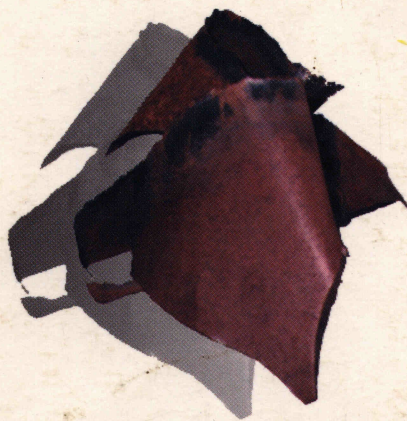


Interdiscursos da  
Ciência da Informação:  
Ciência da Informação:  
Arte, Museu e Imagem.  
Arte, Museu e Imagem.



IBICT - Instituto Brasileiro em Ciência e Tecnologia  
DEP - Departamento de Ensino e Pesquisa

# SUMÁRIO

Apresentação ..... 5

Prefácio ..... 7

## PARTE 1: ARTE

Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para  
pesquisas em artes plásticas ..... 17  
*Diana Farjalla Correia Lima*

Web-páginas de arte: informação x arte ..... 43  
*Maria de las Nieves Eirin de Rapp*

Ciência da informação e arte: uma perspectiva histórica ..... 59  
*Rosa Maria Lellis Werneck*

## PARTE 2: MUSEU

Mito, tempo e memória: a dimensão do sagrado e a  
temporalidade museológica ..... 77  
*Ana Lúcia Siaines de Castro*

Labirinto de paradoxos: informação, museu, alienação ..... 91  
*José Mauro Matheus Loureiro*

A obra de arte musealizada – de objeto de contemplação  
à fonte de informação ..... 105  
*Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro*

Exposição em museus e público:  
o processo de comunicação e transferência da informação ..... 127  
*Rosane Maria Rocha de Carvalho*

### PARTE 3: IMAGEM

Imagem x palavra: questões da recuperação da informação imagética .....	151
<i>Cássia Maria Mello da Silva</i>	
Fotografia e cidade: a informação nas imagens de Augusto Malta e Eugène Adget .....	173
<i>Ricardo Silva de Hollanda</i>	
A narração da obra fílmica revelada por sua árvore genealógica: princípios para a análise fílmica como processo comunicacional para a representação documental .....	183
<i>Rosa Inês de Novais Cordeiro</i>	
Da caverna ao ciberespaço .....	209
<i>Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva</i>	

## APRESENTAÇÃO

O Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) lança, no IV ENANCIB, a coletânea *Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem*, dando continuidade ao Projeto Ziman – Conhecimento Público, ação interdepartamental do Instituto.

As pesquisas que constituem esta coletânea foram realizadas na disciplina do curso de Pós-graduação em Ciência da Informação do IBICT, denominada Informação em Arte. Estes estudos representam a reflexão articulada entre informação, arte e cultura e suas transformações sob os impactos das novas tecnologias. Estes estudos são resultado de um exercício interdisciplinar, sobretudo entre Ciência da Informação, Museologia, História da Arte e Estética.

Os temas destas pesquisas transcendem, portanto, a abordagem tradicional de informação científica e tecnológica e introduzem objetos e documentos de natureza distinta, como obras-de-arte, fotografia e filme, além de processos atuais, entre os quais a digitalização de imagens e *sites* de artistas plásticos brasileiros.

Esta publicação faz emergir estudos pioneiros no Brasil, desenvolvidos desde o início da década de 90, que refletem a capacidade criativa e a atualidade do pensamento dos seus autores, em sintonia com os novos paradigmas da Sociedade da Informação e do Conhecimento, bem como temas discutidos no Programa Sociedade da Informação, particularmente os relacionados a conteúdos e identidade cultural

**Marisa Bräscher Basílio Medeiros**  
Diretora Adjunta do IBICT



## PREFÁCIO

Os interdiscursos da Ciência da Informação mesclam, nesta Coletânea, Arte, museu e imagem, têm seu ponto de confluência na relação entre informação, cultura e novas tecnologias e como núcleo propulsor Informação em Arte. Os trabalhos nela contidos refletem o estágio atual e horizontes dos estudos na área, desenvolvidos no Programa de Pós – Graduação em Ciência da Informação (convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO), do Departamento de Ensino e Pesquisa do IBICT, pioneiro no Brasil nesta linha de pesquisa. Na problematização, questionamentos e reflexão em torno da Informação em Arte, museu e imagem são permeados por uma questão crucial – a representação da obra artística, e fazem emergir a complexidade desse processo em responder ou corresponder às singularidades inerentes a sua natureza.

A discussão do objeto museológico constrói seus fundamentos na interdisciplinaridade existente entre Ciência da Informação e Museologia, pontuada pela representação e, na Informação em Arte, que tem como pano de fundo a História da Arte e os pressupostos teóricos da Estética, enquanto fotografia e filme são estudados nestes e em diferentes aspectos do sistema de recuperação da informação.

Por outro lado, a temática está em sintonia com a contemporaneidade da Sociedade da Informação e as políticas públicas nacionais de informação, na medida em que se relaciona fortemente com o tema de um dos Grupos de Trabalho do Programa Sociedade da Informação, o de Conteúdos e Identidade Cultural.

Tratando-se de novo território do saber, é fundamental introduzir seus conceitos e definições, a dupla interdisciplinaridade da Ciência da Informação e da própria Informação em Arte, que perpassa essas pesquisas, bem como suas origens no exterior e no Brasil.

Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos / obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação. Envolve “...fundamentos teóricos e a natureza da representação da informação em Arte, assim como a diversidade documental, com suas singularidades, as questões da Arte e as características do modelo de sistema de informação

artística”. Portanto, “a informação estética abrange... o objeto de arte, documento no seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas.”<sup>1</sup>

Estes estudos referem-se essencialmente a obras artísticas, mas incluem também os documentos sobre arte, isto é, os bibliográficos primários e secundários, desde o livro e o artigo de periódico até as bibliografias, estados da arte etc., ou o que é chamado “literatura sobre”. Informação em Arte tanto engloba os aspectos formais, descritivos, quanto os de “atributos e relações das obras de Arte com a história”<sup>2</sup> pois estão presentes, como em todo esforço de representação, a relação de espaço e tempo, certa historicidade e historiografia.

A obra de arte é um objeto mais complexo na sua representação, pela carga maior de subjetividade e níveis de abstração e inclui diferentes manifestações, desde as artes plásticas (pintura, escultura desenho e gravura) e instalações, além de cinema, fotografia, vídeo, teatro, música e dança. No entanto, no exterior, bem como no Brasil, a experiência nessa área é, essencialmente, em artes plásticas.

Como se efetiva a interface da Ciência da Informação com Arte ou a introdução da Informação em Arte nessa área e suas aplicações? No estudo da Informação em Arte estão presentes as qualidades extrínsecas e intrínsecas do objeto artístico o que, na Museologia, Mensch<sup>3</sup> define a partir de sua matriz tridimensional abrangendo:

- propriedades físicas do objeto (material, técnica e morfologia);
- função e significado (interpretação); e
- História (gênese, uso, fatores de deterioração e restauração).

---

<sup>1</sup> PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. Art, artistic object, document and information museum. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY & ART. ANNUAL CONFERENCE OF UNESCO / ICOFOM/LAM, 18. Rio de Janeiro, maio 1996. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996. p. 8-14.

<sup>2</sup> LIMA, Diana F. C. Acervos artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Lamartine Pereira da Costa. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1995. Diss. (M. Mem. Soc. Doc.).

<sup>3</sup> MENSCH, Peter van. Structures approach to Museology. In: \_\_\_\_\_. *Object, museum, museology and eternal triangle*. Leiden: Heinnardt Academy, 1987. (Heinnardt Cahier).

\_\_\_\_\_. Museology anda the object as data carrier. In: \_\_\_\_\_. *Object, museum, museology and eternal triangle*. Leiden: Heinnardt Academy, 1987. (Heinnardt Cahier).

Estas qualidades, atributos ou propriedades são, por sua vez, determinantes na análise da informação, desdobrada por Lindsay <sup>4</sup> em:

- empírica (por comparação a padrões convencionais de medição);
- analítica (estrutura formal e simbólica/ caráter convencional, por comparação de duas ou mais obras) e de perícia (estilos individuais de artistas); e
- intuitiva ou valorativa (obra de arte como objeto único), pela experiência não quantificável da própria obra.

Pelos elementos que aparecem nos conceitos é possível constatar que os estudos de Informação em Arte têm, inerente, o caráter interdisciplinar e, ainda que não seja objeto de discussão neste momento, é importante destacar, na interdisciplinaridade, a tendência à interação de disciplinas e métodos comuns – “diálogo de disciplinas”<sup>5</sup>.

As origens da Informação em Arte, no exterior e no Brasil, evidenciam o papel pioneiro das bibliotecas de arte, seguidas dos museus, sendo a tecnologia fator de aproximação das áreas e a Ciência da Informação, campo agregador dos estudos, reconhecendo – se a importância da História da Arte e mesmo da Estética, nessa linha de pesquisa, conforme inicialmente mencionado.

As bibliotecas de Arte, cujo objeto de estudo são documentos sobre Arte, impulsionam o início das discussões a partir do tratamento / processamento técnico. Esta preocupação operacional não pode ser desvinculada da teoria e trazia, em si, a reflexão sobre representação em Arte, tema de um fascículo especial do *Library Trends*<sup>6</sup>, publicado em 1988, e do livro *Art libraries and information services*<sup>7</sup>, lançado no mesmo ano.

Embora a preocupação tivesse sido a prática, já havia percepção das sutilezas e complexidade da representação da obra de Arte.

Aos museus de arte coube a tarefa de avançar mais nesses estudos, pelas exigências da representação de acervos artísticos. Tanto que o ICOM – International Council for Museums instituiu um Comitê de Documentação – CIDOC, onde esses problemas são debatidos, atualmente congregando

---

<sup>4</sup> LINDSAY, Kenneth C. Computer input form for Art works: problems and possibilities apud MARKEY, Karen. Access to iconographical research collection. *Library Trends*. Urbana-Champaign: University of Illinois, v.37, n.2, p.154-174, Fall 1988.

<sup>5</sup> JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 221p. (Logoteca).

<sup>6</sup> *LIBRARY TRENDS*, Urbana-Champaign: University of Illinois, v. 37, n.2, Fall 1988.

<sup>7</sup> *ART libraries and information services: development, organization and management*. Orlando: Academic Press, 1986. 343p.



os cientistas da informação e, em menor escala, os da computação, em torno dos seus diferentes aspectos.

Nesse panorama, foi de suma importância a atividade da Getty Foundation, ao criar o Getty Art History and Information Program – AHIP. O programa congregava oito museus, entre os maiores dos EUA, como o MOMA, o Metropolitan, o Guggenheim, a National Gallery of Art, de Washington, e tinha por objetivo “o estudo e a implementação de sistema de informação, como apoio à pesquisa em Arte”<sup>8</sup>. Teve originalmente conotação instrumental porque a finalidade era o registro de coleções de Arte, automação de acervos museológicos (informação), o que naturalmente levou a questionamentos sobre a representação em Arte, conforme já mencionado.

A análise, interpretação e representação da obra de arte incluem linguagens e técnicas artísticas, assim como a ambiência, o cenário, o contexto, sua inserção num determinado tempo e espaço, daí a interferência e influência da História da Arte e Estética.

O primeiro projeto do AHIP terminou em 1986 e, a partir de 94, outro grande projeto está em andamento, sob a liderança do Grupo de Estudos em Recursos Eletrônicos, voltado às infovias em Arte e Humanidades<sup>9</sup>. Embora a preocupação maior seja a tecnologia, o objetivo do projeto tem alcance mais amplo, pois visa tornar os acervos acessíveis e disponíveis em rede e também se inscreve nos paradigmas de Sociedade da Informação e do Conhecimento.

No Brasil, a iniciativa de ações direcionadas à Informação em Arte datam dos anos 80, e apresentam dois eixos, praticamente simultâneos, um operacional, decorrente da tecnologia, e outro teórico. No primeiro pontifica a automação de acervos e exemplos podem ser citados, como o Projeto Portinari, o Museu Histórico Nacional, o Projeto Lygia Clark, no MAM e, mais recentemente, o Museu Nacional de Belas Artes, onde foi desenvolvido o Projeto Simba, que atende aos padrões internacionais de registro e recuperação da informação<sup>10</sup>. Os dois primeiros são embriões, sendo o de Lygia de caráter distinto, por se tratar de coleção de uma determinada artista plástica

---

<sup>8</sup> ALLEN, Nancy S. The Museum prototype project of the J. Paul Getty Art History and information program: a view from the library. *Library Trends*, Urbana-Champaign: University of Illinois, v. 37, n.2, p.175-193, Fall 1988.

<sup>9</sup> HUMANITIES and arts on the information highways: a profile. Summer 1994. Draft.

<sup>10</sup> PINHEIRO, Lena Vania R. IARA- Information on Art and Cultural Activities: the system planning and implementation within the Brazilian context of information. In: ANNUAL MEETING AUTOMATION MUSEUMS IN THE AMERICA AND BEYOND. *Sourcebook*. Washington: ICOM/CIDOC, Museum Computer Network, 1994. p.186-192.

brasileira, numa vertente tanto operacional, relativa à constituição de bases de dados, quanto teórica, na medida em que parte do Projeto era voltado aos conceitos elaborados por Lygia na “estruturação do self” e “memória do corpo”, e a utilização de seus objetos sensoriais na Psicoterapia<sup>11</sup>.

O outro eixo contempla aspectos teóricos da representação e tem como pioneira Helena Ferrez, com artigos nos quais aborda a questão e um tesouro de Museus<sup>12</sup>, elaborado juntamente com Maria Helena Bianchini, em cujo prefácio enfatiza atributos importantes do objeto de museu como fonte de informação. Ferrez, mestre em Ciência da Informação, tem sua percepção conduzida pelos conhecimentos dessa área que a permitiram vislumbrar o museu na sua condição de sistema de informação e o objeto museológico como fonte de informação.

Outra vertente desta coletânea, a imagem, pontifica como foco tanto em Arte, quanto em Museu, e desde sempre esteve imbricada na cultura: da escrita pictográfica, ideográfica (chinesa, cuneiforme, hieroglífica), às iluminuras na idade média, ilustrações no texto e, hoje, impulsionada pelas modernas tecnologias, integrante da multimídia. Os questionamentos sobre o papel atual da imagem, na Arte, reforçado pelas novas mídias, levaram Besser<sup>13</sup> a apontar três funções da digitalização: recuperar e exibir imagens (sua representação) de uma coleção, restaurar, preservar ou conservar objetos originais, e criar trabalhos artísticos usando tecnologia da imagem. A institucionalização de uma linha de pesquisa de Informação em Arte, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação foi uma decorrência natural da inter-relação de conhecimentos de História da Arte e Ciência da Informação e, além de projetos de pesquisa, artigos e comunicações em congressos, entre os primeiros produtos destacam-se dissertações e teses que, em versão sintética, compõem esta coletânea, portanto, avaliados e referendados por bancas examinadoras.

---

<sup>11</sup> PINHEIRO, Lena Vania R. et al. Proyecto Lygia Clark: experiencia brasileña en automatización de acervo de Arte. In: INFORMATICA 94. CONGRESO INTERNACIONAL DE INFORMATICA EN LA CULTURA, Habana, Cuba, feb. 1994.

<sup>12</sup> FERREZ, Helena D., BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. 2v.

<sup>13</sup> BESSER, Howard. *The information superhighway: social and cultural impact*. Disponível na Internet: <http://www.sims.berkeley.edu:80/courses/ids113/besser.html>. Acessado em set. 2000.

Assim, esta publicação é dividida em três conjuntos de trabalhos, reunindo Arte, museu e imagem, tendo a informação como conceito central, sustentado pelo arcabouço teórico da Ciência da Informação e de áreas interdisciplinares e discutindo as transformações criadas pelas novas tecnologias que "... introduzem diferentes problemas de representação, abalam antigas certezas no plano epistemológico e exigem reformulação de conceitos estéticos"<sup>14</sup>.

Diana Farjalla Correia Lima parte das vertentes interpretativas do saber artístico, da obra de arte na sua condição de bem cultural e, sobretudo, dos sistemas simbólicos, tal como pensados por Bourdieu, para fundamentar sua proposta de um modelo estrutural para pesquisas em Artes plásticas, concebido para representação e registro de informação sobre coleções de artistas plásticos.

A dissertação de Maria de las Nieves Eirin de Rapp, cujo nome artístico é Monina Rapp, enfoca as páginas de Arte na Web e seus conteúdos informacionais, contrapostos aos conteúdos artísticos, na representação de informações e imagens de Arte num meio eletrônico contemporâneo e revolucionário – a Internet.

O texto de Rosa Maria Lellis Werneck aborda as relações entre duas áreas, Ciência da Informação e Arte, tendo por fundamento aspectos teóricos da primeira, sobretudo sua natureza científica e seus vínculos, de um lado, com a institucionalização da Ciência e, de outro, através da Documentação, com a institucionalização da Arte. A partir da modernidade, por meio de museus, academias e galerias de arte, coleções e bibliotecas de arte, na ação de disseminar a cultura e tendo por base as idéias de Crane, Werneck compara a criatividade na Ciência e na Arte, orientada pelas tradições científica e artística.

Entre os trabalhos reunidos no capítulo museu está o de Ana Lucia Siaines de Castro, no qual a instituição museológica é estudada como "lugar sagrado" no universo social singular e instância também singular, possuidora de "vinculação ritualizada ao mito de origem, ao rito memorialístico, legitimador de ordens sociais".

José Mauro Matheus Loureiro investiga, a partir das idéias de Marx, a presença do fenômeno da alienação nos museus históricos públicos brasileiros, na construção de discursos em que a memória se apresenta não como ação criativa do social, mas através de interpretações oriundas de segmentos sociais dominantes. Na sua análise, essas interpretações expressariam, de modo

---

<sup>14</sup> MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1993. 314p.

significativo, um perfil alienante, reforçando, legitimando e contribuindo para perpetuar relações de desigualdade.

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro, na trilogia Museu, informação e Arte, e no pressuposto da obra de arte como objeto museológico e fonte de informação, teve como objetivo de sua pesquisa estudar “as transformações do conteúdo informacional da obra de arte no processo de representação e interpretação, na passagem de seu conteúdo primário para o museológico, por meio da análise da representação da obra de arte no interior da documentação museológica”. De caráter fortemente teórico, seu estudo inclui uma parte empírica, não apresentada nesta publicação.

Rosane Maria Rocha de Carvalho, em pesquisa exploratória e empírica sobre a exposição de Athos Bulcão – uma trajetória plural, investiga o público de museu no processo de comunicação e transferência de informação. Nessa relação recorre ao conceito de informação, capaz de ocasionar mudança de estrutura (Belkin), da Ciência da Informação e, para discutir o museu na sua função de sistema de comunicação e informação, busca aporte teórico em Véron, da Comunicação.

O terceiro e último conjunto de trabalhos tem na imagem o foco central e engloba questões sobre fotografia e cinema.

Cássia Maria Mello da Silva parte, na sua pesquisa, do pressuposto da dualidade do objeto imagético, de registro documental e criação artística, e pretende “... analisar as condições e dimensões da representação da imagem no campo da cultura contemporânea...”, especificamente a tradução, representação, análise e síntese da informação para acesso à informação, por ela denominadas “operações de transformação”. Nas conclusões são ressaltadas as especificidades da imagem, a relação imagem/palavra e as tecnologias da informação, no contexto da discussão.

Ricardo Silva de Hollanda correlaciona fotografia e cidade e explora as possibilidades da fotografia na representação urbana, focalizando Eugène Atget, em Paris, e Augusto Malta, no Rio de Janeiro. A fotografia é considerada documento urbano, contendo informações visuais, potencial de dados e capaz de traçar uma “crônica visual”.

Para Rosa Inês de Novais Cordeiro o filme é um objeto passível de indexação, ou indexacional, e na sua análise a representação é integrada – do filme e seus documentos. A autora assume a hipótese de que dos documentos produzidos para o filme podem ser extraídos elementos capazes de auxiliar o indexador na sua análise descritiva e de seu conteúdo.

Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva encerra esta Coletânea problematizando uma questão atual, a digitalização dos acervos, e leva a

discussão para além das tecnologias, ao analisar seus reflexos institucionais e sociais, e a consciência no mundo digital. O material de sua pesquisa são os acervos fotográficos públicos, estudados sobretudo na distribuição e acesso às representações digitais.

Os horizontes destas pesquisas assinalam a presença, cada vez mais forte, da tecnologia e das redes eletrônicas no cerne das discussões na Ciência da Informação, e a perspectiva de amplitude crescente de sua repercussão social e cultural. Informação em Arte, catalisadora de idéias em torno da temática desta coletânea – Arte, museu e imagem – inspira e mescla o pensamento de Fisher<sup>15</sup>, Read<sup>16</sup> e Kant<sup>17</sup> (17). A tecnologia, em princípio sem fronteiras, responderia ao “caráter coletivo da Arte, de expressar e de usufruir”, ideal de Fisher, na sua visão marxista de Arte, buscando na imagem, “... fonte de todo o conhecimento” (14), rememorar e aplacar o lamento de Herbert Read, de que “ a educação da sensibilidade foi esquecida”.

Que a “experiência estética”, cuja fonte é a sensibilidade e o entendimento, formas de sentir e pensar (Kant), de conhecimento, possa ser usufruída e traduzida na “educação da sensibilidade”, à luz da Informação em Arte.

**Lena Vania Ribeiro Pinheiro**

Professora / pesquisadora do Departamento de Ensino e  
Pesquisa – DEP / IBICT  
Programa de Pós – Graduação em Ciência da Informação  
(convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO).

---

<sup>15</sup> FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. 254p.

<sup>16</sup> READ, Herbert. *A educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 1982.

<sup>17</sup> KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982. 295p.

## **PARTE 1: ARTE**



# ACERVOS ARTÍSTICOS E INFORMAÇÃO: MODELO ESTRUTURAL PARA PESQUISAS EM ARTES PLÁSTICAS\*

Diana Farjalla Correia Lima  
Museóloga  
Professora – UNI-RIO  
Mestre em Memória Social e Documento – UNIRIO  
Doutoranda em Ciência da Informação – CNPq/IBICT – UFRJ/ECO  
diafarja@montreal.com.br

## A TELA E O ESBOÇO: INFORMAÇÃO, MUSEU E ARTE

O crescente papel da informação na sociedade, em constante processo de mudança, está trazendo aos estudos da Comunicação e Informação Museológica, no momento atual, como resultado dos avanços da tecnologia nos processos de difusão da informação ligados às Artes Plásticas, um novo problema a ser resolvido pelos denominados Museus Artísticos.

Quem responde ao desafio teórico e prático são os especialistas dessas Instituições Culturais. Inseridos no domínio da Informação em Arte, eles estão no centro da discussão dessas mudanças, envolvidos e posicionados a formular e resolver tais questões concernentes à documentação e disseminação da informação das coleções dos acervos, no espaço cotidiano do público especializado ou leigo, por meio de bases de dados, bancos de imagens, textos e som.

Essa perspectiva de atuação que compreende os objetos artísticos dos Museus como Categorias de Informação, objetos culturais indicativos de formas da Representação do Conhecimento com propriedades específicas para informação, tem exigido o enfoque de novas práticas e recomendações pertinentes ao tema especializado da Pesquisa em Artes, na dimensão conjugada da Informação, Arte e Museu.

A elaboração de um Modelo conceitual e técnico teve como finalidade servir de instrumento metodológico às pesquisas dedicadas aos estudos das obras de Artes Plásticas, encontrando inserção na problemática voltada a

---

\* Este artigo foi extraído da dissertação “Acervos arquivísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisa em Artes Plásticas”, aprovada em 1996 no Mestrado em Memória Social e Documento, Uni-Rio, sob a orientação de Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Lamartine Pereira da Costa, que inspirou o projeto de doutorado em Ciência da Informação.



deslindar a mensagem artística nos seus significados/sentidos, como nos seus **contextos de percepção/criação e percepção/recepção**, (apreciação) necessitando-se determinar, ainda, com relação aos referentes de análise da percepção artística aqueles referenciais denominados como “coexistente” e “posterior”. (Bourdieu, Haacke, 1995, p. 87).

Tais contextos interpretativos dizem respeito, sob determinada ótica, aos registros culturais de leitura da obra, integrando o período da sua produção como os demais ao longo dos tempos. (Rouanet, 1992. p. 10-12).

Outra perspectiva amplia esse aspecto da explicitação e vincula tais ambiências de interpretação à questão de natureza informacional, enfocando a conexão que deve ser estabelecida (podendo-se até dizer que é imperiosa) entre a fonte identificada como produção artística, o mesmo que obra de arte, e as fontes reconhecidas como referências para seu estudo. (Stam, Giral, 1988, p. 118).

Trata-se, assim, da dimensão de representação em que se dá o enfrentamento das formas interpretativas (leituras) que discutem a Arte, ou seja, o **Discurso da Arte** e o **Discurso sobre Arte**. Neles são reconhecidos os múltiplos modos de apresentação dos **Documentos da Arte e sobre Arte**. E, embora não seja o objetivo do presente trabalho, cabe lembrar que a exposição de natureza museológica pode ser considerada, também, na ordem do documento sobre arte.

As necessidades da demanda especializada, no âmbito das **Pesquisas em Artes** e em especial na área das **Artes Plásticas**, caracterizam-se pelas dificuldades envolvendo os pesquisadores com respeito aos discursos e suas variantes documentais, componentes que são do material informacional para análises e disseminação do fenômeno artístico.

Os problemas resultam da própria feição revelada pelo **Campo das Artes** cujas peculiaridades ocasionam, em um plano de ocorrência, a **atomização das obras de arte**, ou seja, a distribuição dos objetos artísticos pelo mercado do tipo expositor cultural (a freqüentação cultural e os Museus) ou da tipologia expositor de comercialização. Esse efeito é da ordem da **fragmentação da narrativa plástica do autor** entre coleções museológicas e de outras naturezas. Ocorre, no outro plano, a **dispersão ou desaparecimento das fontes de referência para estudos das obras** entre diferentes locais tradicionais de guarda (Bibliotecas, Arquivos, Centros de Documentação, etc.) ou desconhecidos, já que as áreas envolvidas com o assunto Arte são diversificadas e numerosas.

Nesse quadro de condições adversas para as pesquisas em Artes Plásticas que, utilizando as **coleções artísticas/acervos Museológicos** e os documentos de Bibliotecas e de Arquivos, ensejam construir e disseminar a **memória estética**, (Namer, 1987, p.184) o estudo da **Informação em Arte** permitiu, nesse trabalho,

verificar o exercício das relações teóricas e práticas existentes entre **Ciência da Informação, Museologia e História da Arte**, na medida em que essas áreas do conhecimento fundamentam a origem do espaço conceitual e de atuação da nova Disciplina nos domínios do saber acadêmico. (Reed, Sledge, 1988, p. 220-231).

A Informação em Arte enfoca o estudo especializado da comunicação e disseminação da informação que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais, no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública em ambiente fechado ou a céu aberto. Desse modo, ela projeta seu foco e alcança as denominadas fontes de estudo para tais acervos.

Gerada no contexto dos **Museus de Arte** e dedicada, no início, aos trabalhos da **Documentação Museológica – *Museum Documentation***, no bojo do Sistema de Indexação e Recuperação da Informação, recebeu novo impulso em fins dos anos setenta e de modo mais vigoroso no início dos oitenta, expandindo e formalizando seu espaço de ação, nos últimos vinte anos, como resultados das pesquisas e atividades desenvolvidas pelo Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus, CIDOC – ICOM da UNESCO e, sobretudo, dos programas realizados e subvencionados pela Fundação J. Paul Getty para seu **Museu e Centro de Informação em Arte**, desenvolvidos em numerosas parcerias com outras instituições museológicas e de informação.

Área do conhecimento em processo de consolidação, a Informação em Arte registra como marco inicial desses novos tempos duas atividades que merecem registro pela repercussão alcançada. A primeira foi o Programa de Informação em História da Arte da Getty, 1982, dirigido a “sistema integrado de informação por computador para apoiar pesquisas em âmbito internacional” dos acervos dos Museus de Arte. (Allen, 1988. p.175).

A segunda iniciativa tornou-se no que é considerado o Projeto de maior impacto e abrangência teórico-prática nessa nova área do saber: *Museum Prototype Project – MPP*, 1983-1986, que integra, no bojo dos estudos para implementação de sistemas de informação para fins de acesso das pesquisas de arte aos dados especializados sobre obras em Museus, oito Museus americanos de Artes Plásticas considerados de grande representatividade pelo porte das coleções de Pintura Ocidental dos seus acervos. O Projeto reuniu grupo interdisciplinar de 25 profissionais com ênfase nas áreas de História da Arte, Museologia, Ciência da Informação, Biblioteconomia e Processamento de Dados. (Allen, 1988, p. 175-180).

O resultado do trabalho especializado no estudo da Informação em

Arte, publicado em 1988 já permitia indicar que a partir daquela(s) experiência(s) se iniciara processo de organização de um espaço interdisciplinar no qual a interpenetração dos conhecimentos se aglutinava em torno de novas propostas metodológicas para pensamento e ação. Nessa publicação dedicada à Informação em Arte, que engloba outras experiências, entre os assuntos enfocados analisam-se os processos de comunicação do conhecimento e a sua transferência ao pesquisador de arte, inclusive, reforçando a proposta do reconhecimento do objeto artístico/produção artística como **fonte de informação relevante**. (Stam, Giral, 1988).

Entre as recomendações vale destacar aquelas que continuam atuais, merecendo entendimento como procedimentos a serem continuamente considerados e praticados para adequar a informação disseminada às necessidades dos usuários especializados. A saber: relação entre processamento técnico de museus e bibliotecas; “convergência entre os mundos da arte e da automação bibliográfica” (Allen, 1988, 186); exploração de áreas de informação importantes para os pesquisadores e que não são comumente tratadas pelos Centros de Informação ou Bibliotecas [de Arte]; e a presença permanente, verificada nas consultas às bases de dados de acervos das Bibliotecas e Museus, do autor da obra de arte como foco constante da atenção e do estudo.

Os Museus de Artes, enfocados como categoria analítica para a realização do presente estudo, concentram em seus numerosos acervos coleções da produção artística que inclui diferentes momentos estéticos, gêneros diversificados, autores e faturas variados. A reunião de produção extensa e multifacetada, no circuito de exposições e reservas técnicas, nessa categoria de Instituição Cultural exige, de modo constante, no tocante à habilitação especializada e aos recursos técnicos pertinentes com que lida, pesquisas e adequações de propostas para tratar dos bens culturais.

A tarefa primordial do Museu da categoria tradicional está alicerçada na atividade de conhecer/estudar seu acervo e todas as implicações teóricas e práticas decorrentes, (tarefa da qual depende a ‘vida’ da Instituição Cultural), no contato que estabelece com o seu usuário, o público visitante ou o público consulente, nas figuras do visitante de breve passagem ou do pesquisador e demais usuários, na constância das interrogações.

Qualquer motivo que estimule e leve o público ao Museu – lazer ou estudo – terá o efeito de colocá-lo frente ao **discurso museológico** que a exposição do acervo expressa, elaborado tomando os objetos das coleções como matéria prima desta informação cultural especializada.

A Museologia orienta o processo para a construção conceitual da mensagem que o Museu transmite, consubstanciada nos objetos do acervo,

apoiada nos recursos auxiliares para a exibição e efetivada por meio da produção do contexto museológico em âmbito expositivo. Conjugando procedimentos científicos e técnicos, articulando teoria e prática, dialeticamente atendendo à noção do **fato museológico** que orienta a disciplina para a questão da relação entre Homem – o Sujeito que conhece e o Objeto = parte da Realidade, (Guarnieri, 1989, p. 10) o denominado **Bem Cultural** (o objeto/testemunho).

Essa mensagem elaborada e transmitida visualmente pelo Museu, materializada através da exibição das coleções do acervo, bem como por meio de outros veículos de informação cultural (edições variadas e conferências, por exemplo), trata o **objeto cultural como suporte de informação** que conduz à construção de representações, ativando-o pelas relações estabelecidas com os quadros da Memória.

“A obra de arte, produto cultural, não é suporte neutro, mero depositário de história transcorrida. Ele é história, a história é sua essência...De que história se trata? Ela não está intacta, guardada dentro do invólucro do objeto; este é sobretudo seu freio. O conteúdo está confundido, nada casualmente, com a configuração de seu continente, à espera da aplicação dos instrumentos do conhecimento. Estes devem acordar os signos, a informação, nas imagens em que dormem para, sucessivamente, recompô-los em uma nova imagem, representação histórica do objeto.” (Franco, 1987, p. 65).

Compor um instrumento para informação que permitisse ao estudioso da Arte, membro do corpo técnico da Instituição ou pesquisador externo, associar ao contato direto com as obras dos acervos os dados documentais necessários ao estudo da produção artística, na complexidade que ela representa como fenômeno social e signo cultural, orientou a pesquisa para estabelecer-se em torno das especificidades de que se reveste o fato cultural Arte.

## TRAÇANDO FUNDO E FIGURA: LINHAS CONDUTORAS

A Arte é um domínio do Conhecimento, constituindo-se à maneira de espaço reservado para cada forma específica do Saber. Campo delimitado e regido por princípios emanados das demandas culturais que lhes são específicas, exercidas na prática e na teoria, dando conta das formas expressas do pensar e do agir do seu corpo social, a Arte é considerada modalidade de Interpretação da Realidade produzida pela Cultura, caracterizando elevado grau de experiência histórica. (Hunt, 1992, p. 142). Faz notar, no seu campo de ordem simbólica,

duas vertentes interpretativas do Saber Artístico, ou melhor, explicitadoras, cabendo à primeira delas o reduto da criação/produção artística que abriga as obras de arte e os artistas, podendo ser denominada de **Território do Saber-Fazer**. O outro espaço está destinado a congrega os especialistas que interpretam/apreciam as criações ou produções dos produtores do Saber-Fazer, e pode ser chamado de **Território dos Analistas/Apreciadores do Saber-Fazer**.

Em relação aos dois terrenos verifica-se que:

— **Obra de Arte e Artista** são construções elaboradas pelo denominado **Campo Intelectual-Artístico**, formando um binômio que atua como problema nuclear em torno do qual gravitam as demais questões acerca das Artes. Voltam-se para ele as questões investigadas pelas pesquisas das Artes Plásticas;

— o fenômeno artístico é qualificado como **fato social**, culturalmente matizado, passível de ser estudado segundo diversas **Perspectivas Disciplinares**, além daquelas que são próprias da natureza do seu campo específico do conhecimento. Isto amplia o foco das **discussões interpretativas acerca da Arte**, absorvendo outros elementos para as pesquisas da área.

A presente investigação tomou por base o objeto **Obra de Arte**, integrante da categoria **Bem Cultural** que, considerada como interpretação artística (do Artista/da Arte), constitui “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante” compondo “tal ambigüidade...uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros” (Eco, 1969, p. 22) e, desse modo, capaz de atuar como elemento gerador de novas interpretações que servem como referências para o seu estudo (e das Artes). Essas interpretações, “os vários fios da narrativa”, (Jameson, 1992, p. 83) podem ter sido produzidas por diversos campos do saber (além do próprio campo artístico) que, ao longo do tempo, por ela se interessaram como objeto digno de reflexão. Voltando-se, portanto, para as modalidades do Discurso da Arte e do Discurso sobre Arte, merecendo ser identificadas e definidas, classificadas e ordenadas, coletadas e integradas como fonte documental para uso nas pesquisas envolvendo as Artes Plásticas, segundo as características da Informação em Arte, atendendo, assim, à Ciência da Informação, Museologia e, História da Arte.

Considerando a complexidade e riqueza do tema, imbricando conhecimentos da Estética, Comunicação Social, Semiótica, Semiologia, Sociologia, Antropologia, Memória Social, História da Cultura e outros Saberes, junto aos nomeados no parágrafo anterior, o Modelo desenvolvido procurou para sua elaboração, no campo teórico, o recurso explicativo que o orientasse e apoiasse no delineamento das questões/indicações a serem usadas em âmbito conceitual e prático. A escolha recaiu sobre o estudo teórico desenvolvido pelo

sociólogo Pierre Bourdieu, que analisa os **sistemas simbólicos** como sistemas “de tomadas de posição culturais e...de sua transformação no curso do tempo”, (Bourdieu, 1986, p. 9) que dão conta das práticas e das representações coletivas e, ainda, os dispõe setorialmente como domínios específicos da realidade social, ou campos culturais estruturados de significações, identificando para as Artes seu universo particular teórico e prático que denominou de Campo Intelectual-Artístico, **Campo Artístico** ou Campo das Artes.

Nortearam a pesquisa o objetivo geral de analisar os acervos de arte e o objetivo operacional de propor um Modelo conceitual e prático contemplando os significados artístico e cultural da **obra de arte como documento e fonte de pesquisa**. Como objetivo secundário buscou-se compor um instrumento técnico através da análise documental, abrangendo o Discurso da Arte (criação/ produção artística/**interpretação do artista**), elaborado pelo artista e presente na obra; e o Discurso sobre Arte (apreciação/**as interpretações de terceiros**) produzido pelos historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas dos **demais campos do conhecimento** e também pelo próprio artista.

A Proposta de um Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas, na sua composição, elegeu o Artista Plástico como figura central, por ter-lhe sido ratificado, nos estudos consultados para esse trabalho, o caráter de ponto de confluência dos dois Discursos exercitados pelo campo do saber artístico, que abrangem os discursos dos analistas dos outros campos, estando a trajetória do artista vinculada às facetas pelas quais se mostra o Campo Artístico nas suas formas de pensar e atuar.

O trabalho distinguiu na qualidade de **elementos conceituais e fontes operacionais** para abordagem:

A) os objetos artísticos considerados na categoria Obras de Arte, compreendendo o Discurso da Arte, integrantes das **Coleções de Artes Plásticas e reconhecidos como acervos museológicos**:

— nos acervos das **Instituições de Memória Cultural** reconhecidas como **Museus Artísticos** e demais instituições culturais assemelhadas;

— nos acervos dos Museus de outras tipologias técnicas que porventura possam ter coleções deste tipo;

— nos **acervos iconográficos das Bibliotecas/e ou Arquivos**;

— nos acervos dos **colecionadores privados, institucionais e/ou particulares**;

B) as **referências sobre as obras de arte** apresentadas sob diversas modalidades interpretativas, produzidas por especialistas do campo das Artes (inclusive o próprio artista) e demais campos do Conhecimento, enfocando

as obras e os artistas e constituindo os denominados **Documentos de Bibliotecas e de Arquivos**, compreendendo o Discurso sobre Arte, inseridas nas coleções dos acervos das **Instituições de Memória Cultural** (Bibliotecas, Arquivos, **Centros de Documentação ou de Informação**, e outras instituições assemelhadas), bem como os documentos existentes em diversas organizações ou, ainda, aqueles que constituem **posse de particulares**.

Foram objeto de consideração questões vinculadas ao Campo Artístico e suas relações, no tocante as seguintes especificidades:

1. as pesquisas para o estudo da produção artística fixadas, ao longo da história, nos problemas estéticos e técnicos envolvendo obras de Artes Plásticas e apoiadas na Estética e História da Arte, disciplinas tradicionalmente investidas para realizar investigações, foram encaminhadas no decorrer do século para três pontos fundamentais sobre os quais repousam as indagações acerca da **Arte/Artista: obra, vida, e contexto**. O século XX trouxe a contribuição de outras áreas do conhecimento à discussão, associando reflexões que encontram seus fundamentos no reconhecimento da Arte “como um ponto de encontro de diferentes linhas causais...o resultado de pelo menos três tipos diferentes de condições: psicológicas, sociológicas e estilísticas”. (Hauser, 1978, p. 23). Produto desse universo cultural, simbólico, as obras artísticas situam-se nessa dimensão dos “sistemas entrelaçados de signos interpretáveis”, (Geertz, 1989, p. 25) “existentes independentes, que incorporam em si mesmas uma riqueza oculta e abundante significado, que não se manifestaram de todo aos artistas que as criaram e emergem apenas gradualmente diante das sucessivas gerações”; (Osborne, 1978, p. 252)

2. o conjunto explicativo das interpretações, produzido pelo pensamento analítico do Saber contemplando as Artes, estimula seu uso como recurso integrado para estudos, facultando perceber os sentidos e as variações que lhe foram e estão sendo atribuídos e as respectivas implicações;

3. as análises tratando da especificidade do fazer artístico tomam por base o problema da Representação, questão que, proposta e discutida pelo campo do saber artístico, constitui, também, objeto de investigação de outros campos do conhecimento que compartilham indagações, permitindo que a temática da Arte possa ser por eles estudada, segundo a visão específica de cada um. Tais perspectivas de interpretar, ou melhor dizendo de olhar (olhares), são criadoras de pontos de conexão estabelecendo relações, traçando interações entre os saberes para melhor entendimento do fenômeno artístico;

4. o modelo explicativo condutor do estudo estético e histórico das obras de arte finca seus alicerces no exercício analítico dos repertórios artísticos, i.e., conjuntos significativos da linguagem plástica que se entendem por estilos, movimentos, fases ou grupos culturais e demais classificações técnicas de identificação; utilizando-se da referência e da recorrência às tendências artísticas próximas e/ou longínquas, tendo em

vista que “o problema central da História da Arte é a interpretação e a avaliação dos estilos”, (Hauser, 1978, p. 70) estabelecendo comparações entre os conjuntos, nas semelhanças ou nas distinções da produção artística, seja quanto ao discurso individual, ou quanto ao discurso coletivo representado por cada período, cada geração ‘estilística’. O estudo da obra de arte “por sua estrutura complexa exige sempre a referência tácita a história inteira das estruturas anteriores” (Bourdieu, 1986, p. 116) e, em conformidade com esse procedimento desenvolvido pelos historiadores da arte e outros pesquisadores nas suas investigações, torna-se necessário consultar sucessivas produções dos dois discursos artísticos, encontradas sob a forma de **fontes documentais** (fontes operacionais anteriormente, mencionadas);

5. o Museu, caracterizado como Casa de Pesquisa tanto interna quanto externa desenvolve atividades permanentes de investigação, iniciadas pela imposição que o conhecimento do acervo estabelece de modo indiscutível para sua compreensão e manejo. Os trabalhos do Museu, que prosseguem no atendimento às consultas públicas, obrigam-no ter à mão informação que atenda às necessidades do andamento dos estudos do seu corpo de especialistas e do visitante/pesquisador. O Museu, “lugar de memória”, (Nora, 1984, p. XXVI) revela, sob o ponto de vista organizacional, perfil adequado para sediar a informação especializada em pesquisas de temática ligadas ao seu acervo, em razão da sua estrutura administrativa conjugar sob o mesmo teto as obras de arte (acervo museológico) e as demais fontes de consulta pertinentes (documentos de bibliotecas e de arquivos), em virtude da presença na sua unidade funcional desses tipos de seções técnicas como partes do seu corpo conceitual e prático;

6. as fontes para consulta, consubstanciadas nos documentos interpretativos sobre Arte, no caso do produto cultural Obra de Artes Plásticas, onde a questão da interpretação de seus códigos formais de visualidade é fator inquestionável para estudo das leituras, atuam como agenciadores ou mediadores do universo da comunicação artística, “criando junto à obra uma sombra que dela não se separa mais, que parte dela e a ultrapassa em abrangência e circulação”; (Basbaum, Coimbra, 1995, p. 5)

7. as coleções integrantes dos acervos de Artes Plásticas dos Museus reúnem obras catalogadas conforme a perspectiva técnica, que se traduz pelo detalhamento que as identifica, descreve e referencia, segundo o princípio do registro individual da peça obedecendo a vários indicadores, para que se possa responder aos desdobramentos dos quesitos de ordem técnico-conceitual, legal e administrativa;

8. as necessidades conceituais, técnicas e operacionais que precisam ser compatibilizadas pela área da Museologia, em se tratando do gerenciamento dos acervos museológicos (que se apresentam com grandeza



numérica significativa), associadas às modernas tecnologias da era da Informática, estimularam perspectivas para a automação de acervos, (ou renovação dos sistemas eletrônicos utilizados) ensejando documental especializado apoiado na Ciência da Informação, aproximando linguagens, harmonizando diferenças, gerando indagações e propondo o encaminhamento de novas formulações para atender às áreas envolvidas, voltadas à finalidade comum de tornar o Museu mais bem aparelhado para continuar no exercício das suas funções culturais básicas, em seus desdobramentos, que tratam da

“Preservação: conservação, restauração, armazenamento e documentação; Investigação:..interpretação científica do valor informativo do patrimônio cultural e natural; Comunicação: ... métodos ... para transferir a informação a uma audiência, publicações, exposições e atividades educativas adicionais.” (Mensch, 1992, p. X).

9. a análise do quadro brasileiro de realizações no campo da automação de acervos artísticos e assuntos vinculados ao novo tema para investigações que se está configurando como Informação em Arte – **informação artística ou informação estética** – mostra esparsas ocorrências. E a atuação tem sido marcada “sobretudo por preocupações operacionais que envolvem a tecnologia e não têm tido como foco a discussão teórico-conceitual.” (Pinheiro, 1995, p. 7).

Concebeu-se, ainda, em se tratando da aplicabilidade do Modelo Estrutural, elaborá-lo de forma a permitir seu uso em qualquer coleção de artes plásticas, independente do período histórico-estético que pudesse caracterizar as obras componentes, conforme as classificações técnico-conceituais estabelecidas para tais estudos. Assim, pode ser estendido às coleções de obras representativas das propostas artísticas desse século ou séculos anteriores, pois seu conteúdo informacional foi concebido e organizado de modo amplo, observando e enquadrando para levantamento as situações da produção artística contemporânea e também as modernas tecnologias da produção documental.

A compreensão do mundo em suas múltiplas formas de percepção do real comportando distintos significados explicativos – saberes – traça linhas que buscam definir espaços correspondentes às respectivas áreas de significação, ou áreas do conhecimento, onde cada saber de ordem teórica ou de outra natureza atua no exercício do seu domínio interpretativo comunicando-se por meio de seu modo particular de expressão. As diferentes áreas de significação da realidade, embora limitadas pelas ‘fronteiras de

territórios' que separam os diversos ramos do conhecimento, são demarcações conceitualmente estabelecidas e institucionalizadas no universo da cultura humana e, no caso das disciplinas acadêmicas, na articulação dos seus discursos/saberes as análises das pesquisas indicam as linhas divisórias das áreas do saber operando segundo movimentos que se poderia chamar de 'deslimites', ajustando-se à recomendação para aplicar-se um "modelo de articulação" integrando conhecimentos. (Kristeva apud Falcon, 1992, p. 9).

O espaço do cultural é "campo total das intertextualidades" (Kristeva apud Falcon, 1992, p. 9) como se fora campo semântico expressando diferentes concepções interpretativas do ser humano no tempo e no espaço. A produção de sentido(s) que resulta é entendida e designada como modalidade de texto "dentro da crescente compreensão literária do significado (interpretação do significado cultural como texto que deverá ser lido)", (Hunt, 1992, p. 17) entendimento vinculado à noção ampla que abrange as objetivações da Cultura quanto às formulações propostas no plano das idéias, remetendo, portanto, ao âmbito das práticas e das representações culturais, área temática que tem sido objeto de estudo da História da Cultura. (Chartier, 1990, p. 13-28).

A **forma cultural** manifesta-se perceptível nos acervos de artes plásticas, materializa "ação artística" e consigna "forma de intervenção sobre a realidade". (Eco, 1969, p. 19). É percebida como **discurso e registro do processo social**, do universo simbólico-cultural que narra esse mundo público por meio da organização do seu campo intelectual e operativo, das noções que o orientam e sustentam suas atividades, das obras de arte que cria; dos mundos privados dos artistas atuando junto aos outros agentes sociais e, ainda, através domínios e instituições com as quais ela estabelece relação. Referida à determinada época e tradição, a forma cultural pode ser encarada como correspondente à marca do tempo, como sinal indicativo, objeto de interesse da Memória Social (Duby, Lardreau, 1989, p. 66-74), sendo referendada pelas "Instituições de Memória Cultural", considerados locais apropriados para sua manutenção e estudo. (Namer, 1989, p. 75).

As obras de arte dos acervos dos Museus de Artes Plásticas constituem e integram a categoria do objeto/documento, entendido como vestígio tangível "considerado como forma que se refere a um contexto", (Boudon, 1972, p. 94) sendo utilizado pela Museologia como testemunho, elemento indicador, ou melhor, o dado que se transforma na informação a ser publicamente partilhada e que deve ser referido às várias modalidades de significados criados pelo Homem/Mulher confrontado à realidade, ao longo da sua trajetória histórica. Tal caráter de base simbólica, i.e., carregado de significações e, portanto, dizendo respeito à função de representação, (Chartier, 1990, p. 19) foi atribuído aos objetos pelo Campo da Cultura, transformando-os em bens culturais e, exatamente, nos acervos dos Museus encontra-se conservado o poder material/poder simbólico representativo do "capital cultural" acumulado pelas sociedades, objetivado neste "capital de bens simbólicos". (Bourdieu, 1989, p. 116-153).

## A PAISAGEM “CAMPO ARTÍSTICO”: FATURA AO ESTILO BOURDIEU

Em se tratando “do sistema de fatos e representações comumente recobertos pelo conceito mais abrangente de cultura,” (Micelli, 1986, p. VII) os **sistemas simbólicos** (dos quais Arte e Ciência são exemplos), **conjuntos de significantes/significados**, têm sido considerados (Bourdieu, 1989, p. 8-16) de acordo com duas explicitações recorrentes. A primeira, coloca-os na qualidade de instrumentos do conhecimento e da comunicação, e a segunda, define-os como instrumentos de legitimação do poder (da ordem vigente). O teórico Pierre Bourdieu, na **sociologia dos sistemas simbólicos**, une as duas posições, critica as interpretações e suas correspondentes posturas, afirmando que em relação às “diferentes teorias parciais e mutuamente exclusivas é preciso situar-se no ponto de onde se torna possível perceber ao mesmo tempo, o que se pode e o que não pode ser percebido a partir de cada um dos pontos de vista.” (Bourdieu, 1986, p. 27-28).

A análise da **questão do sentido/questão do poder** e a reinterpretação construída por Bourdieu, imprimindo ênfase “à **força do sentido**”, (Miceli, 1986, p. XII) enfoca interpretações geradas pelos diferentes sistemas simbólicos quanto à definição do mundo, (universos sociais de relações de sentido e de poder). Formaliza-os como espaço socialmente predeterminado em que se verifica a prevalência da “cultura particular” como resultado de “luta” ou “conflito” entre as classes/grupos que constituem determinada estrutura social, ajustando-se os “sistemas de classificação políticos e de estruturas mentais às estruturas sociais”; o campo de produção ideológica reproduzindo de modo transfigurado o campo das posições sociais. A imposição do sentido, das formas de classificação social legitimando a dominação, formaliza “estratégia” da dominação dirigida à reprodução cultural. (Bourdieu, 1989, p. 11, 15).

Os sistemas simbólicos fundamentam-se na “estrutura de um sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo simbólicos onde tais relações são engendradas e onde se definem as funções sociais que elas cumprem, objetivamente, em um dado tempo”, apresentando mecanismos de “produção, reprodução e utilização dos esquemas de pensamento de que são produto.” (Bourdieu, 1989, p. 64). No espaço cultural formulador de modelos de pensamentos e ações, cenário para integrar os bens culturais, bens simbólicos, a instituição Museologia/Museu assume presença na qualidade de meio e agente cultura/social referido a qualquer geração, comunicando/transmitindo a permanência de conceitos ou sua transformação. É dimensão relacional para ocorrências de circulação/consumo e os citados mecanismos que envolvem as significações.

Os diferentes **campos regionalizados da produção simbólica** apresentam características definidoras que podem, de modo resumido, ser, assim indicadas: – exercício de “relações informais de poder”; – organização como “espaço social de relações objectivas” (Bourdieu, 1989, p. 64) entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos”; – e o ponto de apoio calcado no fato “de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido.” (Bourdieu, 1986, p. 14).

Ocorre, no universo simbólico, um jogo social traduzido pela busca do poder socialmente reconhecido, (Hochman, 1994, p. 209) dando lugar às **lutas eufemizadas** travadas no campo cultural, científico e outros; ou **lutas ideológicas**, pois o termo ideologia está “reservado para designar a produção erudita de um corpo de profissionais, como por exemplo ideologias religiosas de um corpo de sacerdotes” (Miceli, 1986, p. XLVI) (podendo-se aplicar às idéias da Ciência da Informação, da Arte, da Museologia bem como aos seus corpos profissionais em determinado tempo-espaço geográfico-cultural). Está em jogo “o poder sobre o uso particular de uma categoria de sinais e, deste modo, sobre a visão e o sentido do mundo natural e social”; (Bourdieu, 1989, p. 72, 279) significando o **monopólio de legitimidade de determinada categoria**; equiparando-se a tomada dessa posição simbólica à tomada da posição política. (BOURDIEU, 1986, p. 187).

O Campo Intelectual é espaço estruturado de atividades sociais significativas concernentes ao exercício de um código comum, **matriz de significações** (de percepções, apreciações e ações), o **Habitus** que firma, na estrutura social, a posição/disposição das classes dominantes.

Princípio gerador e explicativo das práticas e representações opera mediando “a interação entre os dois sistemas de relações, as estruturas objectivas e as práticas”. (Miceli, 1986, p. XL-XLI). As últimas, resultam da relação dialética entre uma estrutura e uma conjuntura (identificada às condições de atualização do Habitus). O conceito “**serve para referir o funcionamento sistemático do corpo socializado**”, e o aspecto cumulativo existente neste “conhecimento adquirido”, representando “um haver, um capital”, dizendo respeito à “competência cultural” (Bourdieu, 1986, p. 61-62) incorporada e manejada nas vivências do Campo. Compreende-se o Museu, sob tal ótica, como espaço e agente competente de decisão (habilitação cultural/social) para o processo envolvendo: a coleta e/ou seleção e organização do acervo; apresentação das coleções e disseminação da informação cultural correspondente (exposições, etc.), os demais estudos e

atividades referentes ao acervo; à Disciplina Museologia; a outras situações e ocorrências. Trata-se da questão da construção da imagem pública qualitativa (técnica e profissional).

As **significações**, mensagens vinculadas aos objetos, instrumentos e agentes do campo, demarcam espaço arbitrário em que evoluem diferentes classes/grupos sociais, agindo como signos que estabelecem as diferenças, as **marcas de distinção**, por meio dos “atos e procedimentos expressivos” e do “sistema de posições estatutárias definidas principalmente por oposição a outras posições estatutárias”, (Bourdieu, 1986, p. 25) correspondendo ao significante e ao significado. A apreensão da lógica que preside as relações de sentido no campo simbólico encontra seu caminho, não só no conhecimento do código, mas, também, na compreensão “do contexto e da situação em que [o código] é empregado”, desse modo “a verdade de um fenômeno cultural depende de um sistema de relações históricas e sociais no qual ele se insere.” (Bourdieu apud Miceli, 1986, p.XXVII, XXIX).

O Campo é esfera autônoma de organização, produção e circulação de bens culturais, os **bens simbólicos**, que constituem “realidade com dupla face – mercadorias e significações”; embora, o campo procure dissociar produção cultural (e/ou científica, etc.) compreendida como significação, da produção cultural (e/ou científica, etc.) apontada como ‘simples’ mercadoria. Outra característica faz percebê-lo como espaço ou “**campo de concorrência**” (Bourdieu, 1986, p. 102, 1989, p. 278) onde se instaura a “dinâmica da competição do conflito por crédito” (Hochman, 1994, p. 228) entre diversos especialistas de um determinado conhecimento (as lutas eufemizadas/ ideológicas, acima citadas).

O Campo é responsável pela imposição, pela definição dos “princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social e das representações... desse mundo”, postura que “caminha a par da construção de um modo de percepção” (Bourdieu, 1986, p. 297, 1989, p. 256) próprio, criando a atitude específica sem a qual ele não pode funcionar e, justamente, instituindo tal atitude, explicitada como **competência**, ele formula sua linguagem, dotando seus produtos de “sentido e valor.” E nesse domínio da produção dos bens culturais e dos instrumentos para sua apropriação, a concordância entre Habitus culto e o Campo se efetiva. (Bourdieu, 1986, p. 284) Realiza-se o encontro das atitudes (que inventam o Campo, são inventadas por ele e, permanentemente, a ele se ajustam) e do universo social representado pelo Campo – o encontro entre “cérebros ou consciências” e “coisas” – produzindo e reproduzindo o princípio básico que estabelece a realidade (simbólica) para o Campo, movimentando-o: a **especificidade do juízo**

“crença no valor” de determinada criação/produto e “no poder de criação do valor que é o” próprio criador/ inventor/ produtor. No interior do universo/campo específico foram criados as noções teóricas, os conceitos técnicos e as categorias fundamentadas na construção que o sustenta, constituindo sua formulação essencial: o produto e a figura do seu responsável, seu criador/inventor/produtor.

A qualificação valorativa que empresta caráter e dimensão a aquele que cria, o autor, e ao seu produto resultante, deriva da relação “circular de reconhecimento recíproco”, existindo no próprio campo um público de “pares” cujo comportamento competitivo em busca da “legitimidade cultural” atende aos princípios de “diferenciação e de hierarquia que seriam as distinções propriamente simbólicas”, (Bourdieu, 1986, p. 286-287, 289) i.e., as distinções culturais percebidas e reconhecidas dentro de determinados estágios do Campo como universo social, dotadas de valor dentro do processo de economia que ali se desenvolve. As marcas de distinção estabelecem os princípios das diferenças, instauram a lei do campo, interpretada como dialética da distinção cultural. (Bourdieu, 1986, p. 108-109). O Museu, nesse caso, é visto dentro da perspectiva crítica do seu próprio grupo sob todas as formas técnicas de gerenciamento e manutenção, exibição e informação de acervos (inclusive de terceiros) nas diversas modalidades conceituais e técnicas que envolvem o trabalho da área.

## RETRATO DO ATELIÊ: O AMBIENTE DE TRABALHO

A constituição (da autonomia) dos campos e a sua atuação para atender “a crença no valor daquilo que está em jogo”, (Bourdieu, 1986, p. 286) que se compreende pela especificidade do seu produto e problemática, envolvendo o processo interligado da criação e entendimentos que instiga e promove, exigiu que eles fossem estruturados por corpos de agentes especializados com propriedades socialmente constituídas: formas institucionalizadas e objetivadas que se fazem representar pelos profissionais qualificados, atendendo aos padrões que estipulam tanto as condições de acesso à profissão quanto às de participação no meio.

1. Os especialistas: identificados como “produtores e empresários de bens simbólicos.” (Bourdieu, 1986, p. 100). Pode-se, a partir da indicação do autor, estabelecer duas grandes divisões que abrigam, no primeiro grupo, o criador/produtor do denominado bem cultural, ocupando aquilo que se denomina nesse texto de Território do Saber-Fazer; e do outro lado, distribuídos entre várias categorias/posições os demais especialistas que se conhece, tais

como aqueles designados de analistas (e apreciadores) que ocupam, por sua vez, o que se denominou Território dos Analistas do Saber-Fazer, integrando com diversos profissionais que trabalham na área um corpo de agentes cujos interesses estão voltados às atividades do campo do conhecimento, assim como para o tratamento dos seus produtos/bens em suas diversas formas que existem nos Museus. No grupo dos apreciadores ainda se pode agregar o público visitante do Museu;

2. Os **locais de exposição** (de modo geral e popularmente identificados à idéia de 'Museu', como se a exposição fosse a única atividade que caracterizaria a existência da categoria institucional) são considerados como pontos favoráveis para o funcionamento da atividade de consumo. (Bourdieu, 1989, p. 289). O Museu se orienta e regula-se na qualidade de pólo de produção e disseminação de informação cultural, formando públicos analistas/apreciadores, i.e., 'consumidores' do tema Cultura. Atividade e serviço permanente, o Museu está aberto ao que se convencionou chamar de **visitação cultural/freqüentação cultural**, termo técnico referente ao instrumento pelo qual se adquire, por meio do convívio, o hábito/costume/uso cultural, ou melhor, a atitude e familiaridade para participar, compreender (decodificar) e usufruir, na qualidade de agente social, da informação cultural/artística, que a oferta museológica oferece;

3. Os **espaços específicos de competência**: o mesmo que áreas do **exercício da legitimação cultural** (formas institucionalizadas e objetivadas de representação coletiva, as marcas da distinção social). São identificados pelas posições e disposições que detêm e ocupam, denominados por Bourdieu (1986, p. 89, 100, 121; 1989, p. 289.) de instâncias de consagração, de difusão: oficiais e semi-oficiais e, ainda, de reprodução (produtores e consumidores);

— **instâncias de consagração**: competem pela legitimidade cultural dos "modelos de pensamentos e suas concepções..." (Bourdieu, 1986, p. 100-101). Nelas, está incluído o Museu. E, na qualidade de instituição cultural organizadora de exposições, ou seja, propagando/disseminando idéias, atua em duas vertentes de apresentação: a) ratificando posturas já consagradas; b) propondo novas posturas;

— **instâncias de difusão**: àquelas que promovem operações de seleção quanto à informação, à comunicação e cuja base decisória está apoiada e "investida por uma legitimidade propriamente cultural", em razão de estarem desobrigadas de "compromissos econômicos e sociais" que possam influir nos destinos da "vida intelectual". Atuam em dois planos, **oficiais e semi-oficiais**, correspondentes ao maior e menor nível de reconhecimento obtido junto ao Campo. O Museu, novamente, se faz presente na categoria de maior nível, representando capital simbólico de reconhecimento pelo atendimento às leis

específicas do Campo, o que se pode constatar nas variadas atividades culturais desenvolvidas que também são da sua competência, além das exposições. As pesquisas, edições e/ou publicações variadas são alguns exemplos;

— **instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores:** ao lado do sistema de ensino tradicional, é possível apontar aquela atividade que se denomina recurso auxiliar educativo, como por exemplo: cursos, conferências e demais formas de atuação dos Museus, entre as quais merece ser citado o serviço permanente oferecido pelo setor educativo da Casa, no qual se inscrevem as visitas guiadas para escolares e outros grupos sociais específicos.

No processo de transmissão de imagens culturais desenha-se a complexidade do poder de representação detido pelo Museu, no domínio de formas comunicacionais e disseminadoras da informação cultural.

## A EXPOSIÇÃO: MODELO ESTRUTURAL PARA PESQUISAS EM ARTES PLÁSTICAS

Estruturado sob a forma de 'desenho linear' apresenta sete áreas temático-informacionais desdobradas em quarenta e cinco Itens Técnicos para Informação ou Variáveis, cada Variável, por sua vez, constituída por diversos Indicadores. A construção desses três extratos, por ocasião da definição dos seus conteúdos a fim de que pudessem ser transformados de dados em informação, procurou concebê-los de acordo com o pensamento norteador que procedesse interligação, ou melhor, traçando cada um deles de forma a se ajustar ao outro de modo complementar como processo intra-articulado de uma composição estético-formal.

O relacionamento entre as Variáveis e os documentos que constituem a informação pertinente, (questão que se enfatiza na Documentação em Arte/ Informação para Museus e demandou o trabalho que a Fundação Getty realizou e realiza, bem como os trabalhos a cargo do Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus, CIDOC/ICOM) efetiva-se de forma mais precisa, particularizado e localizado no Indicador intitulado Referências Bibliográficas, embora esteja presente em todas as Variáveis, segundo outra forma de apresentação simplificada de maneira a atuar sob duas ordens de indicações àquele que consulta. Assim, age em dois tempos de orientação para os consulentes: inicialmente, indicando de maneira codificada (código estabelecido pela Instituição e concebido para domínio do pesquisador em arte) desde a Variável número 1 – Nome Artístico; até a número 35 – Seguro de Obras: Cotações; quais os documentos a examinar e qual o conjunto informacional que o apresenta. Essa indicação 'remete', portanto em segundo tempo, aos conjuntos integrantes das Variáveis compreendidas entre



o número 36 – Referências Bibliográficas: Livros especializados e genéricos; e o número 45 – Referências Bibliográficas: Outros Tipos de Documentos. Nessas dez Variáveis as Referências dos documentos levantados encontram-se anotadas de modo completo, acrescidas de informações relevantes (notas), úteis para o pesquisador no seu processo de seleção das fontes.

Tal modalidade de orientação visa permitir ao pesquisador que consulta o Modelo ter sempre à mão, de forma sintética e simplificada em cada Item que esteja consultando, a indicação que o conduza ao documento que lhe interessa. Observando-se, ainda, que determinado código indicativo de um mesmo documento anotado diversas vezes pelo pesquisador ao longo de diversas Variáveis sinaliza, pela repetição dessa presença entre Variáveis correspondentes, que ele pode ser caracterizado como fonte documental que expressa caráter informacional relevante para aquele tipo de consulta que estiver sendo efetivada.

O conjunto denominado Modelo é apresentado de maneira resumida, a seguir:

I O Homem: O Artista Plástico.

— esfera 'mundo privado': levantamento dos dados de caráter pessoal do agente do Saber Fazer Artístico.

II O Artista: Trajetória Profissional.

— exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior; premiações, distinções obtidas; demais atividades desenvolvidas relativas às artes, inclusive, magistério; outras produções realizadas; formação artística; enquadramento da linguagem 'estilística'/grupos culturais-profissionais de ligação.

III Interpretação do Artista: Obras de Arte.

— a produção artística atomizada entre varias coleções e instituições. Processo para recompor a 'narrativa plástica' fragmentada do autor do Saber Fazer, o Discurso da Arte. Interpretação da informação Documento da Arte, a própria obra de arte.

IV Interpretações dos Outros,

— as produções dos Analistas do Saber-Fazer, o Discurso sobre Arte. Explicitação dos Documentos sobre Arte de diversas tipologias e procedências: — Críticas de Arte: Exposições Individuais e Coletivas no Brasil e exterior; — Demais Estudos do Campo Intelectual e Artístico: Estética e História da Arte, Sociologia da Arte, Filosofia da Arte, Antropologia da Arte, Informação em Arte, outros; – Trabalhos dos Campos das Outras Artes: Literatura, Cinema, outros; – Estudos dos Outros Campos do Conhecimento: Filosofia, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Semiótica, Semiologia, Comunicação Social, História

da Cultura (das Idéias/das Mentalidades), Memória Social, Museologia, Ciência da Informação, outros.

V Declarações do Artista.

— a ‘fala do autor’ sem usar o universo da expressão plástica, seu instrumento tradicional de trabalho. A arena do Discurso sobre Arte. Identificação do Documento sobre Arte;

— Entrevistas e Depoimentos Concedidos: Textuais, Orais, Audiovisuais...

VI Mercado de Arte .

—informações sobre valores de vendas e seguros de obras de Artes Plásticas. Dimensões atingidas pela produção: cotações.

VII Fontes Documentais / Contextuais

— os Documentos sobre Arte representados pelas ‘interpretações dos outros / de terceiros / dos analistas’, como também as Declarações do Artista. (item V) O contexto documental de referência para estudos das obras de arte, disperso entre inúmeros lugares de memória e outros locais, são reunidos, aqui, sob a forma de Referências Bibliográficas identificando as fontes relevantes mencionadas nos outros Indicadores das outras Variáveis antecedentes. Nesse tópico as Referências são apresentadas e descritas de modo completo, agregando-se Notas.

— Referências Bibliográficas: Livros que foram denominados e determinados como especializados e genéricos; – Catálogos de Exposições Individuais/ Coletivas no Brasil/Exterior; – Periódicos; —Documentação Museológica; – Mercado de Arte; – Fotografias; – Outros Tipos de Documentos.

**CONTEMPLANDO O MODELO ESTRUTURAL: PERSPECTIVAS GERADAS**

O Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas consubstancia instrumento-resposta à indagação do pesquisador de arte em torno da criação artística, dos ‘documentos-fonte’ e dos registros já existentes, contempla e articula à obra de arte os agentes especializados, o mercado consumidor, as instâncias das distinções estético-sociais, os saberes/disciplinas que interpretam o mundo das Artes, os discursos artísticos que testemunham, documentam e representam, ao mesmo tempo, as fontes de informação da memória estética .

Identifica as obras de um determinado artista e indica quais as coleções/ locais de guarda; qual a matéria escrita, de imagem e de som que as comenta, reproduz, descreve, analisa, avalia e, também, elenca conceitos de vários conhecimentos e agentes sociais. Ele se apresenta para o pesquisador à maneira

de um 'quadro de corpo inteiro da figura retratada'.

Situa a visão da percepção estética sob dois ângulos: dos autores das obras de arte – perspectiva da criação, no Território do Saber-Fazer; e daqueles que analisam as obras – perspectiva da apreciação, Território dos Analistas do Saber-Fazer. Assim, permite vislumbrar o olhar do artista e o olhar dos 'outros' encontrando-se em instigante diálogo que o pesquisador, por sua vez, observa e (re)interpreta em contraponto.

Traça para os estudiosos, por conseguinte, outros caminhos para explorar.

Permite ao pesquisador obter a perspectiva conjunta do trabalho artístico abordado por cada autor e proceder à leitura que se expressa ao longo da sua produção, ou melhor, da construção da sua obra sob a forma de um bloco único de comunicação da sua linguagem artística. Faculta, do mesmo modo, vislumbrar o conjunto de interpretações plurais e multitemporais, gerado a partir daquela narrativa plástica produzida pelo artista, que se insere entre as inúmeras propostas estéticas do Campo da Arte representadas, também, por outros artistas, igualmente integrantes, enfocados nas coleções de cada acervo.

Desenha base conceitual para banco de dados artísticos, que reúne e relaciona, conectando produção artística e informação estética de referência, destinada à organização, no futuro, de sistemas integrados de informação em rede (de Arte).

Reserva aos Centros de Pesquisa/Documentação/Informação e congêneres possibilidades de avaliação técnica para delinear, ou reforçar, quadros de contextos informativos para consultas, seja definindo-se em relação ao conteúdo conceitual do acervo de documentos de referência, ou com respeito às modalidades técnicas de apresentação dos documentos (suportes).

A Proposta consignada no Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas, fundamentada na concepção da produção artística como produção simbólica, permite considerar que descortina para a Informação em Arte, área de estudo em processo de definição do seu campo de produção do conhecimento, visão plural para aquilo que se está definindo como seu produto e para aqueles que dele fazem uso. Isto se dá porque a concepção citada abrange os múltiplos aspectos das significações culturais que se apresentam ligados à temática de ordem artística.

Os elementos técnicos-conceituais definidos pelo Modelo na sua organização e para uso sob a forma de conteúdos informacionais, formalizam contribuição no bojo da Informação em Arte, cabendo na discussão teórica da "relevância da informação estética", encontrando destino na composição do ambiente que aborda o seu tratamento, transferência e disseminação, problema que se está formalizando na esfera de investigação da Disciplina.

A concepção definida pelo Modelo permite que se efetive no âmbito da Informação em Arte, por meio da sua aplicação, o processo de estudo que integra as modalidades de documentação peculiares aos dois registros especializados, conforme preconiza a Disciplina. Isto ocorre na medida em que ele articula produção artística/obras às referências/fontes, dispondo-as como formas documentais interativas, correspondentes às duas vertentes interpretativas, complementares, pelas quais se expressam as Artes nas formas comunicativas denominadas Discurso da Arte e Discurso sobre Arte.

O uso de um padrão metodológico e operacional, criado pelo Modelo para a informação dos assuntos artísticos, alicerçado em noções teóricas, conceitos e categorias técnicas, reserva à esfera da Informação em Arte o espaço para estabelecimento de normas, que dizem respeito a um modo próprio, específico, pelo qual a Disciplina possa reger a questão teórica da interpretação da documentação artística e exercer a prática do processamento técnico desse tipo de Informação Cultural.

Em síntese, cria perspectivas para que se proceda à revisão de noções e atitudes que vigoram no âmbito da Documentação/Informação, em relação aos interesses que mobilizam pesquisas sobre produção artística, ensejando que se construam outras concepções, posturas e modos de interlocução, envolvendo a construção e o reconhecimento do conceito teórico e prático para as questões específicas da Informação Artística, na sua atuação, para transmitir o conhecimento que aborda as obras de artes.

Essa área temática se apresenta como espaço para ocorrência, também, de outros saberes e práticas de grupos ligados às Artes, onde se mostram diversificados, ainda, os interesses das investigações pela variedade das características com as quais se apresentam as demandas dos pesquisadores. Tal forma de constituição encaminha para divisar mudanças no campo social da produção do conhecimento, que se faz perceber pelo aparecimento de nova configuração, nova comunidade que define sua identidade de setor de atividade profissional, um novo domínio de produção do saber: o Campo da Informação em Arte.

Torna-se perceptível o Campo (dos Agentes Sociais) da Informação em Arte, espaço para a manifestação dos seus aspectos culturais, das suas práticas e das suas representações sob a forma do seu conjunto de realizações: as instituições, as atitudes, os princípios, as normas, os costumes e os usos. E sob a forma de criação de uma composição ou modelo explicativo, como resultado da reflexão sobre a ação prática, fundamentado nos componentes da ordem das idéias e dos valores que venha a definir os sentidos da existência do Campo, ora em processo formador.

Ao se construir à maneira dos outros campos regionalizados de

produção simbólica, os domínios específicos da realidade social, o Campo da Informação em Arte se vai constituindo, por fim, como um setor de atividades sociais significativas, de competitividade da ação profissional, em que se travam lutas simbólicas pelo monopólio da legitimidade da produção intelectual de um corpo de profissionais (a produção erudita, ou ideológica, conforme a entende Bourdieu).

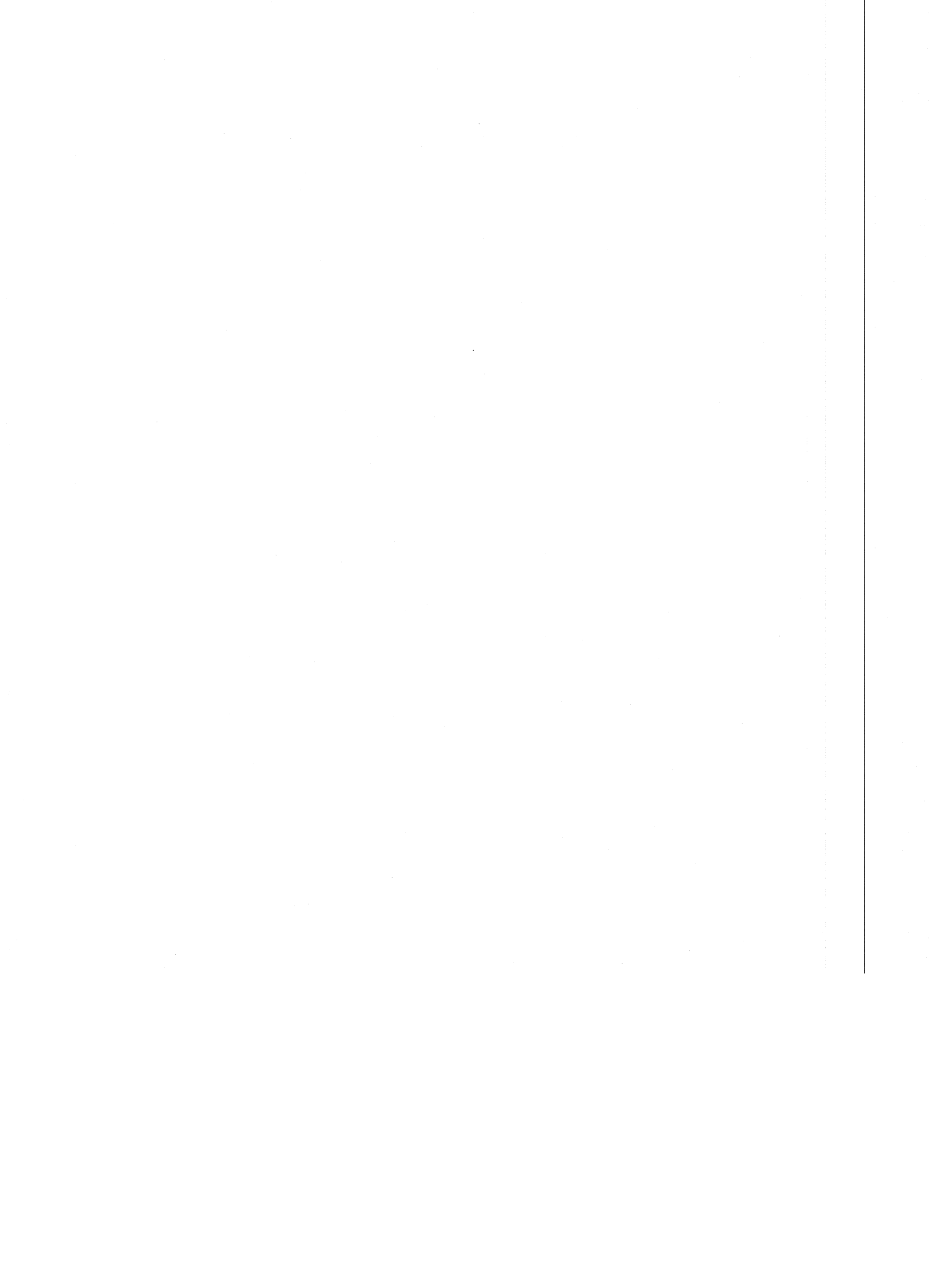
Nesse lugar social do saber da Informação Estética deverá ocorrer, também, o jogo entre grupos de seus agentes, os especialistas, pelo domínio do capital simbólico/cultural que permitirá deter o poder simbólico e exercer a competência cultural dominante no trato das questões da informação de conteúdo artístico; competência ou o 'juízo da informação artística' que se faz vinculado às posições e relações objetivas que se dão no interior do próprio Campo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Nancy S. The Museum prototype project of the J. Paul Getty Art History and Information Program: a view from the library. *Library Trends*. Linking art objects and Art Information. Champaign: University of Illinois, v. 37, n. 2, p. 175-193, Fall 1988.
- BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Eduardo. Um novo forum para a arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1995. Idéias/Livros, p. 5.
- BOUDON, Pierre. Sobre um estatuto do objeto: diferenciar o objeto do objeto. In: MOLES, Abraham et al. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 88-126. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, n. 4).
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 301 p. (Coleção Estudos).
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989. 309 p. (Coleção Memória e Sociedade).
- BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans. *Uma política da forma*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. cap. 10: Livre-Troca: diálogos entre ciência e arte.
- BRILLIANT, Richard. How an art historian connects art objects and information. *Library Trends*. Linking art objects and Art Information, Champaign: University of Illinois, v. 37, n. 2, 194-205, Fall 1988.
- CHARTIER, Roger. *Por uma sociologia das práticas culturais*. Lisboa: DIFEL, 1990. cap. Introdução: A história cultural entre práticas e representações. (Coleção Memória e Sociedade).
- DUBY, Georges, LARDREAU, Guy. *A memória e o que ela esquece: a história da memória*. /s.d./ Publicações Dom Quixote, 1989. cap. 2: Diálogos

- sobre a nova história.
- ECO, Humberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção Debates, Estética).
- FRANCO, Luiz Fernando P. N. Cultura na veia, saudade em lata: por uma crítica da economia do espírito. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, n. 22, p. 65, 1987.
- GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1989. cap. 1: A interpretação das culturas.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio. Museu, museologia, museólogos e formação. **Revista de Museologia**, São Paulo: Instituto de Museologia de São Paulo, Fundação Escola de Sociologia e Política/FESP, v.1, n.1, p. 10, 1989.
- HAUSER, Arnold. **Romantismo e a perda da realidade**. 2. ed. Portugal: Editorial Presença; Brasil: Martins Fontes, 1978. cap 2: Teorias da arte. (Biblioteca de Textos Universitários).
- \_\_\_\_\_. **Introdução**. Portugal: Editorial Presença, Brasil: Martins Fontes, 1978. cap. Introdução: Teorias da arte. (Biblioteca de Textos Universitários).
- HOCHMAN, Gilberto. A ciência entre a comunidade e o mercado: leituras de Khun, Bourdieu, Latour e Knorr-Cetina. In: PORTOCARRERO, Vera. (Org.). **Filosofia, história e sociologia das ciências I: abordagens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994. p. 199-232.
- HUNT, Lynn. **História, cultura e texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. cap. Apresentação: A nova história cultural. (Coleção O homem e a história).
- JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa B. (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 81-126.
- KRISTEVA, Julia. apud FALCON, Francisco J.C. **A história cultural**. Rio de Janeiro : PUC/RJ, 1992. (Coleção Rascunhos de História).
- LIMA, Diana Farjalla Correia. **Acervos Artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas**. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Lamartine Pereira da Costa. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1995. 136 p. Diss. (M. Mem. Soc. Doc.).
- MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. **ICOFOM-LAM**, Buenos Aires; Rio de Janeiro, n. 4-5, p. X, ago. 1992.
- MICELI, Sergio. A força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.I-LXI. (Coleção

- Estudos).
- NAMER, Gérard. **Les institutions de memoire culturelle**. Paris: Méridiens Kincksieck, 1987. cap. livro II: Memoire et société. (Collection Société).
- NORA, Pierre. **Entre memoire e histoire: la problematique de lieux**. Paris: Gallimard. 1984. cap. 1: Les lieux de memoire.
- OSBORNE, Harold. **A estética do século XX: a autonomia da obra de arte**. São Paulo: Cultrix, 1978. cap. 10: Estética e teoria da arte: uma introdução histórica.
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. **Mapa brasileiro da infra-estrutura de Informação em Arte; projeto de pesquisa**. Rio de Janeiro, jul. 1995.
- REED, Patricia Ann, SLEDGE, Jane. Thinking about museum information. **Library Trends**. Linking art objects and Art Information, Champaign, University of Illinois, v. 37, p. 2, p. 220-231, Fall 1988.
- ROUANET, Paulo Sérgio. Letra e espírito de 22: o que permanece válido nas exigências do modernismo brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 jul. 1992. Idéias/Livros e Ensaios, p. 10-12.
- STAM, Deirdre C., GIRAL, Angela. Introduction. **Library Trends**. Linking art objects and Art Information, Champaign: University of Illinois, v. 37, n. 2, p. 117-119, Fall 1988.







# WEB-PÁGINAS DE ARTE: INFORMAÇÃO X ARTE\*

**Maria de las Nieves Eirin de Rapp**

Bacharel em Escultura (EBA/UFRJ)

Mestre em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – ECO/UFRJ

Doutoranda em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – ECO/UFRJ

[monina@msm.com.br](mailto:monina@msm.com.br)

## INTRODUÇÃO

As obras de arte são reproduzidas na *web* para divulgação e como fonte de informação. Aceitando-se o fato de ser a rede mundial de computadores um novo meio ou canal de disseminação da informação, este trabalho coloca em evidência tanto a grande popularização como a enorme quantidade de páginas de arte na Internet, sem que haja necessariamente a prévia avaliação da qualidade de informação e de sua recuperação.

O estudo das páginas *web* de arte contemporânea brasileira, especificamente de artistas brasileiros, considerou o deslocamento da arte para fonte de informação, e sua representação em redes eletrônicas, na perspectiva da inter-relação da Ciência da Informação com a Arte. O objetivo da pesquisa foi analisar, sob o ponto de vista informacional, páginas web nacionais de arte contemporânea.

A metodologia para o estudo dos aspectos informacionais das páginas *web* de arte foi apoiada no **Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas** (ver artigo de Lima, nesta coletânea), com adaptações e reformulações, consideradas as idiosincrasias do meio abordado. Tendo como eixo o artista plástico, o modelo, criado para ser aplicado nas pesquisas de artes plásticas, fundamentalmente para museus e /ou centros culturais foi, por sua vez, teoricamente fundamentado em Bourdieu “de acordo com as duas principais orientações que tratam os sistemas simbólicos: a primeira, colocando-os na qualidade de instrumento de conhecimento e de comunicação e, a segunda, definindo-os como instrumentos de legitimação da ordem vigente”. (Bourdieu apud Lima, 1995).

---

\* Este artigo foi extraído da dissertação “Web-páginas de arte: conteúdos informacionais x conteúdos estéticos”, aprovada em 1998 pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, convênio CNPq/IBICT – ECO/UFRJ, sob a orientação acadêmica da Professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

## CRITÉRIOS DE ANÁLISE

A Web é um sistema realmente inovador, com dinâmica própria e no qual são utilizadas linguagens especializadas, características que se refletem nas páginas de arte, nas quais a informação estética é complementada por música, animação, conexões para outras páginas, etc. Na seleção das páginas *web*, o artista é considerado independentemente de sua representação, seja em página de galeria comercial, de instituição ou em página coletiva, uma vez que o estudo é voltado ao artista. O critério utilizado foi o reconhecimento no meio artístico.

- a) artistas reconhecidos internacional e nacionalmente;
- b) artistas reconhecidos nacionalmente; e
- c) artistas reconhecidos em seu estado de origem.

A análise das páginas de Arte é apoiada em dois eixos, sendo o primeiro relacionado às questões de informação em Arte, sua representação e interpretação, e o segundo à tecnologia, tanto nos aspectos da imagem de arte e capacidade de comunicação, quanto à tecnologia em si.

Sobre o primeiro eixo, assim se manifesta Pinheiro:

“Para a organização/estruturacão, processamento técnico, recuperaçãõ e disseminaçãõ de Informaçãõ em Arte é essencial a compreensãõ do processo de criaçãõ artísticã, em si mesmo, e a capacidade de representar e interpretar a obra de arte, no tempo e espaçõ, tarefa árdua pela amplitude, complexidade e níveis de abstraçãõ inerentes à arte, daí a exigência de equipes multidisciplinares, basicamente formadas por profissionais de informaçãõ (museólogos, bibliotecários, arquivistas, técnicos e cientistas da informaçãõ), historiadores da Arte e analistas de sistemas.” (Pinheiro, 1996, p.8-14).

Portanto, para interpretar as obras é necessário inseri-las na cadeia temporal e espacial e ainda em seu contexto social. A tecnologia interfere no processo como ferramenta e “fator fundamental” de aproximaçãõ desses agentes, na produçãõ de sistemas especializados e adequados de informaçãõ. Obviamente, a representaçãõ das obras se relaciona intimamente aos processos interpretativos com os quais desenvolvem relações de profunda interdependência.

O segundo eixo, tecnològico, pode ser desdobrado em reproduçãõ da imagem em rede e nas ferramentas que acionam esse processo como elementos facilitadores ou dificultadores, alguns dos quais aparecem e já eram estudados no acesso e uso de bases de dados *on line*.

## ARTE, TÉCNICA E REPRODUÇÃO

A reflexão acerca da arte contemporânea leva, inevitavelmente, à discussão do papel da tecnologia e cabe evocarmos no grego uma única palavra que é usada para designar artes e técnicas: *techné* (techné), proximidade que se explicaria, por exemplo, na obra de Leonardo da Vinci, pintor e inventor.

A partir do surgimento de novas tecnologias como a fotografia e o microfilme, problemas de reprodução passam também a ser tema de discussão. Walter Benjamin, em seu ensaio **A obra de arte na época da reprodução mecânica**, escrito em 1936, ressalta as importantes modificações decorrentes das novas técnicas de reprodução e de uma nova atitude em relação à Arte, levada, neste fim de século – em virtude do inegável avanço tecnológico – às últimas consequências. (Benjamin, 1987).

De certa maneira, a História e a Teoria da Arte pensavam a produção artística como algo único. A criação seria o ato específico do artista, que vem sempre em primeiro lugar, levando conseqüentemente à noção de arte como obra única, resultado da força criativa. Com o advento da máquina, a reprodutibilidade tornou-se um meio de fragmentar e também multiplicar essa obra em vários pequenos pedaços, dentro da sua própria visualidade, disponível e ao alcance de todo e qualquer espectador. O decorrer do tempo e o dito progresso, que se iniciou na modernidade e continua a nos surpreender a todos fez com que o indivíduo pudesse ter acesso a um livro, ver uma fotografia, ir a um cinema, assistir TV, comprar uma fita de vídeo, um programa de computador, ou tornar-se sócio de uma rede de informações multimídia. A reprodução, a multiplicação, a serialização, então, fazem parte do mundo contemporâneo, de tal maneira que passamos a pensar na arte levando este aspecto em consideração.

Torna-se clara também, através da visualidade, a provável constatação de que relações entre Arte e Mundo passam a ser, hoje, discutidas muito mais amplamente. A arte produzida a partir da Revolução Industrial, da introdução da técnica, das Guerras Mundiais até nossos dias, está inserida na História que ainda é História de nosso tempo.

## NOVAS TECNOLOGIAS

Na disponibilização dos “*sites*” na rede, dentro dos avanços da tecnologia da informação, como a manipulação das imagens, é possível remover restrições e aumentar a flexibilidade da informação. O mais importante é que as imagens podem ser manipuladas no mesmo meio físico junto a outras formas de expressão e representação, como som e texto, com ótimos resultados. A

flexibilidade dessas tecnologias agrega grande capacidade na criação de novas representações.

As novas tecnologias, sobretudo as redes eletrônicas, introduzem diferentes problemas de comunicação e representação da informação, seja informação bibliográfica ou a que está contida em um objeto de arte, isto é, um novo meio ou canal de comunicação exige novas formas, estruturas e estratégias de comunicação e informação. (Machado, 1993).

Há duas formas de olhar a tecnologia em relação à arte: a primeira diz respeito a sua utilização na própria criação e, a segunda, à transmissão da informação, foco desta pesquisa.

Com as formas tradicionais de arte entrando em fase de esgotamento, sua confluência com a tecnologia representa um campo de possibilidades e de energia criativa que poderá resultar, proximamente, em uma revolução no conceito e na prática da arte, se houver, é claro, inteligência e sensibilidade suficientes para extrair frutos dessa nova situação.

A segunda forma mencionada acima é objeto da Ciência da Informação, caracterizada pela interdisciplinaridade e originalmente voltada para informação em Ciência e Tecnologia. Nos últimos anos, no entanto, manifesta-se a preocupação com outras áreas do conhecimento nas aplicações e na relação interdisciplinar, entre as quais se destaca a Arte – tema desta pesquisa, na perspectiva da inter-relação da Ciência da Informação e Arte, ou melhor, Informação em Arte.

## ARTE CONTEMPORÂNEA

Uma definição de arte acompanha este trabalho. Lembrando que a palavra é etimologicamente relacionada ao artificial, produzido por humanos, *techné*: é arte no sentido lato: meio de fazer, de produzir. Nessa acepção, são artísticos todos aqueles processos que mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa. Desde que isto abrange vários tipos de produções que não são convencionalmente classificadas como arte, provavelmente o melhor termo seja **cultura visual** em lugar de Arte para definir as artes visuais como propõe R. Belton no seu dicionário das artes (Belton, 1996).

Dentro das questões da cultura visual existe a preocupação em saber para que é a arte, e com o intuito de desvendar este tópico listamos algumas definições:

“O produto de uma intenção consciente; a tendência a unir assuntos distintos; tem a ver com mudanças e variações; a exploração estética da familiaridade *versus* a surpresa; a exploração estética de tensão *versus*

*relax*; a imposição de ordem e desordem, treinamento na percepção da realidade”. (Dissanayabe apud Belton, 1996).

Outras definições da Arte baseiam-se em algumas de suas “funções básicas” como: de adorno, beleza, ilustração, para definir realidade e para redefinir arte, entre outras.

Alguns autores também diferenciam *arte maior* e *arte menor*. Enquanto a primeira utiliza materiais refinados e de “sentimentos” nobres, a segunda supõe a fabricação de objetos com materiais menos puros. Contrastando com a acepção de arte maior, a arte menor trata do gosto popular e de irreflexiva aceitação de realismo ou de mentalidade mais simples. Apesar disto, muitos artistas se inspiraram nas fontes da chamada *arte menor*, como Gustav Courbet. Abordagens sistemáticas dessa ambigüidade foram apropriadas pelo Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. A Pop-art ajudou a enfraquecer essas definições e artistas como Jean Michel Basquiat, Jef Koons e Gerrilla Girls influenciaram fortemente diferentes ramos do pensamento pós moderno. (Belton, 1996).

A partir destes conceitos, a arte pode ser abordada por diferentes linhas de pensamento, dentre os quais o de Giulio Carlo Argan.

“Os artistas e críticos que não tenham posições nitidamente retrógradas ou reacionárias concordam que a experiência estética, caso exista, deve ser acessível a toda coletividade, constituindo um elemento de formação e patrimônio comum, e assim não só se elimina a propriedade privada de valores de interesse coletivo, mas também os próprios artistas devem se recusar a produzi-los abandonando técnicas que eram utilizadas nas obras artísticas para os indivíduos, e adaptando-as à produção de massa em outros termos nada de quadros, estátuas palácios, objetos preciosos, e sim grandes soluções urbanísticas, unidades habitacionais, objetos de uso cotidiano, a fotografia, a publicidade, o rádio, a televisão, o cartaz, o vídeo-tape. É a experiência estética sem dúvida diferente, contudo não superior nem inferior a outros modos de experiência.” (Argan, 1992, p. 588).

Gerd Borheim, na apresentação do livro *Mínimo Múltiplo Comum* (Morfologia Mínima Comum) completa este pensamento e, em poucas linhas, faz o delineamento geral da Arte contemporânea, passando sutilmente pela sucessão de escolas e de movimentos estéticos.

“o descortino dos traços mais amplos e comuns, os elementos que funcionam à maneira de pressupostos, os mínimos independentes dos

inteiros, os acasos que chegam a indicar certas convergências. Mas penso antes nas matrizes que emprestam à arte de nosso século o seu estatuto por assim irredutível; penso nas experiências de ponta, naquelas que conferem a essa arte os seus gabaritos de originalidade inconfundíveis, naquilo que torna possível falar, justamente, em arte de nosso tempo.”(Bornheim, 1996, p.7).

O mesmo autor ressalta a questão da linguagem, uma vez que a arte de nossos dias (...)”passa a dar-se no plano da linguagem. A alternativa entre o figurativo e o não figurativo revela-se ardilosa, pela simples razão de que o figurativo já não interessa, de texto transforma-se em pretexto. Com outras palavras, as artes se fazem fundamentalmente abstratas(...)” (Bornheim, 1996, p. 11).

Supondo-se que o homem já não precisa se submeter a modelos estereotipados, a arte situa-se em nossos dias exactamente em plano contrário aos modelos, quaisquer que sejam eles. A actividade artística concentra-se na inteira responsabilidade, assumida em parte pelo artista, de que a arte contemporânea reside fundamentalmente no elemento abstrato, o cultivo do mesmo.

## INFORMAÇÃO E INTERNET

Apesar do exagero da imprensa com a Internet, Dewit duvidava, em 1994, que a rede global de computadores, antes de uso exclusivo da Academia, da alta tecnologia, e dos militares americanos, evoluiria rapidamente para um sistema de informação, entretenimento e serviços, disponível para milhares de usuários de todo mundo. O acesso a toda riqueza de poderosas estações de trabalho, conectadas a uma rede de alta velocidade pode ser dificultado por uma linha telefônica normal. Em lugar de uma televisão (ou uma caixa especializada), um computador e um *modem* serão empregados para navegar por um banco de dados, ver imagens, escutar clipes de CD, usando livremente *softwares* desenvolvidos por outros entusiastas internautas. (Dewit apud MacLaughlin, 1996).

A *Web* se baseia num paradigma de **hipertexto** (Barry apud MacLaughlin, 1996). Documentos web residem em Web servidores e permitem super conexões (*hiperlinks*) a documentos relacionados, como fotografias, vídeos digitalizados, sons, biografias de autores, e conjuntos de dados. As páginas são conectadas a outros servidores. Outras conexões, locais ou remotas, podem ser selecionadas ou clicadas na tela com o auxílio um *mouse*, e o documento clicado será recuperado e mostrado na mesma. Os servidores **Web** são acessados pelos

clientes com programas como Netscape (Netscape Communications Corporation 1995, September), Mosaic (Howell, Lacy & Sutter, 1994, Ubois, 1994, Wiggins 1994; Wolf, 1994), e Cello (Atherton & Sadler, apud MacLaughlin, 1996). Versões de Netscape e Mosaic foram desenvolvidos para várias plataformas, incluindo Windows, OS-2, Macintosh, e Xwindows. (McLaughlin, 1996).

As características de interatividade da Web, combinadas com a habilidade de oferecer elementos de multimídia, atraíram a atenção do setor comercial. (Lazzareschi, apud MacLaughlin, 1996), e, como nos tempos da colonização do oeste americano, provocou uma frenética corrida pela posse de um *site*. Relatório do Los Angeles Times, em 1995, apontava que, em 1993, havia somente 400 propostas para registrar domínios na Internet. Aquedido pela popularidade da *Web*, as propostas para adquirir domínios chegaram a 2.000 por mês em Outubro de 1994, e esperava-se que alcançasse 20.000 por mês em 1995. As atividades comerciais na *Web* desde a saída do subsídio federal da NSF, está nas mãos do MCI, *Sprint* e seus parceiros. McLaughlin, em 1995, observava que segurança e autenticação de ferramentas para permitir a participação de associados em serviços “*on-line*”, clubes de compras poderiam ser, no futuro, usados por museus para permitir visitas privilegiadas aos patrocinadores ou membros pagantes.

Organizações e indivíduos desejosos de manter presença visível na Internet colocam *home pages* ou *welcome pages* em seus próprios servidores ou em espaços alugados a servidores comerciais. É bom ressaltar que a maioria dos sites na *Web* foram desenvolvidos por equipes multidisciplinares – cientistas e engenheiros em computação, e também artistas –, por ser a *Web* um meio adequado para exposições intensivas de imagens. Numerosos museus e galerias de arte apresentam reproduções em catálogos e exposições *on-line* (Gaffin apud MacLaughlin, 1996), representando ambas as mídias – a eletrônica e a tradicional.

Para a mídia tradicional, a imagem tem baixa resolução: fotografias digitalizadas ou slides originais, em formato comprimido como *gif* ou *jpeg*. Imagens em movimento são digitalizadas e comprimidas com o *jpeg* ou outro formato de arquivo específico.

Cada imagem ou objeto em exposição está representado por um pequeno ícone, que é clicado ou selecionado para ser apresentado em tela completa. Galerias e museus podem também conter biografias de artistas ou conexões para outras galerias ou *sites* sobre arte.

Os interesses no mercado de arte nas páginas têm evidentemente uma variedade de formas: os “*sites*” podem pertencer a uma simples galeria que representa artistas para a venda de suas obras (como a *CandyStick Gallery*), hospedar um registro individual de um artista que pode ser contactado



diretamente (*Art Direct*), ou, ainda, conter listas de trabalhos individuais para venda (*Art Cellar Exchange*). Crescente número de *marchands* e leiloeiros, incluindo empresas como a Bergamot Station e Sotheby's, estão também presentes na *Web*.

## A IMAGEM

Nesta pesquisa, a imagem é uma parte se não fundamental, certamente importante no estudo da informação nas *web-páginas* de artistas plásticos brasileiros na rede. Vivemos na “civilização da imagem”, característica de nossa época. Quanto mais imagens vemos, mais difícil distinguir umas das outras. Estamos entrando, ou já estamos, em um mundo de imagens virtuais “que nos propõem mundos ilusórios, e no entanto perceptíveis, dentro dos quais poderemos nos deslocar sem por isso ter de sair de nosso quarto.” (Joly, 1996).

Na contemporaneidade, a palavra imagem é associada fundamentalmente à imagem da mídia, muitas vezes considerada como invasora, onipresente, e associada à *mídia* TV e à publicidade. Martine Joly observa que “confundir imagem contemporânea e imagem da mídia, imagem da mídia e televisão e publicidade, é não apenas negar a diversidade das imagens contemporâneas como também ativar uma amnésia e cegueira, tão prejudiciais quanto inúteis, para a compreensão da imagem”. As imagens existem desde o surgimento do homem na Terra, pois ele deixou vestígios, na forma de desenhos nas pedras e cavernas. Muitos desses desenhos pretendiam comunicar alguma coisa -”o que se chamou precusores da escrita.” (Joly, 1996, p.18).

Tradicionalmente, o armazenamento, processamento e recuperação da informação concentrava-se em documentos, informações bibliográficas. O interesse atual em manipular a imagem refere-se à tendência da Ciência da Informação em transcender o documento tradicional e tomar como objeto de estudo a informação, independente de sua forma ou suporte.

A extensão do registro, organização e recuperação da informação além dos dados bibliográficos não é tema novo. Foi abordado por documentalistas europeus na primeira metade do século, na exploração dos limites da documentação.

Paul Otlet por exemplo, bem conhecido pelo seu pensamento de vanguarda, na idéia de que o documento abrangia também o objeto tridimensional. Para ele gráficos e arquivos escritos são representações de idéias ou de objetos, estes últimos podendo se considerar documentos no seu sentido mais amplo.

Otlet deu como exemplo objetos naturais, artefatos, objetos tendo traços de atividades humanas (como os achados arqueológicos), modelos explicativos, e trabalhos artísticos.

Uma outra importante definição acerca do que é um documento é oferecida por Madame Briet no seu manual “O que é a documentação?” Ela pergunta: “pode uma estrela no céu ser um documento? Pode um antílope na África selvagem ser um documento?” e conclui que não, mas que a fotografia da estrela pode ser um documento, assim como o antílope, se for capturado e preso em um zoológico, tornando-se objeto de pesquisa e exposição. Mas o que é mais importante acerca do antílope é que, neste caso, pode ser considerado um documento derivado. O documento primário é o próprio antílope.

As páginas de arte contemporânea são documentos que estão armazenados na Internet e que recuperamos para estudar as informações nelas contidas. (Buckland, 1991).

É impossível falar da Internet ou da Rede sem fazer referência a alguns visionários que vislumbraram sua possibilidade: Otlet, La Fontaine, Bush e Lancaster.

Em 1895, Otlet e La Fontaine idealizaram um centro mundial para armazenar todo o conhecimento concebido, explorado, descoberto e inventado pela espécie humana em milhares de anos. Fundam, em Bruxelas, o Instituto Internacional de Bibliografia e o Escritório Internacional de Bibliografia, este organizado como sociedade cooperativa, da qual participavam editores, autores, estudiosos e associações científicas. Demonstrando assombrosa capacidade para prever as possibilidades da tecnologia, Otlet já afirmava, no século passado:

“Um dia bastará fazer mover pequenas agulhas, sobre um quadrante numerado de um mostrador, para ler, diretamente, as últimas informações dadas pela Enciclopédia Mundial, disposta como um centro de irradiação contínua. Esse será o livro que, contendo todos os assuntos, estará à disposição do universo“. (Pereira, 1994-1995).

Outro visionário da inovação sócio-técnica foi o físico e matemático Vannevar Bush. Após ter dirigido 6.000 cientistas durante a segunda guerra mundial, publicou em 1945 o artigo “*As we may think*”. Considerado por muitos precursor de hipertexto, concebeu o *Memex*, mecanismo que combinava arquivo privado e biblioteca, cuja finalidade era armazenar livros, registros e comunicações de tal sorte que poderiam ser consultados com grande velocidade e flexibilidade. (Pereira, 1994-1995).

Em 1977, Lancaster prevê a possibilidade de um sistema de comunicação sem papel (*paperless society*), aproximando-se do que hoje se entende por comunicação e informação em rede. (Pereira, 1994-1995). A rede de comunicação, entretanto, somente se concretizaria nos anos 80, culminando com a Internet, definida por Shields como:

“(...) uma rede ligando interactuantes através do espaço e tempo, não uma coisa ou um conjunto de computadores comunicando-se automaticamente sem atores (humanos). É essencial destacar o humano na Net. Isto fala da Internet como um fenômeno de interesse social e político, não somente um brilhante brinquedo técnico, para engenheiros.” (Shields, 1996).

Este estudo almejou não somente descrever os trabalhos dos artistas que utilizaram a rede como meio de divulgação de suas obras, mas também lembrar aqueles que vislumbraram a perspectiva da tecnologia como recurso de criação, pelo desejo de liberdade criativa inerente ao *mettier*, a começar pelo manifesto futurista de Marinetti, mas sem deixar de fazer menção aos dadaístas, na Berlim de 1920, e Moholy-Nagy, que colocou em prática suas idéias.

Marinetti e Pino Masnata, no **Manifesto Futurista** de outubro de 1933, especialmente no *La Radia*, abordam não somente a utilização artística dos meios de comunicação, como o rádio, mas também sua extensão a uma máquina de visão, referência à TV, além da proposta do **teletato**, **teleolfato** e **telegosto**. Quanto ao rádio seria “uma arte nova que começa onde cessa o teatro, o cinema e a narração”. (Giannetti, 1998, p. 11). Lucio Fontana, no *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* reivindica, em 1952, a TV como meio para Arte. No mesmo ano, John Cage apresentou na Columbia University sua peça *Imaginary Landscape nº 4*, para doze aparelhos de rádio manipulados por dois *performers*. Em 1963, Nam June Paik utiliza televisores na sua primeira exposição, intitulada *Exposition of Music-Electronic Television*, na Galeria Parnass de Wupertal, Alemanha, centrando-se, fundamentalmente, no tratamento da imagem. Paik refere-se a essa nova experiência como uma “arte do nada”, do vazio, pura indeterminação e caos e, portanto, radicalmente livre. Em 1974, ano em que apareceu a primeira versão comercial da rede ARPANET e surgiu pela primeira vez o termo Internet, o mesmo Paik, em relatório para a Rockefeller Foundation, insiste na intenção de criar uma via eletrônica de comunicação mundial e prevê a criação da *Electronic Super Highway*, termo por ele concebido e que, segundo o próprio, foi copiado pelo governo Bill Clinton. Este tema da telecomunicação vinculada à Arte se expande nos anos setenta. No Brasil, em 1972, um dos pioneiros da *Computer Art*, Waldemar Cordeiro ressalta que “as invariáveis da crise da arte contemporânea são a inadequação dos meios de comunicação, enquanto transporte de informação, e a ineficácia da informação enquanto linguagem, pensamento, ação.” (Giannetti, 1998, p. 15). Essa idéia é complementada pelo próprio artista:

“A obra que implicitamente define o espaço físico do seu próprio consumo setoriza o ambiente, pressupondo uma zona específica para

a fruição artística. A setorização comunicativa/informativa entra em conflito com o caráter interdisciplinar e aberto da cultura planetária. A utilização de meios eletrônicos pode proporcionar uma solução para os problemas comunicativos da arte mediante a utilização das telecomunicações e dos recursos eletrônicos, que requerem, para a otimização informativa, determinados processamentos da imagem.” (Cordeiro apud Giannetti, 1998, p. 15).

Várias outras experiências pioneiras baseadas na transmissão por satélite puseram em marcha a arte por meio da telecomunicação, preparando o campo para o futuro desenvolvimento da arte na rede.

## AS PÁGINAS ANALISADAS

Os artistas estudados foram:

- Tunga: artista que utiliza em suas obras materiais os mais diversos, da madeira ao ferro.
- João Golberg: escultor. Em suas obras trabalha com ferro, panos e feltros.
- Beatriz Milhazes: representante da Geração 80. Seus trabalhos são coloridos, de grandes dimensões.
- Artur Luis Piza: artista residente em Paris cujos trabalhos são, em geral, em papel.
- Frida Baraneck: o material utilizado em suas instalações é o ferro – em geral, sem tratamento para prevenir a oxidação.
- Waltércio Caldas: suas obras são em geral grandes, com materiais diversos, desde fios de lã, pó de gesso e vidro até metais como aço. para apresentar significados estéticos em circulação no cotidiano.
- José Resende: os materiais e formas utilizados são díspares. Utiliza ferro, como na obra denominada Vênus, exposta na calçada da Galeria Paulo Fernandes, RJ.
- Iole de Freitas: seus trabalhos são imensos, utilizando telas de metal. Na escada central do Paço Imperial R J, exhibe uma de suas obras de destaque.
- Rubens Gerchman: pintor que se destaca pela sua preocupação com a temática da violência, em alguns casos com mescla de erotismo.
- Kac: artista brasileiro multimídia, disponibiliza sua página desde 1995. Os textos estão em inglês e separados em 10 “capítulos” referentes a todas as modalidades disponibilizadas na página.
- Mínimo Múltiplo Comum/MMC: grupo constituído de seis artistas: Marilou Winograd, escultora, Roberto Tavares escultor e também pintor,

Monica Mansur, gravadora, Ana Lúcia Sigaud, escultora e gravadora; Pedro Paulo Domingues, escultor e Monina Rapp, multimídia.

- Wanda Pimentel e Cristina Salgado: a primeira pintora, e a segunda, pintora e escultora, faziam parte de “site” denominado Petite Galerie, que divulga exposições temporárias.
- Laboratório Virtual de Pesquisas em Arte, do Departamento de Informática da USP: o *site* intitulado “Interactive Stereoscopic Simulations”, mostra os fractais criados por Tania Fraga mediante computador.
- Ofra: cria objetos aos quais denomina “objetos interpretativos”, utilizando materiais como madeira e papel artesanal.
- Carlos Eduardo Zimmermann: pintor curitibano, começou com trabalhos que misturavam humor e cenografia pop.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas considerações finais ressaltam alguns resultados da pesquisa, numa visão de conjunto, essencialmente como fonte de informação, considerando as peculiaridades do novo meio.

Na análise foram levados em conta os aspectos tecnológicos relacionados a som, animação e conexões (*links*) e, no caso das imagens, sua qualidade. Portanto, dos três primeiros foi verificada sua existência ou não, nas páginas. Quanto às imagens, a necessidade de qualidade obrigou a atribuir graus a sua resolução.

Foi observado o uso de som em apenas quatro das páginas analisadas, e de animação em apenas duas. Ambos eram, à época da análise, recursos pouco utilizados nas páginas de arte, considerando-se que foram analisadas apenas páginas bem produzidas para os padrões da época. Quanto a imagens, inversamente, foram observadas em todas as páginas, sendo, em geral, de boa qualidade, o que pode ter decorrido dos critérios de seleção da amostra para a pesquisa, que abrangeu artistas plásticos reconhecidos.

A existência de links em quatorze das dezesseis páginas foi atribuída a uma característica essencial da própria rede e da tecnologia do hipertexto, uma vez que o recurso praticamente a define.

No estudo das páginas de arte selecionadas, o objetivo estabelecido foi alcançado, parcialmente, pois informações nas páginas *web* de artistas plásticos brasileiros, tanto sobre sua vida artística quanto a representação de sua obra na rede, nem sempre estão presentes.

Observamos, nos artistas contemporâneos brasileiros, maior preocupação em destacar suas obras, sendo outras informações consequência desse enfoque. Como se a obra falasse por si mesma...

Foi constatada a distinção entre informações em documentos impressos – que respondem a uma organização linear – e documentos *web*, que fogem a esse padrão e seguem a estrutura de hipertexto, além de sua complementaridade por imagem, som e animação. A página *web* como um hipertexto é uma ferramenta de administração de informações que utiliza sistemas computacionais e de teleprocessamento, permitindo a construção e uso de estruturas associativas e dinâmicas. Enquanto um texto convencional possui apenas a dimensão linear, o hipertexto apresenta uma dimensão extra, englobando as relações entre textos, em estrutura complexa e não seqüencial, não existindo uma única ordem que determine a seqüência em que deva ser lido. Assim, uma página pode ser diferente a cada vez que é observada: a cada olhar, uma nova página, com novas informações.

No decorrer da pesquisa, foram observados diferentes processamentos ou formas de organizar e estruturar as informações, segundo o produtor de cada página estudada.

Páginas *web* acadêmicas – geradas em universidades ou de artistas plásticos com atividade de ensino e/ou pesquisa – têm a dimensão informacional mais rica e complexa, incluindo a produção acadêmica veiculada na rede e dados sobre o artista, juntamente com outros assuntos de interesse. Por outro lado, a própria página evidencia o uso de múltiplos meios, o que é espelhado em sua qualidade.

Portanto, se o titular da página exerce exclusivamente a atividade de artista plástico, a preponderância é de imagens, enquanto que páginas de artistas também vinculados a instituição de ensino e pesquisa possuem maior equilíbrio entre imagens e textos.

Ao longo do trabalho descobrimos a existência de uma dinâmica própria da rede, relativa ao tempo, e que pode ser discriminada em duas formas diferentes: de atualização e de permanência da página na rede. No caso das atualizações, a diferença entre o conteúdo das páginas pode ser até bem grande. Existem na rede páginas com periodicidade de atualização curta, de meses, período em que são inseridas novas informações ou a própria página passa por reformulação. Outras, ao contrário, permanecem praticamente iguais durante longo período de tempo. Mais uma vez, o problema econômico-financeiro pode interferir, pois, para modificar a página, é necessário um especialista, novas fotos, novos textos etc. Foi ainda notado que, ao serem atualizadas, algumas páginas *web* que anteriormente apresentavam textos de críticos, comentários dos artistas e currículos, perderam grande parte da informação, passando a veicular apenas imagens e pequenos textos. As razões que levam a essa “simplificação” podem residir em pretensa adequação à nova tecnologia, por exclusão de textos, e não pela opção da mescla entre diferentes representações

de informação. Pode ocorrer, ainda que a riqueza informativa de imagens, sons e até animação dependam de patrocínios.

Se pensarmos a rede e suas páginas como partes de um museu, podemos falar então, de exposições temporárias e permanentes. Em museus, estas últimas referem-se ao acervo institucional com o qual o público já tem certa intimidade, conhecendo, freqüentemente, até mesmo a localização. As exposições temporárias, por outro lado, expõem acervos de outros museus ou coleções particulares. A rede, por sua própria concepção e atributos tecnológicos, permite mutações e conexões sempre renovadas.

Quanto à permanência, foi constatado que duas das páginas selecionadas no início da pesquisa deixaram de ser disponibilizadas, embora os artistas continuassem em plena atividade.

A perda de informação foi mais observada nas páginas independentes, não institucionais, sendo atribuída às dificuldades de disponibilização na rede. Além dos problemas econômico-financeiro, outro fator que pode interferir é a própria infra-estrutura de *hardware* e *software*, que também representam custos. No caso brasileiro, outro fator a ser levado em conta é a tradução dos textos, necessária pela universalidade da rede.

Foi constatado na literatura, por autores como McLaughlin, o uso da rede, tal como os museus, também como espaço legitimador do artista, o que justifica a adoção, embora com modificações, do já citado modelo de Lima (1995). Por outro lado, há mais facilidade para a introdução de informações apropriadas ao meio, com acabamento e cuidado estético superior ao encontrado em páginas independentes, fundamentalmente por contar com maiores recursos.

Entre os agentes envolvidos nas atividades de arte destacam-se: historiadores de arte, professores e alunos no estudo e pesquisa; *marchands*, na relação com o mercado de arte; curadores e críticos, na interpretação das obras de arte; além de proprietários de galerias, espectadores, admiradores, amantes da Arte.

Para os mais próximos do trabalho artístico contemporâneo, as *páginas web* de arte oferecem alternativa mais dinâmica de circulação de informação, em um contexto pertinente. É evidente que a maior ou a mais intensa sensibilidade do artista aos novos recursos da informática determinará sua permanência ou não na rede.

Reconhecemos que a verdadeira democratização da informática e educação no país ampliará muito a extensão dos benefícios da rede e o dinamismo da circulação das informações, possibilitando às artes plásticas atuar pedagogicamente, dar prazer e até mesmo modificar tendências do mercado.

Por outro lado, não podemos esquecer que o próprio mercado já assegurou sua hegemonia na *web*, sendo muito mais intensa a presença de

galerias, museus e artistas institucionalizados do que de artistas alternativos ou desconhecidos. Em princípio, a entrada na Internet não depende de qualquer tipo de avaliação, mas apenas do domínio e/ou acessos financeiro e tecnológicos.

A pesquisa permitiu observar a multiplicidade de informações existentes nas páginas: textos, imagens, som e animação. As páginas de arte, em geral, permitem aos próprios artistas, críticos, professores e alunos, curadores, *marchands* e apreciadores da arte, mediante o revolucionário meio das tecnologias de redes, deslocarem-se rapidamente até o centro de qualquer evento cultural ou artístico.

Finalmente, não nos devemos esquecer da perspectiva e potencialidade da nova ferramenta, pincel ou buril tecnológico, no exercício da nova modalidade de arte, às vezes assustadora pelo seu alcance, não necessariamente virtual.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BELTON, Robert J. *Art history: a preliminary handbook*. Okanagan: Department of Fine Arts, Okanagan Universty College, 1996. Disponível da Internet.
- BENJAMIN, Walter. *Magia técnica arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da escritura. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v.1, 253 p.
- BORNHEIM, Gerd. A Morfologia mínima e comum. In: WINOGRAD, Marilou, RAPP, Monina (Eds.). *Mínimo Múltiplo Comum / MMC*. Rio de Janeiro, 1996. 133 p.
- BUCKLAND, Michael K. Information retrieval of more than text. *Journal of American Society for Information Science*, v. 42, p. 5, p 352-360, 1991.
- GIANNETTI, Claudia (Org.). *Ars Telemática*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1998.
- JOLLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- LIMA, Diana Farjala Correia. *Acervos Artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas*. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Lamartine Pereira da Costa. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1995. 235 p. Diss. (M. Mem. Soc. Doc.).
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1993. 314p.
- MACLAUGHLIN, M. L. The art syte on the web. *Journal of Communication*, v. 46, n.1, winter 1996.
- PEREIRA, Maria Nazaré Freitas. Material didático sobre redes acadêmicas de comunicação. Rio de Janeiro, 1994-1995. (Xerox).
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. *A Ciência da Informação entre sombra e luz: domínio epistemológico e campo interdisciplinar*. Orientador: Gilda Maria Braga. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1997. 278 p. Tese. (Dout. Com. Cul.).
- \_\_\_\_\_. Arte, objeto artístico, documentos e informação em museus. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA E ARTE. CONFERÊNCIA ANUAL DO ICOFOM, 17. ENCONTRO REGIONAL DO ICOFOM LAM, 5. Rio de Janeiro, 10 a 20 maio 1996. Rio de Janeiro: UNESCO; ICOM; UNIRIO, 1996. Texto em português. p.8 – 14.
- RAPP, Maria de las Nieves Eirin de. *Web-páginas de arte: conteúdos informacionais x conteúdos estéticos*. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro: CNPq-IBICT – UFRJ/ECO, 1998. Diss. (M. Ci. Inf.)
- SHIELDS, Rob. *Cultures of Internet*. London: Sage Publications, 1996.

# CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E ARTE: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA \*

**Rosa Maria Lellis Werneck**  
Comunicação Visual, UFRJ/EBA  
Professor UFRJ/EBA  
Mestre em Filosofia. UFRJ./ IFCS  
Doutoranda em Ciência da Informação.  
roseck @ domain.com. br

No estudo da relação entre Ciência da Informação e Arte, cabe considerar as três fases do processo evolutivo dessa disciplina apontados por Pinheiro (1996, p. 96). A primeira de 1962 a 69 em que a disciplina estabelecia suas discussões iniciais, seus primeiros conceitos e definições. A segunda, de 1970 a 89, que corresponde à busca de princípios, metodologia e teorias próprios, na tentativa de delimitar o seu terreno epistemológico. E a última que se estende até hoje e que tem evidenciada a sua natureza interdisciplinar.

Ao longo de sua curta história, a Ciência da Informação tem assumido diferentes posições em relação à arte. Neste artigo que se inicia, pretende-se refletir alguns dilemas e contradições encontrados na literatura dos períodos acima citados.

## A ORIGEM NA CIÊNCIA

A Ciência da Informação é uma disciplina ainda muito nova no domínio do saber. Pinheiro (1996, p. 72) admite que ela tem suas raízes na documentação e na recuperação da informação, portanto, na sua origem não fora ainda usada a palavra informação. Seu nascimento tem também profundas ligações com o desenvolvimento do conhecimento científico do século XX, podendo-se afirmar ainda que esse campo novo teve seu aparecimento ligado à ciência em sentido lato e em sentido mais estrito às ciências naturais. Na realidade o surgimento da Ciência da Informação é uma decorrência da

---

\* Este artigo origina-se do Projeto de Tese "Componentes Lógicos e intuitivos no processo criativo da arte e da ciência", aprovado em 1997 pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, Convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, sob a orientação acadêmica das Professoras Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélide González de Gómez.

institucionalização da ciência, fato que ocorreu na Inglaterra ainda no século XVII.

A palavra “instituição” está sendo usada nesse trabalho na acepção de Ben-David (1971, p. 109) ; no entender dele institucionalização significa:

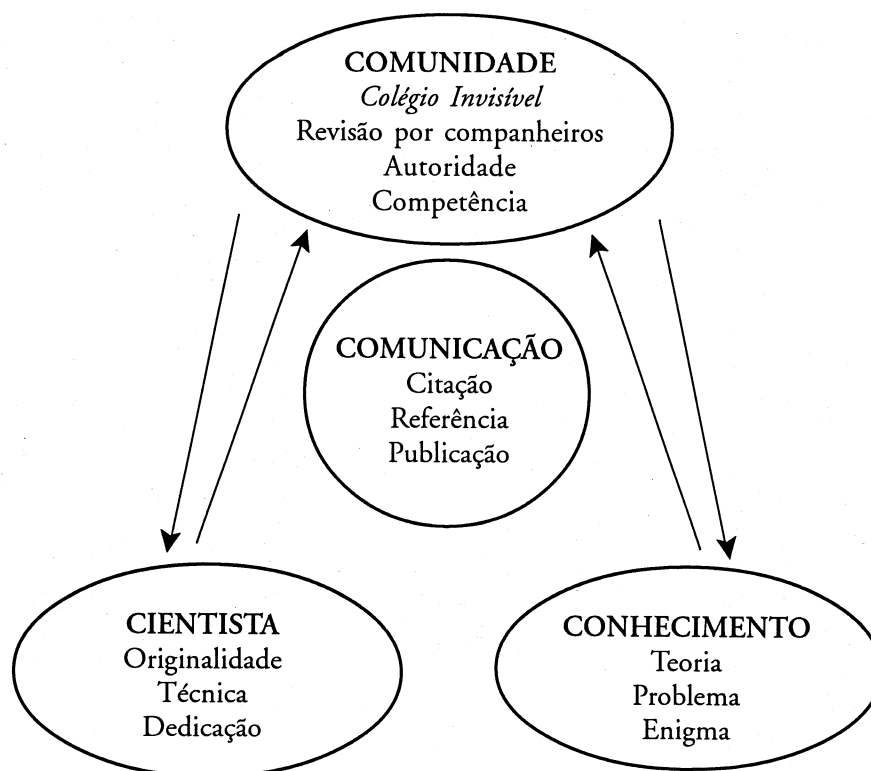
- A aceitação, por uma sociedade, de determinada atividade como importante função social, valorizada por si mesma.
- A existência de normas que regulam a conduta em determinado campo de atividade.
- Certa adaptação de normas sociais em outros campos de atividade às normas da atividade considerada.

No caso da ciência, a institucionalização supôs ainda admitir-se que o conhecimento gerado por ela é distinto e independente de outros campos de investigação e de outras formas de adquirir conhecimento, como por exemplo a tradição, a revelação e a especulação. Desta forma, a ciência passou a ser uma espécie de corporação em que a tarefa do cientista individual é dar contribuições originais para o conhecimento, ou seja: cada cientista tem o dever profissional de comunicar à sociedade científica o resultado de suas descobertas ou o andamento de sua pesquisa, porque seu trabalho pode servir e interessar a outros cientistas, contribuindo para o progresso da própria ciência. É evidente que, em decorrência disso, o campo tornou-se extremamente competitivo, a ponto de se tornar necessário o estabelecimento de um conjunto de normas, que começaram a ser seguidas pelos cientistas, de maneira não formal, e que mais tarde foram reconhecidas e explicitadas por Robert Merton.

Foi criado assim o modelo social do sistema da ciência e tecnologia, que de acordo com Ziman (1985, p. 79) está estruturado em três dimensões, conforme a figura

- Grupos de trabalhadores individuais: os cientistas.
- Uma comunidade unida por normas sociais.
- Um corpo de conhecimento organizado.

Figura 1  
ESQUEMA DAS TRÊS DIMENSÕES DA CIÊNCIA (Ziman, 1985, p. 96)



A comunicação científica mostrou-se tão importante que passou a ser responsável até mesmo pelo impulso e desenvolvimento da ciência, mantendo a dinâmica do sistema da ciência. Pela publicação de suas pesquisas o cientista tem a aprovação de seus companheiros, que como está assinalado no quadro acima, são as pessoas que detêm a autoridade e competência para julgar os trabalhos apresentados em congressos e publicados, geralmente, sob a forma de artigos em periódicos.

Os grandes avanços da ciência e tecnologia tiveram como efeito o que se chamou de “explosão bibliográfica”, ou seja um número cada vez maior de publicações em forma de livros, artigos, formulários e outros, que precisavam ser armazenados, conservados e recuperados. Essa transferência de informação que no início ficava restrita às bibliotecas, serviços universitários e arquivos – mas que aos poucos passou a fazer parte de sistemas maiores e mais complexos – tornou necessário, uma ciência que tratasse do grande fluxo de informação

científica nos seus vários aspectos: tecnológicos, organizacionais, comunicacionais e até mesmo políticos.

## PRESSUPOSTOS FILOSÓFICOS DA NOVA CIÊNCIA

Inicialmente, pode-se dizer que a Ciência da Informação nasceu, em determinado momento, para atender às necessidades da ciência, e que sua prática, em relação à arte e à ciência, no começo foi coerente com os objetivos e com a visão ingênua e positivista que mantinha na época: ajudar o cientista/pesquisador, em suas necessidades de coletar, processar através de análise e síntese, armazenar, recuperar e disseminar a informação científica.

Chamo de visão ingênua à adoção, quase sem questionamentos, pela Ciência da Informação, dos métodos quantitativos utilizados pelos Estudos Sociais da Ciência, pela Cientometria etc. (Ben-David, 1975) que são métodos baseados na linha de pensamento positivista adotados por essas ciências e que podem ser resumidos da seguinte forma: as ciências sociais e as ciências naturais compartilham de um mesmo fundamento lógico e metodológico; elas se distinguem apenas no objeto de estudo.

Comte, foi o responsável pela formulação de uma teoria social positivista, que, logo de saída, denominou de Física Social. São palavras dele: “A Física Social é uma ciência que tem por objetivo o estudo dos fenômenos sociais, considerados no mesmo espírito que os fenômenos astronômicos, físicos, químicos e fisiológicos”.

No caso da Sociologia, por exemplo, o cientista ao analisar um grupo devia buscar as leis e as invariantes que determinam seu funcionamento, levantando hipóteses, dentro da maior objetividade possível, como se fosse um cientista natural.

Segundo Ferrater Mora (1958, p.1032), a filosofia positivista, pretendia ser ao mesmo tempo um conjunto de regras para a sociedade e uma doutrina do saber. Para o positivismo, havia uma hierarquia na classificação das ciências, baseada em Lei que estabelecia como princípio ter a estrutura que partia de um princípio que estabelecia que a estrutura intelectual do homem passado sucessivamente, ao longo de sua evolução por três estados distintos: o teológico, o metafísico e o positivo ou físico, que era o mais importante. A evolução para o estado positivo tornou-se, a meta a ser atingida pelo homem, e ela só não seria alcançada se a evolução fosse interrompida com o cessar da atividade intelectual. Esse evoluir, para Comte, deu ensejo ao aparecimento das “ciências positivas” que foram classificadas, no sistema, de acordo com o grau de complexidade crescente: Matemática, Astronomia, Física, Química, Biologia e Sociologia.

A arte ( pintura, música e literatura), em relação a tudo isso, era apenas um meio subordinado a um fim; ela criava condições sentimentais favoráveis a uma produção intelectual, mas não fazia parte dela. Embora indispensável para exaltar as faculdades cognitivas, a arte não era considerada capaz de, por si mesma, levar ao conhecimento.

Até hoje, os adeptos do positivismo reconhecem a hegemonia da ciência como impulsora do enorme aumento do conhecimento do mundo. Esse reconhecimento vem acompanhado da convicção de que o método científico é o único meio de se adquirir esse conhecimento, sendo a ciência a única responsável pelo contínuo alargamento das fronteiras do conhecimento humano.

A Ciência da Informação, na sua pré história, na sua gênese, assumiu integralmente esses princípios ditados por Comte, tanto em relação à ciência como à arte, como será mostrado a seguir.

## INFORMAÇÃO SEMÂNTICA X INFORMAÇÃO ESTÉTICA

B. C. Griffith (1980, p. 2) comenta que o aparecimento da Ciência da Informação foi marcado pela migração de um grande número de cientistas naturais e de matemáticos que deixaram suas áreas para lidar com os problemas da informação. Consequentemente, por sua origem e característica institucional, a Ciência da Informação adotou para si critérios extraídos de fontes científicas que Griffith (1980, p.1) considera serem as fontes da Ciência da Informação. Entre outros, são apontados: o trabalho de Merton sobre as normas para a ciência moderna; a insistência de Price em separar 'hardness' e 'softness' na ciência e em distinguir ciência, tecnologia e não-ciência; as ideias de Ben-David de institucionalização e o conceito de consenso de Ziman.

A idéia desses cientistas era aplicar à nova ciência métodos oriundos da própria ciência como pode ser visto nas seguintes palavras de Solla Price quando se refere aos estudos sobre a ciência: "Porque não empregar os instrumentos da ciência à própria ciência? Porque não medir e generalizar, levantar hipóteses e tirar conclusões?" (Solla Price, 1976, p. II). Essas palavras encerram o pensamento positivista dominante nas metodologias de pesquisas científicas da época em que foram publicadas, quando havia uma grande tendência em todos os campos a se tornarem "hard" (duras) para usar um termo extraído de Griffith (1980, p. 1).

Em relação à ciência da informação esse autor aponta como sintoma:

- A dependência da tecnologia pesada
- background de seus pioneiros

- uso de ferramentas analíticas, quantificação.
- A preocupação em clarificar teorias e dados.

A data de publicação do trabalho em que Griffith faz essa crítica (1980), corresponde ao período do processo evolutivo da Ciência da Informação apontado por Pinheiro como sua segunda fase, que vai aproximadamente de 1970 a 1989. É época em que essa ciência estava em busca de “princípios, metodologia e teorias próprios, delimitando seu terreno epistemológico, além de transformações decorrentes das novas tecnologias.” (Pinheiro, 1996). Nessa altura, já havia um certo distanciamento dos pioneiros descritos acima, mas os métodos quantitativos continuavam em vigência assim como uma forte tendência para a ciência e para o cientificismo ou seja, para o aspecto mais “hard” descrito por Griffith.

Norman Roberts (1976, p. 249) já fazia algumas considerações a respeito do assunto. Dizia ele que apesar da prática da informação ser uma função de comunicação e de seus profissionais trabalharem dentro de um contexto social como facilitadores de atos sociais, existia relutância em admitir a Ciência da Informação como disciplina social; essa seria uma propriedade que, com certeza alargaria seu âmbito para toda a cultura. A relutância ocorria, no entender do autor, porque muitos pensadores influentes da Ciência da Informação, viam no escopo e no método científicos um passaporte útil para a aceitabilidade acadêmica. Entre os muitos autores o nome de Mikailov é citado como uma proeminente autoridade em Ciência da Informação e como aquele que pode ser tomado como modelo entre os que queriam a Ciência da Informação dentro da hierarquia acadêmica. De acordo com Roberts (1976, p. 250), Mikailov pode ilustrar também a divisão que ocorreu dentro da Ciência da Informação entre o caminhar para as ciências exatas ou para as Ciências Sociais. Ele admite que a Ciência da Informação é uma disciplina social, “porque estuda fenômenos e regularidades inerentes à sociedade humana somente”, a despeito disso, ele demonstra contraditoriamente, uma predileção pelo científico.

Esse autor é importante e deve ser revisto também para este trabalho porque utilizou a arte para exemplificar seus propósitos, fato que pode ser conferido no artigo, de Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi (1980, p. 70). Nele os autores limitam as propriedades da informação científica e o fazem por oposição à informação estética. Em tentativa de delimitar o campo de interesse da nova ciência, os autores mostraram que desde que se organizou como um campo especial do saber, a Ciência da Informação teve seu interesse focalizado nas necessidades e usos daquilo que se convencionou chamar de informação científica, conceito que está entre os que foram utilizados por esses teóricos, extraídos das ciências emergentes naquela época.

O conceito de informação científica foi extraído da Teoria da Informação de maneira geral e também com base na obra de Abraham Moles (1969) que dez anos antes havia publicado a Teoria da Informação e da Percepção Estética.

As propriedades da informação científica foram definidas em primeiro lugar por oposição às propriedades da informação mecânica, ou seja aquela ligada às máquinas, especialmente os computadores, cuja informação é não social, não semântica e portanto não científica. (Yuexiao, 1987, p. 479). Diferentemente do tipo de informação processada pelas máquinas a informação científica é social, ou seja ela se dá entre seres humanos e portanto é semântica, conceito extraído da linguística, e da semiologia, ciências que nasciam nessa época. De acordo com Moles (1968, p. 192) semântica quer dizer: é lógica, estruturada, enunciável, traduzível e prepara ações.

Em contraposição à informação semântica a informação estética que é o tipo de informação usado na arte, é intraduzível, prepara estados de alma e por isso deve ser estudada no âmbito da informação pessoal. O ponto de vista estético não tem o intuito de preparar decisões, melhor dizendo, não tem nenhum objetivo prático a não ser causar emoção estética.

Outros argumentos extraídos de Moles serviram para delimitar a natureza semântica da informação científica contrastando-a com a informação estética. (Mikhailov, 1980, p. 71).

Natureza linguística da informação científica: a informação científica não pode existir dissociada da linguagem natural porque o pensamento lógico está ligado a ela. A natureza linguística é peculiar a todas as formas de informação semântica exceto a algumas formas de informação estética.

Independência de seu suporte físico. A informação científica não depende da linguagem em que é expressa. Em contrapartida a informação estética depende do canal em que transmitida. Por exemplo uma sinfonia não pode ser substituída por um desenho animado.

Cumulatividade. As realizações dos cientistas de todo mundo e de todas as gerações anteriores são a base em que se fundamenta o trabalho científico. Essa propriedade da informação científica é menos pronunciada nas humanidades.

Outras duas propriedades são também importantes, o envelhecimento da informação científica contra o não envelhecimento da informação estética e a independência da informação científica dos seus criadores. Esta última torna-se mais óbvia se comparada à informação estética. "A ciência quer ser humana, não individual" Nesse aspecto ela é diferente de uma obra de arte que é uma criação individual. Uma obra inacabada de um artista, por exemplo não pode ser terminada por mais ninguém.



Como pode ser visto, os estudos sobre comunicação entre grupos não científicos ficaram excluídos da Ciência da Informação logo no início e por definição; fato que levou, de início, essa ciência para o lado das Ciências “hard” e não para as Ciências Sociais como é a tendência atual, o que na visão de Roberts (1976, p. 249), é resultante dessa ciência ter sido originada na própria ciência.

A tendência de Mikhailov em privilegiar uma parte da comunidade pode ser interpretado como um preconceito em relação à arte, ainda que possa ter sido de maneira inconsciente, até porque Belkin

(1975, p. 57) esclarece que a palavra usada por Mikhailov “Nauchnyi”, que quer dizer ciência em russo é geralmente traduzida para o inglês por ciência referente a um termo inglês já obsoleto, que na época arcaica em que era usado não distinguia ciência do conhecimento em geral ou de qualquer arte ou artesanato.

Explicações que soam como desculpas para Roberts (1976, p. 250) porque, com base nas evidências oferecidas, Mikhailov, assim como outros cientistas da informação privilegiaram, conscientemente, grupos de cientistas e de cientistas acadêmicos em particular.

### CIÊNCIA OU NÃO CIÊNCIA, É ESSA A QUESTÃO?

Durante muito tempo a Ciência da Informação foi uma disciplina altamente especializada a serviço da ciência, da tecnologia e alta administração, e servia até como suporte de poder político. No entanto – e aí está o que foi chamado de “dilemas e contradições” no início – também se preocupou com as humanidades em cujo conceito está implícita a arte. Para entender de que forma ela fez isso é preciso, mais uma vez voltar a examinar os primórdios dessa ciência, tanto na sua evolução institucional como na fundamentação epistemológica.

Como já foi mostrado neste artigo, a Ciência da Informação possui estreitas ligações com a institucionalização da Ciência. Ocorre que por via da Documentação, ela também tem vínculos muitos fortes com a institucionalização da Arte, fato que ocorreu a partir da modernidade por meio dos museus, academias e galerias de arte que são as instâncias reguladoras e legitimadoras da Arte.

Na visão que veio até nós por influência do romantismo, o artista ficou conhecido como aquele gênio egocêntrico que criava suas obras isoladamente de seus companheiros. Diana Crane (1987, p. 19) introduz uma maneira alternativa de olhar a questão. Diz ela que as obras de arte são criadas em contextos de estilos partilhados por membros de grupos sociais. Como

fenômeno grupal, o estilo representaria um esforço de colaborar mutuamente no sentido de resolver problemas estéticos partilhados por grupos. Ela vê a criação artística como “espécie de rede cultural” em que a existência de estilos pressupõe a existência de tradições artísticas das quais os estilos emergem. Comparada à criação científica, em que o cientista precisa estar a par do que se está fazendo no momento, o artista precisa estar a par da tradição da arte, ou seja: para o cientista interessa o passado recente, para o artista e para o humanista o passado distante ainda conta.

Instituições como os museus, por exemplo, são capazes de manter vivas tradições bastante antigas. Já é de conhecimento público que Cézanne ia diariamente ao Louvre para estudar os mestres do passado para usar em suas pinturas. Crane (1987, p. 22) mostra que muitos pintores figurativos fazem alusão ao passado da história da arte de várias maneiras: pelos motivos, pela técnica, pelo uso de valores e assim por diante.

No que diz respeito à institucionalização da arte, a Ciência da Informação, vem mantendo grande atividade, principalmente no que concerne aos museus, às bibliotecas de arte, às coleções de arte, e a programas modernos de disseminação de cultura.

## A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO

Uma das mais recentes publicações da American Society for Information Science sobre a história da Ciência da Informação (Hahn, 1998), trás um consistente apanhado dos pioneiros da ciência da Informação nos Estados Unidos e também focaliza a obra de Paul Otlet recém traduzida para o inglês. Nela Rieusset-Lemarié (1998, p. 34) enfatiza o fato de que na história da Ciência da Informação a Documentação e a Recuperação da Informação podem ser vistas como os arquétipos que deram origem a essa ciência.

No final do século passado, o belga Paul Otlet junto com La Fontaine fundou o Instituto de Bibliografia que antecedeu o conhecido FID (Federação Internacional de Documentação). Nesse instituto foi instalado o catálogo chamado Repertório Bibliográfico Universal (RBU) que foi seguido de outros tipos de data bases como, por exemplo, o Repertório Iconográfico Universal cujo propósito era prover uma dimensão pictórica para o RBU.

Em 1910 Otlet e La Fontaine, amparados pelo governo Belga, instalaram num único lugar o Instituto de Bibliografia e algumas coleções que iriam constituir um museu internacional. Esse edifício, batizado no início de Palais Mondial, foi chamado posteriormente de Mundaneum. Nesse centro internacional eram mantidas coleções importantes como : o Museu Internacional, o Catálogo Bibliográfico Internacional e os Arquivos

Documentários Universais. Essa coleção era vista como uma abertura para uma visão enciclopédica sobre o conhecimento humano e funcionava como se o lugar fosse um enorme armazém de livros, documentos, catálogos e objetos científicos.

Rieusset-Lemarié (1998, p. 37) comenta que P. Otlet achava que o acesso à informação deveria ser aberto a todos mundialmente a fim de preparar uma opinião pública internacional ativa e democrática, sem o que não poderia haver uma cooperação efetiva entre as nações. No intuito de preparar a opinião pública, Otlet não recomendava usar o recurso da propaganda, mas sim a organização da informação. De acordo com ele, um corpo internacional de opinião requer um “corpo internacional de documentação”.

Por ter pensado dessa forma sobre o conhecimento, Otlet é considerado, hoje em dia, como precursor da Ciência da Informação, e pode-se dizer que a visão que ele tinha da informação era muito abrangente. Ele tentou dar conta de “todo o círculo do conhecimento”. Isso pode ser observado na leitura do seu *Traité de Documentation* de 1934, onde ele ampliou o conceito de documento que, no entender dele poderia incluir, além de textos escritos, imagens, artefatos, obras de arte, jogos educacionais, e até objetos naturais. (Buckland, 1998, p. 216).

Quando se estuda o pensamento de Otlet, fica claro que além de precursor da Ciência da Informação, ele é também precursor da visão mais abrangente dessa ciência. Esse autor merece ser revisto porque teve a preocupação de olhar o campo do saber e da cultura como um todo, incluindo portanto as humanidades como fator de interesse.

## O PAPEL FUNDAMENTAL DA UNIVERSIDADE

Como já foi visto logo no início, a 2ª guerra mundial foi um marco no aparecimento da Ciência da Informação, trazendo enormes mudanças para as atividades pioneiras de documentação de onde se originou essa ciência.

Antes do conflito foram fundadas, na Europa, a partir do século passado, alguns institutos de bibliografia e documentação e do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos, observou-se também um movimento em direção à documentação com a criação do American Documentation Institute formado por dissidentes do American Library Association, que no entanto, somente depois da guerra desponta como importante para a Ciência da Informação.

Com a eclosão da 2ª Guerra mundial, as atividades de alguns dos institutos mencionados, tanto na Europa como nos Estados Unidos, foram interrompidas. Os países europeus, como os Estados Unidos, estiveram durante

um bom tempo com a atenção voltada para o conflito, que trouxe imediatas consequências para a Documentação, tais como:

- enorme progresso nas técnicas da documentação nos Estados Unidos e em outros países como a Inglaterra e Alemanha que Richards (1988, p. 301) comenta, foi resultante da tomada de consciência dos governantes, durante a guerra, da importância militar da disseminação da informação científica.
- A grande demanda de atividades de documentação causada pelo considerável acúmulo da literatura científica por organizar. como consequência do fechamento de centros de documentação na Europa.
- Por causa da guerra – deve-se destacar – os Estados Unidos, que tiveram importante papel no conflito, e que dependiam de pesquisa fundamental de países europeus, principalmente da Alemanha, para seu desenvolvimento tecnológico, tiveram que investir em métodos então modernos de comunicação científica como o microfilme, o que ajudou muito na transmissão de informações confidenciais.

Como consequência desses fatores houve, no período após a guerra, uma verdadeira explosão na informação científica. A Ciência da Informação se formou nesse ambiente em que, sob o impacto da guerra fria, a informação científica se torna questão de segurança nacional, e passa a ser parte das políticas públicas em todos os países de ambos os lados. Era também uma época em que tanto a máquina como a tecnologia eram grandes esperanças para o homem em termos de comunicação e conservação de informação.

Medidas internacionais foram tomadas para a democratização da informação, como conferências, e implantação de centros e sistemas de informação. Algumas delas como os NATIS, até aconselhava a não entender a ciência separada ou oposta às humanidades, mas sim como sua contraparte, como comenta Pinheiro (1996, p. 78). Era tendência geral, entretanto, dar-se mais importância à informação científica. O impacto desse fato sobre a C.I. pode ser deduzido ainda na leitura de Fosket (1973, p. 30) em que o autor faz alusão ao valor da informação. Na opinião dele a informação adquiriu um valor de "status", o que equivale a dizer que ela se tornou "mercadoria", fato que pode ser sentido nas suas relações com a sociedade.

Isso posto, é compreensível a preocupação de Mikhailov e outros com a informação científica e com o ambiente universitário, principalmente quando se considera que na segunda metade do século XX quando houve também uma enorme transformação na ciência em termos de ensino e pesquisa, ou seja, a ciência passa a se expandir em progressão geométrica, alcançando altos níveis de desenvolvimento, e essas mudanças, tanto quantitativas como

qualitativas acarretaram também oportunidades de expansão para as universidades; sendo que nessa matéria os Estados Unidos passaram a liderar o cenário mundial.

É também importante jogar o foco da discussão sobre a universidade pelas seguintes razões: a universidade é o meio privilegiado em que alguns temas podem ser explorados, porque é nela que são formados os cientistas e pesquisadores, e por isso mesmo é nela que, por necessidades acadêmicas são criadas novas disciplinas como a Ciência da Informação.

É preciso assinalar ainda o importante fato de que desde o aparecimento da arte e da ciência, a questão do patrocínio é vital para ambos os campos. Sem estímulo econômico as pesquisas não podem ser mantidas. Os recursos dispendidos pelos países para fomento à pesquisa visam, na maioria das vezes, os projetos em ciência e tecnologia alocados em departamentos de universidades.

Embora para a Ciência da Informação a questão do conhecimento extrapole o ambiente acadêmico e se estenda pela sociedade de maneira geral, a interseção das humanidades com essa ciência só pode ser estudada se forem levados em conta o ambiente universitário e suas relações com a sociedade.

### O “RENASCIMENTO” AMERICANO

O período do após guerra, então, pode ser considerado como a “idade de ouro” da Universidade Americana (Bender, 1998, p. 1) ; e não por acaso, no meu entender, coincide com o aparecimento da Ciência da Informação como disciplina. Houve nessa época um forte sentimento de que era necessário exigir mais das universidades como instituições de ensino e pesquisa e entre o período de 1940 a 1990 os fundos federais para a educação superior aumentaram muito naquele país.

A transformação da cultura acadêmica nos Estados Unidos foi causada principalmente por dois motivos: pelo êxodo dos cientistas europeus perseguidos pelos regimes facistas, o que remonta ao período entre guerras, e em parte pela guerra fria que mobilizou o estado a investir em pesquisa e em bolsas de estudo especialmente em ciência e áreas afins, ou seja ciências naturais e engenharia. Como consequência a situação do país no *ranking* internacional cresceu muito. A guerra fria no entanto, não era a única razão para o investimento em educação. Os anos do após guerra foram marcados também pela consciência do povo americano da necessidade de expansão de recursos e do aumento da abundância, o que gerou investimento maciço nas universidades. (Bender, 1998).

A estrutura acadêmica da universidade americana, no entanto, diferia, na sua organização, de suas irmãs européias. Dois pontos são importantes

salientar nesse trabalho: a visão que os americanos tinham das ciências teóricas e aplicadas e sua atitude diante das humanidades e das ciências sociais. Nos Estados Unidos a influência do pragmatismo não deixou crescer a separação preconceituosa entre ciências teóricas e práticas; não havia também nesse país o fosso entre cultura científica e cultura humanística, tão comum na Inglaterra que foi denunciada por C. P. Snow (1969) no seu livro *The Two Cultures* (As Duas Culturas).

Nas Universidades de Yale, Princeton, Michigan e California cientistas davam aulas para não especialistas e no M.I.T. estudantes de ciências recebiam uma séria educação humanística. As universidades americanas foram também pioneiras em admitir pintores, músicos, escritores, e atores nas suas faculdades. Essa prática começa nos anos 20 nos Estados Unidos; na Europa, algumas universidades inglesas fizeram o mesmo a partir dos anos 40, na Alemanha isso só ocorreu por volta de 1950 e a França foi a última a adotar a mesma prática. (Sennett, 1974). Na estrutura de pós-graduação nos Estados Unidos por volta da primeira guerra, foi instituído o doutoramento em assuntos científicos e também humanísticos. Mas foi somente por volta dos anos 60 que o governo americano passou a investir mais em artes e humanidades.

Não foi por acaso que depois da 2ª guerra mundial, o eixo das artes e das ciências se deslocou da Europa para os Estados Unidos. Era lá que se encontravam os grandes mecenas da contemporaneidade: o governo, as grandes fundações, os grandes investidores em arte de maneira geral. Além da ciência, os americanos do pós guerra estavam muito propensos a apoiar também as artes, e de acordo com Bender (1998, p. 8), a era Kennedy simbolizou a nova sensibilidade americana em relação à cultura. Seu interesse por arte fez com que os intelectuais de maneira geral, fossem bem recebidos nos círculos de maior poder e influência.

É evidente que a maior parte das subvenções do estado e de particulares ia para as ciências naturais, mas nessa época muito também começou a ser aplicado nas ciências sociais e humanidades. Os efeitos desse aumento de interesse se concretizaram na instituição, em 1965, do mais importante fundo para subvenção das artes e humanidades o "National Endowments for the Arts and Humanities".

Tudo isso teve enorme efeito na Ciência da Informação, uma vez que o florescimento das artes nos Estados Unidos trouxe consigo a expansão e o aumento do número de colecionadores, museus, galerias de arte, e centros artísticos e bibliotecas especializadas. Para se ter uma idéia de quanto o campo das artes cresceu nos Estados Unidos, basta levar em conta a pesquisa de Crane (1987, p. 3) que estima que 67 por cento dos museus acadêmicos, aqueles filiados a universidades, foram fundados depois de 1940. Mais rapidamente

ainda cresceram as coleções particulares: em 1970 o número de colecionadores sérios eram milhares, e a quantidade de galerias de arte era em 1977 três vezes maior do que em 1949, sendo que o mercado de leilões também se expandiu consideravelmente, o que também é muito significativo.

A partir daí, foram criados muitos serviços e sistemas de informação em artes e humanidades, ligados principalmente a grandes universidades. Raben e Burton (1981, p. 247) em artigo de revisão, fazem um balanço da área. Comentam que a Ciência da Informação não é mais uma ciência “hard” uma vez que passou a lidar com campos mais “soft” como as humanidades. De acordo com os autores, quinze anos depois de sua criação o NEH ( National Endowment for the Humanities) já havia patrocinado enorme série de projetos de: indexação, bases de dados, métodos de pesquisa, aplicações de computação tudo isso na área de humanidades.

## CONCLUSÃO

Todos os fatores citados acima contribuíram para o fomento das artes em geral e das artes visuais em particular, e não apenas nos Estados Unidos, o mundo todo seguiu esse modelo. O crítico de arte Giulio Argan, (1980) reconhece que os novos colecionadores na América não são mais os magnatas da indústria, mas intelectuais, gente comum, que vai a Paris e compra o seus quadros diretamente do artista. Apareceu um público novo, que tende a aumentar graças aos meios de comunicação e aos sistemas de informação de massas.

Com isso amplia-se o campo de atuação da Ciência da Informação em relação às artes em geral. O próprio Argan (1988, p. 23) comenta que os museus – que se multiplicaram também na Europa e no resto do mundo, – “já não se apresentam mais lugar de simples recolha de obras de arte, mas como organismos científicos e didáticos, dotados de equipamentos especiais para recolhimento, a análise, a classificação, a conservação e a apresentação e crítica de produtos artísticos manufaturados de qualquer gênero”. Esse autor também reconhece que a museografia, o restauro e a catalogação se tornaram disciplinas científicas, com metodologias próprias e que servem como suporte e integração para outras disciplinas como a historiografia da arte. Os tempos mudaram radicalmente, e com eles o papel da Ciência da Informação com relação à arte.

Wersig (1992), é um dos que acreditam no lugar importante que está reservado aos museus na “pós-modernidade”. A partir do desenvolvimento da comunicação de massa, a busca de informação não se restringe mais apenas à ciência e tecnologia. Todo o saber entrou em jogo, e os museus podem ser usados como meio especial de transmissão de cultura, por suas características

de poder mostrar objetos reais e simulações, virtualizações, por meio do computador. As ofertas visuais, obtidas por intermédio dos meios eletrônicos que entram em cena na tecnologia como: a TV a cabo, os CD Rom, os videotextos, as imagens digitais, as tecnologias interativas, são também uma forma de ligar a Ciência da Informação com as artes visuais. Hoje em dia, passou-se a falar numa Era da Informação e nesse contexto, a Ciência da Informação – pode-se considerar – já tem seu espaço bastante demarcado.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BELKIN, Nicholas J. Some soviet concepts for Information Science. *Journal of the American Society of Information Science*. Jan./Febr. 1975.
- BEN-DAVID, Joseph. *O papel do cientista na sociedade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- \_\_\_\_\_. Sociology of science. *Annual Review of Sociology*, v.1, p.203, 1975.
- BENDER, Thomas. Politics, intellect, and the american university, 1945-1995. *Daedalus; Journal of the American Academy of Art and Sciences*, Winter 1997.
- CRANE, Diana. *The transformation of the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- FOSKETT, D. J. Informática. In GOMES, Hagar E.(Ed.). *Ciência da Informação ou Informática?* Rio de Janeiro: Calunga, 1980.
- GRIFFITH, Belver C. *Key papers in Information Science*. New York: Knowledge Industry Publications, 1980.
- HAHN, Trudi B., BUCKLAND, Michael. *Historical studies in Information Science*. Medford, NJ: Information Today, 1998.
- MIKHAILOV, A.I., CHERNYI, A.I., GILYAREVSKYI, R.S. Estrutura e principais propriedades da informação científica. In: GOMES, Hagar E.(Ed.). *Ciência da Informação ou Informática?* Rio de Janeiro: Ed. Calunga, 1980.
- MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofia*. Buenos Aires: Editorial Sudameris 1953.
- PINHEIRO, Lena Vânia R. *A Ciência da Informação entre sombra e luz: domínio Epistemológico e campo interdisciplinar*. Orientadora : Gilda Maria Braga. Rio de Janeiro, CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, 1997. Tese. (Dout. Ci Inf.).



- RABEN, Joseph, BURTON, Sarah K. Informations systems and services in Arts and Humanities. **Annual Review of Information Science and Technologie – ARIST**, v.16, 1981.
- RIEUSSET-LEMARIÉ. P. Otlet's Mundaneum and the International Perspective in the History of Documentation and Information Science. In: HAHN, Trudi B.,
- BUCKLAND, Michael. **Historical studies in Information Science**. Medford, NJ: InformationToday, 1998.
- ROBERTS, Normam. Social considerations towards a definition of Information Science. **Journal of Documentation**, v .32, n. 4, p.249-57 Dec. 1976.
- SENNETT, Richard. The artist and the university. **Daedalus; Journal of the American Academy of Art and Sciences**. Fall, 1974.
- SNOW, C. P. **The two cultures and a second look**. London: Cambridge University Press. 1969.
- SOLLA PRICE, Derek J. **O desenvolvimento da ciência**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1976.
- YUEXIAO, Zhang. Definitions and Sciences of Information. **Information Processing & Management**, v. 24, n. 4, p. 479-491, 1988.
- WERSIG, Gernot. Information Science and theory: a weaver bird's perspective. In: VAKKARI, Pertti, CRONIM, Blaise. **Conceptions of Library and Information Science**. Los Angeles: Taylor Graham, 1992.
- ZIMAN, John. **Enseñanza y apredizage sobre la ciencia y la sociedad**. México: Fondo de Cultura, 1985.

## **PARTE 2: MUSEU**



# MITO, TEMPO E MEMÓRIA: A DIMENSÃO DO SAGRADO E A TEMPORALIDADE MUSEOLÓGICA\*

Ana Lúcia Siaines de Castro

Museóloga

Mestre em Ciência da Informação, CNPq/IBICT- UFRJ/ECO  
Doutoranda em Ciência da Informação, CNPq/IBICT/-UFRJ/ECO  
anacastro@openlink.com.br

## MITO E TEMPO

Ao longo de sua história, o homem busca integrar-se ao mundo através dos meios mais diferenciados no anseio de sentir-se pleno de um viver que lhe faça sentido, desde o desenvolvimento de sua capacidade em simbolizar até a possibilidade de explicar o mundo à sua volta. O papel do mito nesse processo é indicativo de uma ponte que reconstrói e permite que a simbolização ganhe um entendimento comunicativo que o coloca como uma experiência única na escalada humana. Por sua narratividade inapreensível, a estrutura oral e simbólica do mito mantém-se intocada pelo tempo, mesmo quando se constata que tenha sido obliterada, confundida ou até transformada.

Depois de ser tratado como fabulação, o conteúdo mítico passa a ser considerado como invenção, fantasia infantil ou folclorização da realidade. Para os gregos, *mythos* opunha-se ao *logos* e, posteriormente, os iluministas colocam-no em confronto à história, mas seu conteúdo penetraria em recantos do imaginário social, lá permanecendo até ser recuperado como possibilidade de atuar na compreensão mais ampla da categoria humana. Mais recentemente, em especial com o advento da Psicanálise, o mito restaura-se como história verdadeira, vivenciada, tal como a concebida em sociedades arcaicas, de reconhecido caráter sagrado e exemplar. A reavaliação semântica confere ao vocábulo uma polissemia que expressa as várias etapas da concepção do mundo humano e natural.

É na obra de Mircea Eliade (1994) que o fio condutor para a complexa realidade cultural que o mito aborda e expressa torna-se nítido, na medida em

---

\* Este artigo origina-se da dissertação "O museu: do sagrado ao segredo", aprovada em 1995 pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, sob a orientação acadêmica da Professora Maria Nélide González de Gómez.

que clareia aquilo que se constitui em um relato, em um acontecimento ocorrido no tempo primordial, na temporalidade fabulosa de todo princípio. A recuperação do mito leva ao reconhecimento de sua dimensão cultural, revela a inconsistência do caráter monstruoso ou infantil que lhe era atribuído. Segundo o autor, como narrativa de uma criação, portanto, uma atividade criadora humana, o mito desvenda a sacralidade do mundo, fato que torna o homem um ser mortal, sexuado e cultural.

Se a mitologia chega até nós através da poesia, da arte figurativa, da literatura erudita, pode-se dizer que essas expressões artísticas sempre tiveram e continuam tendo o mito como suporte, o que vale dizer que o mito vem sendo fixado também por meio de conteúdo estético, além de critérios religiosos. Certamente, a narratividade do mito desloca-se livremente no tempo e no espaço, multiplicando-se em um número variável de episódios e enunciados. Não sendo obrigatoriamente oral, como fala pode expressar-se por escrituras ou representações, tal é sua mobilidade espacial. O suporte torna-se essencial à narrativa mítica, sendo que a síntese significativa verbal ou imagética passa a exprimir a unidade do mito, o mitema, ao transformar-se em fala, em um modo de significação.

Para o Roland Barthes (1993), o mito é uma fala que deve ser compreendido como uma metalinguagem, como processo sistêmico de comunicação. Uma mensagem reveladora que tem limites históricos e que pode ser julgada por um discurso, pois, para o autor, o mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como é proferida. Segundo o semiólogo francês, o mito esbarra em limite formais mas não substanciais.

Uma experiência primordial de comunicação é a opção da filósofa Estrella Bohadana (1992) para perceber o mito como um modo do homem relacionar-se com o mundo, de construir imagens que possibilitem o indivíduo fundar realidades, não se restringindo a uma experiência primitiva, pois revela-se como um modo de viver. Imagens que estimulam a relação com a dança das palavras, mas a ela não se limita. Na narrativa dos Aedos, cantores responsáveis pela permanência da herança histórica grega, a autora resgata a procedência dos acontecimentos e o registro de um passado ocorrido, presentificados em uma narrativa de evocação atualizada.

Vivenciar miticamente o mundo é perceber a atemporalidade do universo simbólico e subjetivo de cada indivíduo. Dar sentido ao simples fato de viver torna-se uma característica fundamental da experiência humana pois, como observa Gésa Szamosi, “quando o mundo real não está de acordo com nossas idéias, imaginamos um mundo mais conveniente, em algum lugar no tempo e no espaço simbólicos: em um pós-morte, no passado, talvez em alguma utopia”. (Szamosi, 1988, p. 57).

Sentir o tempo de forma perceptível liga-se a uma idéia de momento, de presente. Essa instantaneidade dilui de algum modo a noção mais contínua do tempo. O presente permanece atrelado a um sentido de duração, de ocorrência. Como J. Whitrow (1993) assegura, não há evidência de que o homem nasça com qualquer sentido de consciência temporal. Seu desenvolvimento se dá como resultado de construções intelectuais apreendidas pela experiência. Cada etapa desta ação experimental envolve uma aquisição gradual que permite perceber as relações temporais.

A linguagem é um dos meios através dos quais torna-se possível construir a estrutura conceitual de tempo. Mesmo abstrata, esta construção é a ponte que liga a experiência pessoal ao desenvolvimento da memória. O sentido de tempo possibilita a distinção das diferenças entre passado, presente e futuro.

A evolução humana revela marcas sistemáticas da percepção gradual de tempo. Szamosi (1988, p.56) entende que o *Homo sapiens* enterrava seus mortos acompanhados de ferramentas, comidas e armas, “evidentemente supondo que elas seriam necessárias em alguma época, em algum lugar”, pois se este ritual representaria fator importante no conceito de futuro ampliado, de forma concreta.

Com o aprimoramento da capacidade humana em simbolizar, o processo civilizatório passa por profundas mudanças na compreensão do tempo e do espaço. Esse trajeto passa a ser demarcado por dias sagrados, lugares consagrados, cerimônias religiosas, peças teatrais, desenhos mágicos, santuários e estatuária fúnebre, um conjunto de ações e devoções que se configuram como formas simbólicas por meio das quais o homem exterioriza suas referências e temporaliza suas experiências.

A possibilidade do homem desenvolver o pensamento simbólico advém da comunicação verbal. A fala é um fator fundamental para comunicar conteúdos expressivos, não sendo porém o único modo de comunicação simbólica. Existem outras linguagens além da verbal que se articulam com aspectos espaciais e temporais. Ou seja, as palavras não representam a única possibilidade de simbolização, apesar de serem as mais recorrentes.

A artista plástica Fayga Ostrower clareia a questão quando diz:

“É em termos espaciais e temporais, ou seja, em termos de um movimento interior, que avaliamos a percepção de nós mesmos e nossa experiência do viver – não há outro modo de configurá-las em nós e trazê-las ao nosso consciente. Por isso, as categorias de espaço e tempo são indispensáveis para a simbolização.” (Ostrower, 1978, p.25).

Recriar o mundo simbolicamente tem especial significado como peso emocional. Era difícil, por exemplo, para o homem grego separar um símbolo

da coisa representada. Assim, também, o conceito de espaço era vivenciado enquanto experiência concreta de espaço. Ou seja, o valor emocional e simbólico dos locais e objetos sagrados era determinado pela mitologia prevalecente, fato que imprimia maior ou menor grau de sacralidade. Vivência da noção de espaço associada a poder mágico, a mito de origem, e conceito de tempo mergulhado na eternidade, na ordem temporal simbólica.

O teatrólogo inglês J. Priestley (1969, p.276), em seu belo livro **O homem e o tempo**, percebe que:

“O tempo tem de buscar-se no mundo interior. Uma das particularidades do tempo consiste em que é intensamente privado e, não obstante, amplamente compartilhado.” Discutindo tempo e história, o autor identifica que “a mente do homem, em atividade, está constantemente relegando o futuro ao passado. O passado aumenta na proporção em que diminui o futuro, até que o futuro é absorvido por inteiro e se converte todo ele em passado.” (Priestley, 1969, p.158).

Como contraponto, percebe-se que é da natureza do poeta viver a tentativa utópica de apreender o tempo enquanto matéria corpórea, soneto de sua imaterialidade. O tempo poético ressoa como fenômeno volátil, um tempo interior ligado ao universo simbólico e subjetivo de cada indivíduo, que a palavra busca sustentar no infinito recriado. Assim, apreender o mundo simbolicamente tem especial significado como possibilidade do homem escapar da sua condição de finitude e mitigar a angústia do desaparecimento.

## A DIMENSÃO MÍTICA DO SAGRADO

O homem moderno ao viver em um mundo dessacralizado, amparado por uma racionalidade histórica, vai perdendo o que Eliade (1996, p. 16) percebe como experiência do sagrado. Como se certo “sentimento de pavor” perturbasse o indivíduo ocidental frente à dimensão sagrada, em toda sua complexidade, envolta por um mistério insondável. Vivência que propicia fantasiar que a sacralidade designa uma superioridade esmagadora de poder, diante da qual o homem sentisse uma profunda nulidade “de não ser mais do que uma criatura”. O sagrado colocar-se-ia como manifestação de realidade diversa da chamada realidade natural. Algo que se nos revela, para qual a linguagem é apenas uma sugestão insuficiente para ultrapassar esta experiência. O autor destaca que o homem das sociedades arcaicas tem possibilidade para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados, pois para ele o sagrado equivale ao poder, portanto, a realidade por excelência.

Se potência sagrada significa ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia, pode ser definida como aquilo que se opõe ao desaparecimento e ao profano. Sagrado (do latim: *sacrare*, *sagrar*) é, etimologicamente, aquilo que contém uma natureza divina, possui um elemento divino, deve ser adorado, respeitado. Objeto de culto e veneração, inspira reverência religiosa, por extensão: precioso, inviolável, compartilhado respeitosamente por todos, tal como “o sagrado direito à liberdade.” (Japiassu, 1991, p.218).

Neste aspecto, o sagrado e o profano constituem duas modalidades de estar no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Dentre os modos do homem relacionar-se com o mundo, de experimentar o viver, de construir imagens, o mito pode ser percebido como elo estimulante à experiência de comunicação humana. Mito como uma representação coletiva sugere a palavra revelada, o dito, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real. O mito sendo fala, um sistema de comunicação, propõe uma dupla leitura do existente: uma objetiva, concreta, e outra mítica, simbólica.

Se o mito é a consagração de uma realidade, como percebe Brandão (1993, p.36) não há nesta experiência uma oposição entre homem, mundo e divino, mas tão somente uma aproximação entre o sensível e o inteligível. Portanto, o mito abre-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. O mito pressupõe uma camada psíquica coletiva, o inconsciente coletivo. Por não ser verbal, conceitual, ele se manifesta através de símbolos. Etimologicamente, enfatiza o filósofo, símbolo significa “lançar com, arremessar ao mesmo tempo”, expressa um conceito de compartilhamento, de conjugação, sendo uma linguagem imagística. Fonte estruturadora do consciente e inconsciente coletivos, o mito é determinante para formação e manutenção da identidade de um povo, em relacionamento dinâmico.

Através do rito a sociedade incorpora o mito, realiza uma transcendência vivida. Para Brandão (1993, p.39), “o mito rememora, o rito comemora” em movimento estável e mutável. O rito aproxima o homem do mito, como energia fundadora para reafirmar sua origem. Atualizando ou recuperando, o mito provoca uma revivência ao tempo primordial. O rito abole o tempo profano e recupera o tempo sagrado do mito. O profano é o tempo da vida, retrai-se à condição de natureza, enquanto que o sagrado é o “tempo” da eternidade. Ao buscar abrigo nos templos, o mito torna-se ético e moral, atingível apenas pelos vários processos de catarse, purificação e purgação. (Bohadana. 1992, p. 61).

Enquanto o tempo mítico, sagrado, manifesta-se ritualizado, circular, voltando sempre sobre si mesmo, o tempo histórico, profano, apresenta-se linear, cronológico, por isso irreversível. Tempo em nexos com a memória e a



fantasia, entre a verdade e a ficção que, segundo M. Halbwachs (1990, p.103), revela todas as experiências de um “tempo universal”, aquele estendido “a todos os acontecimentos que se realizam em todos os lugares do mundo, todos os continentes, todos os países, dentro de cada país a todos os grupos e, através deles, a todos os indivíduos.”

A experiência do espaço confirma para o homem uma religião com o mundo, à medida que o aproxima da dimensão do sagrado, movimento que sugere o sagrado como tudo que não se deixa ver em sua inteireza, inapreensível em sua consagração. A revelação restringe sua validade na medida em que o sagrado não é sagrado por ser válido ou legítimo e sim por se estender além do bem e do mal, da natureza e do acaso. ( González de Gómez, 1994).

Certamente, o espaço do mito não é homogêneo, apresenta rupturas e quebras em sua essencialidade. Coloca-se como uma experiência de valor cosmogônico que se define como possibilidade temporal do homem identificar seus lugares vivenciados como sagrados em seu mundo privado, social, através da qual ele tem a revelação de uma outra realidade, diferente daquela que compartilha em sua existência cotidiana.

Dentre os “lugares sagrados” do universo social alguns são especialmente privilegiados, qualitativamente diferentes de outros, pois são locais que guardam uma qualidade única, no dizer de Eliade (1996), como a paisagem natal, o sítio da infância, a primeira viagem, permanecendo na memória social e afetiva da experiência humana. À guisa de ilustração teórica, pode-se colocar o museu como uma das experiências de espaço sacralizado com o qual a humanidade vem convivendo, fator que amplia a compreensão de sua permanência ao ser envolto nessa dimensão. O que configura o museu como instância singular é sua vinculação ritualizada ao mito de origem, ao rito memorialístico legitimador de ordens sociais, quando a extensão simbólica do museu alcança o sagrado e temporaliza a perspectiva social, que se traduz em profano.

Aproximar o homem do sagrado não implica sua apreensão, mesmo que sua representação seja desvendada, pois permanece envolta na névoa silenciosa do esquecimento, sob a proteção de uma memória labiríntica que, tal como o fio de Ariadne, permite Teseu ir em busca da saída para a luz.

## MEMÓRIA: A TEMPORALIDADE MUSEOLÓGICA

Produto social que é, o museu revela sua singularidade ao transfigurar-se em meteoro psicossocial que se desloca e se multiplica de sentido. Aloja-se no mundo infinito do não-lugar, em expressão de Marc Augé (1997), propondo um trajeto de significações e códigos instituídos para identificá-lo e celebrá-lo. O museu atenderia, portanto, a uma necessidade imperiosa de relação especular,

do indivíduo ver-se projetado, espelhado, tal como Narciso que toma por corpo aquilo que não passa de uma sombra.

O museu projetar-se-ia como um lago, através do qual a sociedade aliviaria sua angústia de enxergar-se em sua humanidade, refugiando-se no sagrado para assegurar-lhe a libertação de uma vida marcada por nascimento e morte. Se o narcisismo tem como território a sedução, manifestando-se enquanto vertigem e absorção no fascínio, em expressão baudrillardiana, o museu satisfaz uma fantasia social eloqüente, de um *self* grandioso que exige respostas em eco, como observa o psicanalista Heinz Kohut (1984). A perenidade que o indivíduo busca, obtida através do museu, retira as incertezas do acaso e das imprevisibilidades.

A origem do museu reparte-se em um mundo multifacetado, de feições nucleares, fundadoras de várias inserções no mundo material e simbólico da evolução humana (Castro, 1995). Em sua feição mitológica é associativa a templo das Musas, filhas de Zeus e Mnemosine, deusa da Memória. Musa provém do radical *men*, fixar o espírito sobre uma idéia, uma arte, aprender, que origina etimologicamente a palavra museu, gerando *mouseion* em grego e *museum* em latim, sendo a mesma raiz da palavra música. Templo das Musas, localizado em Atenas, era destinado a reunir eruditos que cultivavam poesia, música, estudos filosóficos, artes e astronomia, constituindo-se em irmandade dedicada a meditações, sob inspiração das divindades de memória absoluta que, em corais regidos por sua mãe, alegravam o coração dos deuses e dos homens, trazendo-lhes paz para o pensamento criar, o corpo descansar e a memória serenar as inquietações. (Brandão, 1993, p.202).

Para dar segurança e perenidade à sua história, arte e ciência, gregos e egípcios erguem um grande *Mouseion*, que dispunha de biblioteca, anfiteatro, jardim botânico e alas de exposição, com a finalidade de acolher, preservar e divulgar todo o saber da época. Um espaço de produção do conhecimento que mantinha constantes trabalhos acadêmicos como um dicionário de mitos, um sumário do pensamento filosófico e um detalhado levantamento sobre todo o conhecimento geográfico disponível do mundo antigo. (.Bazin, 1967). Na ânsia de escapar de Mnemosine, que por onde passa derrama o esquecimento, o indivíduo torna-se um intérprete da memória e, graças às Musas, consegue recuperar a lembrança dos eventos originais, os primórdios das genealogias. (Eliade, 1994, p.110).

Memória que se funde no passado e no futuro, suscitando imagens que, para Bohadana (1992, p. 75), são a presentificação de Mnemosine-memória, a fonte da imortalidade, pois “não há retorno ao passado, e sim o passado torna-se presente, fazendo do acontecido um acontecer.” O cenário museológico torna-se, por assim dizer, a possibilidade do indivíduo sentir-se

protagonista de uma volta restauradora a um passado social heroizado e perene, de poder repassar ao objeto uma função de estabilizar uma necessidade primordial, de buscar entender o mundo que o cerca.

Com a expansão do conhecimento, ressalta-se um dos traços denotativos de museu, a **feição enciclopédica**, que orientaria o procedimento metodológico e classificatório exaustivo ligado às coleções da realeza européia e aos tesouros papais. Em sua formação básica de organização sistematizada e cumulativa de objetos, formariam os chamados **gabinetes de curiosidade**, reunindo desde animais empalhados, minérios, esculturas, bibelôs, obras de arte e até fragmentos de fósseis. O saber ao tornar-se organizado remete à exaustividade, passa a orientar os princípios de classificação das coleções. Este procedimento de generalismo enciclopédico marca indelevelmente o percurso museológico. Origina-se deste contexto a conotação pejorativa de museu como depósito de coisas velhas e inúteis, que por longo tempo permanece no imaginário popular e até no erudito, como nos diz João Cabral de Melo Neto (1988), em seu belo poema “Museu de tudo”.

Porém, é com a **feição institucional** nascente ao fim do século dezoito que se completa a acepção moderna de museu, resultado da conjunção de pilares sociais, políticos e culturais. O espaço museal passa a representar a acessibilidade às conquistas de um novo homem que, através de sua ascensão revolucionária, dispõe de um monumento de cidadania respeitável. A organização da sociedade através de suas instituições representa um fato social que coloca o indivíduo inserido em suas atividades permanentes. Analogicamente, significa uma resposta às necessidades das representações coletivas que simbolizam a sociedade em totalidade e que têm caráter sagrado. Como analisa Marcel Mauss (Brumana. 1983, p.40), “a sociedade é sagrada, sendo o profano todo elemento centrífugo, associal.”

A instituição museal, portanto, consolida-se no Oitocentos através de tecido ideológico, propiciando o que Jacques Le Goff (1992, p.462) denomina de “explosão do espírito comemorativo”, cujo alvo seria a memória coletiva das nações, seu passado glorioso, suas figuras exponenciais. Torna-se o museu um precioso aliado na expansão da memória como exercício de poder. Memória como narrativa divulgadora que projeta o indivíduo e valoriza sua herança material e simbólica. Se a nação tem no historiador seu biógrafo, como diz Le Goff (1992), o museu é um dos mais credenciados narradores. A fala museológica legitima a reverência ao patrimônio público, projeta-se no espaço silencioso da memória, reveste-se de caráter temporal. Em sua expressão convencional, o museu vem mantendo o fio condutor inalterado de construir o memorável. Tomado na acepção básica de recolher, organizar e expor aquilo que deve ser mantido e preservado, o museu sustenta sua função identitária na

supressão do tempo vivido e na revivência histórica do espaço social. (Castro, 1995).

A mediação entre a comunicação museológica e a memória coletiva desloca-se para o objeto, signo da realidade externa que representa o sujeito individual e coletivo. Objeto enquanto configuração mutante, episódica, ligada a estruturas sociais e sistemas simbólicos cuja representação exprime o que Barthes (1987) considera a mediação do sujeito ao objeto, como um transitivo que possibilita o sujeito de agir sobre o mundo. Nesta mesma direção encaminham-se as reflexões de Abraham Moles (1987) e Jean Baudrillard (1987) que, cada um a seu modo, acentuam a inserção social do objeto.

O deslocamento do objeto para a esfera institucional, ou seja, sua museificação, representa o acréscimo de novos significados, de outras camadas referenciais. E o sujeito, em uma exaltação mimética da própria imagem, eterniza-se através do objeto, impulsiona-se miticamente amparado ao objeto para, tal como Pandora, mesmo sem voz, preservar a esperança de não sofrer o infortúnio de não ter aonde chegar nem saber de onde veio. (Bohadana, 1992).

A acumulação de objetos, pode-se afirmar, é gênese do museu. Colecionar, organizar e expor são ações que acompanham a humanidade desde os primórdios de sua estrutura social. Da intocabilidade medieval à acessibilidade iluminista, o consumo do objeto museal dá-se pela ausência de relação social, e o desejo que o envolve localiza-se não na posse plena mas na sublimação, na interiorização das normas que o qualificam e o metaforizam.

A simbiose sujeito – objeto é engrandecida pela sintaxe psicológica como anteparo à angústia do desaparecimento, à ansiedade de reafirmar sua origem e ao desejo de confirmar sua perenidade. Seria pela sedução exercida através do objeto que o mundo do indivíduo alcançaria a estabilização e a relação especular fundar-se-ia no “amor pelo absoluto”, na sugestão de Moles. (1981, p.79). Para o sociólogo francês, todo museu efetua sua própria seleção no mundo dos objetos, até porque ocorreria a contradição de ter que admitir que o “mundo é o museu dele próprio”, ou seja, seria como negar sua própria existência. Como um enamorado de si mesmo, seduzido por sua obra, o investimento libidinal do sujeito garante os atributos simbólicos que o colocam na museificação plena, projetiva.

A temporalidade museológica adicionada ao objeto o atinge como um raio, provoca a perda do sentido atual de tempo. Na dinâmica de seu deslocamento temporal, o espaço museal reveste-se de uma dimensão vazia de tempo, mas não oca. O objeto ao ser introduzido na aura museal submete-se a uma dimensão regressiva, extraído de sua cotidianidade. Condição do tempo histórico e recriação do tempo museal.

Conotada com seriação, narração, a temporalidade encontra no museu um abrigo retrospectivo, enunciador, seqüencial. Perde-se a dinâmica social,

ganha-se a cronologia, em reverência a *Khronos*. Na fusão de passado, presente e futuro, o tempo museal torna-se compartilhável, fixado, mensurável. Como muito bem observa Mieke Bal, ao discutir o discurso do museu, “ se o passado é o ponto para onde voltar, é também um ponto sem volta. A tragédia do tempo é que não pode ser revertido” (Bal.1995, p. 203).

A musealidade silenciosa projeta o objeto para o fundo do passado e desloca o sujeito do presente para o passado. E na ambigüidade da extração temporal que o museu constrói um outro tempo, interno, referencial, denominado por Rancière, citado por Nicole Loraux (1992, p.57), de “acronia”, como aquilo privado de seu próprio tempo, tempo fora de eixo. No vértice entre a verdade testemunhal do objeto museológico e o simulacro teatral do cenário museográfico, o museu altera, controla o tempo, encontrando-se no futuro do passado. Controle que se torna legítimo enquanto afirmação social do espaço museológico, garantia de manutenção do estatuto eternizante da instituição.

São nesses nichos psicossociais que a instituição parece manter e garantir sua perenidade. Não importa sua feição ou tipologia, nem mesmo sua origem regional ou nacional. O museu, alojado que está na interioridade do indivíduo, garante sua sobrevivência como reflexo do cotidiano social, na construção de um *museu interno*, onde o álbum de família é das melhores expressões ao serem recriados mitos familiares e narrativas compartilhadas. Ou quando têm deslocados objetos da coleção privada para a instituição pública, ou ainda no movimento do fazer para o saber, como no caso dos artefatos da cultura popular, muitas vezes reconstruindo um uso cotidiano revestido de singularidade.

Ao objeto sacralizado são impostas hierarquizações e racionalidades que endossam o critério do contexto estético, cujos códigos nem sempre são enunciados. Sem desprender-se de sua função dicotômica de protetora/destruidora, ou de sua dimensão simbólica de sagrada/profana, a interdição museológica imposta à obra de arte é quase sempre dissimulada, arbitrária e sacrificante, fazendo a arte transformar-se em um fim, um fim supremo. E, segundo o museólogo francês Bernard Deloche perfeitamente “legitimado pela sociedade para proteger o passado cultural da humanidade contra ela mesma, contra sua própria negligência e até sua incúria.” (Deloche, 1985, p.34).

A narratividade do discurso museológico para alcançar sua efetividade mítica reconstrói signos de forma que não sejam recolocadas as leituras originais das construções culturais apresentadas pelo museu, mas, principalmente, enfatizando novas significações que possam funcionar como reforço de retórica a serviço de uma construção identitária, como instrumento de uma eficácia integrada, facilitadora da “leitura” que cada conjunto de objetos ou peças possa sugerir. Esta leitura estende-se não somente à peça, mas sobretudo ao museu e

ao seu discurso, dando conta de sua narratividade e das estratégias discursivas produzidas para recriação sedutora de significados culturais. (Bal, 1995, p.205).

Museu de tudo e de todos, fazendo-se vertebrado, é a aspiração do poeta João Cabral de Mello Neto (1988), mas a sustentação onírica museológica apóia-se no pendor para a fabulação, pois do mito tem a inspiração. O poeta Paul Valery (Adorno, 1989, p.97 ) deixa sua contribuição preciosa ao dizer que “museu e mausoléu são ligados por mais do que uma associação fonética. Museus são como os sepulcros familiares de obras de arte.” O museu, para que não seja envolto totalmente na escuridão silenciosa do palácio de Hades e que possa alcançar a entrada para o Olimpo, deve reverência às suas Musas, como garantia de permanecer um local em que a luminosidade do saber seja compartilhada e vivificada não só por sábios e poetas mas por todos os indivíduos em sintonia harmoniosa e plural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. W. Valéry Proust Museum. In: \_\_\_ **Prisms**. Massachusetts: The Mit Press, 1982. p.175-185.
- AUGE, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia das supermodernidades. Campinas, SP : Papirus, 1994.
- BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAL, Mieke. The discourse of the museum. In: GREENBERG, Reesa et al. (ed.). **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 1995. p. 201-220.
- BARTHES, Roland. A semântica do Objeto. In: \_\_\_ **A aventura semiológica**. Lisboa : Edições 70, 1987. p. 171-180.
- \_\_\_\_\_. **Mitologias**. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BAZIN, Germain. **Le temp des musées**. Liège, BE: Desoer, 1967. (Collection l'Art Temoin).
- BOHADANA, Estrella. **Sobre deuses e poetas: dança da palavra e da imagem**. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1992.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, 20).
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. v. 1.
- BRUMANA, Fernando G. **Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Vãos, 18).
- CASTRO, Ana Lucia S. de. **O museu: do sagrado ao segredo**. Uma abordagem sobre informação museológica e comunicação. Orientadora: Maria Nélida González de Gómez. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT/UFRJ/ECO 1995. 210p. Diss.
- DELOCHE, Bernard. **Museologica: contradictions et logique du musées**. 10.ed. rev. cor. Mâcon, FR: Édition W./M.N.E.S., 1989.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Coleção Debates, 52).
- \_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Tópicos).
- GONZÁLEZ DE GOMÉZ, Maria Nélida. O objeto de estudo da Ciência da Informação: paradoxos e desafios. **Ciência da Informação**, Brasília: IBICT, v. 19, n.2, p.117-122, jul./dez. 1994.

- JAPIASSU, Hilton, MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- KOHUT, Heinz. **Self e narcisismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 2.ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1992. (Coleção Repertórios).
- LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras/SMC, 1992. p.57-70.
- MAUSS, Marcel. **Ouvres, 1. Les function sociales du sacré**. Paris: De Minuit, 1968. (Collection Le Sens Commun).
- MELO NETO, João C. de. **Museu de tudo e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.269.
- MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 14).
- \_\_\_\_\_. Objeto e Comunicação. In: MOLES, Abraham A. et al. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. p.9-14. (Novas Perspectivas em Comunicação, n.4).
- NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des Lieux. In: NORA, Pierre (Org.). **Les Lieux des Mémoires**. Paris: Gallimard, 1984. v.1: La République. (Bibliothèque Illustré des Histoires).
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. São Paulo: Campus, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- PERESTRELLO, Marialzira. **Encontros: Psicanálise &**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Série Analytica).
- POLLAK, Michel. Memória e esquecimento. **Estudos Históricos: memória**. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, v.2, n.3, p.3-15, 1989.
- PRIESTLEY, J.B. **El hombre y el tiempo**. Madrid: Aguilar, 1969.
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. **Entre o tempo e a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões De Magistro (do mestre)**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores, VI).
- SZAMOSI, Gésa. **Tempo e espaço: as dimensões gêmeas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- WHITROW, G.J. **O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (Coleção Ciência e Cultura).





# LABIRINTO DE PARADOXOS: INFORMAÇÃO, MUSEU, ALIENAÇÃO\*

José Mauro Matheus Loureiro

Museólogo

Mestre e Doutor em Ciência da Informação – CNPq/IBICT – ECO/UFRJ

Professor da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO

matheusloureiro@domain.com.br

*Sem memória ou futuro sou apenas duas mãos  
unidas por algemas. (Simples investigação)*

*Lara de Lemos*

## INTRODUÇÃO

Os horizontes interdisciplinares da Ciência da Informação vêm favorecendo a conjugação de instrumentais teóricos fundamentais para a análise da estrutura e a dinâmica dos museus históricos públicos brasileiros. Assim, as questões pertinentes à coleta, preservação e difusão da informação/objeto museológico encontram na Ciência da Informação um locus apropriado para as suas, ainda recentes, análises de natureza interpretativa e fundamentações empíricas.

Abordar os **museus históricos públicos brasileiros** significa indagar acerca do que estaria subjacente a um espaço privilegiado de coleta, preservação e difusão dos bens culturais concretos e simbólicos. Tais museus, em sua ampla maioria, foram criados e são geridos pelo Estado a partir de políticas públicas nas quais a participação da sociedade civil é nula. O Estado, integrante do todo social – embora parte diferenciada do mesmo – adquire, no discurso museológico, o estatuto de uma totalidade determinante para o desenvolvimento da nação e a resolução de seus conflitos. As atividades de informação museológica transformam-se, assim, em instrumento auxiliar da consolidação dos processos de encaminhamento de amplos setores sociais para a periferia da história e da memória. A vigência de padrões autoritários e excludentes,

---

\* Este artigo origina-se da dissertação “Labirinto de Paradoxos: Informação, Museu, Alienação”, aprovada em 1996 pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, Convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, sob a orientação acadêmica dos Professores Lena Vania Ribeiro Pinheiro e José Maria Jardim.

tradicionais em nosso meio sócio-político, encontra um paralelo nas exposições museológicas, onde as realidades contrastantes e conflitantes de nossa memória social são encobertas, quando não edulcoradas.

O exercício da exclusão nas instituições museais torna-se flagrante quando constatamos a existência de espaços destinados à dessemelhança e à diferença: o museu do outro. Este outro constituindo-se naquele que não pertence ou que é exótico aos padrões culturais colonialistas vigentes como, por exemplo, as artes dos segmentos populares (museus de folclore), dentre outros.

Assim considerando, acreditamos que os espaços museais históricos públicos brasileiros, de modo semelhante às demais instituições públicas de memória e patrimônio cultural geridas a partir do Estado, configuram-se como expressão de segmentos hegemônicos da burguesia nacional. Dentro dessa perspectiva, não surpreende que, da coleta à difusão da informação/objeto museológico, sejam priorizados bens culturais que legitimem uma ordem tradicional das classes dominantes e excluam ou diluam os conflitos de classe e a relação dialética entre as elites e a população de um modo geral.

O conceito de alienação adotado permitiria abordar importante aspecto subjacente aos processos que se desenvolvem no âmbito dos museus históricos públicos brasileiros. Por outro lado, tornaria visíveis os efeitos decorrentes da mediação do sujeito, através da museificação, com a memória social e o patrimônio cultural.

## UM ESPAÇO CHAMADO MUSEU

Acompanhar os caminhos e transformações do museu, ao longo do tempo, significa deparar-se com suas contradições e paradoxos, mas também com seus esforços de superação. De sua gênese aos dias atuais, a instituição museal viveria sob a tensão permanente dos contrários: preservação do passado e exigências de renovação do presente.

Particularmente, os museus brasileiros, como os demais museus do continente americano colonizado, foram criados no bojo da dominação política e econômica européia e reproduzem, em sua ampla maioria ainda hoje, funções e propósitos de uma cultura dominante. Em seu curso histórico, as instituições museológicas brasileiras apresentam-se, de maneira geral, como iniciativa do Estado e, portanto, subordinadas a seus contextos políticos e ideológicos. Desse modo, os museus brasileiros são, via de regra, a expressão dependente da política cultural desse Estado. No que tange às coleções existentes nos museus brasileiros, principalmente os de caráter histórico, estas se formaram sob a égide positivista.

As abordagens ao fenômeno museu sofreram variações que se estendem de seu embrionamento até a sua institucionalização, gerando considerável e heterogênea extensão conceitual. Tal multiplicidade conceitual denotaria o equívoco que seria absolutizar um único conceito. Assim, não prevaleceria um conceito hegemônico de museu; haveria, ao contrário, inúmeros conceitos decorrentes das várias visões e abordagens filosóficas e científicas que, ora ressaltam o caráter educativo, ora a função patrimonial, dentre as inúmeras e ricas vertentes do espaço museológico.

Para os fins aqui propostos, entendemos os museus históricos públicos brasileiros como instâncias de coleta, preservação e difusão da memória social. Através da constituição de um patrimônio comum, sua finalidade básica seria articular e favorecer os atores sociais, dotando-os de instrumentos voltados à interpretação e transformação do presente através do entendimento de seu passado. Aos museus históricos, seja qual for o seu perfil, caberia, ainda, fornecer ao sujeito as bases para a estruturação de uma identidade social, ancorada no reconhecimento e aceitação das expressões históricas produzidas pela diversidade, conflitos e lutas desenvolvidas ao longo do tempo no interior de uma dada sociedade.

### MEMÓRIA SOCIAL E PATRIMÔNIO CULTURAL

Como esclarece Chauí (1992, p.43), a título de preâmbulo para o pensamento marxiano, a história em Hegel caracteriza o movimento da memória na esfera do coletivo ou do Espírito e o sujeito é "(...) apenas o suporte empírico do trabalho do Absoluto". A posse da memória de todas as épocas precedentes é essencial para a superação e realização do fazer no presente. Desse modo, prossegue a autora, em Marx há uma só ciência que é a história e essa se constitui no presente, significando que o presente somente é interpretado corretamente a partir do passado que extinguiu:

"(...) o presente só se transforma verdadeiramente se compreender o passado para não repeti-lo. A memória, seja como história da sociedade de seus homens ilustres, tem o papel de nos liberar do passado como fantasma, como fardo, como assombração e como repetição. Foi a lição do 18 Brumário". (Chauí, 1992, p. 43).

O entendimento do presente está voltado para sua construção e invenção. Esse entendimento é uma operação que se insere em uma apreensão política da memória. Dessa forma, deve distinguir passado e futuro no âmbito do temporal, a pluralidade no presente das memórias oficiais e abrigar a iniciativa

de “liberar explicitar” a memória. Adverte, ainda, a autora para o fato de que a mesma, “[...] numa sociedade que exclui, domina, oprime, oculta os conflitos e as diferenças sob ideologias da identidade, é um valor, um direito a conquistar”. (Chauí, 1992, p. 43).

A memória, ou Mnemosyne, no interior do espaço democrático, conclui Chauí, possui um amplo espectro de significados. No entanto, sua essencialidade repousa em suas origens: revelar o passado de modo a prover um conhecimento do presente, permitindo que este possa inventar o futuro.

A memória encontra no museu um espaço institucionalizado e privilegiado para a sua gestão e difusão. Entretanto, os processos que envolvem a relação memória e instituição museal, prioritariamente no que tange ao conteúdo e à representação dessa memória, sofrem profundas influências das conjunturas sócio-históricas e político-econômicas no interior das quais estão sendo interpretadas e comunicadas. De maneira geral, a memória social gerida e difundida pelos museus históricos públicos brasileiros ancora-se em uma unicidade interpretativa a qual elide a diversidade, o conflito e as lutas travadas em torno do estatuto da verdade que caracterizam as relações sociais no interior dos grupos e sociedades.

As reflexões relativas às questões da memória no espaço museológico ensejam reconhecer também as especificidades que determinam a construção e gestão do **patrimônio cultural**. Noção política, econômica e instrumental, segundo Lumbreras Salcedo (1988), o patrimônio cultural compreende, além do universo das obras materiais, as aptidões que herdamos e criamos para suprir nossas necessidades e promover o bem estar da sociedade. Sublinha o autor que, nos países sul americanos, é de fundamental importância a identificação de patrimônios próprios que mostrem às populações suas potencialidades e criatividade.

Os patrimônios culturais oficiais, como no caso brasileiro, seguem uma lógica análoga às coleções construídas a partir das “(...) características formais dos objetos” (Arantes, 1989, p. 13). Tais coleções se instituem a partir da substituição das relações sociais e dos significados formados ao longo da existência dos objetos, pelos interesses e o universo cultural do colecionador:

“Numa espécie de *bricolage*, fragmentos da cultura material, assim como instituições, valores e práticas de diversos campos sociais, podem ser reunidos e recontextualizados para servir de matéria de distinção e diferenciação cultural. Por processos análogos outorgam-se conteúdos sociais específicos às identidades sociais e se formam as tradições e os patrimônios culturais, como ilustram bem os estudos realizados sobre etnicidade, por exemplo.” (Arantes, 1989, p. 13).

Nas sociedades contemporâneas, de modo geral, a construção e gestão do patrimônio cultural se efetuam na órbita do Estado e sob uma visão tecnicista. A participação da sociedade civil se dá em um grau variável, de acordo com o regime político. A seleção do patrimônio cultural é determinada por segmentos, com níveis diferenciados de "(...) limitação e compromisso" (Arantes, 1989, p. 14), situados entre o Estado e a sociedade civil, os quais definem, ainda, a preservação e o uso desses patrimônios. Acresce a isso as dificuldades da relação, em sociedades estratificadas, entre um patrimônio construído e gerido pelo Estado e a multiplicidade e dissimilaridade cultural e social inerentes a tais sociedades e segmentos particularizados em seu interior.

Os contornos da Memória e do Patrimônio Cultural mostram-se essenciais ao traçado cartográfico do território museológico, descerrando um horizonte invadido pelas representações dos segmentos preponderantes no interior do aparelho do Estado. Permitem, também, entrever um sistema de apropriação e construção instaurado a partir de um processo concreto de hegemonia, nem popular, nem educativo, mas excludente em relação aos sujeitos e ao seu destino histórico.

### ALIENAÇÃO, INFORMAÇÃO E MUSEU

No jovem Marx, a alienação é permeada por uma conotação política e se origina de fatores econômicos (relação produtor/produto) e sociais (relação produtor/consumidor), sendo que "(...) a alienação é a chave da negação da negação, isto é, da história" (Gyorgy, 1974, p. 7). Nesse pensar primeiro, Marx considerava que as partes materiais se relacionariam entre si, como integrantes de uma totalidade espiritual, somente na esfera do Estado. Afirmava, ainda, que o social, em toda a sua amplitude, ao participar do Estado articularia um modo de vida no qual o homem seria verdadeiramente homem.

Posteriormente, em seus "Manuscritos Filosóficos" (1884), Marx procura revelar as contradições do capitalismo moderno que transforma o trabalhador em mercadoria. Para tanto, o autor toma uma direção diferente de Hegel e mantém de Feuerbach única e tão somente a afirmação de perda do homem em seu próprio produto. Desse modo, a **desvalorização do mundo dos homens, afirma Marx, se dá na medida da valorização do mundo das coisas.** Trabalho e operário são produzidos pelo mesmo processo produtivo que não se configura somente produtor de mercadorias. O operário se defronta com o objeto, fruto de seu trabalho, que se constitui estranho para ele e até mesmo possuidor de um poder independente.

Assim, Marx ultrapassa a visão idealista hegeliana e rejeita a tese de Feuerbach, mostrando que a alienação religiosa não se configura como a essência da alienação, mas, ao contrário, esta procede da propriedade capitalista.

O ser genérico, a essência do homem, segundo Marx, é definido pelo trabalho. Este enseja a humanização dos seres humanos, visto que é pela transformação da natureza em matéria e meio que satisfaz suas necessidades. O ser humano distingue-se do animal pelo trabalho, visto que é por meio deste que cria o “mundo objetivo”. Desta forma, então, é a natureza não transformada a negação do trabalho:

Ser genérico do homem, o trabalho é transformado pela alienação em um “meio” para existência do ser humano, em decorrência de uma dupla perspectiva: a relação do produtor com o produto e a relação dos produtores com os consumidores do produto. Em assim sendo, o objeto produzido pelo operário alienado faz com que este se torne escravo do objeto por ele produzido, dado que tal objeto suprirá as necessidades outras e não às suas que não possuem qualquer relação com o objeto:

“O produtor submete-se aos mais abjetos caprichos de seu próximo, desempenha o papel de proxeneta entre ele e suas necessidades, desperta-lhes apetites mórbidos e espreita todas as suas fraquezas, para exigir dele, depois, a propina por estes bons serviços. Esta alienação manifesta-se, em parte, enquanto produz o refinamento das necessidades (Bedurfnis) e de seus meios, por um lado e bestial selvageria, completa, brutal e abstrata simplicidade dos carecimentos (Bedurfnis) de outro; ou mais ainda: ela apenas engendra de novo a si mesma com um sentido oposto”. (Marx, 1978, p. 8-9).

**A dominação do ser humano ocorre quando, produzindo um produto que não é seu, permite que outro homem que não produz se aproprie da produção e do produto, ocorrendo, assim, a alienação do homem frente a outro homem:**

“A alienação aparece tanto no fato de que meu meio de vida é de outro, meu desejo é a posse inacessível de outro, como no fato de que cada coisa é outra que ela mesma, que minha atividade é outra coisa, e que, finalmente (e isto é válido também para o capitalista), domina em geral o poder desumano”. (Marx, 1978, p. 22).

O trabalho se caracteriza como uma mercadoria que produz mercadoria continuamente, fazendo com que a alienação não se interrompa. Outra razão para a não interrupção da alienação reside ainda na necessidade que gera a troca. Assim, as necessidades se tornam cada vez mais abrangentes e refinadas e sua produção se dá somente pelo outro: **o trabalho não é mais produtor do**

**objeto da necessidade daquele que o produz, antes produz a necessidade do outro.**

“Esta propriedade privada material, imediatamente sensível, é a expressão material e sensível da vida humana alienada. Seu movimento – a produção e o consumo – é a manifestação sensível do movimento de toda a produção passada, isto é, da efetivação (Verwirklichung) ou efetividade (wirklichkeit) do homem. Religião, família, Estado, direito, moral, ciência, arte, etc., são apenas modos particulares da produção e estão submetidos à sua lei geral. A superação positiva da propriedade privada como apropriação da vida humana é por isso a superação positiva de toda a alienação, isto é, o retorno do homem da religião, da família, do Estado, etc., ao seu modo de existência humano, isto é, social”.(Marx, 1978, p. 8-9).

Nos “Manuscritos Econômicos-Filosóficos”, Marx aborda a alienação sob a ótica do indivíduo e do assalariado da sociedade capitalista. Entretanto, em “A Ideologia Alemã” e “Grundrisse”, a alienação é enfocada prioritariamente na perspectiva da totalidade dos indivíduos.

A alienação ocorre não só ao indivíduo, mas também a grupos, instituições ou sociedades que transitória ou permanentemente se encontram alheados ou alienados às suas próprias atividades, aos produtos de suas atividades, à natureza na qual se acham imersos, a outros seres humanos e também a si mesmos. Desse modo, a alienação é compreendida como auto-alienação; alienação do ser próprio do homem em relação às suas possibilidades humanas pela sua própria atividade. A auto-alienação não é somente um dos modos da alienação, mas sua própria essência:

“(...) o homem só não se perde em seu objeto quando este se configurar como objeto humano ou homem objetivado. E isso somente será possível quando se lhe configurar como objeto social e quando ele mesmo se configurar como ser social, assim como a sociedade se configurará nesse objeto como ser para ele”.(Marx, 1978, p. 11-12).

Todas as formas de alienação, seja em relação a si mesmo, à natureza, às atividades, aos produtos das atividades, ou aos outros homens revelam, em última instância, aspectos ou faces diferenciadas da alienação entre o homem sua “essência” (ou natureza humana) e entre o homem e sua humanidade. Desta forma, ainda que tenha discordado de Hegel, Marx



concorda com este filósofo, conceituando a alienação como uma diferenciação entre existência e essência:

“Toda a história da exteriorização e toda retomada da exteriorização não é assim senão a história da produção do pensamento abstrato, isto é, Absoluto do pensamento lógico especulativo. A alienação que constitui, portanto, o verdadeiro interesse dessa exteriorização e superação dessa exteriorização, é a oposição entre o em si e o para si, a consciência e a autoconsciência, o sujeito e o objeto, isto é, a oposição, no interior do próprio pensamento, entre o pensamento abstrato e a efetividade sensível ou a sensibilidade efetiva”. (Marx, 1978, p. 36).

Fenômeno característico das sociedades de classe, a alienação em sua forma econômica é que enseja e alicerça os demais modos de alienação social. A mesma se apresentaria, ainda, como um “processo objetivo histórico-material” (Gyorgy, 1974, p. 29), não sendo unicamente uma analogia subjetiva entre o homem e o trabalho.

Em uma visão marxiana contemporânea, Kosik (1976, p.201) aponta para o fenômeno da alienação, consignando que a práxis utilitária e imediata provê ao ser humano os meios de viver no mundo e de lidar com as coisas sem, entretanto, ensinar o entendimento da realidade e das coisas. Trata-se de uma práxis historicamente determinada e unilateral e que – estruturada na divisão do trabalho, na divisão da sociedade de classes e na hierarquia de posições sociais – se apresenta fragmentada.

O homem como ser ontocriativo, isto é, que constrói a realidade humano-social e a entende em sua totalidade (humana e não-humana), é dado a conhecer enquanto tal a partir da práxis em sua essência e universalidade. Desse modo, a práxis não é meramente antinômica à teoria, mas “(...) é determinação da existência humana como elaboração da realidade” (Kosik, 1976, p. 202-203); diz respeito a todo o ser humano e o estatui em sua totalidade.

Embora a práxis consista em objetivação do ser humano, domínio da natureza e consumação da liberdade humana, adverte Kosik que não devemos entendê-la como: “(...) encerramento do homem no ídolo da socialidade e da subjetividade social: é a abertura do homem diante da realidade e do ser”. (Kosik, 1976, p. 202-203).

Discorrendo acerca do fenômeno da alienação, esclarece Chauí (1983, p. 64) que a forma pela qual os indivíduos “representam as relações sociais tais como lhes aparecem”, não lhes sendo possível reconhecerem-se nos produtos sociais advindos de sua atividade conduz, aprioristicamente, a considerar a

ocorrência do fenômeno da alienação no nível da consciência. Entretanto, a substituição da noção de falso pela noção de “(...) ilusão necessária à reprodução de uma ordem social determinada” (Chauí, 1983, p. 64), permite que se interprete a alienação fora da esfera subjetiva. Neste caso, a alienação se mostra como uma imposição da produção capitalista que permeia o social, atingindo igualmente a cultura dominante e a cultura dominada. Muito embora a essência e os fins difiram em relação às culturas citadas, a configuração do fenômeno da alienação se revela única.

O encontro do universal através do particular é obstaculizado pelo fluxo das relações sociais, predispondo o indivíduo a conceber

“(...) uma universalidade abstrata que não passa pela mediação do particular, mas por sua dissimulação e contra ele. A sociedade (e, portanto, as classes sociais) encontra-se impossibilitada de relacionar-se consigo mesma, a não ser recusando aquilo que ela própria não cessa de repor, isto é, a particularização extrema de suas divisões internas. Este movimento denomina-se alienação”. (Chauí, 1983, p. 64).

A alienação como construção da universalidade abstrata, conceituada como a impossibilidade do sujeito atingir o universal por meio do particular, assevera Chauí, suprime a universalidade concreta, tornando indispensável às instituições sociais almejarem a universalização, tendo em vista que a particularização “ (...) lhes roubaria a legitimidade de valer igualmente para todos.” ((Chauí, 1983, p. 66). Acentua, ainda a autora, que a alienação não se restringe a recortes específicos da sociedade, mas ao todo social. O reconhecimento dessa totalidade no fenômeno da alienação é vital, já que,

“(...) uma vez compreendida a identidade de sua forma para exploradores e explorados, torna-se possível marcar o lugar da diferença, e esta concerne ao conteúdo. Se, para a classe dominante, a alienação vivida e exercida é fonte de autoconservação e de legitimação, para os dominados é fonte de paralisia histórica”. (Chauí, 1983, p. 67).

Inúmeros estudos argüiram e buscaram definir critérios básicos de classificação da alienação, questionando se a mesma seria inerente ao ser humano ou apenas circunstancial e restrita às fases históricas decorridas até o momento. Alguns filósofos existencialistas sustentaram ser a alienação parte estrutural da existência humana, o que difere bastante das afirmações de Marx, Engels e outros pensadores marxianos contemporâneos, que consideraram que o ser humano sempre esteve alienado, porém, poderia ser ele mesmo outra vez.

A alienação não se restringe unicamente ao universo do trabalho, mas invade todas as práticas concretas e simbólicas da existência humana. A possibilidade de realização das potencialidades e o conseqüente caminhar para a liberdade e consciência do homem são abortadas frente à sua transformação em objeto e instrumento de uma produção que o transcende e fragmenta. Desumanizado, alheado de si próprio, dos outros homens e das suas ações, o ser humano é impossibilitado de se realizar como ser histórico tornando-se sujeito. Negada a plenitude em sua totalidade estrutural, como sujeito, o homem é confinado à contingência, tendo em vista que a alienação o exclui da essencialidade.

Para os fins aqui visados faz-se necessário delinear o inter-relacionamento do fenômeno informação com o objeto musealizado, elemento estrutural e estruturante do universo museal.

Toda e qualquer abordagem do fenômeno informacional se defronta com múltiplas interpretações e questionamentos. Optou-se por instrumentalizar a abordagem de Farradane que entende a informação como representação ou substituto físico do conhecimento. A partir da definição de Farradane, propomos entender a informação museológica como representação do "mundo sensível", através de bens concretos e simbólicos, produzidos e/ou coletados pelos agentes sociais. Incorporados ao ambiente museal, estes bens sofreriam ainda a agregação de significados, advindos de abordagens técnicas e institucionais, a fim de se constituírem em veículos info-comunicacionais difusores de uma lógica institucional museológica.

Do inter-cruzamento entre os conceitos de alienação e informação/objeto museológico no interior dos museus históricos privilegiou-se alguns aspectos. Assim, o mundo das coisas tenderia a ser valorizado em detrimento do mundo dos homens. A informação/objeto museológico se tornaria portadora de um poder que submeteria o sujeito.

A representação da informação/objeto museológico nos museus históricos operaria determinados recortes da memória coletiva, favorecendo a exposição de uma dada realidade. A esse quadro se somaria uma lógica de produção museal que suprimiria a pluralidade e a dialetização da memória social. Assim, os museus históricos reduziriam a memória social a partes arbitrariamente selecionadas, agrupadas segundo critérios também arbitrários. Esta redução estaria revestida dos modelos interpretativos das classes dominantes. Dessa maneira, no interior da instituição museológica se dissolveria a diferença e a oposição. Ao sujeito é oferecido o fragmento e o particular voltados à legitimação de um certo passado e à ordenação do presente, de acordo com os objetivos das classes hegemônicas ao Estado.

Ao estruturar a informação/objeto museológico em vultos e fatos de exceção, o museu histórico excluiria ou relativizaria a participação de determinadas classes sociais dos processos de transformação da história. O sujeito seria levado a afastar-se de seu próprio ser social e de um passado coletivo. Seria assim conduzido a uma realidade – privilegiada pelo espaço museal – na qual deve identificar-se com a grandeza do herói, dos “grandes” homens, dos “grandes feitos” e daqueles que “fizeram” a história. A noção de pertencimento do sujeito ao conjunto da sociedade se transformaria, por exemplo, em projeção em indivíduos ou grupos específicos, bem como a acontecimentos “únicos”.

A informação/objeto museológico se configuraria nos museus históricos como construção em que o sujeito se encontraria ausente como agente de transformação. Este contexto conduziria tal sujeito ao território da excepcionalidade, do ilusório e do abstrato. **Tal como a divisão do trabalho priva o sujeito produtor da totalidade do produto, a instituição museológica histórica não permitiria ao sujeito compreender a si e aos outros homens como senhores e criadores de sua própria existência.** Ao contrário, aliená-lo-ia de sua capacidade de protagonista na formação, transformação e consolidação dos processos históricos.

A instituição museal histórica legitimaria uma memória oficial na qual se expressaria a ideologia das classes dominantes. Estas transfeririam, por meio da informação/objeto museológico nos museus históricos, uma memória cuja ênfase recairia no encobrimento das lutas e conflitos no interior do social. Por outro lado, este quadro favoreceria a consolidação da hegemonia no aparelho do Estado, alienando o sujeito das aspirações, convicções e interesses de sua própria classe social.

## LABIRINTO DE PARADOXOS

É fundamental que se estabeleça, no interior desses espaços museais, políticas e práticas informacionais que, materializando princípios de participação igualitária, mediatizem a relação do sujeito com a instituição museológica.

Os museus históricos, em nosso país, constroem discursos nos quais a memória não se apresenta como uma paulatina e criativa ação do social. Ao contrário, essa memória é dada a conhecer a partir de interpretações oriundas de segmentos sociais dominantes. Com isso, o locus museal desenvolve quadros de alienação que reforçam, legitimam e contribuem para a perpetuação de relações de desigualdade.

Os museus históricos públicos brasileiros expressam, de modo significativo, seu perfil alienante ao subestimar seu objeto temático precípuo e

a razão de sua existência, a História, privilegiando a História oficial em suas exposições permanentes. Cumpre notar que embora a estruturação da História no espaço dos museus históricos seja excludente, aquela é permeada de conflitos, ao contrário da instituição museológica, da qual tais conflitos são banidos. O universo de museus históricos brasileiros, através dos sutis e complexos mecanismos de hegemonia, tornaram-se lugares de construção de uma memória social e da reunião de patrimônio cultural voltado à reprodução do sistema dominante.

O contexto em que se acham imersos os museus históricos brasileiros, como descrito anteriormente, apontam para a imperiosa necessidade de uma redefinição dos pressupostos que norteiam as relações entre Estado e sociedade. A tarefa primordial se encontra na busca de parâmetros que convertam os graus de exclusão balizadores das Políticas Públicas brasileiras e assegurem o florescimento e o desenvolvimento do pluralismo cultural de todos os segmentos sociais.

A elaboração e implantação de Políticas Públicas devem garantir e prover os canais necessários para que o sujeito exerça seu direito de produção e acesso à cultura, ao patrimônio cultural, à memória e à informação. Não se trata da imposição de um quadro sócio-político engendrado a partir de uma base ideológica única, mas de estímulo e respeito ao pluralismo, à diferença e à diversidade nas construções culturais.

A Museologia, muito embora se distinga pela ausência de pesquisa científica, terá de se confrontar com as peculiaridades das instituições museais históricas e contribuir para a superação de suas limitações. A Ciência da Informação, com sua perspectiva interdisciplinar é, sem dúvida, um rico e fértil solo para as reflexões museológicas em torno das complexas e heterogêneas questões que conformam a prática museal. O estabelecimento de uma ponte interdisciplinar entre ambos os saberes lançaria luz sobre pontos cruciais e complexos que obstaculizam o desenvolvimento da prática museal.

Os museus só muito recentemente vêm sendo contemplados no escopo da Ciência da Informação. Esperamos que este trabalho venha a contribuir, de algum modo, para o incremento de tais reflexões. Parece-nos oportuno apontar para a necessidade de aprofundamento das pesquisas em torno das implicações da relação Estado/museus, bem como da verticalização das investigações em torno do fenômeno informacional no espaço museal. Por outro lado, parece-nos fundamental a análise da figura do museólogo e dos valores que integram sua formação profissional, já que os resultados poderiam prover elementos para o redimensionamento de suas perspectivas profissionais.

A informação/objeto museológico, tal como se encontra conteudisticamente disposta nos museus históricos públicos brasileiros, aponta

para uma aproximação metafórica com os labirintos. Estes são construções ou jardins com grande número de divisões, corredores, galerias e salas, de tal modo dispostos que encontrar a saída se torna praticamente impossível. A disposição labiríntica da instituição museal histórica se dá por meio da construção de uma memória alienada, que reflete padrões valorativos estruturados em uma retórica oficial. Desse modo, o sujeito/cidadão, tornado coadjuvante e dependente nos processos destinados à mimese social, é impelido a vagar por contextos que lhe são alheios e o conduzem a lugar nenhum. O “fio de Ariadne”, dado a Teseu para que encontrasse a saída do labirinto de Creta, não foi dado ao sujeito/cidadão que se defronta com o Minotauro que devora suas lembranças e impõe contextos de silêncio e esquecimento de seu passado social, para não perturbar a ordem imposta pelo rei Minos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Antonio Augusto. A preservação de bens culturais como prática social. *Revista de Museologia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 13 –19, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. Política cultural, cultura política e patrimônio político. In: CHAUÍ, Marilena (Org.). **O direito à memória – patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/DPH, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- KOSIK, Karel. **A dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Labirinto de paradoxos: informação, museu, alienação**. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro, José Maria Jardim. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, 1996. Diss. (M. Ci. Inf.).
- LUMBRERAS SALCEDO, Luis G. Museu Nacional. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS NACIONAIS: PERFIL E PERSPECTIVAS. **Trabalhos apresentados, 20 – 24 jun. 1988**. Rio de Janeiro: SPHAN.PRÓ MEMÓRIA, 1988.
- MARKUS, Gyorgy. **Teoria do conhecimento no jovem Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 8-9.



# A OBRA DE ARTE MUSEALIZADA – DE OBJETO DE CONTEMPLAÇÃO À FONTE DE INFORMAÇÃO \*

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro

Museóloga

Mestre em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – UFRJ/ECO  
Doutoranda em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – UFRJ-ECO  
matheusloureiro@domain.com.br

“As únicas coisas eternas são as nuvens”  
Mário Quintana

## INTRODUÇÃO

Analisar a obra de arte como objeto museológico – portador de informações e de significados – representa refletir sobre o Museu como universo informacional. Enquanto objeto de estudo da Ciência da Informação, a Arte revela singularidades e especificidades que vêm, recentemente, despertando o interesse de estudiosos da área.

O objetivo deste artigo é analisar as transformações do conteúdo informacional da obra de arte no processo de representação e interpretação, na passagem de seu contexto primário para o museológico, por meio da análise da representação da obra de arte no interior da documentação museológica. Pretende, ainda, refletir sobre as questões que conformam tais representações e sua capacidade de atender às singularidades inerentes à natureza da obra de arte. Tendo em vista o papel fundamental da Informação no interior dos espaços museológicos, buscou-se, ainda, contribuir para as discussões interdisciplinares nos âmbitos da Museologia e da Ciência da Informação.

## SOBRE ARTE E OBRAS DE ARTE

A expressão “obra de arte” tem servido para designar os mais diferentes produtos da atividade humana: pinturas, esculturas, músicas e poesias, mas

---

\* Este artigo origina-se da dissertação “Museu, Informação e Arte: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação”, aprovada em 1998 pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, Convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, sob a orientação acadêmica das Professoras Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélide González de Gómez.



também catedrais, vasos, móveis, máscaras rituais e um sem número de objetos criados para atender a um sem número de finalidades. Muitos desses objetos encontram-se expostos ou “abrigados” em museus, cujos acervos são compostos de artefatos os mais diversos.

Embora a palavra “arte” seja empregada cotidianamente, possui enorme abrangência conceitual, como mostram as diversificadas abordagens compreendidas pelos teóricos da Arte. Osborne detecta na história da cultura ocidental três diferentes categorias básicas de interesse pela arte, aos quais corresponderiam grupos diferentes de Teorias de Arte: um primeiro grupo seria o das “teorias instrumentais”: uma vez que os produtos da arte não se distinguem, primitivamente, dos demais produtos da indústria humana, servindo para os fins mais diversos, esse modo de interesse pela arte foi, por longo tempo, predominante. Esta atitude pragmática teria como correspondente uma crítica cujos critérios levavam em conta o valor do fim servido, a eficácia da obra de arte para esse fim, e a qualidade da execução. Outro grupo, o das “teorias naturalistas”, considera Arte como “reflexo de uma realidade além da sua”, presumindo-se que a obra de arte, à maneira de um espelho, de algum modo refletiria ou copiaria uma seção da realidade. A atitude estética, de acordo com Osborne, é atualmente predominante, e a ela correspondem as “teorias formalistas”. Estas teorias pressupõem um modo característico de apreender o mundo, que pode ser denominado “experiência estética.” (Osborne, 1974, p. 19-32).

Diante da dificuldade de se optar “*a priori*” por uma definição instrumental, decidiu-se ressaltar essa pluralidade conceitual da arte como uma de suas principais características. Três autores servirão, aqui, para ilustrar este caráter controverso do conceito de obra de arte: Heidegger, Dufrenne e Bourdieu.

Filósofo ligado à corrente fenomenológica, Heidegger (1992) busca atingir a essência da obra de arte e distingue a obra de arte da mera coisa e do apetrecho cuja essência se concentra em sua utilidade. Por sua natureza, a obra de arte se oporia a este último, e o grande equívoco da Estética seria exatamente o de reduzir a obra de arte à categoria de apetrecho. Embora ressaltando que a transferência de uma obra de arte para uma coleção arranca-a de seu espaço essencial, afirma que evitar essa transferência não impede a ruína e a subtração do mundo da obra, que é inevitável e irreversível. A obra de arte, em seu ser-obra, requer sua instalação em uma coleção ou exposição.

Também ligado à vertente fenomenológica, Dufrenne questiona a necessidade de elevar a arte ao impensável e separá-la da Estética para atingir sua essência. Preferindo o conceito de “valor” ao de “essência”, afirma a necessidade de “retornar à idéia de um valor imanente à obra e que seja

propriamente estético”. Para isso, segundo o autor, “é suficiente que a obra seja considerada propriamente como obra, isto é, como objeto estético e não como objeto útil”, não sendo para tanto necessário arrancá-la de seu contexto cultural, o que ocorre com frequência no interior dos espaços museológicos. A obra de arte é, para o autor, “essencialmente, um objeto a ser percebido: ela encontra a plenitude do seu ser e o princípio mesmo de seu valor na plenitude do sensível.” (Dufrenne, 1981, p. 49, 51).

As indagações frequentes da Filosofia, e especialmente da Fenomenologia, em relação à obra de arte, são questionadas por Bourdieu (1996). Tais análises, segundo o autor, não só pretendem localizar uma essência trans-histórica na arte, mas insistem ainda em caracterizá-la como gratuita e desprovida de função. A experiência estética, portanto, constituir-se-ia construção histórica surgida no seio do movimento pela autonomização do campo artístico.

Bourdieu e Darbel (1992, p.166) afirmam que os artefatos são socialmente designados como obras de arte através de diversos meios de consagração, e, particularmente de sua exposição em museus. Estes, teoricamente, estariam liberados a todos, sem exceção. Entretanto, tal liberalidade seria fictícia, sendo os museus reservados àqueles que detêm os meios necessários para essa apropriação simbólica.

## OBRA DE ARTE & MUSEU

Se existe um traço comum entre as análises acima são as referências à instituição museológica, ainda que igualmente controversas: as idéias de Heidegger quanto à essência da Arte e sua necessidade de consagração encontram eco na atmosfera ritualística e o caráter quase sagrado que envolve as obras de arte no Museu. Como contraponto, Bourdieu aborda o Museu como instância que legitima a inclusão de certos produtos materializados da atividade humana na categoria de “obra de arte”, ressaltando, ainda, o caráter arbitrário do ato. Dufrenne, por seu lado, procede a uma crítica da instituição museológica, afirmando que “(...) é preferível ver a estátua no parque a vê-la no Museu” e que a obra de arte deve “se situar no mundo” para atestar que “ela é um sentido possível desse mundo.” (Dufrenne, 1981, p.245).

Já foi observado o fato de que a discussão sobre Arte passa invariavelmente pelo Museu, ainda que seja, como o faz Dufrenne, para lhe recusar o valor: para que seja fruída, a obra não necessitaria, obrigatoriamente, ser privada do mundo que lhe dá sentido. Se Heidegger e Bourdieu vêm no Museu o espaço necessário para a consagração da obra de arte, discordam, entretanto, em questões fundamentais: para o primeiro, a obra de arte possui

uma “essência” e esta exige sua consagração. Para o segundo, o Museu é a instância que consagra e legitima a obra. Em outras palavras, enquanto as idéias de Heidegger dão a entender que a inserção da obra no Museu é consequência de seu ser-obra, Bourdieu leva-nos a concluir o contrário: a elevação de um objeto à categoria de obra de arte é, em grande medida, resultante de sua inclusão em uma exposição ou coleção museológica.

Historiadores da Arte são unânimes ao incluir na categoria “Arte” artefatos provenientes dos mais distantes pontos do espaço e do tempo, mas não se deve desprezar o fato de que o reconhecimento da Arte deu-se no contexto ocidental, sob o signo da modernidade. Aos olhos não modernos e/ou não ocidentais, as obras de arte (ou os artefatos posteriormente incluídos na categoria) são acolhidas por parâmetros funcionais, não sendo conhecidos modos ou atitudes específicos para sua apreciação ou avaliação.

Também produto ocidental, o Museu vem definindo seus contornos ao longo do tempo: se o termo tem origem na Mitologia, a instituição como hoje a conhecemos se enraíza no colecionismo. Embora este fenômeno seja também observado nas mais diversas culturas, é no Ocidente que encontra sua expressão máxima. O desenvolvimento da instituição museológica e do conceito de “Arte” passariam, desde então, a percorrer caminhos que se entrelaçaram.

Os conceitos de “obra de arte” e de “objeto museológico” compartilham, ainda, uma de suas grandes questões, e que se refere à privação do contexto primário – traço característico não só do “objeto museológico” em geral, como de alguns objetos criados fora do contexto moderno/ocidental e categorizados posteriormente como “obras de arte”. O reconhecimento (ou a re-invenção?) da Arte assistiria ao surgimento de obras autônomas, criadas com a intenção declarada de se constituir “obra de arte” e, algumas vezes, destinadas prioritariamente à exposição em museus. Cria-se, assim, um “objeto museológico” intencional para o qual a discussão sobre privação de contexto perde o sentido.

## O OBJETO MUSEOLÓGICO

A discussão sobre “objeto museológico” passa, necessariamente, por questões sobre seu caráter simbólico, seu papel de representante de uma realidade ausente, distante ou já inexistente, o fato de ser elemento de um conjunto artificial – a coleção –, os valores a ele agregados e que lhe conferem o status de “bem cultural” – integrante, portanto, do “patrimônio cultural” de um determinado grupo –, os critérios de seleção que determinam o que será preservado (e, conseqüentemente o que será condenado à extinção) e, o que é de particular interesse para este estudo, sua função de “documento” e de portador de informações.

Stransky define o objeto museológico como aquele que foi separado de sua realidade e transferido para outra, em que passaria a exercer a função de documento de sua realidade original. A determinação do objeto museológico viria, para o autor, da relação específica entre homem e realidade – a *musealidade*. (Mensch [s.d.] p. 145).

Schreiner, citado por Mensch, utiliza o termo *musealia*, que se restringiria basicamente a artefatos – “resultados materializados de trabalho em que forças humanas se manifestam.” Maroevic, por seu lado, reivindica o alargamento do escopo do conceito de objeto museológico de modo a incluir maior número de setores do patrimônio cultural e natural. Embora use também, como Schreiner, o termo *musealia*, inclui no conceito “objetos de museu reais e potenciais.” (Mensch [s.d.] p. 145).

Objetos de museu, de acordo com Bellaigue e Menu (1994) teriam como função “religar o homem ao homem através do tempo e através do espaço”, o que de alguma forma justificaria o caráter sagrado que cerca a passagem do objeto de sua realidade original para uma outra codificada e artificial – o museu. Em seu meio ambiente real, o objeto teria valor de uso e de troca. Utilizado pelo homem, entretanto, estaria fadado ao desaparecimento. Motivações religiosas, ideológicas, estéticas, entre outras, levariam o homem a desejar torná-lo perene, manter sua integridade.

“(…) Transportado, transplantado, eventualmente transformado, ou transfigurado, o objeto em questão muda de valor e de estatuto. (...) No museu ou *in situ*, mas de qualquer forma ‘monumentalizado’, ele será contemplado por si mesmo, pelo que ele simboliza e – em princípio – pelo que ele significa.” (Bellaigue, Menu, 1994, p. 145).

A ênfase no significado acarreta a recontextualização do objeto e, em casos extremos, perde-se para sempre sua significação primeira. Essa polissemia “objeto-signo” teria como melhor representante a “obra de arte”. Ainda que a História da Arte situe suas condições de surgimento, cerque-a de informações, dê-lhe um lugar na história e o estatuto de documento no interior de uma coleção de museu, a obra de arte fugiria ao didatismo, subsistindo como “substância que se mantém ativa apesar do tempo.” Ao contrário de qualquer outro tipo de objeto musealizado, permaneceria “indefinidamente contemporânea e universal.” Uma vez que é o olhar que dá sentido à obra, o museu seria, assim, o “lugar possível de contemplação”. (Bellaigue, Menu, 1994, p. 148).

Baudrillard (1972, p.94) afirma que os objetos podem ter duas funções: a de ser utilizado e a de ser possuído. Enquanto a primeira função ligar-se-ia ao

campo de ação prática do indivíduo em relação ao mundo, a segunda dependeria da ação abstrata pelo indivíduo, da qual o mundo estaria excluído. Tais funções seriam opostas: enquanto o objeto de uso tomaria um estatuto social, o objeto possuído tomaria um estatuto subjetivo: subtraído de suas funções originais, tornar-se-ia “objeto puro”, ou peça de coleção.

“(...) O meio habitual conserva um estatuto ambíguo: nele o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. A coleção, ao contrário, pode nos servir de modelo pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal.” (Baudrillard, 1972, p.95).

De acordo com Moles (1981, p.77), o Museu operaria, obrigatoriamente, uma seleção no conjunto de objetos do mundo, pois do contrário, estaria negando sua própria existência: o museu seria o próprio mundo. A formação de coleções seria, para o autor, expressão do “amor ao absoluto”, implicando na apropriação pelo homem de uma parte do mundo com o intuito de dominá-lo inteiramente. (Moles, 1981, p.141).

A reflexão sobre objeto museológico nos leva ainda aos conceitos de “bem cultural” e de “patrimônio cultural”, que possuem forte conotação valorativa. Abordando a questão do patrimônio cultural, Kerriou lembra-nos que o mesmo é definido pelos especialistas como o conjunto de bens que determinado grupo social recebe de seus antepassados, sendo considerado portanto, como algo positivo. No dizer da autora tal abordagem leva inevitavelmente ao museu pois esta instituição teria sido criada especificamente para conter e preservar o patrimônio cultural. Entretanto, na medida em que se constitui “um produto cultural europeu”, o Museu teria imposto aos objetos de seu acervo “valores verticais de uma cultura que aceitava só o que era conhecido e parecido, e se desfazia do diferente.” (Kerriou, 1992, p.89).

Referindo-se também ao conceito de patrimônio cultural, Canclini afirma que o mesmo é apreciado como um “dom”: seu prestígio simbólico é tal que seu valor jamais é discutido, cabendo àqueles que o recebem tão somente preservá-lo e difundi-lo. Composto por bens culturais determinados por grupos hegemônicos, o patrimônio cultural de uma nação, particularmente nos países latino-americanos, “é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia de setores oligárquicos”. (Canclini, 1997, p.160). Para que certas tradições sejam legitimadas, acrescenta o autor, é necessário que sejam “encenadas”. O repertório de bens culturais, entretanto, já está previamente fixado, cabendo aos herdeiros do patrimônio tão somente a participação nos rituais de reprodução.

“Se o patrimônio é interpretado com repertório fixo de tradições condensadas em objetos ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o proteja, um palco-vitrine para exibi-lo. O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.” (Canclini, 1997, p.169).

A idéia de objeto de museu como documento vem, também, sendo discutida há algum tempo. Sem se referir especificamente ao objeto museológico, mas de modo geral aos documentos e aos monumentos – materiais da memória coletiva e da História – Le Goff (1984) acentua ainda o papel significativo desempenhado pelo ato de selecionar. Enquanto os monumentos seriam herdados, os documentos, para o autor, são escolhidos pelo historiador:

Na esfera da Documentação, nomes como Paul Otlet e Suzanne Briet buscaram também ampliar os limites do termo “documento”. Em 1934, o primeiro já afirmava que os objetos podem também ser vistos como documentos, citando como exemplos os objetos naturais, os artefatos e as obras de arte (Buckland, 1991). Em 1951, Briet publica um livro – “Qu’est-ce que la documentation?” – em que se propõe a examinar e discutir os conceitos de “documentação” e de “documento”, incluindo então na categoria, explicitamente, os objetos de museu:

“(…) Poderia uma estrela no céu ser considerada um documento? E um seixo levado pela torrente? Pode ser um documento um antílope nas selvas africanas? Não. (...) Mas uma fotografia de uma estrela pode ser um documento, assim como uma pedra, caso seja transferida para um museu de Mineralogia; também um antílope, se for capturado, mantido em um zoológico e transformado em objeto de pesquisa e exposição de caráter educativo, terá se tornado um documento.(...)”. (Briet apud Buckland, 1981, p. 587).

Meneses afirma que um documento é um “suporte de informação”, e observa a existência, em algumas sociedades complexas, de categoria específica de objetos que seriam “documentos de nascença”, criados com a função específica de documentar. No entanto, acrescenta o autor, todo e qualquer objeto é passível de ser utilizado como documento. O que torna um objeto “documento” são forças que operam fora de seu contexto original: o objeto não encerraria em si, portanto, uma carga de informação “pronta para ser

extraída como o sumo de um limão”. Lembra-nos o autor que “toda operação com documentos (...) é de natureza retórica”: o historiador não faz o objeto falar, mas ao contrário, ele é quem tem a palavra, sendo de fundamental importância tornar explícitos seus critérios e procedimentos. (Meneses, 1994, p.21).

Bellaigue e Menu (1994) examinam o uso da elipse “objeto-documento” no contexto museológico, em sua relação mútua, no sentido do que “é colocado diante” (objeto) e que simultaneamente serve para atestar, dar testemunho, servir como prova (documento). Enquanto o termo objeto sugere isolamento em relação a um conjunto, o “documento”, qualquer que seja seu suporte, apareceria ao senso comum como “portador de uma informação”.

Uma vez que a informação como fenômeno situa-se na esfera do intangível, é de fundamental importância para este estudo sublinhar esse caráter dual do objeto museológico: entendido como coisa física à qual são agregados valores, alguns desses objetos recebem mais uma camada valorativa – ao serem categorizados como “obras de arte”.

## A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

A discussão a seguir aborda os procedimentos técnicos adotados com o fim de gerir as informações contidas nas coleções ou de relevância para os objetivos de uma instituição de caráter museológico. Tendo como finalidade básica obter o controle do acervo e otimizar sua utilização por meio da preservação e disseminação de seus conteúdos informativos, tais procedimentos têm como produto a documentação museológica – que pode se constituir não apenas ferramenta de grande utilidade para a localização de itens da coleção e o controle de seus deslocamentos internos e externos, mas também, fonte de pesquisa e auxiliar indispensável ao desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu.

Tradicionalmente, o Museu vem concentrando seus esforços na preservação física dos objetos de seu acervo. A visão dos objetos como possuidores de conteúdo informativo, contudo, é relativamente recente. Encarada quase sempre como uma questão meramente técnica, a preservação enquanto prática tem deixado, sistematicamente, em segundo plano, aspectos ligados à informação. Ferrez e Bianchini (1987) afirmam que, no Brasil, os acervos museológicos raramente são encarados como fontes de informação, razão porque pouco se investe no sentido de otimizar a transferência de informações no interior dos museus, cujas coleções são, sistematicamente, subutilizadas.

Ações de conservação e restauração, no âmbito dos museus, são bastante valorizadas. Lembra-nos Simão Neto (1988), no entanto, que, quase sempre,

o ato de preservar é entendido como “manter como está”. Essa visão imobilista impediria a compreensão do caráter dinâmico da preservação:

“(...) como preservar significados, se as práticas e trocas simbólicas são dinâmicas e irredutíveis por qualquer processo criogênico desenvolvido pelos museólogos? Como preservar elementos da cultura material, cujos significados são dados socialmente e não através de legendas e textos explicativos?” (Simão Neto, 1988, p.262).

Mensch afirma que a idéia de preservação oferece uma gama de possibilidades cuja escolha é sempre definida socialmente. Artefatos e espécimes vegetais e animais podem ser preservados “*in situ*”, “*ex situ*” ou por documentação. Pode-se ainda optar entre uma preservação funcional ou simplesmente material: enquanto um animal empalhado em um museu de história natural constituiria exemplo de “conservação material ‘*ex situ*’”, um animal vivo em uma área de reserva ambiental ilustraria o que ele denomina “preservação funcional ‘*in situ*’”. A mesma observação pode ser feita em relação a um artefato em um museu tradicional – “conservação material ‘*ex situ*’” - em contraste, por exemplo, com o acervo de um eco-museu – exemplo das concepções de “preservação funcional ‘*in situ*’” e “preservação por documentação”. (Mensch, 1984).

Entendendo o objeto como “portador de informações”, o referido autor afirma que seu valor é determinado por propriedades intrínsecas a ele (valor intrínseco), e por informações contextuais, não materiais (valor extrínseco). O profissional de museu seria, assim, levado a decidir pela preservação das informações intrínsecas, extrínsecas, ou por ambas. Dirigindo sua atenção para a atribuição de valores, os que se baseariam, portanto, nas informações intrínsecas e extrínsecas ao objeto, o autor propõe uma redefinição de objeto museológico como “qualquer elemento pertencente ao âmbito da natureza e da cultura material, que seja considerado merecedor de preservação, tanto *in situ*, como *ex-situ* ou por documentação.” (Mensch, 1984).

Sarasan (1986, p.89) constata que, grosso modo, os museus caracterizam-se pela dificuldade de acesso às informações sobre seu acervo, o que, muitas vezes, contrasta com seu crescimento físico, por meio da incorporação de novos itens. Observa ainda que, de modo geral, a documentação museológica é menos valorizada que a preservação física dos objetos.

A atividade de documentação estaria incluída, de acordo com Ferrez (1994), na função básica de preservar que caracteriza a instituição museológica. Baseando-se em Mensch, afirma que um eficiente sistema de documentação museológica é gerador e disseminador das informações de que são portadores



os itens que compõem o acervo. Dada a complexidade do conjunto de objetos criados pelo homem, é necessário o desenvolvimento de sistemas de documentação igualmente complexos no âmbito dos museus, de modo a maximizar não só o acesso aos itens como também às informações neles contidas. Para esse fim, e tendo em vista a estrutura informativa do objeto – portador, como já foi dito, de informações intrínsecas e extrínsecas – cada objeto deve ser analisado de acordo com uma “matriz tridimensional”, de modo a contemplar:

- Propriedades físicas do objeto (material, técnica, morfologia);
- Função e significado (interpretação);
- História (gênese, uso, fatores de deterioração, conservação e restauração). (Ferrez, 1994)

Hernández (1994) entende por coleção de museu não só os objetos que as compõem como também as informações sobre os mesmos, e ressalta essa natureza dual:

“(...) a dinâmica dos elementos que compõem a unidade ‘objeto-informação’ desenvolve-se em direções contrárias: enquanto os objetos tendem a perder suas características físico-químicas originais, a informação sobre eles vai sendo incrementada.” (Hernández, 1994, p.135).

Um eficiente sistema de documentação museológica, de acordo com a autora, deveria possuir as seguintes características:

- Fiabilidade (cobertura, por meio de instrumentos adequados, de todo o processo documental);
- Flexibilidade (adequação a diferentes museus, com coleções de diferente natureza);
- Economia (proporcionar acesso à informação desejada no menor espaço de tempo possível. (Hernández, 1994).

A documentação museológica, de acordo com Tanner-Kaplash (1986, p.34), está em relação íntima com a função básica de reunir e preservar coleções, não devendo ser encarada como atividade incidental ou secundária da instituição museológica. Segundo o autor, tal atividade é um dos principais meios pelos quais o museu demonstra sua responsabilidade com o público.

Will sublinha a missão dupla dos museus, que não só necessitam preservar coisas para o futuro, mas, ainda, torná-las disponíveis para uso no

presente. Comparados às bibliotecas, para as quais, com raras exceções, os portadores de informação são, por natureza, efêmeros, o Museu se vê diante de um impasse: a impossibilidade de “encapsular” as informações contidas nos objetos, pela transferência para outro meio, impõe, também, sua preservação física. (Will, 1994).

A tendência crescente na última década à automação dos sistemas de documentação museológica é também examinada pelo autor que, embora reconhecendo os computadores como solução viável para alguns dos impasses da atividade, ressalta o insucesso de inúmeros empreendimentos em virtude da pouca importância atribuída a princípios básicos de recuperação da informação. (Will, 1994, p.90).

Ressaltando a grande variedade de sistemas de documentação no âmbito dos museus e a impossibilidade de se adotar um modelo único e universal, Olcina (1986, p.307/308) sublinha, no entanto, a não adoção de um mínimo de procedimentos coordenados, tornando diferentes sistemas de documentação museológica, quase sempre, incompatíveis. As razões apontadas pela autora são agrupadas em três grandes categorias:

Urgência: causada pela grande massa de informações e acentuada pela carência crescente de profissionais;

Recursos: até o fim dos anos 50, a importância da documentação teria escapado à maior parte dos profissionais de museus. A delegação de procedimentos documentais a curadores individuais teria trazido como consequência sistemas quase sempre incompatíveis. A carência crônica de profissionais característica do mundo dos museus teria comprometido os esforços para resolver a situação;

Características intrínsecas de cada país: o problema ocorreria, para o autor, de diferentes formas e graus em diferentes países, de acordo com a tendência do governo à centralização ou ao estímulo à livre iniciativa. (Olcina, 1986, 307-308).

De acordo com a mesma autora, a primeira agência internacional a se preocupar com o problema teria sido a OIM – Escritório Internacional de Museus – organização vinculada à Liga das Nações, atuante de 1927 a 1945 e precursora do ICOM/UNESCO – Conselho Internacional de Museus. Em 1927, estudo visando a unificação dos catálogos dos museus de arte teria sido iniciado pela Comissão de Artes e Letras daquela organização. Apesar de sua limitação ao âmbito da arte, suscitou questões ainda hoje pertinentes em relação à coordenação internacional dos procedimentos documentais. Atualmente, o CIDOC/Comitê de Documentação do ICOM é a organização que trabalha pela coordenação e padronização da informação museológica em nível internacional. (Olcina, 1986).

Ressaltando também a contribuição do referido comitê no sentido de buscar o estabelecimento de normas de aplicação universal no campo da documentação museológica, Hernandez (1994) sublinha, no entanto, o fato de que, na prática, atividades de documentação desenvolvidas no âmbito dos museus estão bastante distantes do ideal. A autora afirma que, embora todos os museus realizem algum tipo de ação em relação a seu patrimônio, tais práticas caracterizam-se, grosso modo, pelo empirismo e descontinuidade.

Hooper-Greenhill (1990) observa que ao longo de todo o século XX, e em virtude do tênue e incerto papel dos museus na vida social, as coleções museológicas, de modo geral, foram acumuladas sem direção clara, permanecendo, quase sempre, carentes de registros. Apenas na década de sessenta tais práticas teriam sido revistas, tendo início então o desenvolvimento de procedimentos sistemáticos, muitas vezes restritos à nomeação, listagem e numeração de itens individuais. A necessidade de documentar o acervo e prover o acesso à informação, de acordo com a autora, vem sendo sistematicamente sobreposta, nos museus, pelas demandas organizacionais que envolvem a gestão de um número quase sempre elevado de coisas materiais e, ainda, obstruída pela carência de recursos.

Se as discussões acerca de aspectos informacionais relacionados aos objetos foram relegados nos museus a papel secundário, questões voltadas à obra de arte em particular, pelos mesmos motivos, não têm merecido a atenção devida no âmbito dos estudos museológicos. Tais questões, recentemente, vêm sendo alvo de reflexões no âmbito da Ciência da Informação e serão abordadas no próximo item.

## OBRA DE ARTE E INFORMAÇÃO

A abordagem da obra de arte enquanto fonte de informação sugere a reflexão a respeito de questões que cercam e conformam sua representação para fins instrumentais.

Questões voltadas à representação do conhecimento têm sido abordadas com frequência na área de Ciência da Informação. Vickery (1986, p. 145), ressalta a relevância do problema, nos dias atuais, para diversos outros campos, que teriam também necessidade de decidir como representar a informação a fim de que tais representações possam ser manipuladas. A questão central voltaria-se à transferência da informação, que González de Gómez (1993, p. 217) define como “um conjunto de ações sociais com que os grupos e as instituições organizam e implementam a comunicação da informação através de processos seletivos que regulam sua geração, distribuição e uso.”

Ressaltando a existência de valores que orientam e determinam as práticas voltadas à transferência da informação, afirma a autora que tais valores

devem ser vistos dentro de um contexto de ação social (González de Gómez, 1993, p.218). A relação entre conhecimento – entendido como “relação do pensamento com o real” – e representação é vista dentro do quadro da cultura ocidental em três momentos distintos, resultantes de deslocamentos significativos: em um primeiro momento, em que “o solo do conhecimento é ontológico”, a “excelência do conhecer não passa pelo representar”. Um segundo momento teria a consciência como solo do conhecimento: naquele momento, “conhecer é representar, e o mundo só é enquanto é representado”. Em um terceiro momento, por fim, em que ocorreria uma “virada semiótica”, a linguagem torna-se o solo do conhecimento e “o representado manifesta-se como autônomo”. As representações e os conteúdos aos quais remetem não mais se colocariam em uma relação de subordinação, tornando-se, ao contrário, “pluralidades simultâneas e da mesma ordem, referenciando-se umas às outras, sem exemplares nem níveis privilegiados.” (González de Gómez, 1993, p.221).

A Ciência da Informação, de acordo com a mesma autora, emergiria em um contexto de mudança de uma sociedade “produtora e usuária de informações” para uma sociedade que “produz e consome metainformação”. Tal ruptura teria imposto a substituição das cadeias de tradição por cadeias de transferência de informação que, paradoxalmente, acentuariam o desnível entre os “estoques de informação disponível e sua limitada transformação em excelência cognitiva”. (González de Gómez, 1995, p.78).

Segundo Pinheiro (1996), para os estudos e projetos na área de informação em arte “é essencial a compreensão do processo de criação artística, em si mesmo, e a capacidade de representar e interpretar a obra de arte, no tempo e no espaço, tarefa árdua pela complexidade, amplitude e níveis de abstração inerentes à Arte”.

Ao se representar uma obra de arte com finalidade operacional depara-se com as inevitáveis limitações inerentes aos modelos técnicos, cujo caráter reducionista se torna ainda mais evidente diante da singularidade do objeto em questão. Pesquisas relacionadas à obra de arte como objeto de estudo da “Ciência da Informação” são relativamente recentes e, freqüentemente, referem-se ou são motivadas pela pressão decorrente da crescente automação de sistemas de informação. Tal situação vem trazendo para a ordem do dia um debate que se prende, muitas vezes, a questões estritamente técnicas, relegando a segundo plano reflexões igualmente relevantes que transcendem a esfera tecnológica.

O fato de serem os sistemas de informação basicamente verbais coloca no centro da discussão sobre informação em arte um dilema conceitual que Stam e Giral (1988) atribuem à natureza não verbal das obras de arte. Em um artigo que investiga o escopo da disciplina, Mikhailov, Chernyi e Gilyarevsky (1980) restringem seu foco de atuação à informação científica, da qual analisam

sua estrutura e principais propriedades. Dentre tais propriedades, destaca-se sua natureza semântica, que a caracterizaria do ponto de vista do seu “conteúdo”.

Buscando caracterizar e distinguir “informação semântica” e “informação estética” dentro do quadro da “Teoria da Informação”, Moles (1969, p. 192) coloca em evidência, no conjunto de mensagens, dois pontos de vista antagônicos: um “semântico, lógico, estruturado, enunciável, traduzível, preparando ações”, outro “estético, intraduzível, preparando estados.”

A questão da intradutibilidade da informação estética é central para os estudos no campo: este tipo de informação não só não é traduzível para outra língua, como também é “específica ao canal que a transmite, encontrando-se gravemente alterada por uma mudança de um canal para outro.” Ao contrário, a informação semântica pode ser traduzida em uma língua estrangeira, por ser resultante de leis comuns a diferentes idiomas, e é ainda comutável de um canal para outro. Em oposição à informação semântica, a informação de natureza estética, segundo Moles, é “apenas transportável aproximadamente”. (Moles, 1969, p.193, 194).

Este aspecto é também sublinhado por Svenonius que ao examinar questões ligadas à indexação de obras de arte, ressalta que, em alguns casos, “uma mensagem expressa em um meio não pode ser adequadamente transposta para outro.” (Svenonius, 1994, p.600) Admitindo que a indexação é levada a cabo por meio da linguagem verbal, indaga sobre a possibilidade de usar palavras para expressar o assunto de uma entidade não verbal como a obra de arte.

A fim de reforçar sua proposição de que “a forma na qual uma mensagem é expressa é inseparável de seu conteúdo” o referido autor vale-se de enunciado de McLuhan – “o meio é a mensagem”. Este último ressalta também a “inadequação das palavras em transmitir informação visual sobre objetos.” (McLuhan, 1974, p. 182). Discorrendo sobre a capacidade do homem de armazenar experiência, afirma ser também tal capacidade “um meio de transformar a experiência.” (McLuhan, 1974, p.79).

Langer, citada por Svenonius, afirma que obras de arte e textos escritos são “diferentes transformações simbólicas da experiência”: enquanto aqueles constituiriam exemplos de **simbolismo representacional**, os textos exemplificariam o que ela denomina **simbolismo discursivo**. Portanto, embora se possa falar de uma “linguagem” da arte, esta não possui as mesmas propriedades da linguagem verbal, que pode expressar proposições. As colocações de Langer levariam ao questionamento da possibilidade ou não da atribuição de um assunto a uma obra de arte, ou de sua **indexabilidade**. Afirmando o extremismo da posição da autora, Svenonius (1994, p.605) conclui, entretanto: o que é comunicado pela arte pode ser expresso apenas parcialmente, pois é “inútil tentar indicar uma realidade indizível com uma

palavra-chave”. Os limites impostos pela chamada “realidade indizível”, entretanto, não se restringiriam às obras de arte plásticas e musicais. Alguns casos em que o meio textual não é usado com propósitos descritivos ou documentários, constituem também desafios para o indexador: a linguagem poética, por exemplo, busca, freqüentemente, ser não-referencial ou alterar conscientemente convenções da língua.

Analisando questões ligadas à indexação na área das Ciências Humanas, Tibbo afirma que tipos de material diferentes apresentam desafios especiais ao indexador:

“(…) cada disciplina humanística tem seus próprios materiais únicos e, portanto, problemas especiais de representação e acesso. O que é comum entre as humanidades é a diversidade e complexidade (...) das fontes usadas e produzidas por seus estudiosos. (...)” (Tibbo, 1994, p. 608).

Ao se referir a textos de caráter artístico a autora sublinha a multiplicidade de significados em uma mesma fonte, o que constituiria em si um desafio à sua representação. Quanto às imagens, soma-se ainda a dificuldade extra não só de discernir seu assunto, como também determinar a terminologia mais apropriada para representá-lo. Tal problema justificaria o esforço empreendido pela comunidade de informação em Arte no sentido de alcançar uma coordenação e padronização de vocabulário, e que vem se traduzindo em ações de grupos diversos, dentre os quais o “Getty Art History Information Program (AHIP)” e o Comitê de Documentação do “International Council of Museum (ICOM/CIDOC)”. (Tibbo, 1994).

Markey (1988, p.154) aponta ainda a “Iconografia” como um dos campos possíveis de investigação na área de informação em Arte. Definida por Panofsky (1979) como “o ramo da História da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”, a Iconografia comportaria três níveis distintos:

Tema primário ou Natural: “(...) É apreendido pela identificação de formas puras(...). Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.” (Panofsky, 1979, p. 50).

Tema secundário ou convencional: apreendido por meio da ligação entre os motivos artísticos e suas combinações com conceitos ou assuntos. Refere-se ao “mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo de temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos.” (Panofsky, 1979, p. 51).

Significado extrínseco ou conteúdo: “(...) é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” (Panofsky, 1979, p.52). Tal nível de interpretação constituiria o domínio da Iconologia.

Ao discorrer, já no final dos anos sessenta, sobre a viabilidade prática de se converter dados provenientes desses três níveis de interpretação em sistemas de recuperação automatizados, Lindsay (Markey, 1998, p. 157) acrescenta ainda outro nível, o de “informação empírica”, que se prenderia à identificação de dados referentes a “quando a obra foi criada, onde, por quem, como e por quê”. (ver Quadro)

**Quadro 1**  
**NÍVEIS DE ANÁLISE DE INFORMAÇÃO \***

NÍVEIS	ESPECTRO DE OBJETIVAÇÃO		ÂMBITO DE INDIVIDUALIZAÇÃO	TEORIA DA INFORMAÇÃO
I EMPÍRICO – obra de arte como objeto – registro de propriedades físicas (dimensões, forma, materiais, comdições), técnica.	I – por comparação a padrões convencionais de medição	Opera com características extrínsecas à arte	menos individualizada	menos informação, porque tem a mensagem mais facilmente comunicável
II ANALÍTICO Estrutura formal e simbólica (caráter convencional)  II a PERÍCIA Estilos de artistas individuais	II por comparação de duas ou mais obras			
III INTUITIVO OU VALORATIVO obra de arte como objeto único	III pela experiência (não quantificável) da própria obra	Processo de articulação da unicidade de obras individuais	mais individualizada	mais informação, porque tem a mensagem mais complexa e individualizada

\* LINDSAY, Keneth C. Computers input form for artworks. In: COMPUTERS and their potential applications in museums. New York: Metropolitan Museum of Art, 1968. p 24-25.

Questões e problemas relacionados à representação de obras de arte em sistemas de informação são também abordados por Scott (1988) que os relaciona à própria natureza do objeto de estudo, cujo valor é “comumente aceito como sendo intuitivamente apreendido, impossível de quantificar por qualquer escala objetiva e exclusivo do objeto.” Por outro lado, outras possíveis fontes de valor secundário como preço de mercado e valor documental, dentre outras, - seriam “mais ou menos quantificáveis objetivamente”. (Scott, 1988, p.130). Vistas individualmente ou em conjunto, as obras de arte abarcam uma vasta gama de valores – os quais oscilariam dos mais subjetivos aos mais objetivos – e são com frequência totalmente diversas em relação tipo. A adequação de tais informações a sistemas de recuperação automatizados é também abordada mais uma vez, por meio, da categorização proposta por Lindsay, que analisa os diferentes tipos de informação contidos nas obras de arte (ver Quadro 1). De acordo com este estudo a capacidade de adaptação decresceria do nível I (empírico) em direção ao III (intuitivo ou valorativo).

Ao abordar a indexação de imagens de modo geral, Layne (1994, p.583) inclui em sua investigação também as obras de arte. Para a autora, a indexação de imagens deve se basear em seus atributos e proporcionar o acesso não só a imagens individuais como também a grupos de imagens. Tais atributos são categorizados pela autora em quatro grupos:

atributos biográficos: prendem-se à biografia da imagem, compreendendo as informações relacionadas ao seu “nascimento” (criador, tempo, lugar, etc.), bem como a suas “viagens” através do mundo (localização, proprietários, preço etc.).

atributos de assunto: apontados pelo autor como sendo “os mais problemáticos e menos objetivos”. (Layne, 1994, p. 584). Afirma a autora que imagens portam informação de forma inerentemente diferente dos textos, que o fazem por meio de símbolos e convenções arbitrárias. São considerados três aspectos em relação a tais atributos:

- uma imagem pode ser “de” ou “sobre” alguma coisa (ex: a imagem de uma pessoa chorando pode ser sobre “tristeza”);
- uma imagem é “simultaneamente genérica e específica” (ex: a imagem da “Ponte de Bridge” pode ser útil por representar esta ponte em particular ou por representar genericamente uma ponte qualquer);
- os assuntos de uma imagem “podem ser classificados em quatro facetas”: 1) Tempo; 2) Espaço; 3) Atividades e Eventos; e 4) Objetos (termo usado em sentido amplo, para designar objetos animados e inanimados).



atributos exemplificadores: imagens podem ser também exemplos de alguma coisa.

atributos relacionais: imagens podem ainda se referir ou se associar a outras imagens, textos ou objetos. (Layne, 1994).

A articulação entre obras de arte e informação é abordada por Brilliant (1988, p. 120) por meio da História da Arte. De acordo com o autor, a inclusão de um objeto na categoria de “obra de arte” lhe confere, de imediato, toda uma série de implicações. Tal categoria de objetos é vista, freqüentemente, como “uma tradição recebida que não requer reconsideração”, mas está permanentemente sujeita a convenções, cuja principal característica é a mutabilidade. Tais convenções “não têm a autoridade de leis eternas porque são, em larga medida, temporal e culturalmente fixadas”. (Brilliant, 1988, p.121). Sistemas de informação no âmbito da História da Arte devem, portanto, caracterizar-se pela flexibilidade, de modo a corresponder ao caráter mutável da disciplina. Ressaltando o fato de que as conexões entre obras de arte e informação se estabelecem, basicamente, por meio da História da Arte, afirma o autor:

“(...) Objetos por si mesmo não se conectam a nada (...). Obras de arte – uma vez assim definidos – têm apenas as conexões dadas a elas por um crítico ou historiador de arte com uma visão, seja histórica, iconográfica, estilística, fenomenológica, estética, ou uma combinação destas. Objetos de arte podem existir sem referência a qualquer observador particular, mas o fato histórico e o caráter dessa existência precisam ser demonstrados por alguém capaz de mostrar uma conexão persuasiva entre este objeto e aquele tempo e lugar. (...)” (Brilliant, 1988, p. 129).

Outras questões são também levantadas no atual debate sobre informação em Arte. Algumas dessas abordagens prendem-se ao “*design*” de bases de dados, ou ainda à qualidade da definição das imagens digitalizadas, bem como de seu uso como substitutos com vistas à preservação de originais. Tais discussões, levadas a cabo por autores como David Bearman e Howard Besser, de indiscutível relevância para a área, não serão aqui abordadas por escaparem aos objetivos do artigo.

Ao abordarmos a obra de arte simultaneamente como objeto museológico e fonte de informação, somos forçados a percorrer uma trilha acidentada, repleta de questões e reflexões cuja gama oscila do mais profundamente subjetivo ao mais profundamente objetivo. Tal trajeto leva à

indagação inevitável quanto à possibilidade de buscar a objetividade na subjetividade.

As grandes questões teóricas que cercam as discussões sobre “Arte” e “Obra de Arte” não encontram espaço e aprofundamento equivalente nas reflexões voltadas aos “modelos técnicos”, limitados que são por questões de ordem operacional, e voltando-se, quase sempre, para a busca de eficiência e rapidez na recuperação de informações. A singularidade do objeto artístico, seu caráter simbólico, sua natureza não semântica, entre outras especificidades, simultaneamente desafiam e motivam estudiosos da Ciência da Informação, área tradicionalmente voltada à informação científica e tecnológica.

Pode-se afirmar que a tão discutida redução da obra de arte quando de sua inserção em uma coleção museológica torna-se uma dupla redução quando, posteriormente, é inserida também em um sistema de informação. Se, em um primeiro momento, a obra fora privada de seu contexto primário, é também privada, em um segundo momento, de sua presença física: torna-se entrada em um sistema automatizado, ou um pedaço de papel no qual são registradas informações. Entretanto, se estes não substituem a obra em sua grandeza e singularidade, propiciam, por outro lado, uma considerável vantagem do ponto de vista informacional, pela possibilidade de uma visão conjunta e ampliação do acesso que proporcionam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 231 p.
- BELLAIGUE, Mathide, MENU, Michel. Object-Document? ou: le Voir et le Savoir. In: *SYMPOSIUM OBJECT – DOCUMENT?* Beijing, China, 1994. v.23, p. 143-145.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. *L'amour de l'Art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. 251 p.
- BRILLIANT, Richard. How an art historian connects art objects and information. *Library Trends – Linking Art Object and Information*, Illinois: University of Illinois, Graduate School of Library and Information Science, v. 37, n.2, p. 120-129, Fall 1988.
- BUCKLAND, Michael K. Information retrieval of more than text. *Journal of American Society for Information Science*, v. 42, n. 8, p. 586-588, 1991.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da USP, 1997. 385 p.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. 266p.
- FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. *Estudos de Museologia – Caderno de Ensaios*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.2, p. 65-74, 1994.
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. A informação: dos estoques às redes. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v.24, n.1, p. 77-83, 1995.
- \_\_\_\_\_. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v.22, n.3, p. 217-222, set./dez. 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992. 73p.
- HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de Museologia*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994. 319 p.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. The space of the museum. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Institute for Cultural Policy Studies, Griffith University, v.3, n.1, 1990. Disponível na Internet: <http://www.cowan.edu.au/pa/continuum>. Acessado em 1998.
- KERRIOU, Miriam Arroyo de. *Museu, patrimônio e cultura: reflexões sobre*

- a experiência mexicana. In: CHAUI, Marilena (Org). **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. 183p.
- LAYNE, Sara Shatford. Some issues in the indexing of images. **Journal of American Society for Information Science**, v. 45, p. 583-588, 1994.
- LE GOFF, Jacques. Documento / Monumento. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.
- LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Museu, informação e arte: a obra de arte como objeto Museológico e fonte de informação**. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélide González de Gómez. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, 1998. 143 p. Diss. (M. Ci. Inf.).
- McLUHAN, Marshall. **Os Meios de comunicação como extensões do homem**. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 407 p.
- MARKEY, Karen. Access to iconographical research collection. **Library Trends – Linking Art Object and Information**, Illinois, University of Illinois: Graduate School of Library and Information Science, v. 37, n.2, p. 154 - 174, Fall 1988.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Do Teatro da memória ao laboratório da história: exposição museológica e conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo: USP, v.2, p 9-41, 1994.
- MENSCH, Peter Van. Methodological Museology; or: towards a theory of museum practice. **New Research in Museum Studies**. London: The Athlone Press / s.d./.
- \_\_\_\_\_. Society, object, Museology. In: SYMPOSIUM COLLECTING TODAY FOR TOMORROW. Leiden: ICOFOM, 1984. Tradução e adaptação de Tereza Cristina Scheiner (mimeo).
- MIKHAILOV, A.I., CHERNYI, A, GILYAREVSKY, R.S. Estrutura e principais propriedades da informação científica. In: GOMES, Hagar Espanha (Org.). **Ciência da Informação ou Informática?** Rio de Janeiro: Calunga, 1980. p.71-89.
- MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. 189 p.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. 308 p.
- OLCINA, Paulette. The development and coordination of museum documentation by international agencies. In: \_\_\_\_\_. **Museum documentation systems: development and applications**. London: Butterworth, 1986. p. 307-314.

- OSBORNE, Harold. Estética e teoria da arte. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 283 p.
- PANOFSKI, Erwin. **Significado das artes visuais**. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. **Arte, objeto artístico, documento e informação em museu**. 1996. (mimeo)
- SARASAN, Lenore. A System for analysing museum documentation. In: LIGHT, R. B., ROBERTS, A., STEWART, J. D. (Ed.). **Museum Documentation Systems: development and applications**. London: Butterworth, 1986. p.89-99.
- SCOTT, David W. Museum data bank research report: the yogi and the registrar. **Library Trends – Linking Art Object and Information**, Illinois, University of Illinois: Graduate School of Library and Information Science, v. 37, n.2, p. 130-141, Fall 1988.
- SIMÃO NETO, Antônio. Nova História, novo museu. **História: Questões e Debates**, Curitiba, v.9, n.17, p. 251-265, dez.1988.
- STAM, Deirdre, GIRAL, Angela. Introduction. **Library Trends – Linking Art Object and Information**, Illinois: University of Illinois, Graduate School of Library and Information Science, v. 37, n.2, p. 117-264, Fall 1988.
- SVENONIUS, Elaine. Access to nonbook materials: the limits of subject indexing for visual and aural languages. **Journal of American Society for Information Science**, v. 45, p.8, p. 600-606, 1994.
- TANNER-KAPLASH, Sonja. The Royal Ontario Museum, Toronto. In: **MUSEUM DOCUMENTATION SYSTEMS: DEVELOPMENT AND APPLICATIONS**. London: Butterworth, 1986. p.25-34.
- TIBBO, Helen R. Indexing for the humanities. **Journal of American Society for Information Science**, v. 45, n.8, p. 607-619, 1994.
- VICKERY, B.C. Knowledge representation: a brief review. **Journal of Documentation**, v.42, n.3, p.145-159, 1986.

# EXPOSIÇÃO EM MUSEUS E PÚBLICO: O PROCESSO DE COMUNICAÇÃO E TRANSFERÊNCIA DA INFORMAÇÃO\*

Rosane Maria Rocha de Carvalho

Museóloga e Relações Públicas

Mestre em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – UFRJ/ECO

Museu Histórico Nacional

rosanec@highway.com.br

## INTRODUÇÃO

A nossa formação acadêmica nas áreas de Museologia e de Comunicação Social, aliada à experiência profissional adquirida nestes dois campos de trabalho conduziu, como resultado destas vivências, ao tema das pesquisas de público em museus e ao Mestrado em Ciência da Informação.

Tradicionalmente, a área de Comunicação recorre às pesquisas com o público para definir o perfil econômico, sob o ponto de vista do poder aquisitivo e da cultura de consumo da população, categorizando-a em classes A, B, C etc. Nesta troca de métodos e técnicas entre os dois campos, Comunicação e Museologia, surgem as pesquisas de público para identificar o perfil, o comportamento e as opiniões do visitante de museus.

Na Ciência da Informação é longa a experiência com estudos de usuários de bibliotecas e centros de informação, para identificar canais de comunicação, serviços e produtos utilizados, comportamentos na busca da informação etc.

Os museus, parte do segmento das atividades culturais, ao longo dos anos vêm utilizando cada vez mais estratégias, métodos e técnicas das áreas de Comunicação e de Marketing nas suas atividades. O planejamento estratégico das relações públicas para a melhoria de sua imagem, por exemplo, vem sendo empregado, assim como as técnicas de assessoria de imprensa são aplicadas na divulgação das exposições e eventos junto aos meios de comunicação como jornais, rádio e televisão. As técnicas de publicidade para a promoção da marca do museu e de seus patrocinadores são usadas, assim como estratégias de marketing para a captação de recursos e ampliação de audiência.

---

\* Este artigo origina-se da dissertação de Mestrado “Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação”, aprovada em 1998 no Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, sob a orientação acadêmica da Professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

Essas ações fazem parte das atividades de museus no exterior, mas no Brasil são mais recentes, embora necessárias.

Atualmente, o público que vai aos museus vem aumentando expressivamente em muitos países. Da mesma forma, nos últimos oito anos os museus brasileiros e seus visitantes têm ocupado cada vez mais espaço privilegiado na mídia impressa e eletrônica. Jornais e televisão colocam o museu sob seu foco, seja divulgando grandes exposições e mega-eventos como as exposições recentes de artistas franceses Rodin e Monet, seja comentando os recordes de frequência de público ou debatendo e questionando as estratégias agressivas de marketing. (Pimenta, 1997, p.131).

Os museus e centros culturais cariocas estão recebendo um público crescente e têm demonstrado sua preocupação em conhecê-lo, identificando seus hábitos e opiniões.

A nossa experiência pessoal com museus que realizaram exposições de grande porte, como o Museu Histórico Nacional, ao implantar seu novo circuito permanente de exposição, e o Museu da República, ao reformular seu circuito histórico com a exposição “A Ventura Republicana”, nos mostrou que na concepção das duas mostras foram ouvidos, no primeiro caso, profissionais de museus e designers de exposição e, no segundo, apenas os funcionários da instituição. Porém, o público não foi escutado.

Se considerarmos a importância da exposição para o reconhecido papel educativo do museu para com o público, é fundamental que seus enunciados sejam claros e da melhor compreensão possível para adultos e crianças dos mais diversificados extratos sociais, faixas etárias e níveis educacionais.

Segundo Véron, as exposições e, por conseguinte, os museus, são um meio de comunicação de massa. No entanto, parece importante investigar, através dos sentidos que produzem seus discursos e da forma como são apropriados, as razões pelas quais museus e instituições culturais, como *mass media*, inserem-se tão precariamente nas práticas comunicativas e culturais de nossa sociedade. (Véron, Levasseur, 1989, p.27).

A avaliação do impacto das exposições junto ao público vem sendo empreendida há relativamente pouco tempo. Na pesquisa feita em 1986 com museus norte-americanos, 82% dos 1077 entrevistados responderam que não avaliam este impacto. No Brasil, há poucos registros de estudos dessa natureza, sobretudo dissertações de mestrado, não publicadas. (SILVA, 1989, p.39).

Diferentemente das pesquisas de público realizadas comumente em museus, este trabalho apresenta nova abordagem, focada na transferência da informação e tem amostra qualitativa.

O objetivo da dissertação foi estudar a transferência da informação da exposição “Athos Bulcão – Uma Trajetória Plural”, no Centro Cultural Banco

do Brasil – CCBB, para o público, considerando a informação na sua relação com o conhecimento e ocasionando mudança da estrutura (Belkin), conforme conceitos de Ciência da Informação, em especial o de relevância (Saracevic).

O estudo trata, ainda, do museu como sistema de comunicação, fundamentado em aspectos da teoria da informação, com adaptações, e abordou, também, comportamentos de visitantes, como modalidade de apreensão (Véron). Os resultados desta pesquisa permitiram melhor conhecer o processo de transferência de informação e orientar o planejamento das exposições, atividades culturais e informacionais de museus e instituições culturais.

## MUSEU COMO SISTEMA DE COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

O conceito de museu como sistema de comunicação e informação se apoia num quadro teórico, levando em conta autores da Museologia, da Comunicação e da Ciência da Informação.

Segundo Peter Van Mensch (1992, p.IX), museólogo e professor de comunicação na Academia Reinwardt da Holanda,

“as três funções básicas do museu são: preservação (que inclui a coleção, conservação restauração e documentação), a investigação [correspondendo à pesquisa] e a comunicação (abrangendo a exposição e a educação)”. “A comunicação compreende todos os métodos possíveis para transferir a informação a uma audiência: publicações, exposições e atividades educativas adicionais.” (Mensch, 1992, p. X).

Este conceito vem sendo adotado desde os anos 50 pelo ICOM- Conselho Internacional de Museus, órgão da UNESCO muito conceituado que realiza congressos e produz publicações especializadas, e que congrega museólogos de todos os países interessados nos estudos mais atualizados de Museologia, para aplicar nos museus onde trabalham.

Duncan Cameron (1968, p.35), museólogo canadense conhecido por trabalhar na luta pela democratização das instituições culturais, e Knez, nos anos 60 e 70, desenvolveram o conceito de que os museus funcionam como um sistema de comunicação, em que o acervo seria a **fonte**, as exposições seriam o **meio** e o público o **receptor**. Neste sistema – em que a comunicação flui em uma única direção – não existiria *feedback*. (Knez, Wright, 1970, p.35). Assim, as pesquisas de público deveriam funcionar como um **canal de retorno** destinado a “oxigenar” este processo.

Screven (1991, p.16), autor de artigos sobre avaliação de exposições, alerta para os impactos cognitivos (fatos, conceitos, princípios, habilidade de



resolver problemas) e afetivos (excitação, aborrecimento, disposição para entender outros pontos de vista) de uma exposição sobre o visitante. Sugere que museólogos e profissionais que participam da pesquisa, planejamento e montagem das exposições levem em conta estes aspectos para ajudar o visitante a encontrar significados na difícil linguagem dos objetos de museu.

Para Véron, autor da Comunicação que trouxe um novo aporte à Museologia nos anos 90, “as exposições e, por conseguinte, os museus, são um meio de comunicação de massa”. (Véron, Levasseur, p.21). Para ele neste ato de comunicação os comportamentos de visita atuam como modalidades de apropriação: “se *ex-por* é propor um discurso, visitar uma exposição é *com-por*”, se apropriar. Parece importante investigar não só a exposição e a produção de suas mensagens, mas também a forma como são apropriados pelo visitante. Segundo Véron, “o modo de fazer a visita gera uma absorção diferenciada do conteúdo da exposição.” (Véron, Levasseur, p.67).

Tanto para Véron quanto para Horta<sup>1</sup>, na exposição os museus enunciam o seu discurso, ao selecionarem objetos do acervo que, junto a recursos adicionais (textos, imagens, cores, etc.), transmitem mensagens ao público. O processo de construção destas mensagens “implica o uso de diferentes códigos e sistemas semióticos que vão atuar simultaneamente sobre os receptores”. A linguagem dos museus é uma linguagem específica. (Horta, 1994, p.10).

Todo este processo de comunicação museológica nos mostra a necessidade de pesquisas com o público para avaliar se as mensagens veiculadas nas exposições chegam ao visitante com eficácia.

Nesta relação museu/visitante apontamos também as contribuições de autores da Ciência da Informação, dentre os quais destacamos Shannon e Weaver (1949, p.9), autores da teoria matemática da comunicação ou teoria da informação, que dá suporte ao processo de comunicação existente no Museu.

Uma das definições mais conhecidas e adotadas de informação na Ciência da Informação é a de Belkin: “informação é tudo que for capaz de transformar estruturas”, uma unidade de significado e de representação que,

---

<sup>1</sup> Horta, museóloga com doutorado em Comunicação na Inglaterra, atual Diretora do Museu Imperial de Petrópolis, diferencia a Semiologia criada por Ferdinand de Saussure em 1916 da Semiótica preconizada por Charles Sanders Peirce em 1931. “Enquanto Saussure se preocupava em explicar a estrutura dos signos tendo como fundamento os estudos da linguagem verbal, focalizando principalmente os processos de significação, Peirce procurou explicar os mecanismos dos signos, o processo das trocas mentais de idéias abstratas através de sinais concretos, que ele denomina o processo infinito da semiose, ou da geração de sentido, no processo de comunicação entre os indivíduos, ou entre indivíduos e a realidade concreta. A Semiótica de Peirce amplia assim o enfoque e o alcance dessa nova doutrina e possibilita uma fundamentação mais científica para uma teoria da comunicação.” Como Semiologia e Semiótica, segundo a autora, “vem a constituir, afinal, o mesmo campo de estudos”, adotaremos o enfoque dado por cada autor, porque ambos são de interesse para esta pesquisa.

na sua transferência produz conhecimento, alterando o mapa cognitivo do receptor. (Belkin, Robertson, 1976, p.198).

Na Ciência da Informação são aspectos teóricos da informação que fundamentam esta pesquisa, na sua relação com o conhecimento, a cultura, processos cognitivos e a noção de relevância. Para Saracevic (1975, p.322), um dos principais autores desta área, “podemos considerar a relevância como uma medida da efetividade do contato entre uma fonte e seu destinatário num processo de comunicação”. A relevância “é a medida das mudanças no receptor, e traduz ainda a utilidade da informação, a sua expansão”.<sup>2</sup>

Michel Menou, autor de pesquisas sobre o impacto da informação, traz os conceitos de “externalidades e internalidades que se consolidam na base interna do conhecimento – que é influenciada por fatores como personalidade, cultura, emoção, lógica e inteligência – e deve ser combinada com os recursos interiores do indivíduo.” (Menou *apud* Pinheiro, 1997, p.480). Verifica-se aí como os fatores psicológicos, culturais e a disposição para interação também influem para que a informação seja compreendida e assimilada.

Dois sociólogos que estudam as relações entre o público, museus e as instituições de arte: Pierre Bourdieu, na França, e Paul Dimaggio nos Estados Unidos, afirmam que apreciar uma obra de arte ou um outro objeto museológico requer um conhecimento prévio sobre História da Arte, movimentos artísticos, sobre o posicionamento do artista em relação a movimento artístico, ou ter referências anteriores ligadas ao assunto da exposição. Este conhecimento depende da ida a museus, a galerias de arte, da freqüência às instituições artísticas, o que vai lhe permitir acumular uma bagagem de referências e o modo abstrato de articular a linguagem artística. (Bourdieu, Darbel, 1990, p.37-38).

A visita a museus não é um hábito espontâneo. Segundo Dimaggio, o hábito de freqüência a museus e atividades culturais vai se formando na escola, junto à família e amigos. (Dimaggio et al. 1978. p.90)<sup>3</sup>.

Outro autor que realiza pesquisas com o público de museus no México é Canclini, que achamos oportuno recordar: “A alta proporção de público com formação universitária indica que o interesse pelos museus de arte moderna cresce na medida em que aumenta o nível econômico, o educativo e a familiarização prolongada com a cultura de elite”. (Canclini, 1989, p.138).

Todos estes autores foram levados em conta em nossos estudos sobre o público de museus, tornando possível o exame da transferência de informação e a alteração do mapa cognitivo do visitante.

---

<sup>2</sup> As informações e estruturas adotadas aqui foram norteadas pela tese de doutorado de Pinheiro (1997).

<sup>3</sup> “Estudos de público para artes cênicas e museus” é um relatório baseado em 270 estudos, alguns publicados outros não, realizado com instituições norte-americanas em 1978. (Dimaggio, 1978).

## EXPOSIÇÃO E PÚBLICO DE MUSEUS

Tendo em vista ser o museu um sistema de comunicação e informação onde o acervo seria a fonte, as exposições o meio e o público o receptor, o papel da exposição é crucial na elaboração e emissão das mensagens museológicas.

A exposição é a forma característica dos museus enunciarem o seu discurso, ao selecionarem objetos do acervo que, junto a recursos adicionais, transmitem uma ou mais mensagens ao público. Que informação é transferida ao visitante? O público é o receptor desta informação. Como é ela percebida? Acrescenta conhecimento novo ao já existente na bagagem de cada indivíduo?

### EXPOSIÇÃO

Sob a ótica do sentido que a semiologia nos traz, os objetos museológicos, dentro da linguagem da exposição, funcionam como signos revestidos de significados e “nos remetem a outros objetos, ausentes do nosso campo de visão mas presentes em nosso universo mental, como unidades culturais, como palavras de um texto cultural, expresso e refletido no texto do museu.” (Horta, 1994, p.10).

Surge, assim, um novo conceito de exposição museológica, sob a forma de

“exercício de uma linguagem específica e arte de organizar e articular essas unidades, esses objetos/signo, em discursos coerentes e significantes para a sociedade. A partir daí, é possível detectarmos e analisarmos a retórica particular que formaliza os textos museológicos, as ideologias que lhes servem de base, a produtividade ilimitada desse processo.” (Horta, 1994, p.10).

É a partir desta abordagem que, segundo Horta, nos será possível investigar

“a qualidade e a natureza essencial do fenômeno comunicacional no museu e de seus signos, mecanismos e discursos. A missão do museu e do trabalho do museólogo adquirem, desse modo, um novo sentido, uma nova dimensão – intrinsecamente social e cultural – a partir do momento em que temos consciência de sua potencialidade e de seus efeitos na interação com os indivíduos e os grupos sociais.” (Horta, 1994, p.10).

Numa perspectiva mais recente do campo da Comunicação, Eliseo Véron não trabalha propriamente o museu mas a exposição como meio de comunicação, instância que produz significado. Isto pode ser extrapolado para a exposição de museu, independente do tipo de museu, seja histórico, artístico ou científico.

“Assim, a mídia exposição pode ser caracterizada como um dos *‘mass-media’* cuja ordem dominante, aquela que define sua estrutura de base, é a ordem metonímica: a exposição se constitui como uma rede de conexões no espaço, temporalizada pelo corpo significante do sujeito, logo passível de apropriação.” (Véron, Levasseur, 1989, p.27).

Nesta visão mais contemporânea, o museu como meio de comunicação produz discurso e, por sua vez, produz sentido, isto é, o discurso é recebido e reelaborado pelo público, cuja leitura não é a mesma do emissor, pois este processo de interação vai alterando o sentido.

Segundo Horta, “no processo de comunicação museológica, os objetos não falam por si”, a realidade da peça não existe em si, depende do sentido que o idealizador da exposição lhe atribui e depende de como ela é apreendida pelo visitante. (Horta, 1994, p.24).

Se a informação num objeto de museu pode ser transferida ao visitante, de que maneira ele a recebe e o quanto modifica o seu conhecimento sobre aquele assunto ou mesmo o seu processo cognitivo numa acepção mais ampla – são questões que a dissertação buscou explorar.

## PÚBLICO

O visitante do museu é o receptor das mensagens elaboradas pelos curadores das exposições. Os aspectos comunicacionais e psicológicos deste receptor são objeto de estudo de alguns autores, o que veremos a seguir.

O fator cognitivo do visitante no museu é observado por Knez:

“A fim de trazer o máximo de clareza à mensagem verbal, um exibidor também emprega meios complementares tais como diagramas, mapas, fotografias, modelos, todos entrelaçados aos objetos do museu cuidadosamente selecionados para proporcionar mensagem satisfatória. Por meio de habilidade artísticas e de design, o impacto da mensagem-sua cognição intelectual e sua força emocional – é significativamente intensificada. Num museu aberto a todos os recursos agora disponíveis

para enriquecer a cognição intelectual e a cognição intuitiva, o visitante é premiado com o tipo diferente de comunicação que só museus podem proporcionar.” (Knez, 1970, p.209).

Retomando as idéias de Belkin (1976, p.198), “o conceito de informações cognitivas individuais modificam as estruturas associadas de formação de conceito individual e de comunicação inter-humana”. Na comunicação inter-humana, “a estrutura semiótica é construída pelo emissor (humano) com a intenção de modificar a imagem de outro ser humano ou grupo de pessoas (receptores)”. (Belkin, 1976, p. 199).

“O exibidor qualifica o meio não-verbal com mídia subsidiária... Estas incluem impressos, como na etiqueta do museu, a voz gravada, e alguns meios convencionais mas não-verbais como diagrama, fotografia e filme. Estas mídias subsidiárias deveriam servir somente como apoio na decodificação da mensagem primordial que é transmitida através do artefato.” (Knez, 1970, p.209).

Na visão de Knez, a cognição intelectual é o fator fundamental do museu como sistema de comunicação e o objetivo primeiro da mensagem do transmissor. Aprendendo a linguagem de um museu, então, não é tanto compreender a linguagem não-verbal de coisas reais, mas aprender a ver coisas reais, coisas de museu, nas luzes multicoloridas da pesquisa, na variada estrutura cognitiva do conhecimento científico e histórico. (Knez, 1970, p.209).

“O reconhecimento da liberdade do receptor e de sua produtividade semiótica na decodificação das mensagens museológicas não deve ser um problema, que os profissionais de museu devam procurar controlar ou limitar, mas deve ser a razão e a necessidade de seu trabalho e de sua reflexão sobre ele.” (Horta, 1994, p.27).

## PESQUISAS DE PÚBLICO EM MUSEUS

As pesquisas de público vêm sendo utilizadas largamente nos museus do exterior, notadamente nos do Hemisfério Norte, para averiguar diversos tipos de questões: o perfil do visitante, seus gostos, suas preferências culturais; sua opinião sobre sua experiência vivida no museu; o impacto cognitivo no visitante, acrescentando-lhe conhecimento, além do impacto econômico das grandes exposições nas cidades, por atraírem muitos visitantes de outras regiões. Servem também para os museus planejarem melhor sua programação e

direcionar sua divulgação; ou para definir o melhor dia de cobrança de ingresso gratuito, já que a receita de ingressos tem grande participação no orçamento dos museus.

Estas e outras questões vêm sendo colocadas por diversos museus do mundo a seus visitantes através das pesquisas de público, que são formas de aferição dos comportamentos, hábitos e opiniões dos visitantes de museus. (Silva, 1989, p.15).

De maneira geral, existem hoje três diferentes tipos de estudos: os descritivos, do tipo perfil de público; os de avaliação, relativos a metas de exposições e programações educativas; e os teóricos, propensos a generalizações, que não serão abordados neste trabalho. (Silva, 1989, p.95).

Os estudos descritivos, do tipo perfil de público, são fundamentais para dar base a qualquer outro conhecimento sobre público que se pretenda ter. Funcionam como grandes diagnósticos. Os dados em geral são coletados ano a ano, de forma a poder indicar modificações na clientela do museu e apontam a constituição de grupos / visitantes sozinhos, faixa etária, sexo, escolaridade, procedência, meio de divulgação que o trouxe ao museu, etc. Estas variáveis básicas permitem quantificar os segmentos de público, constituindo seu perfil; e a sistemática comparação dos resultados a serem auferidos a cada período de pesquisa pode revelar modificações passíveis de novos estudos. (Silva, 1989, p.95-96).

Os estudos de avaliação se iniciam nos anos 70 e se aperfeiçoam nos anos 80, observando os ganhos afetivos e cognitivos dos visitantes. Nesse sentido se aproximam da Ciência da Informação, que tem estudado a informação e os processos cognitivos. A psicologia do visitante de museu e, particularmente, o processo da comunicação museológica e da percepção da informação veiculada e das peças são objeto de estudo dos pesquisadores, embora ainda se façam as pesquisas de perfil, porém com menor ênfase.

A literatura na área de estudos de público de museus é representativa. Na sua dissertação de mestrado, Silva (1989, p.97) utilizou como base a última bibliografia especializada, organizada por Chandler Screven, em 1984, que reuniu 211 artigos publicados e inéditos sobre pesquisa de público de museus. A estes, acrescentou mais 17 títulos publicados entre 1984 e 1987.

Outra dissertação de mestrado, de Adriana Mortara de Almeida (1995, p.33), complementa a revisão de literatura dos estudos de público em museus até os anos 90, trazendo como contribuição fundamental, para a presente pesquisa, os estudos de avaliação de exposição, os conceitos e os principais autores.

Antes dos estudos de público de museus, na área da Ciência da Informação foram realizados estudos de usuários voltados para bibliotecas, utilizando as técnicas e métodos das Ciências Sociais e da Psicologia, o que já

foi apontado. Parker e Paisley (Saracevic, 1970, p.85-94), por exemplo, estudaram a interface dos cientistas e seu sistema de informação, na área da Psicologia, recorrendo à técnica do incidente crítico, explicado logo a seguir.

Em artigo de revisão sobre o tema, Pinheiro afirma:

“Os estudos sobre usuários da informação são importantes para o conhecimento do fluxo da informação, de sua demanda, da satisfação do usuário, dos resultados e efeitos da informação sobre o conhecimento, do uso, aperfeiçoamento, relações e distribuição de recursos de sistemas de informação.” (Pinheiro, 1982, p.1).

Os estudos de usuários têm tamanha importância, que foram criados centros especialmente com essa finalidade, como o *Centre for Research on User Studies* – CRUS, na Universidade de Sheffield, na Inglaterra, fundado em 1976, sob o patrocínio do *British Library Research and Development Department*. (Pinheiro, 1982, p.1).

Estes estudos funcionam como canais de comunicação entre a biblioteca e a comunidade à qual ela serve, contribuindo para uma gerência voltada para o usuário. Os estudos de usuários das bibliotecas e centros de informação, portanto, são realizados há muito mais tempo do que os de museu, com diversos segmentos de público e podem trazer uma grande contribuição às pesquisas de público de museus. “Neles são adotadas diversas técnicas e métodos de pesquisa, que têm suas vantagens e desvantagens”, e podem ser aplicados em instituições educativo-culturais como o museu. (Cunha, 1982.p.7).

Entre as técnicas destacamos a do “incidente crítico”, já mencionada, que vem sendo utilizada desde a Segunda Guerra Mundial, por Flanagan, em pilotos de aviação. “Consiste em um conjunto de procedimentos para a coleta de observações diretas do comportamento humano, de modo a facilitar sua utilização potencial na solução de problemas práticos e no desenvolvimento de amplos princípios psicológicos.” (Flanagan, 1973, p.100).

Esta técnica foi posteriormente incluída em estudos de usuários de bibliotecas, centros e sistemas de informação. Possibilita dirigir a memória do entrevistado a uma situação específica como, por exemplo, a lembrança da última visita feita a uma determinada instituição e, por extensão, ao museu. O incidente crítico permite identificar atitudes e motivações de ordem subjetiva, pois é quando o entrevistado pode discorrer sobre uma situação com menos constrangimento.

Uma maior exploração desta técnica pode aprofundar bastante os estudos de avaliação em museus, investigando comportamentos, preferências e a recepção da informação.

No panorama das pesquisas de público no exterior verificamos que os museus norte-americanos e europeus começaram a empreender, a partir dos anos 60 e de forma sistemática, estudos de público de grande porte, marcados pela utilização de computadores e pela aplicação de técnica e métodos quantitativos na área de ciências sociais. (SILVA, 1989, p.13).

As primeiras pesquisas realizadas nas décadas de 60 e 70 começaram a revelar, além do perfil do visitante de museus, aspectos relacionados às motivações e ao comportamento do seu público. A visita ao museu, embora ainda “estigmatizado como espaço exclusivo de estudantes e intelectuais”, passou a ser relacionada mais ao lazer, diversão e entretenimento do que à possibilidade de ganhos cognitivos. As atividades de lazer são consideradas “âncoras de identidade”, através das quais o homem procura colocar coerência nas suas atitudes, auto-imagem e estilo de vida. (SILVA, 1989, p.39).

O nome mais importante na década de 60 pela sua contribuição aos estudos de público de museus é Duncan Cameron (citado anteriormente), responsável pelo clássico estudo de público do Royal Ontario Museum, no Canadá, e posteriormente convidado a gerenciar estudos em diversos museus dos Estados Unidos. (SILVA, 1989, p.13).

O Metropolitan Museum of Art e o Museum of Modern Art de Nova Iorque fazem, freqüentemente, as suas pesquisas de visitante para saber qual o impacto econômico da ida de mais turistas àquela cidade, por ocasião de mega-exposições como a “Retrospectiva de Henri Matisse”, no MoMA, em 1992 e, no mesmo período, a de “Magritte” e a de “Jusepe Ribera: Realista Espanhol na Itália Barroca”, no Metropolitan. Estes turistas deixam milhares de dólares na cidade e o motivo de sua ida é, principalmente, assistir a estas mostras. Para se ter uma idéia da importância deste assunto, estas pesquisas são desenvolvidas em conjunto pelos órgãos de turismo e pela prefeitura da cidade. É bom ressaltar que o impacto econômico é um entre tantos outros impactos que estas pesquisas podem indicar. O nosso interesse primordial nestes estudos é analisar o impacto no aspecto cognitivo do indivíduo. (Arts Research Center, 1993).

Ainda em relação aos Estados Unidos, na capital, Washington D.C., o Smithsonian Institution coordena 15 dos principais museus nacionais naquela cidade e tem um departamento chamado Institutional Studies, o que pude constatar em treinamento realizado neste órgão em 1994. Esse Departamento realiza todas as pesquisas para ouvir a opinião do público destes museus e entre os objetivos estão saber qual o perfil do seu visitante e descobrir suas preferências culturais. Por exemplo, no Museu Nacional de História Natural, os resultados dessas pesquisas indicam que os visitantes gostam de visitar primeiro os dinossauros (adultos com crianças), pedras preciosas e minerais (visitantes de fora da cidade desacompanhados de crianças) e a exposição temporária do



momento “Aranhas” (visitantes frequentes que vão sozinhos). (Bielick, Pekarik, Doering, 1995).

No Museu Nacional Aeroespacial, o mais visitado de todos, os visitantes preferem ver primeiro a nave que pela primeira vez levou o homem à Lua, numa ambientação com filmes projetados em telas de 360 graus para que o público se sinta no espaço sideral. Cada vez mais os museus percebem que fazer o visitante se sentir dentro daquela situação, naquela época, naquele local, o faz vivenciar uma experiência tão agradável quanto marcante em sua memória. (Doering, Manning, Black, 1992).

No Brasil, a situação quanto aos estudos de público é bem diferente e bem mais recente. Em 1975, a Associação dos membros do ICOM realizou no Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro o 1º Seminário Brasileiro sobre Análise do Comportamento do Visitante de Museus, quando se discutiu pela primeira vez as pesquisas de público em museu.

Em sua dissertação de mestrado sobre “Pesquisas de Público em Museus e Instituições Culturais abertas à visitação”, Cristina Sousa e Silva assinalou apenas quatro pesquisas de certa relevância realizadas até 1989: a da Fundação Nacional Pró-Memória com a ENCE/IBGE (Pszczol, Leon, Carvalho, 1990), a do Museu Lasar Segall (1981) “Comportamentos, Atitudes e Motivações do Público”, a de Mário de Souza Chagas (1987) “Museu: coisa velha, coisa antiga” e a de Tereza Scheiner (1977) “Análise do Público da Floresta da Tijuca”.

Julgamos oportuno destacar que a pesquisa da Fundação Nacional Pró-Memória é de autoria de uma equipe, da qual participamos juntamente com uma socióloga e uma matemática. Nesta pesquisa elaboramos uma metodologia para conhecer o perfil dos visitantes de museus da Pró-Memória, que congregava cinco museus nacionais de grande porte e 30 museus de médio e pequeno porte, espalhados por diversas cidades brasileiras. Esta metodologia foi distribuída aos 35 museus, em 1990, e foi aplicada em 3: no Museu Nacional de Belas Artes em 1993 (Carvalho, 1994), e a do Museu Imperial em 1995. Acrescente-se a este grupo a Pesquisa do Perfil do Visitante do Museu da República, coordenada pela autora deste trabalho, cujas entrevistas com o público realizaram-se de novembro de 1996 a novembro de 1997 (Carvalho, 1996). Os museus mencionados acima fazem parte do conjunto de museus federais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, herdados da extinta Fundação Pró-Memória.

De 1989 até 1998, além das pesquisas descritas no parágrafo anterior, pouco mudou neste quadro, exceção apenas para as pesquisas realizadas pela Escola Nacional de Ciências Estatísticas para a Funarte (área de dança) e a do Centro Cultural Banco do Brasil, estas duas últimas realizadas em 1995. É

necessário esclarecer que todas as pesquisas mencionadas são do tipo perfil de público.

É importante salientar que o Centro Cultural Banco do Brasil vem realizando, desde 1997, 12 pesquisas de público por ano em algumas das atividades de sua programação, seja em shows musicais ou exposições, para verificar o perfil sócio-demográfico, opiniões e lembrança da marca do patrocinador, com a clara intenção de levantar dados gerenciais para negociar com seus parceiros, as empresas patrocinadoras.

A política de ingresso gratuito do CCBB destina-se ao desenvolvimento de um público novo, que pode desconhecer arte e com esta oportunidade vir a se tornar um amante de Arte. As pessoas que vão a algum dos eventos onde se cobra ingresso, em geral, já possuem alguma educação artística e hábito de frequentar atividades culturais.<sup>4</sup>

Estes dados são obtidos de pesquisas de público que o CCBB realiza periodicamente nas exposições, nos eventos de música e teatro. Segundo Landi, as características socio-econômicas dos segmentos de público que mais vão ao CCBB pertencem às classes A e B: são pessoas na faixa de renda mensal de 3 mil a 5 mil reais. Fazendo referência à pirâmide de necessidades de Abraham Maslow, psicólogo norte-americano, estes segmentos já têm atendidas as suas necessidades básicas (alimentação, sexo, proteção) e as intermediárias (aluguel, carro, educação). Portanto, têm sobra de orçamento para atividades culturais e assim procuram atender suas necessidades de auto-realização.

A média de visitação anual do CCBB é de 1 milhão e meio a 2 milhões de pessoas. Ao considerar que o Metropolitan Museum of Art de Nova York, uma das instituições “top” na área cultural, recebe 5 milhões de visitantes por ano, Landi situa o CCBB como muito bem neste quesito.

No Brasil, há poucos registros de estudos de avaliação de exposição: o de Maria Cristina Bruno (1984) que em sua dissertação avaliou a exposição e a ação educativa do Museu de Pré-História Paulo Duarte (Instituto de Pré-História da USP), o da dissertação de Adriana Mortara de Almeida, já citada anteriormente, sobre a exposição “Na natureza não existem vilões” do Museu do Instituto Butantan, em 1994, e a pesquisa de avaliação da efetividade de uma exposição científica realizada no mesmo ano por Sibeles Cazelli e uma equipe de pesquisadores do Museu de Astronomia e Ciências Afins. (Cazelli, Gouvêa, Franco, 1998-1999).

---

<sup>4</sup> Em entrevista concedida por Aguinaldo Lester Landi, da área de marketing e de captação de recursos do CCBB.

Em seu trabalho, Almeida esclarece que existem várias dissertações que enfocaram a educação em museus. Os profissionais dos setores educativos dos museus realizam avaliações sistemáticas, seja das exposições seja dos programas educativos, visando reestruturá-los, aproximá-los do interesse do público e alimentar novas programações.<sup>5</sup>

No Seminário Internacional “Museu em transformação: as novas identidades dos museus”, realizado em setembro de 1996, no Museu da República, em sessão dedicada exclusivamente às pesquisas de público, também coordenada pela autora deste projeto – a primeira realizada no país sobre este tema – constatou-se que há carência de estudos de público de museus no Brasil. (CARVALHO, 1998, p. 141-168).

Um passo importante nesta área foi a realização da Conferência Anual do Comitê para a Educação e Ação Cultural – CECA do ICOM, em outubro de 1997, no Rio de Janeiro, cujo tema foi “Avaliação da educação e ação cultural em museu – Teoria e Prática”. Nessa reunião foi discutida, basicamente, a avaliação de exposições e o uso de seus resultados, não só pela área educativa dos museus, como pelos museólogos, planejadores, designers e todos os profissionais envolvidos na concepção de uma exposição e na absorção de seu conteúdo pelo público. Participaram profissionais estrangeiros e brasileiros, e dentre estes últimos, os de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro apresentaram projetos em elaboração e em execução de avaliação das atividades em museus. Os anais desta conferência são uma atualização deste mapeamento dos estudos de avaliação que estão ganhando força no país. (International Council of Museums, 1999).

Uma das exposições mais visitadas no Brasil foi a de Monet no Museu Nacional de Belas Artes, em 1997, que recebeu 430 mil visitantes no Rio de Janeiro. Apesar da grande afluência de público ter gerado tantas matérias na imprensa, não motivou um estudo com o público, principal interessado e talvez o maior beneficiário com a análise de aspectos importantes da exposição, onde estes dados poderiam ser trabalhados cientificamente.

---

<sup>5</sup> Excetuando a tese de doutorado de GASPAR, as demais são dissertações de mestrado: ALENCAR, V.A. *Museu-Educação: se faz caminho ao andar...* Rio de Janeiro: Depto. de Educação, PUC, 1995; CAZELLI, S.. *Alfabetização Científica e os Museus Interativos de Ciência*. Rio de Janeiro: Depto. de Educação, PUC, 1992; CINTRA, M.C.S.L.R. *Leitura de fragmentos: relato de uma experiência completa a partir de um acervo incompleto*. São Paulo: ECA/USP, 1990; FREIRE, B.M. *O encontro museu/escola: o que se diz e o que se faz*. Rio de Janeiro: Depto. de Educação, PUC, 1992; GASPAR, A. *Museus e Centros de Ciências – conceituação e proposta de um referencial teórico*. São Paulo: Faculdade de Educação, USP, 1993; GRINSPUM, D. *Discussão para uma proposta de política educacional da Divisão de Ação Educativo – Cultural do Museu Lasar Segall*. São Paulo: ECA/USP, 1991; GROSSMANN, M. *Interação entre Arte-Educação: subsídios para a reflexão e atualização das metodologias aplicadas*. São Paulo: ECA/USP, 1988; LOPES, M. M. *Museu: uma perspectiva de educação em geologia*. Campinas, SP: Fac. de Educação, UNICAMP, 1988.

Em síntese, este é o panorama geral da área da pesquisa de público em museus. Poucas pesquisas de público foram feitas no Brasil, sendo a maior parte pesquisas quantitativas. Grandes recursos envolvem a montagem de exposições, mas ainda não contemplam estudos científicos do público que as visita. Também não foram identificadas pesquisas que privilegiassem a informação, tal como ocorre na Ciência da Informação. E o ainda baixo índice de visitação de museus no Brasil não estimula seus administradores a investir nos estudos de público como forma de subsidiar o planejamento de suas atividades.

### **A PESQUISA, O MÉTODO E A EXPOSIÇÃO “ATHOS BULCÃO – UMA TRAJETÓRIA PLURAL”**

A pesquisa realizada constituiu-se em estudo de caso sobre a transferência da informação da exposição “Athos Bulcão – Uma Trajetória Plural” do Centro Cultural Banco do Brasil ao visitante. Configurou-se num estudo exploratório, utilizando a exposição do CCBB como experimento.

A exposição foi selecionada por ser ele artista bastante conhecido e respeitado nas artes plásticas brasileiras, e pela articulação de seu trabalho ao de Oscar Niemeyer, desenhando painéis escultóricos ou de azulejos para integrar os projetos arquitetônicos do grande mestre. Esta associação fez com que sua obra seja vista nos grandes prédios públicos de Brasília, mundialmente conhecidos como marco da arquitetura moderna, em outros prédios importantes em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, e em cidades européias e africanas onde Niemeyer trabalhou.

Também era uma condição da pesquisa o público ter conhecimento prévio do artista, antes de ir à exposição, para ter condições mínimas de compreender uma exposição de arte, de responder e até entender a pesquisa, proporcionando condições para uma análise mais rica. Além de ter projeção nacional e internacional, o trabalho de Athos Bulcão é conhecido daqueles que se interessam pela Arte Moderna brasileira.

Na exposição “Athos Bulcão – uma trajetória plural”, realizada no período de 21 de janeiro a 5 de abril de 1998, eram mostradas atividades diversificadas desenvolvidas em ateliê – desenho, pintura, escultura, fotomontagens, máscaras, ilustração e figurinos, excetuando os projetos de murais e painéis integrados à arquitetura, mais conhecidos do público.

O conteúdo informacional estava expresso pelas obras de arte, sua disposição espacial e temática, isto é, através da museografia, – que cria uma ambientação para observação, e através do conteúdo escrito – os textos do hall de entrada, o de apresentação no interior da exposição e as etiquetas de identificação das obras.

A metodologia adotada reuniu aspectos da pesquisa qualitativa desenvolvida por Eliseo Véron em 1989, com os visitantes de uma exposição na biblioteca pública de informação do Centro Georges Pompidou, na França (Véron, Lévasseur, 1989, p.34-35); e a transferência da informação no que se refere à transformação das estruturas cognitivas (Belkin). Assim, a metodologia recorre e entrecruza a Museologia e a Ciência da Informação, numa pesquisa qualitativa.

No trabalho empírico utilizamos como instrumentos a entrevista – para investigar aspectos informacionais da exposição segundo a Ciência da Informação e a Museologia – e a observação do tipo de comportamento do visitante na exposição, gerando uma tipologia de comportamentos de visita, ambos adotados por Véron.

Véron optou por uma pesquisa qualitativa, uma vez que o método quantitativo “...não é capaz de mostrar a ligação entre aquele que elaborou o conceito, o objeto produzido (a exposição) e a apropriação deste objeto pelo visitante.”

Realizamos pesquisa qualitativa com o visitante da exposição, através de entrevista estruturada voltada para a transferência da informação, observando os aspectos da relevância – conceituados por Saracevic – tal como entendidos na Ciência da Informação. Para tanto optou-se pelo uso de questionários estruturados com as mesmas perguntas que foram aplicados antes – **pré-teste** – e depois da visita – **pós-teste** – para medir a transferência da informação.

Nesta pesquisa aplicamos também alguns procedimentos utilizados por Véron para observar a exposição:

1. estudo da exposição enquanto objeto produzido pela projeção no espaço de um tema, organizada segundo um certo número de dimensões;
2. análise levando em conta o modo de tratamento aplicado ao tema, através de três registros significativos: o textual, o icônico, e a colocação espaço/cênica dos elementos.

Esta etapa comporta:

- a – análise no local da exposição, e
- b – mapeamento fotográfico exaustivo da exposição, compreendendo tomadas individuais dos seus ambientes e da totalidade dos painéis e vitrines que a compõem.

Para viabilizar operacionalmente as entrevistas antes e depois da visita à exposição, contamos com a colaboração de um grupo de estudantes da disciplina Direção de Arte, obrigatória para a habilitação em Publicidade, do

Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

Partimos do pressuposto de que alunos de uma faculdade de comunicação teriam um conhecimento maior de arte do que outros segmentos de público e a possibilidade de decodificar e usar informações artísticas como repertório estético de sua futura atividade profissional.

Os pré-testes foram aplicados em sala de aula, sendo solicitado aos alunos visitarem a exposição no CCBB e, após a mesma, conversarem com a pesquisadora. Não foi informado aos alunos que haveria um pós-teste, para não influenciar seu comportamento durante a visita. Ficou definido que apenas os alunos comporiam o universo da pesquisa.<sup>6</sup>

Foram compatibilizados e selecionados para análise 26 pré-testes e 26 pós-testes – correspondentes a cada aluno que participou das duas etapas.

Dos entrevistados no pré-teste, 99% não conheciam Athos Bulcão e seu trabalho artístico, não fazendo “a menor idéia” de quem é ele. Apenas um aluno supunha “ser um pintor do modernismo” e entender ser o modernismo “um corte com a estética clássica e renascentista”.

Os respondentes são 65% do sexo feminino e 35% do sexo masculino e a idade varia dos 19 aos 23 anos com maior incidência em 21 e 20 anos.

### ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES:

Não vamos descrever aqui a minuciosa análise dos resultados da pesquisa em função do espaço deste artigo. Mas aqueles que desejarem fazê-lo, encontrarão no corpo da dissertação propriamente dita a fala dos estudantes e a interpretação de seu discurso, assim como as quatro tipologias que refletem os modos como os entrevistados fizeram a visita à exposição, o que resultou em formas diferenciadas de apropriação de seu conteúdo.

Embora a dissertação tivesse como objetivo a transferência da informação, abrange as três funções básicas do museu, segundo o ICOM, que são interdependentes: preservação, investigação e comunicação.

Outro fator interveniente no processo de transferência da informação é o comportamento do visitante na exposição, isto é, como ele se locomove, como realiza o seu percurso de visita pela exposição, o que pode ser relacionado ao nível de absorção da informação. Tanto é que os **obedientes** (uma das 4 tipologias encontradas) revelaram mais dados biográficos, das técnicas, dos

---

<sup>6</sup> As entrevistas foram realizadas em duas etapas: Os pré-testes foram aplicados com os alunos nas aulas da disciplina Direção de Arte da Faculdade de Comunicação da PUC-Rio nos dias 10 e 17/3; Os pós-testes foram realizados no Centro Cultural Banco do Brasil nos dias 13, 14, 15, 22 e 23 de março de 1998.

nomes das obras, aspectos formais e estéticos da obra de Athos. Os *zig zag*, mais criativos, fizeram mais associações sobre a estética, os temas e se mostraram motivados pelo prazer e pela curiosidade, enquanto os *distraídos*, mais *blasés*, tiveram uma percepção boa, porém mais geral do sentido estético, sem muitos detalhes e, por último, os *muito distraídos*, que perceberam mais a variedade de suportes e técnicas e não tiveram condições de responder sobre biografia, movimento artístico e sua percepção sobre o mesmo.

A questão principal é como o público percebe o discurso produzido pelo museu e seu sentido, na decodificação e compreensão da mensagem do discurso do museu.

Pelos resultados da pesquisa, a primeira constatação é de que houve, de fato, transferência da informação, consequência natural porque se pressupõe uma predisposição à absorção da informação, de um grupo instruído em universidade particular, parte de uma elite, com frequência comprovada a museus e exposições, ou seja, familiarizado com o ambiente cultural, tivesse condições de “decifrar” obras de arte. Ainda assim, é oportuno lembrar que o pré-teste que serviria como parâmetro com o pós-teste, não pôde ser considerado na pesquisa porque os alunos nada sabiam sobre o artista.

Informações mais importantes sobre a obra de Athos Bulcão foram apreendidas, como sua atuação em Brasília, na relação arte/arquitetura e projetos conjuntos com Niemeyer e Portinari etc.

Ficou comprovada, nesta pesquisa, a importância das informações bibliográficas (etiquetas, catálogos, críticas) e seu papel complementar na transferência. Isto fica muito evidenciado na questão sobre movimentos artísticos, que é complexa, mas cuja essência foi compreendida, na vinculação de Athos ao Modernismo. Neste caso, a leitura dos textos foi fator decisivo, embora nem sempre esta compreensão tenha sido feita com clareza, devido à inexistência de background cultural mais voltado para artes plásticas ou pela falta de clareza nos textos.

Este fato ratifica o pensamento de alguns autores, de que o visitante somente estabelece relações tendo por orientação a visão do crítico ou do historiador da arte, o que implica um “repertório cultural” que facilita a compreensão do discurso e a mensagem do artista, fator percebido até pelos respondentes. Para compreender é preciso decifrar, conforme pensa Bourdieu. E nesse processo interferem emoção, lógica, inteligência e cultura – os conceitos de externalidades e internalidades de Michel Menou.

Outro aspecto que aparece forte é a vinculação vida e obra. A biografia do artista revela a evolução de sua obra e o relaciona com artistas contemporâneos, influências que recebeu, preocupações de cada época, refletidas

no seu trabalho, contextualizando a sua obra de arte. No entanto, a associação da obra à vida do artista é questionada e criticada por muitos estudiosos.

A questão do antigo e do novo está muito presente nesta pesquisa. A técnica mais tradicional, a pintura, é a mais citada, não só por isto, como também porque é a técnica mais adotada pelo artista. Ao lado desta estão as fotomontagens e as máscaras, que representam o contemporâneo para os estudantes. Antigo e novo convivem na exposição.

A própria identificação das obras foi alta, 40%, sendo mais lembradas exatamente as obras cujos significados estão mais próximos da vivência destes jovens. O “Submarino Amarelo”, associado à música dos Beatles e “O Fumador de Ópio”, referência às drogas, grave problema da atualidade. Canclini também observou nas pesquisas mexicanas que o público preferia relacionar as obras de arte a fatos do conhecimento cotidiano, demonstrando o aspecto afetivo e cultural dos visitantes.

Esta pesquisa, como estudo exploratório, não pretendeu chegar a conclusões, mas demonstrou como ocorre a transferência de informação de uma exposição de arte para um grupo de estudantes de classe média alta. Conseqüentemente, seus resultados não podem ser generalizados. Uma pesquisa semelhante realizada com um grupo totalmente distinto, por exemplo, alunos de escola pública, de classe pobre, com menos acesso ao ambiente cultural, provavelmente teria resultados diversos. Como seria a decodificação do discurso da exposição e das mensagens ali enunciadas? Como seria a apropriação de acordo com seu referencial cultural? E outros segmentos de público, como aprendem os conteúdos de uma exposição?

Como pesquisa propriamente dita, esta dissertação difere da maioria dos estudos de público até então realizados, em geral quantitativos, descritivos, de avaliação e de definição do perfil de visitantes, sobretudo sua capacidade econômica e de consumo – daí gerarem programas de Marketing para ampliar a audiência e, conseqüentemente, os recursos angariados. Isto em países centrais e sistemas capitalistas como os Estados Unidos, onde os museus gozam de popularidade e correspondem aos “museus-espetáculos” de Eco.

É importante para os profissionais de museu conhecer o que o público apreende em suas exposições e se estas comunicam suas mensagens com eficácia.

A presente pesquisa clarificou alguns aspectos da relação exposição e do museu com o público e pode contribuir para o entendimento do processo de transferência de informação nesse tipo de evento e estimular estudos futuros sobre esta relação.

Finalmente, é importante destacar o aporte inovador da Ciência da Informação no estudo da transferência da informação aplicado no contexto de museus e exposições.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Adriana Mortara. *A relação do público com o Museu do Instituto Butantan: análise da exposição na natureza não existem vilões*. Orientador: Maria Helena Pires Martins. São Paulo: ECA/USP, 1995. 216 p. Diss. (M. Com.).
- ARTS RESEARCH CENTER OF THE ALLIANCE FOR THE ARTS. *The economic impact of major exhibition at the Metropolitan Museum of Art, The Museum of Modern Art and The Solomon R. Guggenheim Museum*. Report. New York, 1993.
- BELKIN, Nicholas J., ROBERTSON, Stephen E. Information Science and the phenomena of information. *Journal of American Society for Information Science*, v. 27, n.4, p. 197-204, Jul./Aug. 1976.
- BELTRÃO, Kaizô Iwakami. Um perfil do público da dança: caso do Teatro Cacilda Becker. *Cadernos de Memória Cultural*, Rio de Janeiro: Museu da República, n.4, p.141-156, 1998/1999.
- BIELICK, S., PEKARIK, A.J., DOERING, Z.D. *Beyond the elephant: a report based on the 1994-95 National Museum of Natural History Visitor Survey*. Relatório Técnico. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. *The love of art: european art museums and their public*. Stanford: Stanford Un. Press, 1990. 176 p.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *O Museu do I.P.H.: um museu a serviço da pesquisa científica*. São Paulo: FFLCH/USP, 1984. Diss.
- CAMERON, Duncan. The museum as a communication system and implication of museum education. *Curator*, New York: American Museum of Natural History, v. 11, n.1, p.33-40, 1968.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas – estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Editorial Grijalbo, 1989.
- CARVALHO, Márcia M. *Perfil dos visitantes do Museu Nacional de Belas Artes*. Estatística Aplicada. Relatório de final de curso. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas/IBGE, 1994.
- CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. *Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação*. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, 1998. 148p. Diss. (M. Ci. Inf.).
- \_\_\_\_\_. O público invade os museus – é uma febre que se propaga? *Cadernos de Memória Cultural*, Rio de Janeiro: Museu da República, n.4, p.163-167, 1998/1999.

- \_\_\_\_\_. **Pesquisa do perfil do visitante do Museu da República: projeto de pesquisa.** Rio de Janeiro: Museu da República, 1996. (xerox)
- CAZELLI, Sibeles, GOUVÊA, Guaracira, FRANCO, Creso. **Aprendizagem compartilhada em museus interativos de ciência. Cadernos de Memória Cultural,** Rio de Janeiro: Museu da República, n.4, p.128-132, 1998/1999.
- CHAGAS, Mario de S. et al. **Museu: coisa velha, coisa antiga.** Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1987. (apostila)
- CUNHA, Murilo Bastos. Metodologias para estudo de usuários de informação científica e tecnológica. **Revista de Biblioteconomia de Brasília,** v.10, n.2, p.5-19, jul./dez. 1982.
- DIMAGGIO, Paul et al. **Audience studies for the performing arts and museums.** Research report. Washington, D. C.: National Endowment for the Arts, Oct. 1978. 102 p. xerox.
- DOERING, Z.D., MANNING, R.D., BLACK, K.J. **1988 National Air and Space Survey: technical documentation.** Relatório técnico. Washington, D. C: Smithsonian Institution, 1992.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FLANAGAN, John C. The critical incident technique. **Psychological Bulletin,** v. 51, n. 4, p. 327-358, July 1954. Traduzido para o português : **Arquivo Brasileiro de Psicologia Aplicada,** v. 26, p. 2, p. 99-141, abr./jun. 1973.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Semiótica e Museu. Cadernos de Ensaios: Estudos de Museologia,** Rio de Janeiro: IPHAN, n.2, p.9-28, 1994.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **ANNUAL CONFERENCE CECA/ICOM 1997. Proceedings.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. 60p.
- KNEZ, Eugene, WRIGHT, Gilbert. The museum as a communication system: an assessment of Cameron's viewpoint. **Curator.** New York: American Museum of Natural History, v. 13, n. 3, p. 204-212, 1970.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Social memory and museum institution: thinking about the (re)interpretation of cultural heritage. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND MEMORY. ANNUAL CONFERENCE OF ICOFOM. INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY – ICOM. INTERNATIONAL COUNCIL FOR MUSEUMS/UNESCO,** 19. Paris-França, ICOFOM, 19-29 June, 1997. p.202-211.
- MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. In: **REUNIÃO ANUAL DO ICOFOM/LAM,** 1. **Boletim ICOFOM/LAM,** a. 2, n.4/5, ago. 1992.

- MENOU, Michel J. Trends in... a critical review. The impact of information – II. Concepts of information and its value. **Information Processing & Management**, v. 31, n.4, p.479-490, 1995.
- MUSEU IMPERIAL. O perfil do visitante do Museu Imperial. Relatório da pesquisa. Petrópolis, 1995, 62 p. (apostila)
- MUSEU LASAR SEGALL. **Comportamentos, atitudes e motivações do público do Museu Lasar Segall**. São Paulo, 1981.
- PARKER, Edwin B., PAISLEY, William J. Research for psychologists at the interface of the scientist and his information system. In: SARACEVIC, Tefko (Ed.). **Introduction to Information Science**. New York, London: R.R.Bowker, 1970. p.85-94.
- PIMENTA, Angela. O auê do Monet. **VEJA**, São Paulo, 16 jul. 1997.
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. **A Ciência da Informação entre sombra e luz: domínio epistemológico e campo interdisciplinar**. Orientador: Gilda Maria Braga. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1997. 278 p. Tese (D. Com. Cul.).
- \_\_\_\_\_. **Usuários – Informação: o contexto da ciência e da tecnologia**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora; IBICT, 1982.
- PSZCZOL, Eliane, LEON, Márcia Saraiva, CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. Perfil do visitante de Museus. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória/Escola Nacional de Ciências Estatísticas/IBGE, 1990. (Relatórios Técnicos, n.1/90).
- SARACEVIC, Tefko. Relevance: a review of and a framework for the thinking on the notion in Information Science. **Journal of the American Society for Information Science**. p. 321-342, Nov. / Dec. 1975.
- SCHEINER, Tereza. **Análise do público da Floresta da Tijuca**. Rio de Janeiro /s. ed./ 1977/1978.
- SCREVEN, C.G. Educational exhibitions for unguided visitors. **ICOM/CECA**, n.12/13, p.10-20, 1991.
- SHANNON, Claude E., WEAVER, Warren. **A teoria matemática da comunicação**. Tradução de Orlando Agueda. São Paulo, Rio de Janeiro: DIFEL, 1949.136p.
- SILVA, Cristina Maria de Sousa. **Pesquisa de público em museus e instituições abertas à visitação – fundamentos e metodologias**. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1989. 128 p. (Diss.)
- VÉRON, Eliséo, LEVASSEUR, Martine. **Etnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens**. Bibliothèque publique d'information. Paris: Centre Georges Pompidou. 1989.

## **PARTE 3: IMAGEM**



e o que não está abrangido pelo modelo – o que está fora, o não incluído, o não considerado. (...) **Esconde**, no modelo, quaisquer outras relações internas ou quantas outras externas forem possíveis, que não estiverem definidas na sua composição. **Mutila**, ao não dar conta do real, tomando a parte pelo todo.” (Pereira, 1994, p.22).

Ao passar pelo processo de indexação, que opera analisando tematicamente os documentos e traduzindo esses temas para a linguagem do sistema, os conteúdos do documento imagético sofrem três níveis de redução:

- 1º. Substitui a imagem por conceito/palavra;
- 2º. O conceito é estabelecido a priori pelo sistema;
- 3º. A lógica da linguagem textual deve adequar-se à lógica das linguagens digitais, pois o computador, “utiliza, também, uma linguagem própria, dentro de uma lógica específica para armazenamento e recuperação da informação.” (Barreto, 1993, p.29).

Ao entender que a primeira redução sofrida pelo objeto imagético é a mais questionável, quais as relações existentes entre imagem, conceito e informação? Entendemos que o ponto de encontro entre imagem e palavra é a **produção de sentido**.

A cultura grega unia, através da linguagem, o verbo ver ao pensar, ao ato de conhecimento. E há inúmeras modalidades do verbo ver, na língua grega, que possuem como traço característico a vinculação com os modos de conhecer.

Para Bornheim, o próprio processo de desenvolvimento da filosofia mostra uma pedagogia do ato de ver:

“Realmente, a visão humana não se deixa elucidar apenas em nível fisiológico, e sequer no psicológico – já são muitos os autores que analisam o seu exercício enquanto indissociável de um sentido instaurador da própria gênese da percepção. De resto tudo aqui se faz histórico: há uma história do ver que acompanha os marcos decisivos do evoluir da cultura ocidental.” (Bornheim, 1988, p.89).

## CONHECIMENTO E IMAGEM NA CULTURA OCIDENTAL

Ao definir o conhecimento como relação do pensamento com o real, González de Gómez refere-se às três mudanças do *locus* do conhecimento ocorridas no Ocidente:

# IMAGEM X PALAVRA: QUESTÕES DA RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA\*

Cássia Maria Mello da Silva

Cientista Social

Mestre em Ciência da Informação, CNPq/IBICT-UFRJ/ECO

Fundação Nacional de Artes – Funarte

cassiam@cade.com.br

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar as condições e as dimensões da representação da imagem no campo da cultura contemporânea. Esta análise estabelece a relação entre as mudanças do *locus* da imagem e do *locus* do conhecimento no Ocidente, bem como a maneira pela qual estas mudanças afetam as relações entre imagem e comunicação. Discute, ainda, as operações de transformação (tradução, representação, análise e síntese da informação), organizadoras do acesso à informação, em relação à imagem.

O objeto imagético caracteriza-se pela seguinte dualidade: é, ao mesmo tempo, registro documental e obra de criação artística. Do ponto de vista documental, é importante que o objeto imagético seja considerado em toda sua extensão, como objeto, como obra de criação artística e na sua expressão, pois essas partes (in)formam o todo.

O documento imagético possui especificidades que sugerem confronto imediato com a abordagem informacional tradicional, sobretudo no que diz respeito à representação instrumental da informação ou representação documentária.

O modelo informacional de representação apresenta um só ponto de vista – o do Sistema de Recuperação da Informação (SRI) adotado. O SRI é essencialmente monológico e define um modelo informacional unívoco. Tende a traduzir tudo como uma única linguagem – a linguagem do Sistema.

“O sistema, ao modelar a realidade, cria dois tipos de desvio: o que está abrangido pelo modelo – desvio de outras percepções possíveis –

---

\* Este artigo foi extraído da dissertação “Imagem X Conceito: questões de recuperação da informação imagética”, aprovado em 1996 pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, sob a orientação acadêmica da Professora Maria Nélide González de Gómez.

“Num primeiro momento, a excelência do conhecer não passa pelo representar. O solo do conhecimento é ontológico: a vizinhança do homem com o mundo, da ordem do ser, precede e legitima toda vinculação predicativa, na ordem do juízo.

Num segundo momento, conhecer é representar, e o mundo só é enquanto é representado. O solo do conhecimento é a consciência.

Num terceiro momento, o representado, produto do conhecimento em sua investidura semiótica, manifesta-se como autônomo, independente do sujeito e do objeto do conhecimento.

Nesse momento, o solo do conhecimento é a linguagem, sistema de significados ou matéria sinalética.” (González de Gómez, 1994, p. 6).

Ao buscar o *locus* da imagem temos que, originariamente, “os verbos ver prendem-se à diversidade de formas particulares de conhecimento, arrastados sempre por uma situação objetiva, mais tarde, com o início do teatro e da filosofia, (...). Aliás, o verbo *theorein* deriva de um nome, *theoros*, ser espectador. Sem dúvida, a teoria é apenas isso: um ver concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor. E é nessa educação do olhar, a partir dela, que se institui toda a filosofia e as ciências do Ocidente...” (Bornheim, 1988, p.89).

Platão propõe uma educação (*paidéia*) ou reeducação do olhar, assunto que é tratado no mito da caverna, na *A República*: a educação através da visão da Idéia fará com que o homem (não sem algum sofrimento) alcance a sabedoria, a verdade.

Nesse contexto, diz Bornheim, o conceito de *orthotes* – do ver corretamente – é fundamental.

“A novidade maior do platonismo está nesse ponto: a verdade passa a depender de um certo cultivo da visão, o que se vê deve ser bem ordenado, deve-se saber ‘o que pode ir junto e o que tem de permanecer separado’, como diz Platão no *Sofista*; inventa-se, com isso, a lógica. E abre-se, por aí, o caminho para uma nova etapa da evolução do olhar: sua vinculação com a interioridade.” (Bornheim, 1988, p.89).

Se no ver grego a verdade, atrelada à subjetividade, é interpretada como adequação, ela é também conduzida por aquilo que lhe é exterior – elemento sensível ou o mundo divino. Na Idade Média, predomina já a interioridade, ainda que a interpretação do conhecimento continue atada ao pensamento grego.

O surgimento da Física moderna proporcionou a síntese entre a subjetividade e a realidade exterior – a síntese dialética, que encontrou seu



primeiro território na filosofia cartesiana. É a “transposição da coisa para a constituição do objeto”, objeto esse fruto da análise cartesiana.

A filosofia contemporânea retoma a questão do olhar, tendo como pano de fundo a crítica hegeliana à verdade entendida como adequação e o enfraquecimento dos valores metafísicos.

O Sartre existencialista radicaliza o pensamento cartesiano, levando a dicotomia sujeito – objeto ao extremo:

“A essência do olhar não consegue ir além do conflito, porquanto transforma o outro necessariamente em objeto. Por outras, objetivando, o olhar passa a ser uma forma de dominação.” (Bornheim, 1988, p. 92).

Já Merleau-Ponty faz a crítica à marca excludente da dicotomia sujeito-objeto sob dois aspectos: ela não é um referencial único e absoluto da experiência humana e na temática da reeducação dos sentidos, especialmente a visão, saída do “ser selvagem”. É Merleau-Ponty quem resgata “a dignidade ontológica do sensível”. Para ele, o filósofo deveria escolher o mundo “já dado”, “pré-categorial” – como queria Husserl – o que “já está aí”:

“Merleau-Ponty começa por abrir-se ao olhar do outro, que, como meu olhar, vive mergulhado no espaço fluido e aberto da visibilidade. Assim, o primeiro passo é estético (esfera onde o sensível já tem um sentido imanente), e não ‘abstrativo’, na acepção ‘objetualista’.” (Bornheim, 1988, p. 81).

A visão apresenta-se como a mais importante modalidade de percepção que o ser humano dispõe para apreender e conhecer o mundo que o cerca, tornando-se assim uma poderosa fonte de informação e de conhecimento:

“Uma das explicações para a predominância da visão e da audição sobre os outros sentidos é a ligação direta dos olhos e dos ouvidos com o cérebro, o que faz com que parte da atividade que deveria ser realizada por ele é feita pelos próprios órgãos.” (Santaella, 1993, p.11).

A visualidade é um importante recurso cognitivo e inclui representações internas (imagens mentais) e representações externas (os objetos imagéticos reais: quadros, fotografias, filmes etc.):

“Visualização, como um processo cognitivo, é enormemente influenciada por conhecimento anterior.” (Rieber, 1995, p.53).

E o conjunto de conhecimentos adquiridos através das experiências social e individualmente vividas, quanto como dos afectos e perceptos internos

dos indivíduos, é que fazem com que as atividades de tradução das representações visuais (que já trazem, na sua própria produção, essa mesma complexidade) tornem-se ainda mais complexas.

Então, se estamos falando de como representar imagens com o objetivo de recuperá-las em um SRI, é necessário ter claro que estas, além das informações objetivas – as categorias informacionais que definem o que, quem, onde, como, e quando, por que e para que aquela imagem foi produzida – apresentam ainda elementos externos. Esses elementos só adquirem significado através do que Eco define como **interagir contextual**:

“À luz do contexto, eles continuamente se revivificam através de clarezas e ambigüidades sucessivas; remetem a um determinado significado, mas, tão logo feito isso, surgem ainda mais prenhes de outras escolhas possíveis.” (Eco, 1976, p.54).

Há pelo menos vinte e cinco mil anos, o homem transmite seu conhecimento através de imagens gráficas. Na verdade, a arte sempre esteve vinculada ao desenvolvimento das técnicas, equipamentos e materiais que permitissem aos homens criadores, cada vez mais e melhor, exprimir as idéias que concebiam.

Machado (1993, p.13) observa que as fronteiras entre a arte, a ciência e a tecnologia não são tão rígidas como costumavam ser no passado. Hoje, a interseção desses modos de pensamento já é uma realidade.

Se as formas industriais de produção da imagem e de sua reprodutibilidade técnica, tais como a fotografia e o cinema, modificaram o estatuto da arte e de sua distribuição, o advento das novas tecnologias transformaram radicalmente esses aspectos.

Nos atuais bancos de imagem, as imagens digitalizadas – as que não foram originalmente produzidas por meio digital, mas reproduzidas através dele – são meras referências do objeto imagético que as originou.

Essas imagens não conservam as mesmas características técnicas – o que nesse caso influencia o conteúdo informativo da imagem diretamente.

Não só o que tange a produção e à reprodução da imagem foi modificado, mas também o que concerne à sua distribuição, ao seu uso e à sua recuperação:

“O que importa é perceber que a existência mesma dessas obras, sua proliferação, sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. As novas tecnologias introduzem diferentes problemas de representação, abalam antigas certezas no plano epistemológico e exigem a reformulação de conceitos estéticos.” ((Machado, 1993, p. 24).

## A RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA INFORMAÇÃO CONCEITUAL E IMAGÉTICA

Segundo González de Gómez, (1990, p.117) uma das idéias paradigmáticas que mostra a incorporação da informação à modernidade é a de sistema de recuperação da informação. Os Sistemas de Recuperação da Informação podem ser conceituados como:

“...instituições que coletam, organizam e disseminam documentos com o objetivo de maximizar o uso da informação, racionalizando a imensa e sempre crescente massa de documentos, isto é, o universo de conhecimento registrado.” (Pereira, 1994, p.25).

Um Sistema de Recuperação da Informação (SRI) é composto pelos subsistemas de Seleção/Aquisição de documentos; Descrição; Representação; e, Organização de Arquivos/Armazenamento, Análise e Negociação de Questões; Estratégica de Busca e Recuperação; Disseminação e Avaliação.

O subsistema que será analisado mais profundamente nesse trabalho é o de Representação, embora exista uma forte ligação entre ele e as demais atividades de um SRI.

González de Gómez (1994, p.5) considera que a representação consiste em um **constructo sócio-cultural** constituído nas relações de uns homens com outros homens.”

Em um SRI realiza-se uma “representação instrumental”, construída através de uma operação de mediação entre um universo de fontes de informação e um universo de usuários de informação. Essa mediação é uma operação de ordenamento, categorização, sumarização e síntese, que age como um filtro entre a demanda de informação e a pluralidade e dispersão de informação nas fontes.

Interessa aqui, porém, a relação entre as operações de análise, síntese e tradução da representação instrumental do SRI, ou seja, do processo de indexação, da natureza e da qualidade da produção de sentido própria da *aisthesis* e seus desdobramentos no documento imagético.

Tanto os sistemas de classificação quanto os tesauros utilizam conceitos para “descrever e ordenar assuntos, dados e coisas (classes/descriptores), porque não é através de palavras ou signos que a realidade e o conhecimento são mostrados, mas pelo significado, os conteúdos ‘por trás’ desses símbolos...”<sup>2</sup> (Dahlberg, 1979, p.54).

Dahlberg acredita que os conceitos “não estão antes das coisas, nem dentro delas nem depois delas. Eles não têm existência independente em um

mundo só deles; eles não são imagens da realidade em um universo especial”. Para ele, os representantes da semântica moderna e da pesquisa do conteúdo da linguagem esbarram com o problema que os epistemologistas ainda não foram capazes de resolver: a conversão do pensamento e do conhecimento sem o suporte da linguagem, exceto “pelos recursos das artes.” (Dahlberg, 1979).

Sobre a constituição do conceito, Deleuze e Guattari afirmam:

“O conceito define-se pela **inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos** percorridos por um ponto em sobrevôo absoluto, à velocidade infinita. (...) O conceito define-se por sua consistência, endo-consistência e exo-consistência, mas não tem referência: ele é auto-referencial, põe-se a si mesmo e põe seu objeto, ao mesmo tempo que é criado.” (Deleuze, Guattari, 1992, p.33-34).

Deleuze e Guattari chamam, ainda, a atenção para seguinte fato: “Toda criação é singular, e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade.” (Deleuze, Guattari, 1992, p.15).

Na abordagem sistêmica, observa Pereira, “cessa o individual, condição do conceito, que é substituído pelo coletivo: um único conceito a ser usado por todos, segundo a ótica do sistema.” (Pereira, 1993. p.29).

O predomínio da informação textual como objeto exemplar do SRI cria reduções de diferentes ordens: a redução do próprio conceito de Recuperação da Informação, por ser construído sob a qualidade e medida de um tipo de informação, a textual; e, a redução das metodologias de tratamento da informação, adequadas às possibilidades e às demandas do texto.

A indexação é uma operação básica do sistema pois está intimamente relacionada com o objetivo principal do SRI – a recuperação da informação. A ligação entre ambas é realizada pela linguagem de indexação escolhida.

O processo de indexação ocorre em três fases: análise do conteúdo do documento, síntese desse conteúdo em conceitos expressos em linguagem natural<sup>3</sup> e tradução desses conceitos para termos ou expressões padronizados de acordo com a linguagem do sistema. Esses termos podem ser chamados de descritores, palavras-chave, cabeçalhos de assunto.

Na representação do objeto imagético existe uma barreira quase intransponível: a substituição da imagem por palavra(s)/conceito(s).

Na verdade, em relação ao objeto imagético, não importa os estágios possíveis de Indexação. O objeto imagético será sempre minimizado e, conseqüentemente, sacrificado em diversos aspectos de sua significação.

Embora os estudiosos da informação considerem que os termos de indexação/descriptores/conceitos são “substitutos” do documento em um SRI,

na verdade o que ocorre é a impossibilidade de dar conta da multiplicidade de significados contidos nos documentos, sobretudo os pertencentes ao universo imagético. Cabe, entretanto, a idéia de que o processo de indexação produz referências aos documentos que intenta representar.

A questão aqui não é tentar alcançar um sistema cujos padrões de representação criem registros substitutos à informação original – isso não será possível no domínio da imagem. As potencialidades significativas daquele traço no papel, da pincelada na tela, do *click* da câmera fotográfica, daquela concepção lógica e criativa que ganha formas e cores no monitor de um computador, não estão contidas em modelo redutor algum.

Outros dois aspectos devem ser considerados nessas mudanças: a especificidade do meta-conhecimento referente à imagem e seus valores cognitivos e informacionais, e a especificidade da recepção da mensagem imagética, considerando a dimensão estética como condição de sua recuperação da informação.

### A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO: IMAGEM E META-CONHECIMENTO

A sociedade moderna, caracterizada como a sociedade da ciência e da tecnologia, foi uma grande produtora de informação. A sociedade contemporânea, vista como a sociedade da informação, é uma grande produtora de meta-informação, que pode ser definida como: "...conhecimentos, técnicas e princípios que têm como objeto a própria informação." (González de Gómez, 1996, p.4).

"Hoje, o conhecimento fático, procedimental, de meios e recursos, deve ser acompanhado de um outro conhecimento, um meta-conhecimento, que ora opera como um 'mapa', ora como um 'rastreador' de trilhas capazes de dar acesso às informações mais adequadas para orientar as ações, as decisões, os planos de ação dos indivíduos e das organizações. Bases de dados fáticos, cadastrais e bibliográficas, hipertextos, guia de fontes, mas também esquemas classificatórios e linguagens de indexação são expressões desse plano de segundo grau e operam como fontes para o meta-conhecimento acerca de um domínio." (González de Gómez, 1996, p.4).

Desse modo, as ações de transferência de informação dependem "de seus contextos de produção e destinação, os quais são igualmente importantes para sua compreensão quanto aos mecanismos formais (lógicos, psicológicos,

lingüísticos) que são instrumentalizados para sua operacionalização.” (González de Gómez, 1996, p.4).

Para González de Gómez, bases de dados, museus, arquivos, redes, bibliotecas são “equipamentos coletivos de recuperação da informação”, constituindo uma “ecologia cognitiva do mundo contemporâneo”, ao redor dos quais “definem-se os espaços coletivos de conhecimento e de comunicação.” (González de Gómez, 1994, p. 6).

Esses espaços coletivos de conhecimento e comunicação só recentemente vêm se preocupando em estabelecer políticas para a organização e preservação de seus acervos de documentos audiovisuais.

As atividades de preservação e conservação de obras de arte têm obtido sucesso e ressonância. Já a atividade de organização, que visa dar acesso às informações contidas nesses documentos de maneira mais eficaz, utiliza procedimentos que necessitam ser mais bem estudados, sobretudo agora, quando a sociedade passa por duas grandes mudanças: “a transformação do estatuto do conhecimento e o desenvolvimento das novas tecnologias da informação, alterando suas condições de geração e transmissão.” (González de Gómez, 1994, p.4).

Os documentos visuais envolvem disciplinas que podem e devem estabelecer uma rede de conhecimentos que iluminem certos aspectos ainda obscuros no tratamento da informação imagética.

“Termos e/ou expressões de indexação, resumos e outros produtos/instrumentos de sistemas de recuperação de informação constituem ‘informação sobre as informações e, enquanto tais, representam um valor de conhecimento, sem ser análogas ao conhecimento que representam. Seria necessário, logo, analisar as condições de validade do meta-conhecimento e das informações em que se sustenta, se são ou não da mesma ordem que os critérios de verdade e falsidade aplicáveis ao conhecimento ao que remetem, como a seu plano-objeto.” (González de Gómez, 1994, p.9).

Nesse contexto, fica evidente a dificuldade do tratamento de documentos imagéticos: a imagem é uma representação, uma interpretação da realidade. Logo, ao representarmos um documento desse tipo, estamos representando a representação, estando, portanto, bastante distantes até mesmo de uma realidade possível, onde nem mesmo os critérios de verdade e falsidade, propostos por Gómez, podem ser aferidos, impossibilitando o reconhecimento ou não das condições de validade do meta-conhecimento.

## A INFORMAÇÃO E A ESTÉTICA

A noção de informação se constrói paralelamente ao processo de organização das sociedades industriais européias, com a expansão do capitalismo, a formação do Estado moderno e da sociedade civil. O progresso tem como alavancas a institucionalização da ciência e da tecnologia. Inserida nesse processo, a informação contribui de forma significativa para estender paulatinamente o paradigma da racionalidade aos diferentes domínios da vida humana. (Silva, Marques, 1992, p.10).

Abraham Moles propôs, na obra Teoria da informação e percepção estética, a análise dos fatos da Estética através dos conceitos e noções preconizados pela Teoria da Informação. Na verdade, pretendia construir modelos matemáticos através dos quais a informação estética contida em um objeto artístico pudesse ser quantificada, ou seja, buscar objetividade e racionalidade científica na análise do objeto artístico.

A Teoria da Informação distingue informação de significação. A significação é considerada uma questão relacionada ao juízo de valor, à subjetividade, à interpretação.

A mensagem existe para eliminar a incerteza, a dúvida em que se encontra o sujeito. Logo, a informação é entendida aqui como o vetor das alterações comportamentais do indivíduo.

Ao propor duas classes de informação: a informação semântica e a informação estética, Moles coloca em oposição duas grandes categorias do conhecimento: a Estética (conhecimento pelo sensível, intuitivo, primário) e a Razão (compreensão pelo racional). Entretanto, essas categorias não são opostas, mas complementares. Para Kant, a ordem estética é um estado necessário e intermediário entre as ordens ergástica (razão prática) e semântica (razão pura). (Coelho Neto, 1973, p.9).

Pertencendo à ordem da razão, a informação semântica é a “estruturação de símbolos previamente codificados, manipulados com uma certa lógica, do domínio de um grupo relativamente amplo de indivíduos (matriz sociocultural) e que levaria de um para outro desses sujeitos (fonte-receptor) uma certa mensagem de caráter nitidamente utilitário, isto é, uma mensagem útil para o receptor, que lhe serve como instrumento para algo bem definido” (Coelho Neto, 1973, p. 10), capaz de levar seu receptor a tomar uma atitude.

Na ordem da percepção está a informação estética. Definida no plano oposto ao da informação semântica, caracteriza-se pela sua “inutilidade”, ou seja, “não prepararia atos ou atitudes, não levaria a decisões uma vez que não procuraria influir sobre o receptor.” (Coelho Neto, 1973, p.11).

Alguns critérios podem ser adotados para distinguir a informação estética da semântica. São eles:

a) **Logicidade:** a informação semântica baseia-se na lógica, seja na lógica do senso comum, seja em uma lógica altamente estruturada. Sem lógica, não há informação semântica; a informação estética pode ou não utilizar os postulados da lógica universal, o que não impede sua existência, nem a invalida: “(...) freqüentemente o valor de um estado estético é tanto maior quanto mais ‘ilogicidade’ tiver sua forma (isto é, quanto mais ele se afastar dos padrões habituais, quanto mais imprevisível for, quanto mais original).” (Coelho Neto, 1973, p. 13).

b) **Ampla circulação:** a informação semântica pode ser entendida por todos os membros de uma mesma matriz sociocultural; a informação estética continua a existir mesmo que haja apenas uma fonte e ninguém para recebê-la.” A decodificação da mensagem de um fato estético não é essencial à configuração da informação estética.” (Coelho Neto, 1973, p. 14).

c) **Tradução:** a informação semântica é traduzível de um sistema de símbolos para outro, de uma linguagem para outra, de um canal para o outro; a informação estética não permite tradução. Mantém rigidamente o seu sistema de símbolos, o seu código e o seu canal. Qualquer intervenção pode significar a mutilação da obra ou a sua transformação.

d) **Esgotamento da mensagem transmitida:** a informação semântica se esgota logo na primeira vez em que é transmitida; a informação estética não se esgota na mesma medida. Permite variadas abordagens de acordo com os seus receptores e, ainda, por parte de um mesmo receptor.

Claro está que não é possível dispensar a explicação compreensiva – que privilegia a significação subjetiva da realidade – dos fenômenos estéticos. A abordagem da teoria da informação estética pode ser um instrumento de análise dos documentos imagéticos, mas não o único instrumento. A utilização somente do instrumental lógico-matemático dessa teoria da informação estética ou só o da Semiótica para a análise dos fatos estéticos, pode constituir

“... uma ameaça à autonomia da arte, que corre o risco de ser objeto de um suposto conhecimento positivo, capaz de ‘explicar’ a obra somente em pressupostos culturais, mecanismos lingüísticos ou modelos matemáticos.” (Oliveira, 1993, p.92).

## **PALAVRA E IMAGEM: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA**

O que há de imagem na palavra? O que há de palavra na imagem? Santaella pensa “nas interações indissolúveis que palavra e imagem, como dois



tipos distintos de representação, realizam tanto nos processos híbridos de linguagem, tais como poesia visual, textos publicitários, brasões, emblemas, quanto nas relações entre foto e legenda, pintura e título etc.” (Santaella, 1992/1993, p.36).

O termo imagem possui uma definição extensa, desde a Antigüidade Clássica, na qual ela não é considerada como um tipo de signo simplesmente, mas como “um princípio fundamental que mantém a unidade do mundo.” (Santaella, 1992/1993, p. 37).

“Como noção geral”, diz Santaella, “a imagem se ramifica em várias similitudes específicas (convenientia, aemulatio, analogia, simpatia) que funcionam como figuras do conhecimento. Essa noção foi retomada e rebatizada por Michel Foucault como a ordem das coisas.” (Santaella, 1992/1993, p. 37).

A interação entre palavra e imagem é fundamental para a discussão que se estabelece aqui: a da representação da imagem com a finalidade da recuperação imagética. E o ponto de vista semiótico deve ser agregado às outras abordagens, e de forma privilegiada:

“Ora, a imagem – e não somente a imagem numérica – é signo, elemento de escrita, componente de linguagem e modelo de mundo possível, e não atestação cega ou reprodução evanescente de uma realidade atual. A multiplicidade de suas funções sógnicas conferiu à imagem, ao longo da história, um papel de primeira importância na transmissão da cultura através do jogo, da arte, dos rituais mágicos e religiosos, dos saberes práticos, míticos ou científicos acumulados nos diversos campos do conhecimento.” (LUZ, 1993, p.53).

A tradição estética filosófica, com o anúncio do “fim da arte”, perdeu suas ferramentas conceituais para analisar os fenômenos estéticos contemporâneos. Assim, essa área, segundo um preocupado Vattimo, foi invadida pela semiótica, a psicologia etc. (Oliveira,1993, p.92).

Oliveira, ao comentar a posição de Vattimo contra a aplicação do aparelho conceitual semiótico nos fenômenos estéticos, considera que:

“Se é verdade que uma estética puramente semiótica condena-se, inevitavelmente, à esterilidade, não se pode, todavia, desprezar o valor desse instrumental para uma crítica autenticamente filosófica do objeto artístico. (...) mais do que julgar o valor estético de uma determinada obra, a Semiótica procura a compreensão dos mecanismos por meio dos quais se dá o fenômeno estético.” (Oliveira,1993, p. 93-97).

## DO FIM DA REPRESENTAÇÃO PÚBLICA À REPRESENTAÇÃO CALCULADA: O NOVO “LOCUS” DA IMAGEM E DA INFORMAÇÃO

A produção da imagem está definitivamente vinculada ao desenvolvimento tecnológico de cada sociedade. Para Deleuze, cada sociedade utiliza certos tipos de máquina. Ele explica que isso se dá “não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las.” (Deleuze, Guattari, 1992, p.223).

A crise na ordem da representação e do conhecimento se dá, sobretudo, nas formas de produção da subjetividade. Existe hoje “uma enorme multitude de sistemas maquínicos, em particular a mídia eletrônica e a informática, que incidem sobre todas as formas de produção de enunciados, imagens, pensamentos e afetos.” (Parente, 1993, p.14).

Para Parente, existem “três tipos de imagens-máquinas”, de acordo com as classificações de diferentes autores que as distinguiram segundo diferentes critérios.

Os autores a quem Parente se refere são Foucault e Deleuze, Guattari e Virilio. Reuno a eles Lyotard que, dentro de outra perspectiva, também contribui com uma importante reflexão sobre a discussão aqui estabelecida.

Foucault e Deleuze distinguiram três regimes sociais: **sociedade de soberania, sociedade disciplinar, sociedade de controle.**

As sociedades de soberania tinham como objetivo, conforme bela definição de Deleuze, “açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida”. Essas sociedades utilizavam máquinas simples como alavancas, roldanas e relógios. (Deleuze, 1992, p.219).

As sociedades disciplinares sucederam gradualmente às sociedades de soberania. É na era das sociedades disciplinares que se dá a organização dos “grandes meios de confinamento”. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas próprias leis: “... primeiro a família, depois a escola (‘você não está mais na sua família’), depois a caserna (‘você não está mais na escola’), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência.” (Deleuze, 1992, p.219).

As sociedades de controle se caracterizam pela substituição paulatina dos sistemas fechados ou meios de confinamento das sociedades disciplinares pelas formas ultra-rápidas de controle. As sociedades de controle “operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus.” (Deleuze, 1992, p.223).

Guattari distinguiu três eras dos equipamentos coletivos de subjetivação: era da cristandade européia, era da desterritorialização capitalista dos saberes e das técnicas e era da informatização planetária.

Segundo Guattari, na Europa Ocidental, após o período que compreendeu o Baixo Império e o Império Carolíngio, surgiu uma nova “figura de subjetividade” que se caracterizava por duas formas de articulação:

- “1. com as entidades territoriais de base relativamente autônomas, de caráter étnico, nacional, religioso, que no começo deviam constituir a textura da segmentaridade feudal, mas que foram levadas a manter-se, sob outras formas, até nossos dias;
2. com a entidade desterritorializada de poder subjetivo de que a Igreja católica era portadora e que foi estruturada como Equipamento coletivo em escala européia.” (Guattari, 1993, p.182).

A partir do século XVIII, a relação homem/máquina sofre um desequilíbrio crescente. Segundo Guattari, “o homem perderá aí territorialidades sociais que lhe pareciam até então inamovíveis. Com isso, suas referências de corporeidade física e social ficarão profundamente perturbadas.” (Guattari, 1993, p.186).

Na era da informatização planetária, Guattari afirma que a máquina ficará submetida ao controle da subjetividade, “não de uma subjetividade humana reterritorializada, mas de uma subjetividade maquínica de um novo gênero.” (Guattari, 1993, p.186).

Para Guattari, a idéia de progresso social está intimamente ligada às questões de produção de subjetividade:

“A subjetividade permanece hoje massivamente controlada por dispositivos de poder e de saber que colocam as inovações técnicas, científicas e artísticas a serviço das mais retrógradas figuras da socialidade. E, no entanto, é possível conceber outras modalidades de produção subjetiva – estas processuais e singularizantes. Essas formas alternativas de reapropriação existencial e de autovalorização podem tornar-se, amanhã, a razão de viver de coletividades humanas e de indivíduos que se recusam a entregar-se à entropia mortífera, característica do período que estamos atravessando.” (Guattari, 1993, p. 190-191).

Liotard, apoiado na perspectiva da ordenação do espaço meta-político do visual e do social, propõe três dimensões: da **representação**, da **apresentação** e do **não-apresentável**.

“Desde o Quatrocento, a pintura contribuiu por sua parte no programa metafísico e político da organização do visual e do social. A geometria óptica, a ordenação dos valores e das cores de acordo com uma hierarquia de inspiração neo-platônica, as regras de fixação dos tempos fortes da lenda religiosa ou histórica, serviram para favorecer a identificação das novas comunidades políticas, a cidade, o Estado, a nação, atribuindo-lhes o destino de tudo ver e de tornar o mundo transparente (claro e distinto) à apreensão monocular. (...) Expostas nas salas dos palácios dos senhores ou do povo ou nas igrejas, estas representações oferecem a todos os membros da comunidade igual possibilidade de identificar a sua pertença a esse universo. Como se fossem o monarca ou o pintor. A noção moderna de cultura nasce neste acesso público, caracterizado pelos seus sinais da identidade histórico-política e pela sua decifração coletiva.” (Lyotard, 1990, p.123-124).

O advento da fotografia permite a continuidade do cumprimento do “programa de ordenação metapolítica do visual e do social”, mas pondo-lhe também um fim:

“O aperfeiçoamento das máquinas contemporâneas liberta-o das preocupações dos tempos de exposição, da focagem, da abertura do diafragma, da revelação. (...) A antiga função política desmultiplica-se, o etnólogo é um pintor de pequenas etnias, a comunidade tem menor necessidade de se identificar com o seu príncipe, com o seu centro, do que explorar os seus confins.” (Lyotard, 1990, p.123-124).

A fotografia ocupou, deste modo, o campo aberto pela estética clássica das imagens, a estética do belo. A fotografia, como objeto industrializado, é programada para a “fabricação de belas imagens”. Para Lyotard, a definição de “boa imagem fotográfica”, antes submetida às normas da perspectiva artificial, está sendo reformulada:

“No alvor do século XXI a pesquisa de conhecimentos, de tecnologias e de investimentos, debruça-se também sobre as linguagens. A função tradicional da instituição política sofre um deslocamento. Tem menos o objetivo de encarnar a Idéia da comunidade, está mais virada para a gestão das pesquisas infinitas de conhecimento, de habilidade e de riqueza. Neste movimento geral, a fotografia liberta-se das responsabilidades de identificação ideológica que tinha herdado da tradição pictórica e passa ela também a dar lugar a pesquisas.

Do mesmo modo, as chamadas

“vanguardas pictóricas” ao investigarem o que é a pintura, “descobrem que devem formar imagens que a fotografia não pode apresentar. (...). Descubrem que devem apresentar algo que não é apresentável... Começam a subverter os pretensos ‘dados’ visuais, de modo a tornar visível o fato de que o campo visual esconde e exige invisíveis, que não depende apenas do olhar (do príncipe), mas do espírito (vagabundo).” (Lyotard, 1990, p.128).

Assim, a pintura, através das vanguardas, penetra na estética do sublime, dimensão que não é mais regulada pelo gosto:

“Quando procuramos apresentar que existe algo que não é apresentável, é necessário martirizar a apresentação. Isto significa que os pintores e o público, entre outros, não dispõem de símbolos estabelecidos, de figuras ou de formas plásticas, os quais permitiriam significar e perceber que se trata, na obra, de Idéias da Razão ou da imaginação... O não apresentável é objeto de idéia, não se pode mostrar (apresentar) um exemplo, um caso, nem mesmo um símbolo. (...). Porque apresentar, é relativizar, colocar em contextos e em condições de apresentação plástica, neste caso. Assim, não se pode apresentar o absoluto. Mas podemos apresentar que existe absoluto. É uma ‘apresentação negativa’, Kant diria também ‘abstrata’. É nesta exigência de alusão indireta, quase inapreensível, ao invisível no visível, que nasce, em 1912, a corrente da pintura ‘abstrata’. O sublime é o sentimento que é convocado por estas obras, e não o belo. O sublime não é um prazer, é um prazer de dor, não conseguimos apresentar o absoluto, o que é um desprazer, sabemos no entanto que devemos apresentá-lo, que a faculdade de sentir ou de imaginar deve provocar o sensível (a imagem).” (Lyotard, 1990, p.128-129).

Virilio, ao explicar a existência de uma lógica na trajetória da imagem, que se referencia no desenvolvimento tecnológico, ou uma “logística da imagem”, divide essa trajetória em três momentos:

“Na verdade, a **era da lógica formal da imagem**, é a da pintura, da gravura e da arquitetura, que se conclui com o século XVIII. A **era da lógica dialética** é a da fotografia, da cinematografia ou, se se preferir, do fotograma, no século XIX. A **era da lógica paradoxal da imagem** é

a que começa com a invenção da videografia, da holografia e da infografia... como se, neste final de século XX, a própria conclusão da modernidade fosse marcada pelo encerramento de uma lógica da representação pública. Ora, se conhecemos suficientemente bem a realidade da lógica formal da representação pictural tradicional e, em um nível mais baixo, a atualidade da lógica dialética que preside a representação fotocinematográfica, por outro lado só estimamos com dificuldade as virtualidades desta lógica paradoxal do videograma, do holograma e da imagerie numérica.” (Virilio, 1994, p.91).

## CONCLUSÃO

Na sociedade contemporânea, a imagem ocupa lugar privilegiado e a visualidade é, reconhecidamente, um dos mais importantes recursos cognitivos. Nesse contexto, a arte e seu produto – a obra – maximizam as potencialidades da experiência estética do homem.

O desenvolvimento tecnológico trouxe grandes modificações para o universo imagético no que diz respeito a sua produção, transmissão e distribuição. Se a fotografia, o cinema e a televisão provocaram profundas transformações no comportamento dos indivíduos, nas relações sociais e, sobretudo, no estatuto da arte, as novas tecnologias da imagem e da informação estão realizando a mais radical mudança nessas instâncias.

Entretanto, a arte não está vinculada unicamente à natureza do produto, não pode ser definida pelo objeto ou pela forma que lhe serve de suporte: “... um objeto artístico não é nunca apenas um fenômeno estético. Ele está incrustado na realidade humana e social, através de uma rede complexa de relações.” (Francastel, 1983, p. 25).

A arte concretiza valores que nenhuma outra forma de expressão é capaz de exprimir, o que evidencia o caráter complementar das diferentes formas de expressão de uma sociedade. Cada obra específica deve ser vista tanto a partir do significado que a obra acabada tem para a sociedade, quanto as intenções do artista que a elaborou: “A obra de arte é sempre heterogênea, associando e combinando fragmentos que, ao nível da representação, se inserem em conjuntos de variadas experiências” (Francastel, 1983, p. 26).

Sob o paradigma da racionalidade técnica, a informação vem sendo tratada como ciência e se desenvolvendo como indústria. Todo o aparato tecnológico da indústria da informação está voltado para o reprocessamento dos conteúdos informacionais com a finalidade de inserir “a maior e melhor quantidade de informação em menores e mais produtivos espaços de memória artificial.” (Barreto, 1992, p.29).

Nos estudos clássicos da informação, **informação** é considerada de forma distinta de **significação**:

“...a questão da significação é vista como algo dependente do juízo interpretativo, do juízo valorativo, da opinião, da subjetividade... Ao invés disso, essa análise – através de um algoritmo – procuraria traduzir esse texto numa relação numérica que indicaria a quantidade de informação nele contida e não a qualidade da significação.” (Coelho Neto, 1983. p.120).

Atualmente, entretanto, a tendência é alargar a abordagem informacional, de uma compreensão limitada pela filosofia da representação e pela abordagem cognitivista para uma leitura dos fenômenos e processos de informação em contextos outros, como estéticos e prático-normativos.

As considerações feitas nesse trabalho, embora sem a intenção de comprovar hipóteses ou formular soluções, estabeleceram que:

1. o objeto imagético possui especificidade – com seu caráter dual – e sua relação com os procedimentos da transferência da informação, através da idéia paradigmática de Sistema de Recuperação da Informação, minimiza-o;

2. os conceitos e termos de indexação são representações da representação (documento) e, jamais, substitutos dessa representação do conhecimento;

3. a idéia de referência deve sobrepujar a idéia de substituição, no processo de recuperação da informação;

4. no contexto da discussão imagem/palavra, deve ser levada em conta a idéia de complementação entre as duas modalidades de representação do conhecimento, ou seja, há imagem na palavra, assim como também existe palavra na imagem. A necessidade de informações que estão fora da imagem, como por exemplo a localização e data da fotografia de um evento não identificado, é clara: sem ela, esse documento não “fala”, não é utilizável como fonte de informação. Poderá, sim, se for o caso, ser objeto de fruição estética;

5. em um estudo sobre a imagem/objeto imagético é fundamental que se observe o contexto do desenvolvimento das tecnologias da imagem, relacionando-o com os chamados equipamentos de subjetivação coletiva, com as formas de ordenação meta-política do visual e do social e com os diferentes regimes sociais, além deles entre si.

Fica, ainda, como indicação de caminhos metodológicos, a utilização de noções da semiótica, da teoria da informação e da teoria da imagem, como forma de diminuir os efeitos redutores do paradigma vigente na recuperação da informação.

A construção dessa teia foi fundamental para a compreensão da necessidade do alargamento não só dos quadros teóricos da Ciência da Informação, como também da reformulação dos procedimentos de recuperação da informação, atividade básica da entidade central da Ciência da Informação – o SRI. Buscar em outras áreas subsídios que possibilitassem melhor compreensão da complexidade da questão foi uma aventura teórica instigante e proveitosa.

Além da própria natureza complexa do objeto imagético, as diferentes possibilidades de uso desse registro, que podem ir da mera ilustração de textos, passar pela importância como fonte de informação para diversas áreas do conhecimento, até o deleite absoluto da pura fruição estética, encanta e apaixona aqueles que se dedicam a conhecê-lo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, Aldo de Albuquerque. A informação no mundo da técnica. ECO: Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.1, n.3, p.25-34, 1993.
- BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.89-93.
- COELHO NETO, J TEIXEIRA. **Introdução à teoria da informação estética**. Petrópolis: Vozes, 1973. 141 p. (Coleção Textos Introdutórios, 1).
- DAHLBERG, Ingetraut. Teoria do conceito. **Ciência da Informação**, Brasília v.7, n. 2, p.101-107, 1978-.
- \_\_\_\_\_. On the theory of the concept. In: NECLOMEGHEN, A. (Ed.). Ordering systems for global information networks **INTERNATIONAL STUDY CONFERENCE OF CLASSIFICATION RESEARCH, 3**. Bombay, 6-11, Jan. 1975. Bangalore. Saroda Ranganathan Endowment for Library Science, 1979. p.54-63.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 226p.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 279 p.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 426 p. (Coleção Estudos).
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983. 227 p. (Arte & Comunicação).
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Néida. O objeto de estudo da Ciência da Informação: paradoxos e desafios. **Ciência da Informação**, v.19, n.2, p.117-122, jul./dez. 1990.
- \_\_\_\_\_. **A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas**. Rio de Janeiro, 1994. 29 p. dat.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). **Organização do conhecimento e políticas de informação**. Rio de Janeiro, 1996. Projeto integrado de pesquisa.
- GUATTARI, Felix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (Org). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993. p.177-191.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992. 349 p.
- LUZ, Rogério. A dimensão estética da imagem e os meios de comunicação de massa. ECO; Publicação da Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.109-115, 1992.
- \_\_\_\_\_. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André (Org.).

- Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Ed.34, 1993. p. 49-55.
- LYOTARD, Jean-François. **O inumano.** Lisboa: Editorial Estampa, 1990. 202 p. (Coleção Margens).
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. 313 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos: seleção de textos de Marilena de Souza Chauí.** São Paulo: Abril Cultural, 1984. 260 p. (Os pensadores).
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994. 662 p. (Coleção Tópicos).
- NOVELLINO, Maria Salet Ferreira. **Indexação de assuntos baseada em computador: o caso dos sistemas articulados.** Rio de Janeiro, CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, 1993. Diss. (M. Ci. Inf.).
- OLIVEIRA, Erick Felinto de. Morte, ocaso ou metamorfose da arte? Poética contemporânea em Umberto Eco. ECO: Publicação da Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.1, n.4, p.91-98, 1993.
- PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Ed.34, 1993. 304 p. (Coleção Trans).
- PEREIRA, Vania Lucia da Cunha. **Sistema de redução da informação: uma (ir) recuperação metodologicamente configurada.** Rio de Janeiro: CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, 1994. 95 p. Diss. (M. Ci. Inf.).
- RIEBER, Lloyd P. A historical review of visualization in human cognition. *ETR&D*, v. 43, n.1, p.45-56, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem & enigmas. *Revista USP*, n.16, p. 36-51, dez./fev.1992/1993. (Dossiê Palavra/Imagem).
- \_\_\_\_\_. **A percepção: uma teoria semiótica.** São Paulo: Experimento, 1993. 120 p.
- SILVA, Cássia Maria Mello da. **Imagens X Conceitos: questões da recuperação da informação imagética.** Orientador: Maria Nélide González de Gómez. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, 1996.
- SILVA, Cássia Maria Mello da, MARQUES, Regina Celie Simões. **O discurso da ecologia na arquitetura tal como é veiculado em periódicos especializados.** Rio de Janeiro, 1992. 15 p. Trabalho final apresentado à prof<sup>a</sup> Regina Marteleto no curso: Informação e Socialização do Conhecimento.
- VIRILIO, Paul. **A máquina de visão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. 107 p.



# FOTOGRAFIA E CIDADE: A INFORMAÇÃO NAS IMAGENS DE AUGUSTO MALTA E EUGÈNE ATGET\*

Ricardo de Hollanda

Jornalista e Editor

Mestre em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – UFRJ/ECO

Doutorando em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – UFRJ/ECO

Professor da Universidade Estadual do Rio Janeiro – UERJ

A situação em que a Fotografia foi colocada, ao final do século XX, foi definidora em suas possíveis direções, que serão tomadas no próximo século. Hoje, o comentário que prevalece é o de aproximação da imagem fotográfica com o documental, gerando um retorno às suas origens quando os primeiros artistas buscavam uma similaridade com a realidade. Entretanto, é no aspecto de aproximação com o real que a Fotografia estabelece questões de fundo ideológico e, se não foi a partir de um movimento concentrado e embrionário nas questões da ideologia, tanto a Fotografia como a teoria da ideologia nasceram juntas.

Niépce e Daguerre iniciaram na terceira década do século XIX o que então chamaram de Daguerreotipia, enquanto a ideologia apresentava uma formulação de teoria sistemática e consistente com Marx e Engels, em 1845, nas páginas da *Ideologia Alemã*.

Não é necessário mencionar o interesse que dedicaram os primeiros fotógrafos aos conflitos sociais, às lutas ideológicas, políticas e econômicas posteriores à Revolução Industrial. Neste aspecto, deve ser destacado o fato que tanto Marx, Engels e Nietzsche recorreram a metáforas óticas e fotográficas para explicar o processo ideológico. A linguagem insegura de todos os precursores, a preocupação em nominar aquilo para o qual não existem palavras, fez com que Marx e Engels adotassem metáforas como *câmara obscura* e *reflexo* para descrever a inversão ideológica na representação do real.

O fato é que esta proximidade e fascínio pelo real são características comuns no processo fotográfico, a tal ponto que a produção predominante de imagens fotográficas recai naturalmente na fotografia documental. Graças a

---

\* Este artigo foi extraído da dissertação "Imagem e cidade: a informação fotográfica na obra de Augusto Malta", aprovada em 1995 pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação, convênio CNPq/IBICT - UFRJ/ECO, sob a orientação acadêmica das Professoras Rosali Fernandez de Souza e Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

isso, o material histórico – a iconografia representativa de uma época – está passando por uma investigação semelhante: há um interesse em desenvolver e explorar as possibilidades fotográficas, estudando-as como evidência do passado e registro sistemático do presente. Este processo memorial tem permitido que a sociedade seja registrada com intensidade pelos fotógrafos documentaristas; e a cidade tem sido o palco inevitável para este exercício do olhar. Certamente os fotógrafos urbanos representam hoje o que o pintor de paisagem representou no século passado: o contato direto com a natureza urbana, a proximidade com as pessoas, com o comércio, com as ruas, com as ruas, prédios e praças. Uma tentativa de interpretação nestas relações tão complexas. “A cidade é muito mais do que um cenário: se é um *topos* privilegiado dos modernos é por ser um âmbito carregado de diferenças, de qualidades, de complexidade. Um lugar de crise, de acordo com o fundo mesmo da consciência moderna.” (Bolaños, 1996, p. 11).

Walter Benjamin entendeu que ao se fazer a memória de coisas que haviam sido introduzidas no conhecimento de sua cidade, a Berlim sóbria e tumultuosa de seus anos juvenis, enfatizava-se para a inutilidade do tempo e tudo aquilo que evocava o fluir de recordações, de modo que, quando os dias e os anos do passado ressurgem, o fazem sempre junto à figura de algo congelado no momento. Nesta avaliação da cidade o que importa é sua competência no campo do individual, sua capacidade para declinar os estados de ânimo de seus habitantes. Prosseguindo com a lógica de Benjamin, a cidade não é só uma coisa, senão a mais privilegiada das coisas humanas, o que a coloca em excelentes condições para falar o que sucede aos indivíduos. Nesta perspectiva, a vida na metrópole propõe a cada habitante uma experiência estimulante e muito nova, porém oposta à velha intimidade que suscitava o lugar. “Com o desenvolvimento urbano e a expansão da metrópole industrial, a vida externa foi se fazendo mais heterogênea, e a relação entre o *lugar* e a *rua*, entre a *privacidade* e a *prosmicuidade* foi se tornando mais pronunciada.” (Le Goff, 1997, p. 62).

Ou, como Nestor Canclini expõe sua visão sobre a cidade: “A vida urbana requer uma grande concentração, pois quanto mais enervantes se fazem as ruas tanto maior o conhecimento do humano para orientar-se nelas...” (Canclini, 1996, p. 33).

E, nisso, o *flâneur* é o primeiro herói da modernidade que se arrisca a navegar pelo deserto dos homens, e o primeiro *expert* na ciência da exploração urbana. Possivelmente, a versão contemporânea do *flâneur* seja a do fotógrafo. Condenado ou ligado visceralmente à existência da cidade, este moderno passeante observa e aceita esse universo em constante mutação.

Esta é a característica das metrópoles do mundo que tão bem a Fotografia tem sabido captar, desde as primeiras décadas de sua invenção.

A cidade e a Fotografia foram feitas uma para a outra, e é nisto que o espaço discursivo da Fotografia se assemelha ao espetáculo moderno da metrópole: uma predileção congênita pelos fragmentos, pelos registros que constituem os ingredientes da experiência ordinária e de suas divergências. A atitude moderna da cidade acolhe uma incontável abundância de visões rápidas, de partes de conversas, de retalhos de encontros. Era o que Berenice Abbott tratava de recorrer nas imagens que produzia de Nova York York: "...fantasias nativas emergindo dessa alteração acelerada. Nada de beleza orgânica e sentimental, senão um jogo alegremente esquizofrênico." (Bolaños, 1996, p. 21).

A rapidez da vida nas ruas e sua contemporaneidade coincidem em seu dispositivo essencial com o atributo da Fotografia: só ela é capaz de registrar, com seu sistema mecânico, a precipitação incessante do novo. A contração do presente em um instante puro se cumpre aqui de maneira irrepreensível.

Desse ponto de vista, o fotógrafo não é senão a versão mecânica do *flâneur* que com sua câmara, sai diariamente em busca das informações visuais que a cidade oferece. A fotografia moderna e a cidade se correspondem porque rompem todo o nexos com a organicidade da natureza.

Olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser a paisagem. Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala que só é percebida no decorrer de longos períodos, décadas. O *design* da cidade é, portanto, uma arte temporal que muda constantemente pelo traçado das ruas, pela fisionomia das pessoas e pelos trajes que se alteram pela moda vigente.

A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas parcial, e fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. "... cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e de significados." (Lynch, 1997, p. 15).

Como conhecer o sentido que vai adquirindo a vida nas cidades modernas? O registro simples de uma câmara fotográfica não é suficiente. Certamente deve existir no fotodocumentarista urbano a alma do *flâneur* que coleciona as sensações da grande cidade observando-a como espetáculo, naquilo que ele pretende reconciliar com a esfera privada.

Parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de muitas imagens individuais. Ou talvez exista uma série de

imagens públicas, cada qual criada por um número significativo de cidadãos. Entretanto, o que se perpetua na lembrança visual da cidade é a imagem individual que se tem dela, aquela em que se pode traçar uma narrativa de vida, um percurso existencial em um pequeno *locus* urbano que, agregado aos demais espaços vivenciados individualmente, fornecem um imenso caleidoscópio urbano, tecidos um a um, formando imensa rede de informações – as histórias individuais. Cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas ainda assim ela se aproxima da imagem pública que, em ambientes diferentes, é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente.

Desde a seleção do tema até seu registro pela imagem fotográfica, o olhar do fotógrafo se empenha em um esforço de conhecimento e de síntese inusitados, e só é fotografado aquilo que se deseja destacar da fluidez da existência cotidiana e tornar, não apenas eterno, mas exemplar.

No espaço urbano, onde as máquinas e os procedimentos mecânicos impõem cada vez mais seu ritmo, onde a mobilidade e a velocidade desconcertantes alteram os elementos de referência tradicionais, a extensão do sentido da vista que é oferecido pela câmera fotográfica é entendida como adaptação útil e necessária.

Esta possibilidade que a Fotografia nos dá, em admirarmos cenas passadas, percebendo detalhes que seriam imperceptíveis em outra forma de registro é o que podemos chamar de **relevância da informação fotográfica**, cujo aspecto de distribuição distingue a Fotografia de outras imagens técnicas.

As fotografias são superfícies mudas que esperam pacientemente a distribuição através da reprodução. Sua distribuição se dá através de trocas simples entre as pessoas, através da mídia impressa e da mídia eletrônica. No entanto, é importante observarmos os aspectos informacionais gerados pela natureza distributiva da imagem fotográfica.

Na natureza considerada como um sistema, a informação tende a degradar-se com o tempo. O homem se opõe a esta tendência natural, não só adquirindo, armazenando e transmitindo informação, mas produzindo intencionalmente informação. Isto coincide com Vilém Flusser:

“...o processo de manipulação da informação, denominado comunicação tem duas fases: durante a primeira, se produz a informação; na segunda, esta informação se distribue nas memórias onde se armazena. À primeira fase chamamos de **diálogo** e a segunda de **discurso**. Durante um diálogo se sintetizam as diversas unidades de informação disponíveis até converter-se em informação nova; este processo pode ocorrer em uma só memória: um diálogo interior. O

discurso é a fase em que se distribui a informação produzida pelo diálogo.” (Flusser, 1996, p. 45).

Possivelmente, tal processo está ligado à estruturação e identificação, por exemplo, de um ambiente urbano, como capacidade vital para todos que se locomovem no cenário de uma cidade. Muitos tipos de indicadores são usados através dos sentidos, como as sensações visuais de cor, de forma, do movimento da luz e sua polarização, do som e do cheiro específicos dos lugares.

A imagem ambiental estimula a criar um quadro mental individualizado que está associado ao estabelecimento de um mundo concreto (estimulado pelas sensações sensoriais) resultado do nosso percurso de vida, de experiências passadas. Isto serve para interpretar as informações e orientar as ações, gerando um sistema de referências, um organizador da atividade, da crença ou do conhecimento. Em consequência, a cidade passa a ter forte significado expressivo.

Se a Fotografia está intimamente ligada à cidade, isto não quer dizer que o fotógrafo exerça uma produção incessante de imagens, com o objetivo de registrar o máximo possível de situações ocorridas.

Basicamente, o fotógrafo trata de estabelecer situações que não tenham sido percebidas **congelando** uma situação para reflexão ou até mesmo uma admiração especial. O que temos, então, é a inversão do vetor de significação: não é real o significado, senão o significante, a informação, o símbolo.

O fototodocumentarista, portanto, não busca novas situações – a informação não processada suficiente para seu registro mecânico- pelo contrário, prefere simplificar e dar um caráter de concisão às cenas reconhecidas, depurando a informação carregada de vivências e experiências.

A Fotografia representa, neste caso, o mito dinâmico da retenção da memória, do tempo e de um certo domínio sobre a realidade por apropriação, através de sua imagem. A Fotografia roteiriza a cidade, retém as cenas públicas ou privadas, transmitindo para as gerações a idéia de uma possível realidade não manipulada. Ocorre que a quantidade de informação contida em qualquer acontecimento real é sempre relativa, pois verificamos que o grau de novidade ou de impacto nem sempre acompanha a imagem fotográfica.

Assim, toda informação fotográfica pode levar ao indivíduo um potencial de dados que, no caso da cidade, ajuda a traçar um reconhecimento na representação urbana, pela dimensão da novidade contida no registro da imagem. Joan Costa chama a isto de **acontecimento**: “O acontecimento é algo que sucede ao que se produz (o real e o realizado) e que tinha mais ou menos probabilidades de ocorrer, porém não havia ocorrido antes...” (Costa, 1991, p. 63).



Em comparação com outros meios de informação e de comunicação, a fotografia documental pode fornecer, em um tempo determinado, quantidade de informações mais expressivas que a proporcionada pelo texto.

“...tomando como base os dados de Robert Escarpit (1997), a exploração do texto escrito, em leitura normal, se faz com uma cadência de 40 a 60 bits por segundo, e o ritmo informacional de uma conversação é de 100 a 150 bits por segundo, sem contar com as redundâncias em ambos. Em contrapartida uma imagem do tamanho de 40X50 mm tem mais de mil bits...” (Costa, 1991, p. 71).

Assim, do ponto de vista da informação, a fotografia é um documento que pode fornecer, interpretações mais ricas e fáceis de serem decodificadas. Sua linguagem é universal e entendida entre todos os povos.

“... na imagem fixa – fotográfica ou não – há, em troca, um grande número de relações *intraicônicas* que permitem ao observador uma infinidade de explorações distintas (a despeito da estratégia comunicacional do fotógrafo, da composição, da distribuição dos contrastes e a estrutura das linhas que determinam os percursos da visão)...” (Costa, 1991, p. 73).

É, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito reconhecível que a sociedade moderna já não permite. Em contraste com a vivência isolada, o irrepetível e único, marca da vida e da cidade modernas, a memória esforça-se por recuperar a cidade evanescente e repete, em símbolos, o que já foi rejeitado e esquecido.

Na configuração da fotografia documental urbana podemos destacar, em planos opostos, dois fotógrafos que estabeleceram uma relação íntima com suas cidades: Eugène Atget e a velha Paris; Augusto Malta com o novo cenário do Rio de Janeiro no início do século XX. Ambos tiveram sensibilidade para captar suas cidades, trazendo-nos um feixe de informações visuais extraordinário resultado de um olhar minucioso, sensível e atento.

Eugène Atget buscou captar os espaços parisienses vazios, com ângulos mais evocativos da cidade. Suas imagens revelam ausência total de referências sobre qualquer convenção tradicional considerando o enquadramento, a composição e ainda o interesse pouco comum por assuntos que, *a priori*, não eram considerados artísticos.

O mundo assim representado tinha a aparência de sonho e fazia eco a tudo que a comunidade surrealista procurava em direção aos fenômenos do

inconsciente, e seu impacto sobre a criação. Na realidade, suas fotografias haviam assumido dimensão que ele mesmo não havia previsto. Suas imagens foram publicadas em 1946 pela revista *A Revolução Surrealista*, para acompanhar as reflexões no texto.

Embora os surrealistas tenham assimilado a obra fotográfica de Eugène Atget com as chamadas “vistas desencarnadas de Paris”, é importante entendermos que essas imagens não são vazias. Ele eliminava ou dissimulava a presença humana com o objetivo de dar a certos temas a maior fidelidade possível. Procurava, desse modo, obter informações próprias para as ruas, as encruzilhadas e as fachadas de prédios que fotografava. São justamente esses registros que mais impressionam. São imagens que apresentam constantemente um caráter estranho, seja por uma assimetria, seja por um grande equilíbrio de linhas de massas e de jogos de luz.

Sua produção fotográfica, compreendida entre 1890 e 1927 (faleceu em agosto), ultrapassou 8.500 chapas de vidro. Muitas se caracterizaram como pequenos documentos que provocaram a adesão de outra vanguarda, menos célebre que a dos surrealistas. Era o **grupo dos quinze**, formado em 1946, em Paris. O aspecto documental, a impressão e a exatidão constituíram para Atget a influência da fotografia pura.

Se os vanguardistas foram os primeiros a reconhecer Atget como mestre, o mundo da fotografia fez o mesmo. Raymond Lécuyer em seu trabalho sobre a história da Fotografia, publicado em 1945, sugere que Atget foi um precursor e fotógrafo ambulante, cavaleiro errante da Fotografia.

O cuidado pelo registro documental, tentativa inconsciente de estabelecer um sistema de informações visuais de Paris, fica nítido pelo conteúdo das cartas que enviou ao diretor do Museu de Belas Artes, em 1920, ao propor o achado de suas imagens: “sempre procurei registrar tudo que pudesse testemunhar o passado, que fosse típico ou pitoresco...” (Freund, 1994, p. 18).

Dava particular atenção ao que imaginava que fosse desaparecer, e como tinha essa precisão colocava na legenda “vai desaparecer, vai sumir”. Assim procedendo, Atget se liga à corrente romântica do século XIX que se interessava pelos vestígios antigos e medievais da arquitetura européia. O historiador Beaumont Newhall classificou-o como fotodocumentarista e um fotosociólogo, comparando-o a Lewis Hine e Jacob Riis que documentaram Nova York na década de 20.

A obra de Eugène Atget traduz uma cultura e, neste sentido, uma forma de leitura urbana, registrando Paris e arredores através das lojas comerciais, vitrines, jardins, dos chafarizes, das estátuas etc. Atget é celebrado não só pelos dotes de documentarista mas pelo senso “proustiano” do tempo rigoroso e denso que construiu a Paris em nosso imaginário.

O fotógrafo brasileiro Augusto Malta, foi quem mais produziu imagens da cidade do Rio de Janeiro, durante o período em que esteve documentando a cidade para a Prefeitura do Distrito Federal. Foram mais de 30.000 fotografias em negativos de vidro.

Nesta produção fotográfica Malta configurou um retrato bem objetivo e representativo, com um senso de informação, de expressividade e de estética. Seu relato visual é conciso e desprovido do imagismo excessivo. Soubes transmitir com objetividade as situações ambientais indicando com sutileza as implicações humanas e possibilitando uma interpretação sócio-cultural da época.

Nenhum recanto do Rio de Janeiro escapou à sua visão aguda de documentarista. É considerado pela extensão e qualidade do acervo, como o primeiro fotógrafo a perceber a importância da Fotografia como veículo de informação com linguagem própria.

Augusto Malta iniciou a reportagem ilustrada ao ceder fotografias de acontecimentos importantes aos jornais e revistas da época. Publicações como Fon-Fon, Revista Ilustrada, Kosmos, entre outras, imprimiam regularmente suas imagens.

Seu estilo fortaleceu a linguagem fotojornalística. Praticamente, foi o único fotógrafo a ser identificado nas fotografias impressas. Com tinta nanquim e pena ele gravava na “matriz” o nome do local, a data, o número da chapa e seu nome. Era um profissional da informação acima de tudo.

A obra de Augusto Malta guarda muitas relações com a cidade pois, através da eclética e imensa documentação fotográfica desenvolvida nas três primeiras décadas do século XX, podemos sentir e perceber a dinâmica da cidade, oferecendo ao pesquisador um universo de informações único.

Ao compararmos esta produção visual à luz das imagens preservadas em acervos públicos e particulares verificamos que seu percurso foi oposto ao de outros fotógrafos da época. Ele não começou pelo retrato ou pelas panorâmicas, tão em voga no final do século XIX e início deste. Foi através de um trabalho que visava atender às demandas dos projetos urbanísticos durante a gestão do prefeito Pereira Passos.

Desse modo, Malta desenvolveu uma atitude particular e original de “ver” a cidade provocada pelo intenso exercício visual que praticava com paixão. Não é exagero afirmarmos que tal singularidade se tornou nítida pelas pesquisas atuais empreendidas por arquitetos, historiadores, geógrafos e sociólogos.

É curioso observarmos que paralela à produção oficial – a situação funcional de Augusto Malta lhe impunha o registro fotográfico das iniciativas do poder público- podemos apreciar retratos de negros ex-escravos, de velhos asilados, a situação de penúria em escolas da zona oeste, registros documentais em prostíbulos.

Seu percurso pela cidade é de tal ordem que inicia a crônica visual em parceria com o jornalista e cronista João do Rio. As ruas, as ladeiras, os largos, as praças, o lazer, o trabalho, a expectativa e a indiferença, o decadente e o “*nouveau*” estão em suas fotografias. Nada escapou ao seu olhar sensível.

Pelo trabalho contínuo de registro fotográfico, ao longo dos anos, sobre temas como o desmonte do Morro do Castelo, o carnaval e o “*footing*” na Av. Central, podemos considerá-lo como o precursor do ensaio fotográfico que, anos mais tarde, seria consagrado nas revistas O Cruzeiro (década de 50) e Realidade (década de 60).

Em 1910, na edição de maio, a Revista da Semana assim se referia ao trabalho de Malta: “...este homem conhece toda a história da República, não por ouvir dizer, mas por ser uma testemunha de vista dos acontecimentos...” (Revista da Semana, 1910, p. 5).

O acervo de Augusto Malta está concentrado no Arquivo da Cidade (cerca de 2.249 negativos em vidro) no Museu da Imagem (com 2.600 negativos de vidro e 400 negativos panorâmicos e aproximadamente 80.000 cópias em papel fotográfico), no Museu Histórico Nacional (com 61 negativos de vidro), no Museu da República (com 80 negativos de vidro), e na Biblioteca Nacional (com 53 negativos de vidro, 03 álbuns com 246 fotografias em papel) além do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (apenas cópias fotográficas) Instituto Histórico e geográfico Brasileiro (com um belo ensaio fotográfico do gabinete do Barão do Rio Branco) no Museu da Cidade (cujo acervo não foi identificado na época da pesquisa) e em acervos particulares (*Light* e Casas Granado), cujos trabalhos evidenciam sua trajetória como profissional autônomo.

Diante dessa produção significativa verificamos que a visão de Malta foi global e, ao mesmo tempo, particular. Ele apreendeu o Rio de Janeiro menos pelos aspectos da política oficial do que pela percepção da vida que vem de partes da cidade. A fragmentação urbana provocada pelo olhar fotográfico demonstrou cuidado em retratar e em recolher traços de informação oriundos de características específicas da cidade.

A obra fotográfica de Augusto Malta permite a construção de uma narrativa visual urbana, seja pelo aspecto sequencial na numeração dos negativos, seja pela ampla cobertura de assuntos cotejados por este fotodocumentarista, oportunidade em que pode aflorar **pequenas cidades** dentro de uma grande metrópole como o Rio de Janeiro.

Hoje, mais do que em qualquer outra época, nos valem dos documentos visuais de Malta para compor um cenário possível do início do século. O passado se torna mais remoto quando de difícil acesso ao olhar e, como nos ensina Machado de Assis: “há certas memórias que são como pedaços

de gente, em que não podemos tocar sem algum gozo e dor, mistura de que se fazem saudades...” (Assis, 1982, p. 64).

Costuma-se enfatizar o compromisso da Fotografia com a beleza, em detrimento de seu caráter de documentação. Augusto Malta foi, sobretudo, um profissional da Memória e da Informação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Crônicas*. São Paulo: Ed.Circulo do Livro, 1982.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. Campinas: Papyrus Editora, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris: Musée de La Photographie, 1998.
- BOLAÑOS, Maria. *La ciudad*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura de Valladolid, 1996.
- BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1988. Coleção Debates.
- CANCLINI, Nestor. *La ciudad de los viajeros*. Mexico: Editorial Grijalbo, 1996.
- COSTA, Joan. *La fotografia entre sumisión y subversión*. Mexico: Editorial Trillas, 1991.
- DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora, 1990.
- ESCARPIT, Robert. *Teoria general de la información y comunicación*. Barcelona: Ed. Icaria, 1977.
- FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofia de la fotografia*. Mexico: Editorial Trillas, 1996.
- FREUND, Gisele. *Photographie et société*. Paris: Editions du Seuil, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1997.
- REVISTA DA SEMANA, p. 5, maio 1910.
- SANTAELLA, Lucia, NORTH, Winfried. *Imagem*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

# A NARRAÇÃO DA OBRA FÍLMICA REVELADA POR SUA ÁRVORE GENEALÓGICA: PRINCÍPIOS PARA A ANÁLISE FÍLMICA COMO PROCESSO COMUNICACIONAL PARA A REPRESENTAÇÃO DOCUMENTÁRIA\*

Rosa Inês de Novais Cordeiro

Bibliotecária, Arquivista

Professora da Universidade Federal Fluminense – UFF

Mestra em Ciência da Informação, CNPq/IBICT – UFRJ/ECO

Doutora em Comunicação e Cultura, UFRJ/ECO

igneznovais@uol.com.br

## INTRODUÇÃO

Este texto analisa a representação integrada do filme e de seus documentos em suas manifestações sonora e visual. Em oposição ao cinema experimental e documentário, a pesquisa se baseia no cinema narrativo ficcional. Para analisar o complexo fílmico utiliza o plano da história, no modelo da tripartição da narrativa de Vernet. As atividades do processo de produção dos filmes se refletem nos documentos criados, através de sua forma e conteúdo. Propõe-se uma abordagem própria da Ciência da Informação considerando-se o conjunto dos documentos, dos usuários e da unidade-organizacional de um sistema de recuperação da informação. Em toda a pesquisa analisaram-se a representação e a recuperação documentária como processo comunicacional interativo e inserido em contexto situacional, conforme abordagem de Hjørland (1997), Ingwersen (1996) e González de Gómez (1997). Trata-se, portanto da busca de uma polirrepresentação do filme como unidade documentária complexa.

Foi pressuposto que se poderia chegar a um olhar parcial sobre o filme através seus documentos-agregadores; que se poderia subtrair daqueles documentos elementos que auxiliassem o indexador na análise descritiva e de conteúdo do filme ou que esclarecessem o indexador sobre aspectos do filme

---

\* Este artigo origina-se da Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura “Representação integrada da documentação fílmica, critérios e princípios de análise da informação” aprovada em 1998 pela Escola de Comunicação da UFRJ, sob a orientação acadêmica da Professora Maria Néida González de Gómez.

acerca dos quais se teve dúvida, durante sua análise ou exibição. O tratamento dos documentos-agregadores foi, igualmente, de importância fundamental para a cultura cinematográfica.

No início da pesquisa, sedimentamos conhecimento empírico, quando participamos de grupo de pesquisa multidisciplinar que tinha como proposta fazer a **indexação do filme pelo filme**. Esta experiência nos levou à certeza daquela opção que também permitiu que de 1999/jun. 2000 fosse desenvolvida pesquisa no programa de iniciação científica PIBIC/CNPq mediante a Universidade Federal Fluminense, testando e avançando com tal opção metodológica.

O filme é o resultado de um processo parcelado de elaboração/produção em que várias atividades, fases e procedimentos ocorrem de forma paralela e simultânea. São planejados e executados vistas ao seu **agrupamento e concretização** no produto final – o filme – no qual se usam as linguagens visual e sonora (palavras, músicas e ruídos). Ao mesmo tempo, o filme é o resultado de trabalho de equipe que envolve profissionais de diversas áreas de especialização.

Em consequência são gerados documentos de diversas naturezas. Cada qual se refere a determinada atividade, aspecto e parte do filme, ou seja, não são documentos-síntese do todo (o filme), mas documentos de partes do todo.

A análise do filme como objeto indexacional deve ser abordada como processo de produção de sentido (narrativa e montagem) e não a partir de uma única linguagem (imagens-som-palavras) ou único suporte documentário (roteiro).

Estudamos, principalmente, os documentos produzidos para o filme, de forma a detectar, por meio deles, informações que dêem ao indexador parâmetros para a análise-indexadora, no que diz respeito aos documentos-geradores, e também para alguns aspectos do filme. Ao buscar critérios procurou-se entender o processo de realização do filme e os documentos que eram gerados durante este decurso, uma vez que se acreditava ser possível, através desse processo de produção, contextualizar e **antecipar indícios quanto à produção de sentido desse filme**.

É fundamental ressaltar que, em nenhum momento, nos propomos a substituir a indexação do filme pela indexação dos documentos-geradores, pois o filme é único, como obra finalizada (do processo de produção) e como agregador de seu processo de produção e das linguagens veiculadas.

Foram empregados conceitos e pontos de vista mais comumente estabelecidos na área de Cinema, a fim de permitir a estruturação de arcabouço teórico-prático para a análise indexadora dos documentos filmográficos. Isso se deve ao fato desta pesquisa estar inserida na interdisciplinaridade das áreas de Ciência da Informação e de Cinema.

Para a sustentação das idéias, a fundamentação e os procedimentos metodológicos estão desenvolvidos na tese. Entretanto, de forma resumida, pode-se dizer que a pesquisa se deu sob a égide de três hipóteses: detectar, no vasto conhecimento sobre o cinema, olhares fundamentais do objeto fílmico que possam contribuir para o entendimento desse objeto fílmico; estabelecer de forma relevante unidade agregadora e articulada entre conteúdo dos documentos-geradores e filme, isto é, entre o processo de produção e seu resultado, já que se sabia por pesquisa empírica, da heterogeneidade das formas e conteúdo dos documentos extra-filme; chegar a um possível modelo de árvore genealógica<sup>1</sup> do filme através do estudo e da geração da família de documentos de uma obra cinematográfica, que pudesse refletir a gênese de cada filme. O modelo foi testado nos documentos da amostra existentes no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1997.

De forma direta, o objeto geral da pesquisa foi usar o conceito de geração de documentos produzidos para um filme (família de documentos) de modo a se chegar a um núcleo comum de documentos, com informações representativas e pontos de referência para a pré-análise-indexadora da narrativa do filme, no plano da história, potencializada através da polirrepresentação e enriquecida pela cadeia significativa que liga o produto (o filme) ao processo de produção.

## O OBJETO FÍLMICO EM ALGUMAS PALAVRAS

O termo “filme” remete, de imediato, ao domínio cinematográfico<sup>2</sup>. Nossa proposta, neste momento, é singularizar o universo da imagem no filme. O conceito de filme<sup>3</sup> remete a diferentes abordagens, mas todas elas o vinculam: a) a uma matéria prima; b) ao processo criador – estético e fotográfico; c) à idéia do movimento. É visto ainda como um artefato ou como, efetivamente, resultado de um trabalho de arte. É através desta imagem em movimento – o filme, resultado de um trabalho de equipe com diferentes competências técnicas – que são manifestados sentimentos, pensamentos e são veiculadas idéias. “Fazer

---

<sup>1</sup> O conceito de árvore genealógica equivale a família de documentos.

<sup>2</sup> Em “sentido lato, o cinema é entendido objetivamente, enquanto conjunto de filmes ou série de processos necessários à sua feitura. No sentido estrito, o cinema é entendido subjetivamente, enquanto qualidade comum a todos os filmes e que pode resultar num efeito estético. No sentido estrito, o cinema é entendido fisicamente, enquanto sala destinada a exibir para o público uma cópia do filme, não passando este de um artigo de consumo.” (Rittner [196-] p.4).

<sup>3</sup> Rittner ([196-] p.8) conceitua filme como “resultado de um processo industrial específico e dos serviços afins” (...); “realização estética definida, conseqüente de uma manifestação concreta de intenções criadoras e de uma aplicação consciente ou intuitiva dos princípios gerais da arte (...)”; mercadoria (...) ou como complexo químico com estrutura molecular e características físicas próprias”.



um filme é organizar uma série de elementos espetaculares, a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva ou poética do mundo.” (Betton, 1987, p.1).

Embora vários autores, quando tratam dos assuntos **filme e cinema**, analisem a **imagem** distanciando-a das **palavras**, parece-nos que esta ruptura não ocorre de forma tão intensa, pois a palavra encontra-se presente nos filmes principalmente através dos diálogos que conduzem a narrativa e contribuem para o entendimento da proposta desse filme. Entretanto, concorda-se que o texto verbal é freqüentemente mais restritivo de significado se comparado com as mensagens visuais e sonoras.

Por outro lado, se for levado em consideração o **todo fílmico**, a discussão deve ser ampliada para além das linguagens visuais e sonoras, pois perpassa as instâncias de produção e realização do filme.

“Um perfeito domínio da linguagem cinematográfica é necessário – forma e conteúdo estão intimamente ligados, mas não é o suficiente para realizar uma obra de arte. A existência artística e a alma de uma obra-prima parecem decorrer da habilidade, mas também e sobretudo da arte de escolher imagens, em função de sua significação e de seu valor rítmico.” (Betton, 1987, p.1).

Acredita-se que – para filmes produzidos com estas duas linguagens (imagem e som) – as análises metalingüísticas e que objetivem uma intermediação para o repasse das informações contidas nos filmes se aproximarão mais do objeto considerando a intenção holística destas linguagens numa produção de sentido.

O objeto fílmico pode ser considerado sob diferentes aspectos. Assim, os temas abordados tiveram como eixo e embasamento teórico a reflexão de Aumont (1995, p.19-52), ao tratar o filme como **representação visual e sonora**. Este autor procura analisar a **imagem** e o **som** nos limites do olhar do sujeito-espectador, considerando o filme como uma **representação**, um todo, resultado de um **processo de diferentes etapas fragmentadas**. Desse modo, o filme foi analisado, na tese, como objeto de representação visual e sonora, no qual foram eleitos, como dimensões analíticas, o espaço fílmico, as técnicas de profundidade, os enquadramentos, os planos e o som. A estes itens, foi acrescentada a montagem, devido a sua importância para a edição e narrativa do filme. Entretanto, neste texto, somente serão abordados o **som** e a **montagem**.

## O SOM: O DIÁLOGO ELEITO

No cinema, o som é um dos componentes fundamentais para a expressividade do filme, e pode ter as seguintes variações: as falas (os diálogos

– monólogos e comentários), as músicas, os ruídos e o silêncio. Martin (1990, p.251) alerta que o silêncio pode ser, por exemplo, símbolo de angústia, solidão e morte. A discussão sobre as formas do silêncio manifestadas num filme abre polêmica que não é o enfoque deste estudo.

Outro aspecto que deve ser enfatizado quanto ao som no cinema refere-se ao som *off*. O uso da *voz-off* no filme tem sido tema de controvérsias entre os cineastas e o termo, segundo Doane (1991, p.463) “nomeia uma relação particular entre som e imagem”. Segundo esta mesma autora (p.462), *voz-off* refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual não é visível no quadro”. Ainda, para Vanoye, Goliot-Lété (1994, p.109) a *voz-off* é a “que comenta as imagens descritivas, eventualmente desenhos, gráficos etc., voz sem rosto que fala na maioria das vezes de um local não especificado”.

Vanoye, Goliot-Lété (1994, p.49) identificam três modos da expressão sonora no cinema: as palavras, os ruídos e as músicas; e três tipos de relação entre o som e a imagem: “Som *in*: a fonte do som (palavra, ruído ou música) é visível na tela; som sincrônico: som fora de campo, cuja fonte não é visível na imagem, mas pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo da ficção mostrada; som diegético (...); som *off*: emana de fonte situada em outro espaço-tempo, não o representado na tela, extradiegético ou heterodiegético”.

Por conseguinte, Aumont (1995, p.44) também agrega à representação fílmica a reprodução do som, até então pouco “questionada pela teoria e pela estética” do cinema. Devido à variação da trilha sonora dos filmes, o autor acredita que duas determinações interferem nessas variações, que são o desenvolvimento dos fatores econômico-técnicos (cinema mudo/cinema sonoro) e fatores estéticos e ideológicos.

Nos vários textos sobre cinema, é ponto comum o registro do impacto ocorrido na passagem do filme mudo para o filme sonoro. No cinema mudo, “o único som que acompanhava a projeção do filme era, mais frequentemente, a música de um pianista ou de um violinista e, às vezes, de uma pequena orquestra.” (Aumont, 1995, p.45).

Entretanto, com o surgimento do filme com som, este “tornou-se um elemento insubstituível da representação fílmica.” (Aumont, 1995, p.45). Com a evolução e o aperfeiçoamento das técnicas sonoras, surge a prática da pós-sincronização e da mixagem do som.

Segundo Moscariello (1985, p.33), qualquer dúvida sobre as capacidades miméticas do cinema desaparecem com o surgimento do som e depois da cor, ficando o cinema “imbatível no domínio da reprodução da realidade”, ou melhor, na impressão de realidade.

Na história do cinema, e ainda no campo das controvérsias, Aumont registra que, nos anos 20, existiram dois cinemas sem palavras: “mudo,

literalmente privado da palavra” e “um cinema que, ao contrário, assumiu e buscou sua especificidade na ‘linguagem das imagens’ e na expressividade máxima dos meios visuais”. Esses posicionamentos contribuíram para atitudes radicais com a chegada do cinema sonoro que “foi saudado como a realização de uma verdadeira ‘vocação’ da linguagem cinematográfica”. Nos anos 50, duas posições reinavam em relação à incorporação do som ao filme.

Uma dessas posturas considerava que “... o cinema começava, de fato, com o cinema falado e que, a partir de então, só devia visar abolir ao máximo tudo o que o separava de um reflexo perfeito do mundo real” (...). (Aumont, p.48).

Já, em uma segunda visão, “... o som era muitas vezes recebido como um verdadeiro instrumento de degenerescência do cinema, como uma incitação a justamente fazer do cinema uma cópia, um duplo do real, às custas do trabalho sobre a imagem ou sobre o gesto”. (Aumont, p.48).

Para Aumont (1995, p.48), a primeira posição é a que tem prevalecido; nela, o som do filme reforça o sentido do real, sendo “considerado como um simples adjuvante da analogia cênica oferecida pelos elementos visuais”. Entretanto, abordando-se a questão tecnicamente, não há razão para esta dependência, uma vez que as representações sonora e visual são de natureza diversa para nossos sentidos (ouvido e olho), onde a imagem evoca um espaço igual ao real, e o som é quase privado da dimensão espacial. Aumont afirma que os principais “trabalhos de cinema clássico e de seus subprodutos” visaram a “espacializar os elementos sonoros, oferecendo-lhes correspondentes na imagem”.

Em linhas gerais, pode-se dizer que, para Aumont (1995, p.49), entre os cineastas há uma tendência para tratar do som “...como um elemento expressivo autônomo do filme”, não ficando subordinado à imagem mas “...podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem”.

Já outros cineastas atribuem grande importância ao som direto. Para Betton (1987, p.38), o som “completa e reforça a imagem (...) e tem grande poder dramático e sugestivo”. Ele acredita que som e imagem são “combinações complementares, redundantes, contraditórias (ou contrastantes) ou em contraponto”. Ainda para este autor, “o som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera”.

Por fim, Aumont (1995, p.50) observa que os teóricos de cinema começam a questionar sobre estas “relações entre som e imagem”, nas quais as pesquisas procuram substituir a qualificação do som em *in/off, campo/fora de campo*, por análises mais sutis, considerando também a classificação dos vários tipos de combinações audiovisuais, baseadas em critérios amplos e lógicos para uma futura sistematização.

Os diálogos (“e suas formas anexas: monólogo e comentários” – Martin, 1985, 175) exercem importante função no filme. Vários autores afirmam que, já no cinema mudo, havia diálogos, embora expressos de forma diferente, uma vez que não se tinha som, “mas seu sentido nos era comunicado pelas mímicas dos atores e pelos intertítulos (letreiros).” (Chion, 1989, p.101).

No entender de Field (Chion, 1989, p.101) as funções de diálogo de cinema são: “fazer a ação progredir; comunicar fatos e informações ao público; estabelecer as relações entre esses fatos e relações; revelar os conflitos e o estado emocional das personagens; comentar a ação”.

Entretanto, é fundamental destacar que o diálogo acontece com palavras, mas também através de outros códigos visuais que estão, muitas vezes, assinalados no roteiro, embora na tela possam se materializar de outra forma como, por exemplo, pela imagem.

Assim, “...num jogo de perguntas e respostas, a réplica de uma personagem a outra pode ser não outra réplica, mas um silêncio, uma ação (um gesto) ou uma ausência de reação.” (Field apud Chion, 1989, p.102).

Outras funções do diálogo são, segundo Swain: “dar uma informação (sem parar a ação); revelar uma emoção...; fazer a intriga progredir (os diálogos não são um elemento à parte do filme); caracterizar não só a personagem que fala, mas também a que escuta”. (Chion, 1989, p.101).

Nessa instância do diálogo também há divergências de opinião, como no cinema francês, “onde a função de dialoguista foi, durante muito tempo, separada daquela de roteirista”, ou quando Hitchcock diz da importância de se escrever um filme separando-se os elementos de diálogo e os visuais. (Chion, 1989, p.106).

Para Martin (1985, p.176), a montagem é “o elemento mais específico da linguagem fílmica”, mas a palavra é um fator constitutivo e privilegiado da imagem. A fala tem importância fundamental como elemento da realidade (fator de realismo), e por seu papel significativo. Como os demais ruídos ela se submete à decupagem, excetuando-se, em parte, a música.

Martin (1985, p.180-181) diz que os diálogos podem ser de três tipos, considerando-se a natureza e a especificidade da sua linguagem, classificando-os em diálogos teatrais, literários e “realistas”. Quanto ao estilo, ou seja “o tempo gramatical do acompanhamento verbal das imagens”, os diálogos podem estar situados no presente e/ou imperfeito do indicativo.

O autor acima acredita que, embora o diálogo realista seja mais adequado à linguagem fílmica, tudo é permitido nos domínios dessa linguagem, só não podendo estar em desacordo com a situação. É fundamental que exista entre o diálogo e a imagem uma relação dialética valorizada.

## A MONTAGEM: O PROCESSO DE EDIÇÃO DO FILME

A montagem é fundamental para a eficiência da narrativa fílmica pretendida pelo diretor. No percurso de realização do filme existem mudanças, e somente quando o filme é montado se tem a visão do todo fílmico, no qual as três linguagens são agregadas e articulam-se ao movimento (a imagem e as pistas de diálogos, ruídos e música). Assim a narrativa fílmica se faz através da linguagem cinematográfica.

Segundo Martin (1990, p.143-146), são funções da elaboração da montagem a criação do movimento, a do ritmo e a do sentido.

A abordagem desse tema conduz, de imediato, a Eisenstein, pois sua teoria da montagem remete a métodos que foram muito inovadores em sua época, e continuam a influenciar os procedimentos e a reflexão sobre a montagem.

Foi o próprio Eisenstein quem esclareceu as controvérsias entre os que enalteciam e os que depreciavam a importância da montagem. “Sem admitir que ela seja tudo ou então nada, achamos necessário lembrar, agora, que a montagem faz intrinsecamente parte da obra cinematográfica, tendo a mesma importância que todos os demais elementos que contribuem para eficácia dessa arte.” (Eisenstein, 1969, p.72).

A finalidade da montagem está em “fornecer uma exposição logicamente coerente do tema, da história, da ação, dos comportamentos, do movimento dentro do episódio e dentro do drama, no seu todo.” (Eisenstein, 1969, p.72).

Para a construção de uma narrativa fílmica, ou seja, o arranjo que o material narrável assume na obra, podem-se considerar vários critérios de ordenação, isto é, opções de montagem dos fotogramas. Assim, os tipos e classificações dos processos de montagem variam de autor para autor.

Segundo Betton (1987, p.71), a montagem é “o fundamento estético do filme”. Ele cita, entre outros, Eisenstein, Pudovkin, Balazs e Arnheim como grandes estetas que tentaram estabelecer a nomenclatura do processo de montagem. Valendo-se desses estudos, Betton sistematiza os tipos de montagem nas seguintes categorias: rítmica, intelectual ou ideológica e narrativa (esta subdivide-se em linear, invertida, alternada e paralela).

De acordo com Martin (1985, p.132), a montagem é “o fundamento mais específico da linguagem fílmica”, (...) “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”. Faz a distinção entre montagem narrativa e montagem expressiva.

Segundo Moscariello (1985, p.55-58), a **estrutura narrativa** de um filme, ou “o arranjo que o material narrável assume na obra, pode obedecer a diversos critérios”. Assim, sistematiza a estrutura fílmica com diferentes níveis de narração, como: simples (linear, binária, circular, de inserção), complexa

(fragmentária, polifônica e aberta) e ausente (não-narrativa: experimental, musical e discursiva).

A narrativa materializada através a montagem é o elo de ligação conteudístico entre a heterogeneidade dos tipos de documentos produzidos para o filme e o próprio filme. No complexo da narrativa (plano da narrativa, plano da narração e plano da história) (Vernet, 1995) é observado que o plano da história possibilita ao indexador uma análise integradora dos documentos e faz com que ele exerça o princípio da margem de segurança (cf. item Princípio da margem de segurança).

Estamos considerando narrativa o desenvolvimento do “conflito-matriz”, a partir do qual os acontecimentos, as ações vão acontecendo na lógica da história, em determinado tempo e lugar, envolvendo os personagens, o ambiente físico e o cenário. Na perspectiva desta tese, o plano da narrativa privilegiado foi o plano da história, nos documentos produzidos para o filme.

O tema montagem, quando abordado neste estudo, tem como ponto de vista de análise o plano narrativo e não a técnica de montagem. A montagem é o elo de ligação e decisão entre o processo da produção fílmica e o produto finalizado – o filme; e ainda, considera-se a importância da montagem em relação a narrativa fílmica.

## A OBRA FÍLMICA E A NARRAÇÃO

É proposta abordar o tema narrativa no contexto da obra fílmica, sem entretanto excursionar na área da Narratologia, mas tentando relacionar a narração ao conceito de história. Esta pesquisa procura se ancorar ao cinema narrativo ficcional, em oposição ao experimental e documentário, devido a fatores diversos, tais como: – a esfera do consumo cultural, numa primeira constatação. Observa-se também que, nos circuitos de exibição dos filmes predomina o cinema narrativo; – em consequência do anterior, nas unidades de informação predominam acervos relacionados a filmes narrativos; – a história é o elemento de resposta imediato para o espectador comum de um filme; conseqüentemente, o será para o indexador não-especialista em cinema e para grandes grupos de usuários de uma unidade de informação; – considera-se a história (e seus componentes) como elemento fundamental e agregador de uma família de documentos fílmicos. Entretanto, no filme, além do plano da história existem outras duas instâncias narrativas, de acordo com o modelo de Vernet (1995): plano da narrativa e plano da narração (cf. item Tripartição da narrativa fílmica);

O porquê da escolha do conceito de narrativa como ponto de partida da análise documentária do filme pode ser assim sistematizado: a) trata-se de um plano privilegiado de construção do *objeto fílmico*, permitindo reunir o

processo, o produto e sua trajetória e, logo, a família de documentos que acompanha a geração e composição do filme; b) trata-se, também, de um plano privilegiado de construção do *indexacional*: – do ponto de vista do indexador não especialista; – do ponto de vista de grandes grupos de usuários da unidade de informação fílmica; – do ponto de vista de um *corpus volumoso* de filmes e de documentação fílmica reunida no acervo da organização, o que permite uma leitura significativa e sintetizadora. (Kobashi, 1996, p.16).

O conceito de narração está sendo usado no sentido restrito de **história**. O tema narração é conflitante nos autores da área de Cinema, como também nos autores da área de Literatura. Diferentes linhas teóricas são estudadas, propostas e aplicadas, muitas vezes de forma experimental. Entre os autores de cinema, destacamos Vernet, por sua abordagem metodológica do tema, em que discute a narração em diferentes instâncias de produção e “assimilação” no universo fílmico.

Chion (1989, p.87-88) faz a distinção entre a **história propriamente dita**, ou seja “o que *acontece* quando se coloca o roteiro em ordem cronológica” e outro nível, que denomina de **narração**, que se refere “à maneira como a história é contada, ou seja, à maneira como os acontecimentos e os dados da história são levados ao conhecimento do público”.

“... essa distinção é expressa através dos termos *história* (argumento, lógica das ações, o que hoje se chama ‘diegese’) e *discurso* (tempos, aspectos, modos da narrativa). Uma mesma história pode ser contada por diferentes meios (romances, rádio, filme, peça de teatro, história em quadrinhos, ou até mímica), enquanto o discurso é específico a cada um desses meios empregados.” (Benveniste apud Chion, 1989, p.88).

Vernet (1995, p.89) afirma que o encontro do cinema com a narração não era a preocupação, no início de sua existência. O cinema era usado como um instrumento de investigação científica ou de reportagem/documentário, um prolongamento da pintura e um divertimento. Era um “meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos”.

São assinalados por Vernet (1995, p.90-91) três fatos que conduziram o cinema ao encontro da narração: a imagem figurativa, a imagem em movimento e a busca da legitimidade.

O cinema, um meio de registro, oferece imagens figurativas nas quais, “graças a um número de convenções, (...) os objetos fotografados são reconhecíveis.” Entretanto, “o fato de representar, mostrar um objeto de forma que seja reconhecido, é um ato de ostentação, que implica que se quer dizer

algo a propósito desse objeto”. Ou seja, o objeto significar algo mais do que sua simples representação é um exemplo da importância do social.

A discussão sobre movimento muitas vezes sublinha o realismo, mas é através o movimento que a imagem se encontra em perpétua transformação, “mostra a passagem de um estado de coisa representada para um outro estado, o movimento exige o tempo”. Qualquer objeto ou paisagem, por mais parados que estejam, ao serem filmados estão “inscritos na duração, e oferecidos à transformação”. Para Vernet (1995, p.91), “o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns, foi possível operar o encontro do cinema e da narração”.

A busca da legitimidade relaciona-se a um fato de amplitude histórica: “o estatuto do cinema em seus primeiros tempos”. Na transição do séc. XIX para o séc. XX, o cinema teria que fazer a passagem de “espetáculo um tanto vil” para se colocar “sob os auspícios das ‘artes nobres’, o teatro e o romance; que passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias ‘dignas de interesse’ (...) foi em parte para ser reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver sua capacidade de narração.” (Vernet, 1995, p.91).

Comparando o cinema narrativo ao experimental, Vernet (1995, p.92-95) esclarece que “nem tudo no cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo”, pois dispõe “de todo um material visual não-representativo: os escurecimentos e aberturas (...) os jogos ‘estéticos’ de cor e de composição”. No cinema experimental também se retomam princípios da narração.

Este autor afirma que o interesse pelo estudo do **cinema narrativo** reside no fato de que este, ainda hoje, é predominante, conseguindo-se, através dele, “captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história.” (Vernet, 1995, p.96).

O objetivo inicial foi, para Vernet, revelar as figuras significantes, propriamente cinematográficas, ou seja, as relações existentes entre um conjunto significativo e um conjunto significado. Ele se refere, em particular, à grande sintagmática de Christian Metz, que intitula como a ‘primeira’ semiologia.

Estabelece, como segundo objetivo, o estudo das relações entre imagem narrativa em movimento e o espectador, propósito da ‘segunda’ semiologia, que através da **metapsicologia**, “esforçou-se por mostrar (...) o estado fílmico no qual o espectador de um filme de ficção se encontra.” (Vernet, 1995, p.98). Esse tipo de estudo ainda hoje se desenvolve sob muitos eixos.

O terceiro objetivo, que decorre dos anteriores, tem como finalidade o “funcionamento social da instituição cinematográfica”, onde se apresentam dois níveis: o da representação social e o da ideologia.



A representação social é vista sob um possível prisma antropológico, “em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma.” (Vernet, 1995, p.98). A análise ideológica decorre da “regulagem dos jogos psíquicos do espectador e a circulação de uma certa representação social.” (Vernet, 1995, p.99).

Vernet assinala que o filme de ficção representa alguma coisa de imaginário, uma história, e é isto que o caracteriza. Ao contrário de outros tipos de representação (pintura, teatro), “a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela ‘fidelidade’ dos detalhes (...) mas, ao mesmo tempo, só mostra effigies, sombras registradas de objetos que estão ausentes.” (Vernet, 1995, p.100). O filme de ficção tem uma “dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores).” (Vernet, 1995, p.100). É a representação da representação, ou seja, o simulacro explícito no plano da razão.

Considerando as devidas proporções de singularidades, Vernet compara os filmes científicos e documentários ao de ficção. Conclui que, quanto ao espectador, este se encontra também inscrito em um espetáculo, de forma análoga ao espectador de um filme de ficção.

O autor cita, ainda, outros motivos que fazem com que o filme científico ou o filme documentário não escapem totalmente da ficção.

Nosso modelo para a narrativa fílmica tem a sua estrutura baseada em Vernet:

#### Quadro 1 TRIPARTIÇÃO DA NARRATIVA

- No plano da história ou da intriga, se desenvolve a trama do filme de forma argumentativa e roteirizada, sendo possível encontrar as categorias de personagens (Propp) e o modelo actancial de Greimas. É neste plano, devido a seu caráter articulador, que podem ser analisados, através da família de documentos do filme, os elementos mínimos do processo de produção e conteúdo fílmico. Estes podem ser considerados como parâmetros para a análise-indexadora dos documentos-geradores e de alguns aspectos do filme.
- No plano do texto narrativo, desenvolve-se a materialidade do enunciado, ou seja, o *corpus* material, onde a história é contada (ato de narrar) usando-se imagens, palavras, som. Neste caso, utilizam-se procedimentos e recursos

tecnológicos. Gramática é a sintaxe do filme. Através o texto narrativo a **intriga** será construída e proposta para a exibição. Neste plano, é possível analisar, em uma versão final, a **intriga de predestinação** e a **frase hermenêutica** (Barthes).

- No **plano da narração**, são combinados o plano do texto narrativo, a história e o espectador. Agrupa a proposta de intriga construída pelo texto narrativo e a situação onde o ato se inscreve: espectador, mídia, instituições. Neste plano, situa-se, “ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve”. Há a vinculação enunciado-enunciação, “sobre as marcas da segunda no primeiro”.

## INTEGRAÇÃO DA FAMÍLIA DE DOCUMENTOS

A geração da “família de documentos” – entendida como o conjunto de documentos referentes a um determinado filme, inclusive ele próprio – é estudada de modo a se entender a diversidade dos documentos fílmicos em relação a cada filme. Entretanto, nesta diversidade encontra-se um **núcleo comum** de documentos e informações, em que:

- foram levantados e analisados em sua forma e conteúdo os tipos de documentos gerados para o filme, de acordo com o universo da amostra, a fim de conhecer o potencial informativo desses documentos para efeito da análise-indexadora;

- foi decidida a determinação do tamanho do campo amostral considerando-se a representatividade qualitativa da amostra, ou seja, filmes que possuam documentos, principalmente de produção e disponíveis ao acesso na Cinemateca do MAM/RJ;

- verificou-se a possibilidade da articulação do modelo dos planos da narrativa fílmica, proposto por Vernet (incluído anteriormente nesta pesquisa) para a obtenção da “árvore genealógica”<sup>4</sup> do filme;

- observou-se que o levantamento da “árvore genealógica” do filme deveria refletir a gênese de cada filme analisado;

- verificou-se que a literatura da área de cinema é escassa no que se refere a tipos de documentos produzidos para o filme<sup>5</sup>;

<sup>4</sup> Este conceito equivale ao de família de documentos.

<sup>5</sup> Para este tema, além da pesquisa na escassa literatura existente, foram coletados formulários no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e informações fornecidas por Hernani Heffner (Cinemateca do Museu de Arte Moderna) e prof. Antonio Carlos Amancio da Silva (Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense).

— procurou-se mostrar a importância dos seguintes fatores: processo de produção do filme através dos diversos documentos; atividade da análise-indexadora desses documentos a fim de detectar princípios para sua representação e, em alguns aspectos, do próprio filme; tratamento documental e disponibilização do acesso desses documentos, tendo em vista a atividade cinematográfica.

Na tese é resgatado através da árvore genealógica do filme o processo das etapas e das ações que são geradas para a realização de um filme brasileiro, nos quais foram constatados e conceituados trinta e cinco espécies de documentos fundamentais e freqüentes para a produção de um filme. No trabalho integral, é percorrido o caminho da procura da idéia (tema a ser desenvolvido a partir de um argumento) até o seu lançamento e comercialização.

## A ANÁLISE INDEXADORA PARA A REPRESENTAÇÃO DOCUMENTÁRIA FÍLMICA

As opções metodológicas para a análise de um filme são de naturezas diversas e, entre outros fatores, podem considerar:

a) a **informação projetada no filme**. É o **todo fílmico**. A narração fílmica se desenvolve através dos três planos narrativos propostos por Vernet (1985). Assim, tem-se a imagem-movimento, o som através de músicas, ruídos e palavras (linguagem articulada). É o resultado do processo de produção do filme mas não resgata a trajetória desse processo;

b) as **imagens fixas de parte do filme**. Nelas, determinada cena é congelada e selecionada. É excluído o som e, em geral, a linguagem articulada. O enfoque concentra-se na imagem fixa;

c) as **seqüências do filme**. Nestas, são selecionadas seqüências do todo fílmico. É mantida a imagem-movimento, o som e a linguagem articulada;

d) as **seqüências congeladas do filme**. Similares às do item anterior, mas sem movimento. A linguagem articulada poderá ser retirada ou não;

e) os **documentos produzidos para o filme**. O processo de produção do filme é considerado através os vários tipos de documentos textuais gerados na trajetória de feitura do filme. O **todo-fílmico** é, pelo menos em grande parte, resultado do processo que se materializa por meio do texto roteirizado e pelos demais documentos produzidos para o filme como: análise técnica do roteiro, plano de filmagem etc.

Diante deste fato metodológico, algumas considerações se fazem necessárias:

a) elegeram-se um modelo teórico fílmico que inclui um elemento de ligação fundamental para a compreensão do filme e que, ao mesmo tempo,

um filme e demais documentos. Assim, optou-se pelo modelo da “triplição da narrativa”, de Vernet (1985), cujo modelo poderia ser parcialmente usado nesta pesquisa, permitindo, em estudos posteriores, seu uso total para análise dos demais planos narrativos do filme;

b) a discussão do código da linguagem não se fundamenta sobre um código visual mas sim, textual, sendo a **narrativa** um plano de articulação de todas as linguagens (textual, imagem e som). Como resultado da **produção de sentido da linguagem fílmica** seria possível a reconstrução desse sentido pela análise da documentação textual que acompanha a produção do filme;

c) a análise fílmica orientada à reconstrução da narrativa pela documentação do filme é um processo redutor (perda de valores estéticos, imagéticos e sonoros) mas também de ampliação (permite tratar em extensão e com menor custo um acesso fílmico volumoso);

d) a problemática da leitura da imagem/texto não foi encaminhada em direção à área da Psicologia da Percepção Visual; entretanto, acredita-se que a parceria com esta área é promissora para a representação documentária; assim, também não se excursionou na linha teórica desenvolvida por Virilio (1994) quanto à percepção espaço-tempo.

## A REPRESENTAÇÃO DOCUMENTÁRIA DE CONJUNTOS

O **sentido do texto**<sup>6</sup> é estudado nas várias áreas do conhecimento, considerando-se diferentes abordagens que resultam em teorias concernentes à “intenção do autor, da obra ou do leitor” (ECO, 1995, p.7) e a seus relacionamentos ou falta deles. Assim, neste percurso da criação do produto até seu consumidor, pode-se nomear, entre outros, os domínios teóricos referentes à estrutura comunicativa (mensagem: estrutura e efeito), **situação de produção-interpretação**, narração e atos de leitura. “(...) todo ato de leitura é uma transação difícil entre a competência do leitor (o conhecimento do mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido de maneira econômica.” (Eco, 1995, p.84; 1993, p.64).

Eco (1995, p.9) cita como correntes atuais orientadas para a interpretação a **sociologia da leitura**, a **estética da recepção**, a **semiótica da interpretação**. Em oposição, enuncia “as várias práticas de desconstrução” que “deslocam ostensivamente a tônica para a iniciativa do destinatário e a irredutível ambigüidade do texto, de tal forma que o texto se torna puro estímulo para a deriva interpretativa.” (Eco, 1995, p.2,9).

---

<sup>6</sup> Eco (1993, p.59; 1995, p.8.), em várias de suas obras, trabalha os conceitos de intenção do texto e intenção do leitor.

As mudanças de paradigma sobre **interpretação** são historiadas de forma objetiva por este autor.

A área de representação documentária vem tradicionalmente trabalhando com o paradigma segundo o qual todo texto tem uma proposição principal que o organiza, podendo esta ser apreensível e codificada, conforme considera González de Gómez (1997, p.7), tendo-se a teoria do *aboutness* como reforço deste ponto de vista.

Hjørland remete à unidade virtual do texto, que resultaria da articulação das **possíveis versões epistemológicas de um item**.

Dentro do universo da informação cultural fílmica, concordamos com Hjørland em **buscar nos documentos esta unidade virtual do texto**, ou seja, em estabelecer pontos de acesso para um possível uso, *a posteriori*.

A leitura-indexadora produz um **metassentido** (intermediação da produção de sentido, próprio da linguagem fílmica) que é o resultado da **articulação entre conjunto de documentos** (considerando aspectos não-temáticos e temáticos), **conjunto de usuários** (perguntas dos leitores), **conjunto unidade-organizacional** (fatores e contexto relacionados ao planejamento do SRI que se trabalha).

O **conjunto de documentos** tem características comuns agregadoras. Nas bibliotecas tradicionais, diz respeito ao conteúdo dos documentos (seu *aboutness*/tematicidade) e, em alguns casos, também à forma. Em consequência, tem-se no acervo de um SRI vários conjuntos de documentos. Portanto, no acervo de uma cinemateca, tem-se vários conjuntos de famílias de documentos. Em cinema, uma característica comum a cada categoria de filme é sua concepção de realização. O filme de ficção, por exemplo, opõe-se ao documentário e ao experimental.

Entende-se por 'conjunto de usuários' um grupo de consulentes cujas características quanto ao interesse informacional sejam comuns. Assim, no acervo de um SRI pode-se ter vários conjuntos de usuários.

O **conjunto unidade-organizacional**, por sua vez, é integrado por fatores relacionados ao planejamento, natureza e organização do SRI, com seus recursos financeiros, humanos, materiais e tecnológicos, como vimos na Introdução.

É diante da necessidade de se trabalhar face à idéia de conjuntos, e ainda de forma articulada, que a leitura indexadora se distancia da leitura individualizada/particularizada do analista de textos.

O **metassentido** é construído pela interpretação do indexador, considerando a integração dos "elementos articuladores" e seu conhecimento específico, o que faz sua tarefa autônoma e específica, ou seja seu ponto de

vista é autônomo (em relação, também, aos demais analistas de textos). Por outro lado, talvez esteja aí uma das causas que expliquem as necessárias diferenças de abordagens indexadoras para a indexação de um mesmo documento. Hjørland (1997, p.41) estabelece que “assunto de um documento é o seu potencial informativo [grifo nosso]”. Assim, determina que “o princípio da análise de assunto como interpretação do potencial do documento é modificada por fatores pragmáticos [grifo nosso]”. Ressalte-se o compromisso do indexador em analisar os documentos com consistência.

Vemos de forma ampliada o conceito de **potencial informativo do documento**, uma vez que se acredita ser limitante vincular potencial informativo ao conceito de *aboutness*, devido à natureza da documentação que se está trabalhando. Na pesquisa, conceitua-se como **potencial informativo a busca do indexador em resgatar no documento (considerando o seu conjunto) todos os pontos de acesso possíveis de indexação, quanto a forma e conteúdo, ou seja procura-se a sua polirrepresentação tendo em vista estabelecer um mínimo-máximo significativo indexável.**

Assim, quanto ao conteúdo do documento, o indexável não se limita a uma frase síntese que dê a declaração do assunto tratado, mas a fazer o desmembramento/desdobramento do assunto/contéudo, ou seja, a facetação do assunto/contéudo (apresentar cada um dos aspectos particulares pelos quais se decompõe o conteúdo do documento). No nosso caso, decompõe-se a história narrada no filme.

Portanto, tem-se a **dialética da representação** ao se viabilizar o *desdobramento do conteúdo do documento* e ao se necessitar alcançar o **mínimo-máximo de uma perspectiva indexável.**

Considera-se que a análise da informação, tendo em vista a indexação, atende às condições próprias da finalidade e função da **indexação** e, neste caso, da **indexação do objeto fílmico**. Assim, deve-se investigar: a) não só o produto como objeto de análise, mas também o processo de produção de um item de informação; b) a definição, como principal objeto de análise, não de um item individual mas de um conjunto de documentos (no sentido de serem **muitos e concretos**, unidades situadas no tempo e no espaço); c) se o conjunto dos objetos de indexação é reunido por uma intencionalidade e uma “matriz” organizacional (neste caso, uma cinemateca); d) que o olhar organizacional institucional desdobra-se na pluralidade de olhares dos possíveis usuários

Entretanto, verifica-se que não ocorre na representação documentária o que consideramos como fundamental: **a ligação entre o processo de geração e comunicação e o produto** (informação/documento). Observa-se, tanto na literatura como empiricamente, que nas atividades bibliotecárias o conjunto

de documentos é tratado de forma desvinculada de seu processo de geração, diferentemente do que ocorre na área da Arquivologia, ou seja, há preocupação com o fluxo vetorial da informação.

Esta diferença de tratamento entre as áreas da Arquivologia e da Biblioteconomia deve-se ao fato de que, na primeira, o acervo é constituído pelo arquivamento de documentos ligados a instituição geradora, e na segunda, o acervo está ligado a determinada área ou áreas do conhecimento ou a outros critérios próprios da organização, que independem dos contextos espaço-temporais imediatos de geração do item informacional. Na primeira, procura-se preservar a trajetória dos vários documentos produzidos ou recebidos pela instituição. Na segunda, parte-se de um produto já finalizado, não importando sua trajetória de acumulação. Na área da Ciência da Informação, a informação e/ou documento (informal ou formal) é investigada desde a sua geração nas diversas áreas e contextos. Em diferentes situações, porém, pode-se perceber que o contexto e o processo de produção são necessários para se julgar a relevância, pertinência e fidedignidade de um item de informação. Tal seria o caso do filme, já que a documentação do seu processo de produção fornece indícios para a compreensão de um filme.

A política de indexação da unidade de informação, explícita ou implícita, vai ser definida considerando-se o **conjunto de documentos** que serão seu objeto de processamento, e não documentos isolados, o mesmo ocorrendo em relação ao usuário-leitor: a menção será ao **conjunto de usuários**. O contato individual do indexador com cada documento irá considerar esta diretriz estabelecida na política de indexação (o perfil dos usuários do SRI refere-se sempre a "grupos" de usuários).

Para chegar ao **conjunto de documentos** o indexador passa pela **etapa da leitura individual do documento (elementos não-temáticos e temáticos)**. Entretanto, as **decisões** deste indexador serão tomadas considerando-se os conjuntos documentos-usuários-organização.

No conjunto **unidade-organizacional** estão colocadas as imposições da unidade de informação quanto ao planejamento e política institucional. Aí se tem, como fatores restritivos, entre outros, o objetivo informacional da instituição, os recursos financeiros, materiais (inclusive tecnológicos) e humanos.

São condições do processo da **análise-indexadora**: volume documentário, conjunto de documentos, conjunto de usuários e conjunto unidade-organizacional, sendo fundamental sua articulação tendo em vista permitir o acesso coletivo à informação/documento. Essa totalidade é o domínio de definição da representação documentária.

## O METASSENTIDO DO INDEXADOR: DA LEITURA INDIVIDUAL À LEITURA DE CONJUNTO DE DOCUMENTOS

Quando o indexador analisa um documento de **forma individual**, pode-se acreditar que o parâmetro a ser considerado é a interseção entre conjunto de documentos e conjunto de usuários e, de forma menos intensa, o conjunto organizacional. Mesmo que na futura unidade de informação só exista o conjunto de documentos – documentos agrupados sem uso – o indexador irá usar um parâmetro hipotético de **possíveis perguntas/interesses de usuários** para tal conjunto de documentos, isto é os subconjuntos.

A seguir são descritos os princípios que norteiam a leitura do indexador, tendo-se em vista a representação do documento em um SRI:

### a) Princípio da margem de segurança

Na representação documentária tenta-se trabalhar com elementos que permitam executar a indexação e a recuperação com certa **margem de segurança** para garantir o acesso ao documento, ou seja, a informação. Isto é, o indexador procura resgatar dos documentos informações não-temáticas e temáticas que possam representá-los no nível descritivo e temático no SRI, sem **equívocos de interpretação**. O princípio da margem de segurança aumenta sua importância quando se analisa uma imagem e em particular em movimento, uma vez que **ao indexador cabe nomear a mensagem visual e sonora emitida para acesso coletivo**.

### b) Princípio do acesso coletivo

De forma diferente do analista de textos, o indexador promove o **acesso coletivo** à informação, fazendo com que a indexação perca na profundidade mas ganhe em abrangência.

A análise da área de representação documentária evidencia que os procedimentos e instrumentos para o tratamento da informação levam em conta variáveis que dão margem a tentativas de univocidade (homogeneização) da informação a ser recuperada. Ou seja, tentativas que visam atender a **grupos** e não a elementos individuais, tais como: perfil de usuário que reflita um grupo de usuários, perfil de documento que reflita um grupo de documentos.

Portanto, quando detectamos o perfil de usuários tentamos levantar as características informacionais próprias de cada usuário mas que, ao mesmo tempo, possam ser comparadas entre si, de modo a se ter o perfil do usuário do/no sistema, ou seja o perfil do usuário que o sistema é capaz de atender, dentro de determinado campo do conhecimento e considerando determinados



pontos de acesso do documento. Entre estes, serão feitas a descrição e indexação (representação descritiva e temática).

Há várias décadas, a idéia da univocidade e, talvez, de uma **pseudo-globalização** do tratamento da informação documentária vem sendo tentada, entre outras formas, através do controle bibliográfico universal.

Por outro lado, no contexto 'representação documentária', é necessário perguntar: devemos ultrapassar o limite do nível unívoco? Em que casos? Como operacionalizar de forma metodológica e pragmática a heterogeneidade, interatividade e interdisciplinaridade documento-usuário?

Pragmaticamente, o profissional da informação, no momento da leitura do documento individual, de forma diferente do analista de texto de outros campos de estudo (teóricos da interpretação textual), além de pensar na interação dos **conjuntos**, lê somente partes do documento e tenta dar uma visão do todo da obra, procurando, de alguma forma, sua categorização.

### c) Princípio da coincidência

O indexador questiona um grupo de documentos através de perguntas que sejam coincidentes (a mesma para todos os documentos de um grupo) e passíveis de recuperação. A esta sobreposição (a coincidência), denominaremos de **princípio da coincidência**. Outro procedimento metodológico são as **sobreposições de itens de informação nos documentos**, como ocorreu na amostra deste estudo. Isto é, um mesmo item de informação aparece em mais de um documento.

Na realidade, o indexador tenta intermediar e combinar o conteúdo do universo de documentos com o conteúdo das perguntas dos leitores, ou seja, o universo de usuários. Esse conjunto atual de documentos – conforme o ponto de vista organizacional – e esse conjunto ideal de usuários são definidos antes do ato de indexação. Correspondem a uma política de indexação, a uma matriz de gestão da informação. Talvez estejamos procurando o **conjunto de documentos** que somam a intenção dos textos e o **conjunto de usuários** que somam a intenção dos leitores, através de suas perguntas. Não se afasta a possibilidade da indexação fílmica implicar, freqüentemente, um modelo que relacione o **espectador de cinema ao usuário de documentação de cinema**. Contudo, esta relação não foi aprofundada nesta pesquisa.

Um Instrumento fundamental na efetivação da política de indexação são as **linguagens documentárias**, que vão auxiliar o indexador na construção do metassentido. A **linguagem documentária** é artificial e construída para o SRI. Tem como objetivo sistematizar, indexar, armazenar e recuperar os documentos. É construída com regras prescritivas, estabelecidas antes de seu uso. (Wersig, Neveling).

Nesse momento, deve-se lembrar que a linguagem documentária é construída tendo como base, para o levantamento dos termos a serem incluídos, a **garantia literária** e a **garantia de uso**. A primeira se refere à literatura-núcleo de determinada área do conhecimento e a segunda ao perfil dos usuários do sistema. Esta sistemática de levantamento dos termos demonstra que a decisão sobre os termos a serem incluídos visa a atender o grupo de documentos e o grupo de usuários, o que reforça o princípio da coincidência e da univocidade na representação da informação documentária.

O indexador, ao fazer a análise e, conseqüentemente, a síntese do documento, irá traduzi-lo tendo como principais **variáveis-limitadoras e direcionadoras** a **LD** e **perfil dos usuários**. Por outro lado, em grandes SRIs não é usual o indexador fazer o atendimento ao usuário, isto é, traduzir as **perguntas** dos usuários, cabendo esta intermediação a outro profissional, que utilizará os mecanismos disponíveis para a recuperação dos documentos ou informações. Como alternativa, o usuário poderá diretamente usar os instrumentos supostamente interativos, tais como índices, automatizados ou não. Assim, esta observação da pergunta-síntese-tradução – em primeira mão e *in loco* – foge ao domínio do indexador.

Hjørland (1997, p.43) alerta que é importante estabelecer a diferença entre **interpretação do potencial de um documento e o subsequente processo de tradução**, “onde é feita a tentativa para expressar assunto do documento, pelo uso de linguagem concreta de recuperação da informação”. Assim, “um documento não tem só um assunto-verdade. Ele tem várias potencialidades epistemológicas às quais são dadas prioridades baseadas em pontos de vista disciplinares.” (Hjørland, 1997, p.42).

Os autores da área de indexação aceitam a idéia de que ocorre uma **polissemia** no processo de análise-tradução do documento para fins de sua representação documentária.

Acredita-se que a minimização da **polissemia** e o direcionamento do **olhar** desejado pelo sistema na indexação são diretrizes que devem ser estabelecidas na política de indexação. Portanto, propõe-se que os critérios de **análise** da informação para indexação sejam explicitados.

Não tem sido prática comum dos SRIs explicitar sua **política de indexação**, o que pode também ser constatado na literatura. Assim, observa-se que nestes SRIs cabe às linguagens documentárias – com ou sem perfil de usuários – agir como mecanismo redutor da informação e **amenizador da polissemia**, na análise-tradução do documento, o que nos parece de resultado pouco satisfatório.

Sintetizando, deve-se fazer diferença entre o **ato de indexar** e um indexador do **processo de indexação**, que participa de ações sociais de recuperação de informação, sendo definido por **políticas de informação**

implícitas ou explícitas. Uma vez não explicitadas, estas são substituídas, em parte, por instrumentos e técnicas de indexação, como as linguagens documentárias. Inserem-se, porém, na fase da **tradução** e não da **análise**. Os **critérios de análise** apresentados neste estudo visam também a oferecer subsídios para uma política integrada de indexação.

d) Princípio da polirrepresentação

Na indexação e na recuperação da informação, deve-se considerar que:

- a recuperação da informação faz parte de um **processo comunicacional interativo**, estando, portanto, inserida e sujeita a um **contexto situacional**;
- as necessidades dos usuários em relação aos documentos são **mutáveis**, fazendo com que um documento deva ser múltiplo-indexado, para permitir a busca por diferentes pontos de acesso. Assim, Hjørland acredita que “é muito limitada uma abordagem para projetar um sistema de informação baseado somente em um tipo de representação de assunto refletindo somente um tipo de interesse de conhecimento” [grifo nosso] (Hjørland, 1997, p. 47).

Portanto, devem ser ponderados princípios convergentes para a ampliação do espectro do tratamento da informação, tais como a **polirrepresentação** (Ingwersen apud Hjørland, 1997, p.47) e “interdisciplinary search” (Bartolo, Smith, 1993, p.344); (Klein, 1990 apud Hjørland, 1997, p.48).

Tradicionalmente, na indexação e recuperação recorre-se aos parâmetros estabelecidos nos **estudos de uso** da informação, de modo a detectar a necessidade de informação dos usuários.

De outra parte, Ingwersen (1996, p.15), baseado em uma abordagem cognitiva, “examina a formação mental da necessidade de informação” e pesquisa a interação entre recuperação da informação e os atos do processamento da informação. Esse autor acredita nas **múltiplas** necessidades de informação, pois diversos fatores (intrínsecos e extrínsecos) interferem e fazem com que isto ocorra. É fundamental que também seja considerada a interatividade na recuperação da informação entre Espaço Cognitivo do Usuário e Espaço de Informação do SRI, resultando em uma dada situação (variável), ou seja **contexto situacional** de necessidade de informação do usuário.

Diante da variabilidade das necessidades tem-se analogicamente múltiplas representações (pontos de acesso) do documento. “Em geral, o modo de manipulação deveria depender da intencionalidade do usuário do momento, tal como percebido pelo sistema [grifo nosso]” (Ingwersen, 1996, p.34).

Desse modo, para Ingwersen a perspectiva de estudo da polirrepresentação deve considerar o decurso situacional que afeta o uso da informação:

“O conceito de polirrepresentação procura representar a necessidade de informação corrente do usuário, estados de problema e conhecimento, domínio da tarefa de trabalho ou interesse na forma de estrutura contextual da causalidade. Ao mesmo tempo, implica que nós deveremos aplicar diferentes métodos de representação e uma variedade de técnicas de RI [Recuperação da Informação], de diferente origem cognitiva e funcional, para objetos de informação, no espaço de informação. Os objetivos são melhorar o acesso intelectual para fontes de informação e, simultaneamente, fornecer ao SRI uma plataforma contextual enriquecida, que possa sustentar/apoiar a busca de informação do usuário”. (Ingwersen, 1996, p.4).

Kuhlthau (1991, p.361), pesquisando o processo de uso da informação, o que intitula “Information Search Process” (ISP), faz uma revisão de autores e linhas teóricas que trabalham com este tema. Desenvolve um modelo teórico de ISP onde descreve seis estágios do processo de busca da informação e agrega-os à **afetividade**, ao **cognitivo** e às **ações** comuns para cada estágio.

Estes estudos reforçam a idéia da diversidade e complexidade da necessidade de uso da informação pelos usuários. Para que aconteça a busca e conseqüente uso da informação é preciso que ocorra a intermediação e a interação com o SRI. Entretanto, é fundamental considerar que a busca e o uso da informação são mutáveis e, muitas vezes, “o sistema não reconhece os diferentes estados de problemas” (Kuhlthau, 1991, p.370) impostos pelo usuário, onde a **incerteza** deve ser refletida nos sistemas, não se restringindo a busca e uso da informação a respostas-perguntas padrões .

Esta amplitude e relevância situacional (contextual da causalidade) do uso da informação tem feito com que o documento seja analisado sob diferentes pontos de vista, isto é, necessidade da polirrepresentação, de modo a permitir o desenvolvimento de metodologias de indexação e recuperação que considerem a interdisciplinaridade do documento, bem como de buscas interdisciplinares.

“Uma busca de informação é um processo de construção [grifo nosso] que envolve toda a experiência da pessoa, seus sentimentos, bem como pensamentos e ações. (...) Sistemas e intermediários são dirigidos para respostas a perguntas bem definidas, e não àquelas indefinidas, que refletem incerteza. Estes sistemas necessitam ser construídos de modo

mais eficientes, acomodando uma extenso conjunto de tarefas, em resposta à articulação do problema do usuário em todos os estágios do Processo de Busca da Informação [Information Search Process – ISP], como por exemplo, ao oferecer buscas preliminares, exploratórias, abrangentes ou resumidas, conforme o estágio de problema do usuário.” (Kuhlthau, 1991, p.362, p.370).

Bartolo e Smith (1993, p.344) testam o modelo de ISP de Kuhlthau e agregam um procedimento de busca interdisciplinar.

Assim, nossa linha teórica de análise segue a suposição de que trabalhar com a família de documentos que são gerados no processo de elaboração do filme – e não somente com o filme – permite que seja atendido um maior número de usuários, em seus questionamentos em diferentes níveis, uma vez que se amplia o *corpus* documental, seus pontos de acesso, e intensifica-se o interesse nos documentos produzidos para o filme.

Resumindo, afirmamos que a indexação produz um metassentido que, no caso do fílmico, tem como plano-objeto a produção de sentido da linguagem fílmica. E a **família documentária** do filme constitui o plano-objeto da leitura indexacional, dado que ela é agregada e articulada pelo **sentido** do filme, que seria sua narrativa e sua história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- \_\_\_\_\_. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- BARTOLO, Laura M., SMITH, Timothy D. Interdisciplinary work and the information search process. *College & Research Libraries*, Chicago, July 1993.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. *Descrição e representação de fotografias de cenas de filmes: esquema facetado e em níveis*. Rio de Janeiro: CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, 1990. 191 p. Diss. (M.Ci. Inf.).
- \_\_\_\_\_. *Representação integrada da documentação fílmica, critérios e princípios de análise da informação*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1998. 239 p. Tese (Dout. Com. Cul.)
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2.ed. São Paulo: Globo, 1989.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ECO, Umberto et al. *Interpretação e sobre-interpretação*. Lisboa: Presença, 1993.
- EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. *Ciência da Informação*, Brasília, v.22, n.3, p.217-22, set./dez. 1993.
- \_\_\_\_\_. Las acciones de transferencia de información y la comunicación. In: COLOQUIO DE INVESTIGACIÓN BIBLIOTECOLÓGICA "INFORMACIÓN Y LENGUAJES", 15., 1997, México. Paper. México: [s.n.] 1997.
- HJORLAND, Birger. *Information seeking and subject representation*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- INGWERSEN, Peter. Cognitive perspectives of information retrieval, interaction: elements of a cognitive IR theory. *Journal of Documentation*, London, v. 52, n.1, p.3-50, Mar. 1996.

- KOBASHI, Nair Yumiko. Análise documentária e representação da informação. **Informare: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, Rio de Janeiro: IBICT/DEP, v.2, n.2, p.1-110, jul./dez. 1996.
- KUHLTHAU, Carol. Inside the search process: information seeking from user's perspective. **Journal of American Society for Information Science – JASIS**, New York, v.42, n.5, p.361-371, June 1991.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. O grande sintagma do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- METZ, Christian et al. **A análise de imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Lisboa: Presença, 1985.
- RITTNER, Maurício. **Compreensão de cinema**. [S. l. : s.n., 196-].
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.7, n. 13, p.81-95, jan./jun. 1994.
- \_\_\_\_\_. **Sociología del cine**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

# DA CAVERNA AO CIBERESPAÇO\*

Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva

Historiador

Mestre em História da Arte – UFRJ/EBA

Doutorando em Ciência da Informação – CNPq/IBICT – UFRJ/ECO

rubensri@iis.com.br

Este artigo aborda estudo em fase de desenvolvimento, no qual Informação é entendida como todo processo capaz de ampliar a consciência acerca da possibilidade de conhecer e de agir em um determinado contexto social, de forma a criar condições mais favoráveis ao atendimento de necessidades da sociedade ou do indivíduo.

Propõe-se, no estudo, que a informação advinda de versões digitais de acervos fotográficos públicos seja entendida como dimensão geradora de uma consciência que habilita o indivíduo e a sociedade a exercerem um maior domínio sobre suas instituições. Neste sentido, a proposta consiste em privilegiar a noção de ‘tecnologia de acesso à informação digital’ como instância formadora de consciência.

Procurou-se organizar, neste artigo, os fundamentos teórico-filosóficos que permitem crer na tese de que o percurso, por assim dizer, que leva da “caverna ao ciberespaço” pode se realizar plenamente através de uma tecnologia de acesso à informação digital pública – no caso, versões digitais de fotografias – que promova, no indivíduo e na sociedade, o desenvolvimento de uma consciência que fortaleça sua capacidade de ação no controle de suas instituições. Essa consciência que, na falta de uma expressão mais adequada, talvez pudéssemos chamar de consciência informacional, estaria, então, relacionada à consciência acerca da possibilidade de conhecer e de agir num contexto social.

Considerando-se que informação digital é algo quantificável (45Mb, por exemplo) e localizável no espaço virtual (http, por exemplo), adotou-se o termo ‘dimensão’, para a informação digital pública, enquanto “grandeza real que, quer sozinha, quer com outras, determina a posição de um ponto ... num espaço.” (Lalande, 1996). Da mesma forma, adotou-se o termo ‘instância’,

---

\* Este artigo origina-se do projeto de tese “Digitalização de acervos fotográficos públicos e seus reflexos institucionais e sociais: tecnologia e consciência no universo digital”, aprovado em 2000, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO, sob a orientação acadêmica da Professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro.



para reportar-se à noção de tecnologia de acesso, por considerar as operações de acesso à informação digital “fatos típicos que servem de exemplo para o estudo de uma propriedade geral.” (Lalande, 1996). Ou seja, o ‘fato típico’ é a tecnologia de acesso, cuja ‘propriedade geral’ é a formação de consciência.

A premissa fundamental para a argumentação apóia-se em Castells (1996). Parte-se do princípio de que a tecnologia expressa a capacidade de uma sociedade alcançar por si própria a maestria tecnológica através de suas instituições. Ao assumir-se esse raciocínio, torna-se necessário pensar a cultura, a história e as diferenças pragmáticas na transferência da informação. Por isso consideram-se, ainda, como premissas básicas os seguintes aspectos:

- existe um “diferencial pragmático”, ou seja, “empecilhos da transferência da informação que resultam da assimetria dos participantes dos pólos de emissão e recepção, com respeito às condições pragmáticas da geração e uso da informação e, principalmente, da não-existência de critérios comuns de aceitação e de atribuição de valor à informação” (González de Gómez, 1995, p.82);
- existe um “transcendental histórico”, ou seja, “aquilo que estrutura a experiência dos membros de uma determinada coletividade” (Lèvy, 1997, p.14);
- a conversão de acervos fotográficos para o formato digital, ou seja, sua reformatação, transforma-os em “artefatos culturais digitais.” (Lyman, 1998).

A fundamentação teórica do projeto teve origem em um estudo inicial onde foram associadas questões acerca da informação como elemento de transformação das estruturas da mente e função de necessidades sociais que acabariam por conduzir a uma certa consciência. Em Silva (1999) tratou-se de iniciar algumas primeiras reflexões, muito incipientes ainda, sobre as abordagens de Belkin (1976), Goldman (1970) e Wersig (1975; 1993), procurando-se um termo comum ou um elo entre elas, com o objetivo de estabelecer uma organização inicial das idéias que conduziriam à possibilidade de um entendimento acerca das interrelações entre informação e consciência. Se associarmos, como Belkin, a noção de ‘estruturas da mente’ às concepções mentais que temos de nosso ambiente, e de nós mesmos nele, ou dito de outra forma, a ‘imagens’ que são, de alguma maneira, ‘organizadas’, ‘estruturadas’, de forma que representem ou não reflexos das estruturas do mundo real, estaremos abrindo possibilidades para se entender a fotografia como um elemento de transformação da consciência. Acredita-se que esta consciência

poderia “alertar” a sociedade para a urgência do controle institucional por parte do indivíduo, e mais particularmente da instituição Estado que, pouco a pouco, e paradoxalmente, parece manifestar-se, perigosamente, como entidade autônoma no interior da sociedade<sup>1</sup>.

Estudando a representação digital da informação, particularmente em se tratando de fotografias, não houve como evitar uma reapropriação da noção de reprodutibilidade, entendida enquanto veículo de transformação da percepção das coletividades humanas, bem como de seus modos de existência. (Benjamin, 1986). É o caso de se refletir não mais sobre a reprodutibilidade, mas sobre a disponibilização desta reprodutibilidade no ciberespaço. Mas, na verdade, foi a analogia com as sombras da alegoria da caverna, da obra ‘A República’, de Platão, que apontou para a possibilidade da relevância teórica do projeto, e onde se mostrou mais significativa e rica a abordagem. Acredita-se que tais aproximações poderão enriquecer o pensamento, ao associarmos a reflexão em torno da tecnologia de acesso à informação digital às noções advindas da concepção platônica dos mundos dos sentidos e das idéias e à passagem da reprodutibilidade técnica à disponibilidade virtual.

Noções como política de informação e ação informacional do Estado também serão destacadas no estudo. Uma política de informação socialmente adequada deve tornar mais eficientes e transparentes as ações informacionais do Estado, particularmente dos governantes conjunturais do Estado, ou seja, aqueles que provisoriamente foram autorizados, pelo voto, a representar a população. A ação informacional do Estado é entendida no estudo como processo que possibilita ao cidadão o acesso à representação da informação, visando o atendimento de suas necessidades específicas e/ou o desenvolvimento de possibilidades de conhecimento que lhe sejam dirigidas e que possam vir a gerar as transformações necessárias à sua estrutura cognitiva atual, de forma a ampliar sua cidadania através do exercício do controle de suas instituições.

## OS ACERVOS FOTOGRÁFICOS

O objetivo geral do estudo está em identificar novos conceitos e práticas decorrentes da concepção de universo digital, investigando suas implicações no acesso a acervos fotográficos institucionais. As profundas transformações provocadas pelo desenvolvimento desse novo corpo de conhecimentos serão

---

<sup>1</sup> J. Ziegler debateu com R. Debray, entre outros temas, sobre a questão da “autonomia do Estado, que domina este final de século”, na rádio France Culture, de 11 a 15 de outubro de 1993, durante o programa “A Voix Nues”. O debate foi bastante antagônico, rico e relevante, tendo sido publicado em português. Ver Ziegler, 1995.

observadas a partir das relações Sociedade/Instituição (usuários/provedores da informação) e Estado/Tecnologia (democracia/acesso à informação). Como objetivos específicos, será necessário identificar os paradigmas institucionais vigentes no acesso a acervos fotográficos e os paradigmas emergentes oriundos do processo de digitalização desses acervos.

Já se destacou que além do aumento que vem se verificando no número de usuários que acorrem aos arquivos, vêm ocorrendo mudanças bastante significativas na 'mentalidade' e mesmo na formação desses usuários, que ampliaram o nível de exigência de seus direitos junto aos arquivos, solicitando cada vez mais o acesso irrestrito aos documentos e exigindo meios mais adequados e rápidos para a recuperação da informação (Garcia, 1994). Com isso, apesar dos elevados investimentos necessários à conversão de acervos fotográficos em imagens digitais, inúmeras instituições depositárias desse tipo de documentação vêm refazendo orçamentos, redirecionando recursos, solicitando verbas, de forma a atingir tais objetivos. (Conway, 1997). Trata-se de uma transformação que afeta não apenas o usuário-pesquisador, mas um amplo segmento social atuando na intermediação entre o usuário e a informação, gerando assim uma significativa transformação no cotidiano profissional institucional. Como bem observou Pinheiro, "repete-se o que ocorreu com o microfilme"<sup>2</sup>.

Ainda que passados mais de quarenta anos de crescimento, as tecnologias de informação e comunicação digitais ainda são relativamente jovens. Conforme o relatório da *Task Force on Archiving of Digital Information* (1995), as experiências com custos, com os problemas e com os erros, seguramente refletem, ao menos em parte, nossa inexperiência com esse mundo emergente do acesso e da preservação digitais. A preservação da informação digital para o futuro não é apenas um problema de ajuste de variáveis técnicas. Ao contrário, trata-se de um problema maior, relacionado à nossa própria organização ao longo do tempo como sociedade, para que efetivamente possamos nos mover nessa paisagem digital. O esforço organizacional necessariamente envolverá inúmeros fatores ainda desconhecidos ou ainda não muito bem definidos.

Com o constante desenvolvimento de tecnologias de informação e a conseqüente produção e distribuição de informação digital, observamos, atualmente, a transformação de variados aspectos de nossa cultura. O acesso a novas formas de registro da cultura, caracterizadas aqui como informação digital, surge como novo desafio, onde técnicas e aspectos sociais, legais, econômicos e organizacionais transformam-se em função das novas noções desse universo

---

<sup>2</sup> Comentário feito pela Dr<sup>a</sup> Lena Vania R. Pinheiro, em 09/maio/2000, durante Estudo Dirigido, no PPGCI.

digital. A identificação e análise de novos conceitos, a observação dos paradigmas vigentes no acesso a acervos fotográficos, bem como daqueles emergentes do processo de digitalização, conduzirão a uma melhor compreensão dos produtos e processos envolvidos na geração, comunicação e distribuição da informação contida em acervos fotográficos públicos. Por outro lado, a disseminação da informação digital via redes de comunicação trará em seu bojo mudanças revolucionárias dos procedimentos tanto institucionais quanto pessoais no relacionamento com outras formas de cultura e erudição.

“Com a proliferação da representação digital de imagens fotográficas, podemos esperar ver amplas mudanças na resposta pública relacionada a imagens fotográficas e a instituições que as guardam, bem como no papel dos responsáveis e dos intérpretes destas coleções de imagens.” (Besser, 1996, p.1. Tradução livre).

Tanto a preservação da informação quanto dos documentos passam a considerar fatores advindos dos conceitos dessa era da informação que vivenciamos. Além das diferentes e já existentes formas de informação e de conhecimento baseadas em ambientes multimídia, o volume de informação e conhecimento, os procedimentos de armazenamento e a capacidade dos suportes transformaram-se e aumentaram vertiginosamente. Os meios para a duplicação tornaram-se muito mais fáceis de operar que anteriormente. A durabilidade dos suportes diminuiu e seu manuseio tornou-se mais complexo. A preservação da informação e do conhecimento torna-se, assim, cada vez mais dependente dos suportes onde estão armazenadas e dos métodos de visualização utilizados. (Ghonaimy, 1997).

Desta forma, como horizonte de validação instrumental, a noção de tecnologia de acesso será associada à idéia de um modelo que sirva de referência para processos decisórios em projetos de digitalização de acervos fotográficos públicos<sup>3</sup>. É a possibilidade de construção desse modelo que caracteriza a intencionalidade do projeto de tese na linha de pesquisa em Processamento e Tecnologia da Informação. O projeto aprovado tem caráter analítico-conceitual e comporta aplicabilidade social. Seu desenvolvimento empírico será conduzido através de uma observação participante, em que se examina cada parte de um

---

<sup>3</sup> Embora se pretenda desenvolver a proposta com uma abordagem que se atenha ao acesso, será dada atenção às questões referentes à digitalização orientada à preservação.

<sup>4</sup> Esta metodologia foi utilizada, com resultados significativos, na pesquisa de campo realizada durante o desenvolvimento da dissertação de mestrado em História da Arte (EBA/UFRJ, concentração em Antropologia da Arte) intitulada “Fotografia do Cotidiano: Uma estética etnográfica – A velhice feminina num abrigo para idosos” (Silva, 1994). Sobre a pesquisa participante, ver Brandão, 1985.

todo tendo em vista conhecer sua natureza e suas relações<sup>4</sup>. Esse procedimento nos leva a romper o par sujeito/objeto, de forma a conceber um relacionamento mais proveitoso do tipo sujeito/sujeito (ou sujeito/co-sujeito), onde ocorrem a integração e a participação mútuas durante o desenvolvimento da investigação empírica, quando se recorrerá a instituições públicas e a usuários, a fim de analisar os procedimentos adotados no acesso a acervos fotográficos. Há que se considerar que tal procedimento implica numa constante aproximação indivíduo / instituição regida pelo discurso.

De fato, sem que se tivesse a intenção deliberada de se remeter à sócio-lingüística ou à análise do discurso enquanto campos inseridos na problemática do projeto de tese, pode-se verificar seu tangenciamento com o “caráter *institucional* da atividade discursiva” quando se procede, por exemplo, à análise de uma ação informacional que vise a disponibilização de representações digitais de acervos fotográficos em um site qualquer da esfera pública na Internet. (Maingueneau, 1997, p.21, grifo do original). Assume-se, talvez, um certo tipo de dialogismo bakhtiniano, o dialogismo entre discursos (cf. Brait, 1997), como princípio de condução da análise, caracterizada pelo diálogo freqüente estabelecido durante a investigação, incluindo-se aí a troca de mensagens eletrônicas com a esfera pública. Nestas condições, o outro mostra-se imprescindível, confirmando a alteridade que define o ser humano. Vivencia-se um tipo de interrelação dialógica caracterizada pela sociabilidade: a relação entre sujeitos (ou entre internautas que interagem) e a relação dos sujeitos com a sociedade (ou entre cidadãos e o Estado na web). No dialogismo discursivo o discurso não é individual porque se constrói como um diálogo entre discursos, ou seja, porque relaciona-se com outros discursos, podendo ser polifônico. Isso demonstra o caráter ideológico do dialogismo, mas uma ideologia que, segundo Bakhtin, não existe em nós, mas entre nós. Nesta perspectiva, entende-se que a ideologia não apenas se ocupa da representação do mundo, mas também da organização dos homens. Esse “processo de organização” ajuda a desenvolver a análise pensando a instituição, no caso o Estado, como um complexo onde se incluem também os gestos, ou as ações, e os modos de relação estabelecidos entre os cidadãos. (Debray apud Maingueneau, 1997, p.59).

Nesse contexto, questões acerca dos estudos do discurso, como o ocultamento e o mostrar-se, encontram-se imbricadas com as questões da opacidade e da transparência do Estado, pois

“a transparência implica a substituição [de um] modelo de relações ‘monológico’, regido por uma lógica de comando, por um modelo novo do tipo ‘dialógico’ ou ‘interativo’ no qual cada um dos interlocutores impera sobre o outro e tem o direito de receber do outro uma informação verdadeira.” (Jardim, 1999, p.60).

Se, conforme Saracevic (1995), a Ciência da Informação configura-se como um campo dedicado à investigação científica e à prática profissional relacionada aos problemas do registro e da efetiva comunicação do conhecimento no contexto de seu uso e da necessidade de informação, seja pela demanda social, institucional e/ou individual, considera-se que os objetivos do projeto justificam-se por apontarem para a contemplação dos usuários através do acesso e da interação com a informação, habilitando-os a utilizarem-na efetivamente. Indo além, vemos na possibilidade da pesquisa científica o único meio para a realização de uma investigação profunda de práticas profissionais e transformações sociais, configuradas na relação usuário/provedor da informação. A observação, o registro e a análise dos processos envolvidos em projetos ou programas institucionais de digitalização de acervos fotográficos fornecerão relevante informação acerca das transformações conceituais, sociais e institucionais geradas nesse novo universo.

Assim, quanto ao aspecto de aplicabilidade social, a proposta demarca três momentos:

1. a pesquisa em torno de novos conceitos e noções relacionadas ao acesso digital de fotografias;
2. a observação, o registro e a análise de práticas de digitalização desenvolvidas no meio profissional; e
3. a investigação de transformações sociais e institucionais na distribuição de representações digitais de acervos fotográficos públicos.

Para cada um desses momentos serão construídos os instrumentos de coleta de informação necessários à observação, à descrição, ao registro e à análise das situações específicas abordadas. Formulários, tabelas, questionários, e a análise destes dados, são, em princípio, instrumentos que podem ser de grande valia ao início da investigação. A freqüente consulta a sites internacionais, que de alguma forma estão relacionados às questões de digitalização de acervos fotográficos, tem se mostrado um dos procedimentos adequados à coleta de informações técnicas.

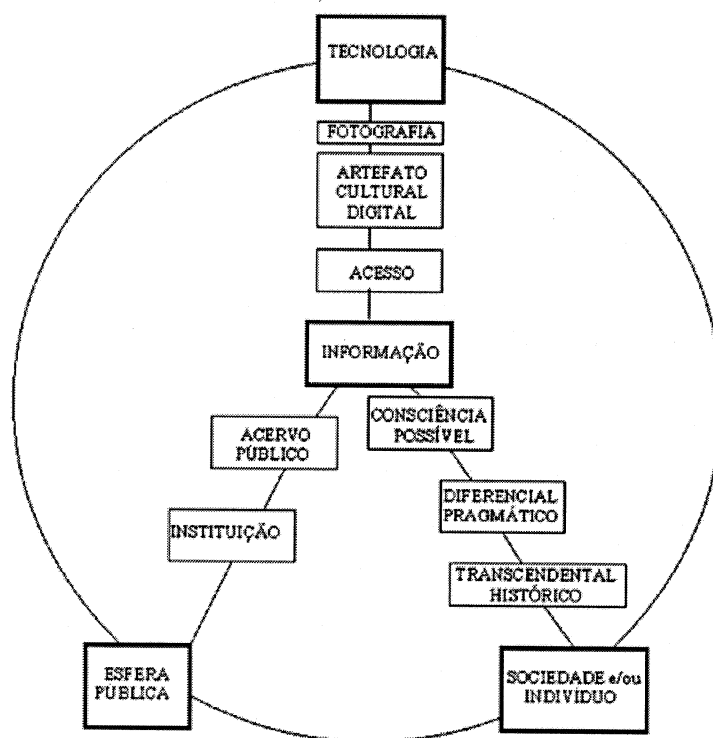
Conforme já se mencionou, o interesse do estudo não se restringe apenas

à identificação de novos conceitos ou noções relevantes para a elaboração do conhecimento e para o entendimento acerca dos propósitos da digitalização. Identificados os conceitos, a partir da revisão da literatura, serão investigadas suas correlações com a reformatação de acervos fotográficos públicos, procurando alcançar a compreensão do significado real de ações de preservação de acervos analógicos e digitais. A tradicional noção de preservação se vê transformada pelo universo digital: “no lugar de garantir a integridade física do objeto, passa a especificar a geração e a manutenção do objeto [que tem a] integridade intelectual [como] característica principal.” (Conway, 1997, p. 4). O método adotado, conforme mencionado anteriormente, será o da observação participante, do registro e da análise desses processos, ou seja, a partir do estabelecimento de contato com os diversos setores de uma instituição envolvidos em programas de digitalização de fotografias – como salas de consultas, setores de informática, setores de documentação fotográfica –, se estará apto a observar, registrar e analisar novas metodologias de trabalho nos processos de digitalização. A experiência profissional adquirida na Seção de Restauração da Coordenação de Conservação de Documentos do Arquivo Nacional do Brasil, forneceram elementos para a identificação tanto dos paradigmas vigentes nos processos de preservação fotográfica quanto dos modelos emergentes com os quais nos vemos envolvidos, em instituições depositárias desse tipo de documentação. Considera-se que uma pesquisa empírica, junto a instituições públicas que guardem coleções fotográficas em seus acervos e junto ao amplo e diversificado conjunto dos usuários desse tipo de documentação, pode trazer alguns dados sobre possíveis novos modelos digitais institucionais. Pode, ainda, a partir da análise dos dados qualitativos e quantitativos, oferecer elementos para a reflexão acerca da necessidade social e acerca de uma consciência informacional, ou seja, a consciência da possibilidade de conhecer e de agir num contexto social inserido no universo digital.

Sem dúvida, o maior desafio do estudo está na investigação das transformações sociais – observadas na relação entre usuários e provedores da informação – e das transformações institucionais provocadas por novas práticas de guarda e de distribuição da informação, englobando em um mesmo campo de análise os profissionais e os usuários da documentação em questão, ou seja, fotografias. Para iniciar tão complexa investigação acerca do impacto social e institucional das novas tecnologias no processo de disseminação da informação, foi elaborado, conforme já mencionado anteriormente, um “registro de endereços eletrônicos”. Este “registro” foi organizado, através de levantamentos feitos entre 1996 e 1999, com o objetivo de reunir informações acerca de instituições nacionais e internacionais que estivessem ligadas à preservação documental e à digitalização de acervos de imagens. Esses sítios eletrônicos

têm se mostrado excelentes instrumentos de pesquisa e de estabelecimento de comunicação com a comunidade científica, acadêmica e profissional.

O esquema a seguir pretende representar a rede de conceitos que configura o que se chamou de universo digital. Nesse universo, a tecnologia, a esfera pública e o indivíduo ou sociedade interligam-se, através da informação, numa espécie de topologia de rede que combina dois tipos de conexão: uma com um nó central ao qual são ligados todos os demais nós, e outra em anel, onde os principais nós desse universo estão ligados entre si. O nó central, neste caso, é a informação; os nós principais são a tecnologia, a esfera pública e o indivíduo/sociedade, conforme a Figura 1:



## O UNIVERSO DIGITAL

Para que não se ficasse nos limites da compreensão de um 'universo digital' como sendo apenas um local onde a natureza contínua de documentos



originais é convertida em valores numéricos, buscou-se um sentido que ampliasse o entendimento e legitimasse a existência de um *locus* onde, além de meras conversões, se pudesse ter ações coletivas e transformações contínuas com fortes elos de ligação com a presença humana, nos seus aspectos de convivência social, de representação institucional e de capacidade de continuidade pela valorização da memória.

Comentando os trabalhos de alguns pensadores no campo da arte, da ciência e da cognição em geral, Douglas (1998) destaca o aspecto coletivo existente em uma obra artística, onde se pressupõe “a fama do indivíduo”. O aspecto de um esforço coletivo faz com que o termo ‘universo’ adquira um sentido mais apropriado, onde incluiria todo um conjunto de ações de colaboração, de solicitação, de apoio. No universo da arte, por exemplo, além do artista há os fornecedores, os fabricantes de tintas, de telas, os moldureiros, distribuidores, designers gráficos para a confecção dos catálogos, as galerias e, principalmente, o público, cuja solicitação constitui-se como elemento fundamental e criativo de universos como o da música, o da pintura, da escultura, da literatura.

O universo digital poderia, assim, ser pensado como o local onde o humano pudesse tornar-se mais imediatamente apto a atender à solicitação de seus pares, através da presença, ainda que remota, virtual, mas permeada do sentido de colaboração, de solidariedade, de continuidade, de devir, seja no campo da arte, da ciência ou da tecnologia. O universo digital poderia ser, então, o *forum* privilegiado onde os diversos campos da representação e da produção humana estivessem interligados.

Analisando as técnicas de transmissão e de tratamento de mensagens – técnicas estas consideradas como transformadoras dos ritmos e modalidades da comunicação de forma mais direta, contribuindo assim para a redefinição das organizações –, Lévy (1997) investiga as transformações do pensamento na era da informática, interrogando-se “sobre as divisões mais fundamentais do ser”, através de sua reflexão sobre as “tecnologias intelectuais”.

A interatividade com modelos digitais, entendida como exploração e não como interpretação, para usarmos a reflexão de Lévy, contraria os modelos reduzidos analógicos, pois a essência do modelo informático é a plasticidade, o dinamismo, a “autonomia de ação e de reação” (p.121). Um elemento da interatividade é a interface. O vocábulo, enquanto termo especializado, “designa um dispositivo que garante a comunicação entre dois sistemas informáticos distintos ou um sistema informático e uma rede de comunicação”. Por analogia, destaca Lévy, uma interface humano/máquina designaria o “conjunto de programas e aparelhos materiais que permitem a comunicação entre um sistema informático e seus usuários humanos.” (Lévy, 1997, p. 121, 176).

Incitando-nos à reflexão e ao debate, o autor afirma:

As interfaces de hoje são eliminadas amanhã (como as leitoras de cartões perfurados) ou redescobertas por novas interfaces e assim reintegradas à máquina [...] Esta análise em termos de rede de interfaces permitiu-nos recusar qualquer visão essencialista, estática ou logicizante do computador. Não é possível deduzir nenhum efeito social ou cultural da informação baseando-se em uma definição pretensamente estável dos autômatas digitais. Basta que seja conectada uma nova interface (a tela catódica, o mouse, uma nova linguagem de programação, uma redução de tamanho) à rede de interfaces que constitui o computador no instante  $t$ , e no instante  $t + 1$  será obtido um outro coletivo, uma outra sociedade de microdispositivos, que entrará em novos arranjos sociotécnicos, mediatizará outras relações, etc. (Lévy, 1997, p.177).

Esse contexto formula um processo revolucionário informacional, onde as redes são o suporte do cotidiano e a conectividade se dá pelo discurso. Uma nova interação conduzirá a um novo e maior controle do conteúdo e dos sistemas propriamente ditos dos meios de comunicação. Estaria em formação uma nova civilização, com novos signos e imagens, cujo ideário seria caracterizado pela descartabilidade, pela instantaneidade, pela efemeridade, com legislação, tribunais e polícia mundiais. Uma nova ordem mundial em informação e comunicação, relacionada a tecnologias de geração de conhecimento e de processamento da informação, representa esta mudança de paradigma. Alguns autores acreditam que poderá haver o monopólio do pensamento.

O trabalho, o cotidiano profissional, como todos podemos observar, vem sofrendo significativas mudanças. Lyman (1997) apresenta algumas hipóteses. Para o autor, surge um novo tipo de “trabalhador do conhecimento” e, com isso, novos modelos de conhecimento e tecnologias especializadas, novas relações com usuários e clientes, novos códigos de ética. Nossos trabalhos serão transformados. Os contextos institucionais onde a informação será gerenciada e utilizada serão muito diferentes conforme as tecnologias digitais venham a nos habilitar à recriação do trabalho e das próprias instituições, de forma que sejam mais flexíveis e abertas. Lyman acredita que a informação será gerenciada através da acentuação da produtividade e da melhoria da qualidade de vida desses trabalhadores do conhecimento <sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Três importantes autores abordam esta temática: Menou (1996); Besser (1995) e Garcia (1994).

Deve-se atentar para o importante trabalho de Conway (1997), que procurou refletir sobre uma estrutura de conceitos e princípios da ética da preservação nesse crescente contexto de informação digital. Suas questões centrais delimitam-se pelos contextos e prioridades para ações de gerenciamento e planejamento para preservação e pelas similaridades e diferenças entre a prática atual e as necessidades futuras. Como dilema central indica a dicotomia entre o aumento da capacidade de registro da informação e a diminuição da longevidade dos meios de armazenamento.

Para Conway as tecnologias de formação de imagens digitais representam mais do que apenas uma opção de reformatação documental. Elas transformam os conceitos acerca de formato, oferecem possibilidades de aperfeiçoamento digital das imagens, facilitam a organização de índices, além de estabelecerem matemáticas de compressão e comunicação.

A opção das instituições pelos usuários prioriza efetivamente a liberação da informação com acesso ampliado para além dos limites da instituição, tornando parte das coleções acessíveis na *world wide web*. No entanto, serão fundamentais, para um tratamento arquivístico da informação digital, a identificação, a autenticação e a preservação da integridade dos registros disponibilizados na Internet, de forma que mantenham seu “conteúdo e forma originais”. Qualquer ausência ou inadequação no tratamento da informação (na sua manutenção) pode provocar a inacessibilidade à informação <sup>6</sup>.

## DA CAVERNA AO CIBERESPAÇO

Em seu importante artigo de 1936, intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin refletiu sobre o problema da subversão que a multiplicação das técnicas de reprodução introduzem na arte, provocando uma modificação profunda onde reproduções passam a se impor de forma tal que chegam a tornar-se, elas próprias, formas originais de arte. A obra de arte então reproduzida perde, assim, sua aura: sua possibilidade de aparição única. “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”. Para Benjamin, a arte contemporânea seria tanto mais eficaz quanto mais se orientasse em função

---

<sup>67</sup> Além disso, a informação digital traz à tona questões éticas, legais e sociais. Há ainda as difíceis questões da propriedade intelectual, da proteção da confidencialidade e da privacidade. Ver Mazikana (1997) e Genova (1997) para uma abordagem básica destas questões.

da reprodutibilidade “e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.” (Benjamin, 1986, p.170,180).

Ao operar-se uma transposição desta formulação para a categoria dos acervos fotográficos públicos, levando-se em consideração as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, a eficácia institucional passa a estar associada à disponibilização digital remota de seus acervos para um amplo segmento da sociedade, maximizando sua utilização e satisfazendo as necessidades e demandas da sociedade numa era de informações “binárias”. Ao que parece, as noções de reprodutibilidade e de disseminação complementam-se, hoje, com um grau de interpenetração ainda não observado anteriormente. Assim, uma investigação do impacto das novas tecnologias no processo de disseminação desta informação, poderia conduzir a um re-conhecimento da própria sociedade onde vivemos.

Isso traz a oportunidade de se retomar uma série fotográfica produzida durante pesquisa realizada no início da década de 1990, quando foi desenvolvida a dissertação de mestrado em História da Arte, com concentração em Antropologia da Arte, intitulada “Fotografia do Cotidiano: Uma estética etnográfica – a velhice feminina num abrigo para idosos” (Silva, 1994). O estudo propôs a elaboração de uma etnografia resultante de fotografias do cotidiano de mulheres das camadas populares da sociedade, ex-empregadas domésticas, residentes em um abrigo para idosos. Observando o modo como foi internalizada a atividade ocupacional, registrou-se, em imagens fotográficas, o cotidiano dessas mulheres idosas. Com o objetivo de uma interpretação analítica das imagens e buscando-se compreender a identidade do universo em questão, procurou-se indicar sugestões acerca da leitura de fotografias, estabelecendo uma metodologia específica, adequada para o trabalho com a fotografia do cotidiano, que acabou por configurar-se como a principal contribuição da pesquisa. À época foram realizadas mais de seiscentas fotografias, resultantes de idas ao Abrigo Cristo Redentor, em São Gonçalo, RJ, em diferentes dias e horários, do mês de maio ao mês de julho de 1992. Todo o material foi quimicamente processado, organizado e acondicionado visando-se sua permanência, o que já denotava a importância da preservação da informação. O trabalho acabou resultando numa exposição fotográfica que complementou a investigação científica e que contou com a presença inesquecível de várias idosas que participaram da pesquisa. Retomar tal produção, convertendo-a para o formato digital, implica numa ação que servirá de parâmetro de comparação com processos de digitalização de outras coleções, além de configurar-se como um esforço de evolução, no sentido do retorno social dos resultados alcançados com a pesquisa etnográfica realizada.

Muitas vezes foi difícil fotografar aquele cotidiano. O profundo pavilhão de pé direito altíssimo, com as camas enfileiradas lado a lado, tinha um aspecto de caverna obscura, onde pouca luz entrava, onde apenas sombras pareciam habitar. À noite, então, a visão era entristecedora. A manifestação da identidade daquelas mulheres, no entanto, mostrou uma riqueza que parecia impossível. Não eram sombras, de fato. Mas permaneceu a indagação ressoando ainda hoje: o que se deveria fazer para que a sociedade adquirisse consciência de toda aquela situação cotidiana e de fato agisse para a transformação daquela realidade social, procurando enxergar nossa humanidade no outro e o outro dentro de nós mesmos? A questão, até então, sempre pareceu ser de consciência.

Ao elaborar seu pensamento (e o de Sócrates) sobre os mundos dos sentidos e das idéias, Platão nos conduz com beleza e profundidade por questões em torno da consciência ao descrever a alegoria da caverna para refletir sobre a educação no mundo grego, em determinada passagem do diálogo 'A República'. O estudo dessa obra será fundamental para a abordagem da informação digital pública como dimensão geradora de consciência e o acesso à informação como possibilidade de desencadeamento de modificações de estruturas da mente. Vê-se aqui uma estreita correlação entre a alegoria da caverna e o papel que a informação digital adquire em nossa contemporaneidade. Pensar a alegoria da caverna para refletir acerca do ciberespaço e da informação digital, ao que parece, pode ser um caminho para o que se pretende, ou seja, argumentar sobre o universo digital como *locus* de ação para o indivíduo e a sociedade exercerem o domínio de suas instituições. Nesse sentido, buscar uma reflexão que permita o tangenciamento da proposta de Belkin com o pensamento platônico parece ser coerente e proveitoso para a pesquisa que busca interrelações entre fotografia, informação e consciência. Talvez seja o caso de se pensar nas diferenças ou semelhanças que poderiam haver entre aquele que se livra das correntes na caverna, contemplando a realidade, e aquele que utiliza a tecnologia de acesso digital à informação para ampliar sua consciência da realidade. Como já destacou Lebrun, "não é tanto à penumbra da caverna que o prisioneiro é arrancado, senão a seu estado de *inconsciência* ... [ele] não fazia a menor idéia de que seu 'saber' era um falso saber." (Lebrun, 1988, p. 29, grifo no original). Mas como pensar a consciência no contexto da Ciência da Informação?

## CONSCIÊNCIA E TECNOLOGIA

No desenvolvimento do projeto procurar-se-á estudar a noção de consciência a partir de uma abordagem que, apoiada na CI, reflita sobre a

modificação que uma tecnologia de acesso à informação digital pública possa gerar no 'saber' que um indivíduo, ou que a sociedade tenha acerca de suas instituições.

Por seu turno, tecnologia será entendida com um sentido mais próximo ao de técnica, ou de conjunto de procedimentos, do que de teoria ou de filosofia das técnicas. Esse enfoque, aparentemente restrito e equivocado, amplia-se, no entanto, ao pensarmos na grande rede de comunicação e relações que hoje são estabelecidas pela via digital. Ou seja, ao se falar em técnica, precisamente, ter-se-ia um "conjunto dos procedimentos bem definidos e transmissíveis, destinados a produzir certos resultados considerados úteis", conforme propõe Lalande. No estudo que desenvolvemos, no entanto, as ações de comunicação e o encadeamento de relações humanas são consideradas não como algo preciso e definível claramente, mas como processo em constante planejamento, que pode tanto produzir resultados positivos quanto negativos, pelos mais variados motivos. Trata-se então de tecnologia, pois, além de se apresentar como técnica ou conjunto de procedimentos, envolve ações de comunicação e encadeamento de relações humanas, com profundas correlações com o desenvolvimento da civilização.

Goldmann parece legitimar este enfoque relativo à tecnologia quando adota o conceito de 'consciência possível'. De acordo com o autor, o conceito vinha sendo utilizado de forma mais empírica que metódica nos campos da psicologia e da sociologia. O que Goldmann fez, à época, foi transpô-lo para o "plano da comunicação e da transmissão de informações". Trata-se, segundo o autor, de conceito ainda não suficientemente estudado, em que apenas foram apreendidos alguns dos processos que nos permitem utilizá-lo. O autor nos remete a questões estruturais ao comentar a cadeia existente na transmissão de informações, que se caracterizaria por aparelhos, máquinas e seres humanos. Estes últimos, "consciências receptoras", seriam "opacos" a uma série de informações, permitindo que outras "passassem". Goldmann destaca acerca do indivíduo: "para que a informação possa passar", é preciso que se opere "uma transformação na consciência, em plano puramente psicológico, além de toda uma mudança social". É esta 'mudança social' que mais interessará no projeto de tese, em detrimento dos aspectos mais especificamente psicológicos relacionados à consciência. (Goldmann, 1970, p. 38, 42).

Seria preciso "enquadrar o objeto estudado de maneira tal que se [pudesse] estudá-lo como desestruturação de uma estrutura tradicional e nascimento de uma estrutura nova", perguntando-se "qual o campo de consciência dentro do qual esse ou aquele grupo de homens pode, sem modificar sua estrutura, variar sua maneira de pensar sobre todos esses problemas e,

em suma, quais são os limites que sua consciência da realidade não pode ultrapassar sem profunda transformação social prévia” (Goldmann, 1970, p. 47-9).

São instigantes as reflexões de Goldmann. Tem-se de absorvê-las, no entanto, expandindo o conceito que o autor adota para informação, muito reducionista para a atualidade. Para Goldmann, informação “significa transmissão de certo número de mensagens, de afirmações, verdadeiras ou falsas, a um interlocutor que as recebe, deforma, aceita, recusa ou permanece inteiramente surdo e refratário a qualquer recepção”. Por outro lado, é importante ressaltar que as proposições de Goldmann remetem a um aspecto fundamental para os cientistas da informação: as propriedades dos receptores da informação e não apenas as dos emissores. (Goldmann, 1970, p. 51).

Besser (1988) por sua vez, examinou a “sociedade pós-industrial baseada em computadores”, em busca de evidências de alguns “elementos da mente”, relacionados a progresso, eficiência, velocidade, multi-relacionalidade, racionalidade, dentre outros, que tenham se tornado facetas normais da vida em nossa *modern electronic age* devido à ampla disseminação da publicidade durante a primeira onda de produtos de computação pessoal. O autor procurou entender como a consciência é afetada pela tecnologia e descrever como se manifesta a mente *high-tech*. Para Besser (1988) os elementos da consciência que estavam presentes durante a era industrial, estão ainda presentes durante nossa era de alta tecnologia <sup>7</sup>. O que se pretende pensar no estudo é justamente a passagem de uma consciência de caverna para uma consciência altamente tecnológica, considerando-se a informação digital e a urgência do controle das instituições públicas.

Concluindo, considera-se relevante destacar que, embora não se esteja de acordo com o pensamento de Wersig acerca da Ciência da Informação como uma “ciência pós-moderna”, parece importante assumir-se a CI, como sugere este autor, como uma ciência social que se desenvolve em função do estudo de novos problemas e relevâncias sociais, tendo como uma de suas responsabilidades a transmissão do conhecimento para os que o buscam. Isso implica, sem dúvida, na aplicação e no desenvolvimento de um trabalho prático relacionado, conforme já se mencionou anteriormente, à satisfação de necessidades da sociedade. É por isso que se entende que ‘informação’ deva ser definida em função de tal propósito, ou seja, da satisfação das necessidades sociais. Tal perspectiva, associada à abordagem belkiniana, que remete à informação como elemento de transformação das estruturas mentais, oferece,

---

<sup>7</sup> O trecho de maior interesse direto para este projeto de qualificação pode ser acessado em <http://www.sims.berkeley.edu/~howard/Papers/consciousness.html> (06/5/97).

de fato, possibilidades de compreensão das características constituintes dos novos atores sociais, imersos em uma globalizante diversidade social, econômica, cultural e institucional. Se o trabalho e a produção se transformam em função da informação, do conhecimento e da tecnologia, e se as funções do Estado tornam-se difusas, tem-se, então, a obrigação de estar atentos aos rumos e transformações por que passam a ciência, a tecnologia e as sociedades interconectadas. Entender a informação digital como dimensão geradora de consciência, a fotografia como elemento de transformação de concepções mentais e a tecnologia de acesso à informação pública como instância onde se pode processar tal entendimento, ou seja, através da qual pode ocorrer a formação de consciência, permite que se desenvolva o proposta aqui apresentada, tendo como parâmetros a modificação das estruturas da mente e o atendimento de necessidades sociais.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELKIN, Nicholas J., ROBERTSON, Stephen. Information Science and the phenomena of information. *Journal of the American Society for Information Science – JASIS*, v. 27, n. 4, p.197-204, Jul./Aug. 1976.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 165-196.
- BESSER, Howard. *Elements of modern consciousness*. Adaptação elaborada a partir de tese de doutoramento. In: \_\_\_\_\_. *Advertisements for computers products examined through two social theories of knowledge*. Berkeley: School of Library and Information Studies, University of California at Berkeley, 1988. 25p. Tese. Disponível na Internet: <http://www.ims.berkeley.edu/~howard/Papers/consciousness.html> Acessado em 6 maio 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Information SuperHighway: social and cultural impacts*. Papers. /s.l./ /s.ed./ 1995. 9 p. Disponível na Internet: <http://www.sims.berkeley.edu/~howard/Papers/brook-book.html>. Acessado em 14 jan. 1999.
- \_\_\_\_\_. *The changing role of photographic collections with the advent of digitization*. Papers. 6 p. /s.l./ /s.ed./ 1996. Disponível na Internet: <http://www.sims.berkeley.edu/~howard/Papers/garmil-eastman.html>. Acessado em 14 jan. 1999.
- \_\_\_\_\_. *Advertisements for computers products examined through two social theories of knowledge*. Berkeley: UC Berkeley School of Library and Information Studies, 1988. Tese. Disponível na Internet: <http://www.sims.berkeley.edu/~howard/Papers/consciousness.html>. Acessado em 6 maio 1997.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997. 385 p. (Coleção Repertórios).
- BRANDÃO, Carlos R. (Org.). *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 211 p.
- CASTELLS, Manuel. *The rise of the network society*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996. v.1, 556 p.
- CONWAY, Paul. *Preservação no universo digital*. Tradução de Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. 24 p. (Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos).
- DEBRAY, R. *Critique de la raison politique*. Paris: Gallimard, 1981 apud MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes/Ed. da UNICAMP, 1997. 198 p.

- DOUGLAS, Mary. **Como as instituições pensam**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: EDUSP, 1998. 142 p.
- GARCIA, Pedro González. Novas tecnologias no Arquivo Geral das Índias. **Acervo: revista do Arquivo Nacional**, v. 7, n. 1-2, p. 75-90, jan./dez. 1998.
- GENIEVA, Ekaterina. Legal aspects of the Internet. **The International Information and Library Review**, v. 29, n. 3-4, p. 381-392, Sep./Dec. 1997.
- GHONAIMY, M. Adeeb R. Existing and evolving technologies for long-term information preservation and the supporting legal requirements. **The International Information and Library Review**, v. 29, n. 3-4, p. 367-379, Sep./Dec. 1997.
- GOLDMAN, Lucien. Importância do conceito de consciência possível para a comunicação. In: \_\_\_\_\_. **O conceito de informação na ciência contemporânea**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. p. 38-68. (Série Ciência e Informação, n.2).
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. A informação: dos estoques às redes. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 77-83, jan./abr. 1995.
- JARDIM, José Maria. **Transparência e opacidade do estado no Brasil: usos e desusos da informação governamental**. Niterói, RJ: EdUFF, 1999. 239p.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEBRUN, Gérard. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 21-30.
- LEVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da Informática**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. 208 pp.
- LEWIS, David. **Convention: a philosophical study**. Massachusetts: Harvard University Press, 1968. apud DOUGLAS, 1998.
- LYMAN, Peter. Digital Technology: Where are we going. 2 p. In: **SCHOOL FOR SCANNING: PRESERVATION AND ACCESS IN A DIGITAL WORLD. CONFERENCES...** Berkeley: Northeast Document Conservation Center, 1997. (Slides).
- \_\_\_\_\_. Archiving digital cultural artifacts. **D-Lib Magazine**, 21 p., Jul./Aug. 1998. Disponível na Internet: <http://www.dlib.org/dlib/july98/07lyman.html>. Acessado em 28 nov. 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes/Ed. da UNICAMP, 1997. 198 p.
- MAZIKANA, P. The challenges of archiving digital information. **The International Information and Library Review**, v. 29, n. 3-4, 307-317, Sep./Dec. 1997.