, ou seja, para pesquisadores e especialistas na área de artes. Esses atendimentos acontecem somente com hora marcada e contam com o auxílio de profissionais da biblioteca. Os materiais são indexados através de vocabulários controlados:

- vocabulário controlado do Itaú cultural (1992), em constantes atualizações devido às rápidas mudanças em contexto artístico e estético.

- vocabulário de entidades, porque o assunto de um livro ou catálogo, por exemplo, pode ser o próprio nome de uma instituição;
- vocabulário de artistas – elaborado pela equipe do MASP.

Ponto de intersecção entre os dois acervos

A interconexão Biblioteca – Museu ocorre na utilização de um mesmo catálogo, ou seja, o catálogo elaborado pelo MASP de suas obras.

Fica clara a posição deste museu como agente de divulgação das obras de arte e não de pesquisas referente à elas, pois observa-se a ausência de tratamento do conteúdo informacional destes materiais.

O MAC possui em seu acervo cerca de oito mil obras - entre óleos, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e trabalhos conceituais - consistindo em um grande patrimônio cultural com decorrências sociais, nacionais e internacionais. Entre essas obras é possível citar trabalhos de artistas, tais como: Anita Malfatti, Boccioni, Chagall, De Chirico, Di Cavalcanti, Hélio Oiticica, Modigliani, Picasso, Portinari, Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro.

O MAC realiza exposições de seu acervo, oferecendo ao público os mais variados recortes, e amplas possibilidades de percursos e leituras da arte moderna e contemporânea. O Museu realiza também uma série de exposições temporárias, com obras de artistas brasileiros e estrangeiros, novos e consagrados, que não pertencem ao seu acervo. Torna-se assim, um espaço para a experimentação, para o surgimento e discussão de novas tendências, novos caminhos da arte contemporânea.

O acervo exposto é organizado através do tema da exposição vigente em cada época. Basicamente o tratamento documental é feito através da extração de dados descritivos das obras com vistas a controlar e salvaguardar o estoque informacional do museu e dar suporte aos profissionais ligados à montagem e organização das exposições. Essas informações são alimentadas e disponibilizadas através de um banco de dados elaborado por apenas uma pessoa, que é responsável por aproximadamente oito mil (8000) obras. Nota-se também a não existência de um campo específico de descritores para assuntos, comprometendo a eficácia do sistema quanto à recuperação dos materiais. Assim sendo, se o usuário questiona quanto às obras de um determinado artista, é emitida uma lista com as obras do mesmo. Porém, se um pesquisador pergunta sobre as obras de música contidas no acervo é necessário que o profissional a frente desta tarefa lance mão de intuições e conhecimentos prévios de algumas obras do acervo.

A preocupação não reside na disponibilização de terminais para pesquisa visto que esta Instituição visa atender somente públicos especializados, os quais são feitos através de atendimentos pessoais com dia e hora marcado.

Padrão de etiqueta afixada juntamente com as obras expostas:

<p><u>Dados de autoria:</u></p> <p>Nome</p> <p>Data de nascimento e morte</p> <p><u>Dados da obra:</u></p> <p>Título, data</p> <p>Série</p> <p>Técnica</p> <p>Procedência imediata</p>
--

Exemplo de ficha catalográfica alimentada pelo sistema do MAC

Contrariamente ao que é relatado no *site* da Instituição não se concebe o MAC como “um espaço propício à pesquisas” pelo menos no que tange aos aspectos documentários das obras de arte, uma vez que observa-se que o tratamento informacional do conteúdo destes materiais ainda são incipientes. Apesar deste museu abrir espaço para diversas formas de diálogo da Arte Contemporânea, percebem-se lacunas quanto às atividades de documentação.

APÊNDICE C – RELATÓRIO MUSEU LASAR SEGALL

O Museu Lasar Segall é uma instituição federal com a missão de preservar, estudar e divulgar a obra de Lasar Segall, estimular a vivência, reflexão e experimentação no campo das artes, contribuindo para “ampliar o acesso às manifestações culturais e para a formação da cidadania no contexto brasileiro”. O Museu Lasar Segall, idealizado por Jenny Klabin Segall – viúva de Lasar Segall – foi criado como uma associação civil sem fins lucrativos, em 1967, por seus filhos Mauricio Segall e Oscar Klabin Segall. Está instalado na antiga residência e ateliê do artista, projetados em 1932, por seu concunhado, o arquiteto de origem russa Gregori Warchavchik. Em 1985, o Museu foi incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória, integrando hoje o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN do Ministério da Cultura, como unidade especial. Além de seu acervo museológico, o Museu constitui-se como um centro de atividades culturais, oferecendo programas de visitas monitoradas, cursos nas áreas de gravura, fotografia e criação literária, projeção de cinema, e ainda abriga uma ampla biblioteca especializada em artes do espetáculo e fotografia.

Apresenta uma característica diferenciada dos outros museus por conter apenas obras deste artista (Lasar Segall). Assim sendo pode-se notar que um complemento importante para a Instituição é a localização da biblioteca, situada conjuntamente no mesmo prédio, porém em salas separadas. A biblioteca Jenny Klabin Segall constitui um dos maiores acervos em artes do espetáculo do Brasil e foi assim denominada em homenagem a escritora, tradutora de clássicos do teatro alemão e francês e esposa de Lasar Segall. Diante deste cenário é que se formou um grupo idealizador do vocabulário controlado (bibliográfico) de artes do espetáculo e também um vocabulário fotográfico visando o tratamento documentário do acervo fotográfico que conta com fotos da família Segall.

As informações observadas neste local mostraram-se válidas a partir do momento em que se encontrou estruturação de um vocabulário fotográfico sinalizando “iniciativas” quanto aos descritores relacionados às imagens.

A pinacoteca do Estado “carrega” a expressão “Um acervo centenário” pois sua inauguração data de 1905. O prédio ocupado pela Pinacoteca do Estado foi projetado por Ramos de Azevedo em 1897, para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, instituição que formava técnicos e artesãos para construir as cidades que se enriqueciam com o café. Com paredes de tijolos não revestidos e amplas janelas incorporadas ao referencial urbano, a Pinacoteca passou por uma grande reforma durante o governo Mário Covas, e, hoje, em seus salões restaurados, pátios internos cobertos, telhado recuperado, iluminação específica e adequada, abriga importantes exposições, como as que realizou com as obras de Rodin e Miró. O museu tem um perfil muito definido da arte brasileira do século XIX até a contemporânea. Seu acervo tem cerca de quatro mil peças, e é significativo, especialmente para São Paulo, uma vez que reúne trabalhos de artistas paulistas, como Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva, além de obras representativas de Cândido Portinari, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti.

Apesar de sua grande importância histórica, cultural e estética, o acervo se mostra pouco provido de tratamento informacional já que além de contemplarem apenas dados descritivos, também não contam com pesquisas em terminais informatizados, que poderiam contribuir minimamente para o acesso a esses materiais.

Roteiro para visitaçã dos museus

Metodologia de tratamento informacional

1. Existe (aplica-se) alguma metodologia de tratamento informacional aos materiais do museu?

Representaçã da informaçã

2. A representaçã de uma pintura muitas vezes é feita através da legenda inscrita no objeto, deixando-se de lado o tratamento temático (do conteúdo da obra), ou seja, os assuntos intrínsecos à imagem. Tendo em vista essa análise, como é feita a representaçã temática das imagens na Instituiçã?

Vocabulário controlado

3. Existe um vocabulário controlado, ou algum outro tipo de linguagem documentária aplicada para orientar a indexaçã das imagens?

APÊNDICE F – REUNIÃO DOS DADOS OBSERVADOS EM MUSEUS

Arte em São Paulo

Instituição	MASP	MAC	MUSEU LASAR SEGALL	PINACOTECA DO ESTADO DE SP
MUSEU				
Acervo Museológico	Sim	Sim	Sim	Sim
Tipo de ficha expositora dos materiais	Descritiva	Descritiva	Descritiva	Descritiva
Linguagens Documentárias utilizadas em acervo de museu	Não	Não	Não	Não
Pesquisa em terminais	Sim - Catálogo manual	Não	Não	Não
BIBLIOTECA				
Acervo Bibliográfico	Sim	Sim	Sim	Sim (localizada na Estação Pinacoteca)
Linguagens Documentárias utilizadas	Sim – Vocabulário Controlado em Artes – Itau Cultural	Sim – Vocabulário Dédalus (USP)	Sim – Vocabulário Controlado em Artes do Espetáculo	Não (Em formação)
Pesquisa em terminais	Sim - Acesso remoto	Sim – Acesso remoto	Sim – Rede de computadores locais	Não