

Marilda Lopes Ginez de Lara
Asa Fujino
Daisy Pires Noronha
(Organizadoras)

Informação e Contemporaneidade: Perspectivas

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

Apresentação Marilda Lopes Ginez de Lara O lugar da cultura no campo de estudos da informação: cenários prospectivos Regina Maria Marteleto Ciência da Informação: uma ciência moderna ou pós-moderna? Johanna W. Smit; Maria de Fátima G. Moreira Tálamo Infoeducação: Saberes e fazeres da contemporaneidade Edmir Perrotti; Ivete Pieruccini Informação, cultura e sociedade: reflexões sobre a ciência da informação a partir das ciências sociais Marco Antônio de Almeida Os "lugares da memória": dispositivos ideológicos, esquemas tópicos e sistemas classificatórios Giulia Crippa A leitura no contexto da formação do cientista da informação. Anna Maria Marques Cintra A construção da informação no universo da linguagem na contemporaneidade. Marilda Lopes Ginez de Lara A codificação e a decodificação da informação documentária no Sistema Integrado de Bibliotecas da USP: o Vocabulário Controlado do SIBi/USP Vânia Mara Alves Lima Estudos de institucionalização social e cognitiva da pesquisa científica no Brasil: reflexões sobre um programa de pesquisa Nair Yumiko Kobashi Comunicação e produção científica: avaliação e perspectivas Asa Fujino; Daisy Pires Noronha; Dinah Aguiar Población; José Fernando Modesto da Silva Gestão de serviços de informação no contexto da cooperação universidade-empresa: reflexões e perspectivas. Asa Fujino A informação nas áreas de arte: um olhar além das práticas Maria Christina Barbosa de Almeida Ambientes virtuais de aprendizagem incorporados ao ensino presencial na graduação em Biblioteconomia e Documentação da ECA/USP: a experiência do Portal Nexus - da informação ao conhecimento Brasilina Passarelli Serviços de informação e histórias em quadrinhos Waldomiro Vergueiro Apresentação Marilda Lopes Ginez de Lara O lugar da cultura no campo de estudos da informação: cenários prospectivos Regina Maria Marteleto Ciência da Informação: uma ciência moderna ou pós-moderna? Johanna W. Smit; Maria de Fátima G. Moreira Tálamo Infoeducação: Saberes e fazeres da contemporaneidade Edmir Perrotti; Ivete Pieruccini Informação, cultura e sociedade: reflexões sobre a ciência da informação a partir das ciências sociais Marco Antônio de Almeida Os "lugares da memória": dispositivos ideológicos, esquemas tópicos e sistemas classificatórios Giulia Crippa A leitura no contexto da formação do cientista da informação. Anna Maria Marques Cintra A construção da inform

Capa, arte e diagramação: Janáina Veloso
Produção e Projeto Editorial: Marcos Galindo
Editor Responsável: Vildeane da Rocha Borba
Co-Editor: PPGCI - USP
Tiragem *on demand*

copyright © 2007, As Organizadoras
copyright © 2007, Liber

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc.

Informação e Contemporaneidade: perspectivas. / Marilda Lopes Ginez de Lara, Asa Fujino, Daisy Pires Noronha Organizadoras. -- Recife: NÉCTAR, 2007.
318 p. : il.

Inclui Referências
ISBN: 978-85-60323-11-1

1. Assunto 2. Ciência da Informação 3. Informação I. Lara, Marilda Lopes de, org. II. Fujino, Asa, org. III. Noronha, Daisy Pires, org. IV. Título.

CDD: 020
CDU: 02



Esta obra foi publicada com verba do Programa de Apoio à Pós-Graduação – PROAP, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

LIBER - Laboratório de Tecnologia do Conhecimento
Av. dos Reitores, S/Nº - Cidade Universitária - Biblioteca Central – 2º andar – Recife/PE
CEP: 50670-901 – E-mail: liber@ufpe.br – Fone: (81) 21267726

A informação nas áreas de arte: um olhar além das práticas

Maria Christina Barbosa de Almeida

O campo de abrangência da Ciência da Informação aplicada à arte, a que nesse texto refiro-me como ‘informação em arte’, é muito amplo e diversificado, pois envolve diferentes instituições, públicos, áreas, processos e profissionais. Trata-se de um campo que se serve tanto dos conceitos e práticas da Ciência da Informação, quanto de áreas diversas das Ciências Humanas (História, Antropologia, Política, Filosofia), quanto das Artes (Artes visuais, Cinema, Circo, Dança, Fotografia, Música, Teatro), que constituem o contexto temático de aplicação das teorias. O trabalho com arte demanda dos profissionais de informação conhecimentos específicos relativos às diferentes linguagens artísticas – sua natureza, seus processos e produtos, seus atores e públicos.

A maior parte dos serviços de informação em arte abrigam também coleções, sejam elas documentais, museológicas ou arquivísticas. São esses que nos interessam neste trabalho. Conhecer os contextos em que se encontram essas coleções – os lugares da

memória⁴⁶ – é indispensável ao entendimento das práticas que ali se desenvolvem. Rever conceitos e processos que integram essas práticas e refletir sobre as políticas e os usos da informação também ajudam a avaliar a dimensão da ação dos profissionais que trabalham com informação em arte e seu papel na história da cultura.

AS INSTITUIÇÕES DE PRESERVAÇÃO OU OS ‘LUGARES DA MEMÓRIA’

Museus, arquivos e bibliotecas – as chamadas instituições de preservação – são sempre focalizadas quando o assunto é informação em arte. Como aponta Homulus (1990, p.11), museus, arquivos e bibliotecas fazem parte de um espectro ou *continuum* de instituições que possuem necessidades específicas, mas apresentam muitas características em comum: coletam e protegem parte de nossa cultura, administram e possibilitam o acesso a suas coleções, produzem, comunicam, sistematizam e disseminam novos conhecimentos e gerenciam informações. Essas instituições diferenciam-se umas das outras por seus objetivos específicos e pela natureza de suas coleções. No entanto, com os recursos das novas tecnologias – especialmente no mundo digital, em que, exceto no caso da arte eletrônica e multimídia, algumas dessas diferenças são atenuadas – essas instituições, ‘lugares de memória’, acabam todas transformadas em ‘lugares de informação’.

Em razão da diversidade de tipos de documentos, objetos e obras de arte que constituem as coleções de arte, a diferenciação clássica entre biblioteca, arquivo e museu nem sempre se aplica. Qualquer que seja a abrangência de atuação dessas instituições, verifica-se, mais do que restrições determinadas pela tipologia clás-

⁴⁶ A expressão ‘lugares de memória’ foi criada por Pierre Nora, para quem a história se fazia a partir do estudo dos lugares da memória coletiva, dentre os quais incluía os arquivos, as bibliotecas e os museus.

sica dos documentos, a predominância quantitativa de determinados tipos de documentos sobre outros. Não existe, por exemplo, biblioteca de teatro relevante que, além das peças e outros documentos impressos ou audiovisuais, não tenha em seu acervo maquetes, máscaras, adereços etc. Da mesma forma, não há museu de teatro que não apresente documentos impressos ou manuscritos; também não há arquivo que não reúna registros de espetáculos ou publicações.

Contribui, também, para atenuar as fronteiras entre os diferentes tipos de instituições de preservação, a rapidez de comunicação e de troca de informações, facilitada pelas novas tecnologias, que favorecem o intercâmbio de conhecimento e experiências e estimulam novas articulações entre as diferentes instituições, bem como o desenvolvimento de projetos conjuntos. Disso resulta a otimização de procedimentos e a ampliação de resultados e benefícios aos públicos interessados.

OUTRAS INSTITUIÇÕES

As atividades de informação em arte não se restringem, no entanto, a museus, arquivos e bibliotecas. São desenvolvidas, de forma sistemática ou não, nos mais diversos espaços culturais, tais como teatros, galerias de arte e fotografia, editoras especializadas, ateliês de arte e centros de cultura em geral. Não podem deixar de ser mencionadas também as organizações da sociedade civil com foco nas artes, como os grupos de artes cênicas, música e cinema, dentre outros. Além disso, todas as instituições voltadas ao ensino das artes – quer sejam escolas superiores, quer sejam cursos técnicos, cursos livres ou oficinas – também produzem, usam e lidam diretamente com a informação e a manifestação artística nos seus mais diversos suportes. Essas instituições não têm a informação e a documentação como o seu ‘negócio’ e, por esta razão, essas ques-

tões não recebem de seus dirigentes a atenção que deveriam merecer.

A DOCUMENTAÇÃO

O trabalho com arte nas instituições de preservação desenvolve-se, especialmente, em duas grandes vertentes: uma voltada à documentação e outra, ao tratamento da informação. O termo ‘documentação’ tem sido utilizado com significados diversos, dependendo do contexto. Em sua acepção mais geral, diz respeito à ação ou ao processo de produzir registros (documentos) relativos a determinada obra de arte ou manifestação artística para fins de preservação ou mesmo de controle. No museu de arte, a documentação ocupa-se tradicionalmente da informação relativa ao objeto ou obra de arte – sua história, seu significado, seu uso, suas características – e a sua trajetória – aquisição, empréstimos, restaurações, etc. Também se considera atividade de documentação em um museu de arte o processo de registro visual ou digitalizado de obras e de eventos (exposições, cursos, oficinas, etc.) com a finalidade de, no caso da obra, preservar o original e dar acesso ao público interessado e, no caso do evento, produzir um registro para preservação e divulgação.

O International Council of Museums (ICOM) reconhece a documentação como atividade fundamental no museu, cujas finalidades consistem tanto em dar apoio a seus programas educacionais e atender à pesquisa, como também em permitir o controle do acervo e dar subsídios aos procedimentos relativos ao seguro das coleções. A documentação museológica surgiu em função do desenvolvimento dos museus modernos, quando uma informação mais detalhada sobre as obras tornou-se necessária para subsidiar ações voltadas à administração das coleções, curadoria das exposições, pesquisa, comunicação e divulgação. Apesar de sua reconhe-

cida utilidade, a documentação, segundo Sarasan (1995, p.189-196), foi, por décadas, vista como atividade secundária nos museus, se comparada às atividades de coleta e preservação.

Os registros documentais sobre as coleções museológicas, como aponta Roberts (1985, p.17), são compostos por uma parte ‘passiva’ – como a descrição física e a trajetória da obra antes de sua aquisição pelo museu – e por uma parte ‘ativa’, sujeita a modificações – como a localização da obra, estado de conservação, circulação, etc. Todas essas informações devem ser estruturadas, registradas em bancos de dados e mantidas permanentemente atualizadas e acessíveis aos interessados, assegurando que as coleções, enriquecidas pelas informações a seu respeito, sejam, efetivamente, fontes indispensáveis à pesquisa e à difusão, bem como à geração de novos conhecimentos.

É imprecisa a fronteira existente entre documentação e pesquisa nos campos da arte. Na verdade, o processo de documentação desemboca e se desdobra na pesquisa. Conforme observam Stam e Giral (1988, p.118), a pesquisa em artes visuais geralmente se inicia pela obra de arte, uma entidade não-verbal. Sendo assim, a título de ilustração, temos de admitir que a própria definição do vocabulário necessário à descrição da obra de arte pode ser considerada parte do processo de pesquisa, uma vez que, ao contrário dos documentos impressos, o objeto não contém em si os termos que devem ser usados para representá-lo.

O termo ‘documentação’ pode ser também utilizado para designar o conjunto de documentos que integram ou complementam a obra de arte e que tanto podem ser produzidos pelos próprios artistas, como por críticos, pesquisadores, etc. Esses documentos são impressões produzidas a partir de uma relação direta com a obra ou com a manifestação artística, discursos a respeito da obra de arte que, por mais descritivos e objetivos que se preten-

dam, sempre carregam vieses históricos, estéticos ou ideológicos vigentes quando de sua produção⁴⁷. Essa documentação não pode ser confundida com a obra de arte ou com a expressão artística, mas pode ajudar a identificá-la, contextualizá-la e interpretá-la. Por esta razão, constitui fonte de informação relevante para historiadores e teóricos das artes e para toda a gama de profissionais dessas áreas, mas também para o público em geral.

Muitas vezes, a documentação é tudo o que resta da obra de arte ou da manifestação artística e, em alguns casos, chega a se confundir com ela. Somente quando a obra ou expressão artística tem um suporte físico, é passível de preservação e de fruição em diferentes locais e épocas. No entanto, nem sempre isso acontece: algumas expressões artísticas, mesmo dentro das artes visuais, não apresentam suporte material, ou um suporte material que resista ao tempo, como é o caso da arte conceitual, expressa por meio de manifestações e objetos efêmeros (instalações, *happenings* e performances)⁴⁸.

Ao contrário das artes visuais que, salvo exceções, conforme acabamos de mencionar, apresentam um suporte material que lhes viabiliza a permanência no tempo, as artes cênicas e a música somente ganham existência em manifestações presenciais, ou seja, ocorrem, necessariamente, em tempos e espaços únicos e circunscritos, em que intérpretes (atores, bailarinos, cantores, mímicos etc) e espectadores, direta ou indiretamente, se relacionam. De natureza efêmera e fugidia, não permitem qualquer forma de retenção integral ou essencial do espetáculo para efeito de preservação. Dessas

⁴⁷ De acordo com Le Goff, o documento é produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de forças que aí detinham o poder (LE GOFF, 1984, p.102).

⁴⁸ A arte conceitual surgiu a partir da segunda metade dos anos 60 do século passado e era intencionalmente feita para não durar e para não ser institucionalizada. A idéia de colecionar o que não fora feito para ser colecionado justificou-se pela necessidade de registro para a história da arte.

manifestações só permanecem resíduos, ou ‘vestígios’⁴⁹, concretizados por documentos e objetos produzidos durante a preparação do espetáculo, durante a encenação e depois da encenação (efeitos posteriores ao espetáculo). Esses documentos, como observamos em artigo anteriormente publicado⁵⁰, permitem “aproximações” ao que foi o espetáculo cênico, mas não podem jamais pretender alcançar a reconstituição integral do mesmo. Como afirma PAVIS a respeito das artes cênicas, o espetáculo é único: “organiza seu desenrolar em função do efêmero e da singularidade” (PAVIS, 2005, p.16).

Verifica-se que, ultimamente, tem aumentado a preocupação com os registros da memória, tanto nas artes, quanto em outros contextos. Facilitados pelas novas tecnologias, ampliam-se os esforços no sentido de registrar sistematicamente eventos e manifestações artísticas para que constituam patrimônio cultural material (CARVALHO e ALMEIDA, 2006). Esse processo de documentação, que envolve não apenas bibliotecários, arquivistas e museólogos, mas também historiadores, pesquisadores e especialistas das várias artes, contempla, de acordo com Lima, ações no sentido de “reproduzir, localizar, identificar a autoria e contextualizar a obra artística” (LIMA, 1992, p.2).

Há sempre uma carga de subjetividade, muitas vezes involuntária, na produção desses registros. Para Carvalho e Almeida (2006), os conjuntos de documentos formam “camadas de olhares” que, agregadas à obra de arte, constituem o patrimônio documental. Para esses autores, “o olhar histórico que produz o documento deve ser assumido durante o processo de registro da obra de arte ou da manifestação artística para que as futuras gerações possam ter não somente acesso à produção artística de nosso tempo, mas

⁴⁹ ou “os traços que subsistem” (VEINSTEIN, 1983, 67)

⁵⁰CARVALHO e ALMEIDA, 2006

também à percepção estética e histórica do contexto que, inevitavelmente, o documento reflete”. Os documentos criados a partir da arte – sejam eles uma crítica, ou mesmo uma foto – são diálogos, leituras específicas da obra de arte, que, surgidas também em contextos específicos, carregam consigo os seus vieses. Mesmo os registros documentais, produzidos intencionalmente como registro, e não como arte, são só aparentemente neutros, pois também trazem seus vieses e marcas autorais, embora a carga de interpretação inerente ao processo de documentação possa ser minimizada se forem adotados determinados parâmetros e metodologias devidamente fundamentados.

Diferentemente de outras manifestações artísticas, as artes cênicas e a música englobam as duas categorias de patrimônio: material e imaterial⁵¹. No caso das artes cênicas, a essência da encenação é imaterial, embora o espetáculo contenha elementos materiais de diversas naturezas – o texto ou roteiro que lhe deu origem, o cenário, o figurino (desde os croquis até o figurino em si), o mobiliário e objetos de decoração e adereços, dentre outros. A parte imaterial tem como principal forma de preservação os registros produzidos a partir do espetáculo (gravação de som, de vídeo, fotos, etc) e sobre o espetáculo.

No caso da Música, os especialistas fazem questão de distinguir obra e documento musical. A obra, na música, é um conceito abstrato, fenômeno que se concretiza em cada interpretação. Tal como no teatro, a expressão musical também se caracteriza pelo efêmero e pelo imediatismo do momento – fundamenta-se na relação do intérprete ou dos intérpretes com a obra e com o público

⁵¹ O Decreto n.3551, de 4 de agosto de 2000, do IPHAN, institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o programa nacional do patrimônio imaterial. No Art.1º parágrafo 1º item III, está previsto um “Livro de Registro de Formas de Expressão” que inclui “manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas”, contemplando, assim, oficialmente, nosso objeto de estudo.

em determinado tempo e local. Entre a obra e a interpretação pode existir um documento que materializa, numa linguagem específica, o conteúdo da obra. A documentação musical, portanto, pode ser entendida como um conjunto de registros que inclui a partitura e outros documentos físicos, como manuscritos, gravações de áudio, imagens, filmes, etc

O processo de documentar a música, por sua vez, pode abranger desde a produção de registros sonoros de interpretações até a representação descritiva dos documentos físicos, sejam eles partituras, partes, fotos, textos críticos etc. A própria elaboração de um catálogo de obras de determinado compositor pode ser entendido como parte de um processo de documentação musical.

Tanto nas artes cênicas como na música, a documentação produzida antes (para o espetáculo / a interpretação), durante (a partir do espetáculo / da interpretação) e depois do espetáculo ou apresentação (as impressões sobre o espetáculo / a interpretação) pode constituir coleção de importância para a história das artes cênicas / da música, para a história da cultura e para a história da técnica. Em relação a esta última, cabe destacar, por exemplo, os *riders* técnicos – mapas de palco, mapa de luz, etc – que constituem conhecimento técnico aplicado, que pode ser de grande utilidade não apenas para o estudo das soluções adotadas para a apresentação dos espetáculos, mas também para a formação de novos técnicos.

	música	artes cênicas
Antes do espetáculo / apresentação musical	projeto manuscrito partitura / partes registros sonoros para estudo (ensaio) anotações/comentários (ensaio) raider técnico	projeto texto (peça de teatro ou outro texto e adaptação) manuscritos caderno de notas textos utilizados durante o trabalho com os atores figurino (croquis, desenho, projeto) adereço cenário (projeto, maquete, especificações, fotos) raider técnico
Durante do espetáculo / apresentação musical	programa convite cartaz registros sonoros registros em vídeo fotos reportagens entrevistas anúncios	programa convite cartaz registros sonoros registros em vídeo fotos anotações ou desenhos de encenação reportagens entrevistas anúncios publicitários
Depois do espetáculo / apresentação musical	críticas (mídia impressa, eletrônica e digital) pesquisas de público livros/dissertações/teses	críticas (mídia impressa, eletrônica e digital) pesquisas de público livros/dissertações/teses

Ao tratar da análise dos espetáculos, Pavis (2005) alerta-nos para a necessidade de distinguirmos “o que é da ordem das intenções” e “o que é o resultado artístico, produto final entregue ao público” (p.16). Essa questão deve também ser considerada na formação das coleções tanto das artes cênicas quanto da música, em que é importante distinguir os documentos que tratam das intenções (notas, projetos, depoimentos, entrevistas após a estréia, etc) do resultado artístico – o “paratexto” (conjunto de textos em

torno do texto dramático, sobretudo as indicações cênicas), os registros audiovisuais e as anotações técnicas elaboradas após a representação e as análises e discursos críticos.

A ORGANIZAÇÃO DAS COLEÇÕES E O TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

A informação em arte, que pode ser registrada, como vimos acima, nos mais variados suportes documentários, serve a múltiplas finalidades: estimula ou fundamenta a criação ou a prática artística, contribui para a formação de público, dá subsídios à pesquisa e ao ensino das artes, gera e sistematiza novos conhecimentos.

Para que a informação cumpra os seus diferentes papéis, faz-se necessário, nesta sociedade marcada pelo excesso de informações, organizá-la, de forma a torná-la disponível e acessível, e disseminá-la. É a qualidade do tratamento dessa informação que irá garantir a eficiência e a eficácia na sua recuperação e disseminação e permitir seus múltiplos usos. Esse tratamento, que é desenvolvido não apenas nas instituições de preservação, mas também para espaços virtuais, constitui um conjunto de atividades que devem ser da responsabilidade de uma equipe multidisciplinar, pois depende de conhecimentos tanto da área de Ciência da Informação, quanto da Informática e das diferentes Artes.

Os procedimentos de tratamento da informação no caso de acervos de museus, bibliotecas e arquivos são muito semelhantes, embora algumas especificidades tenham de ser mantidas, tanto no caso de objetos e obras de arte que compõem o acervo dos museus, quanto no caso de fundos arquivísticos.

Apesar da grande influência da metodologia biblioteconômica, a maioria dos museólogos não aceita a comparação entre a catalogação bibliográfica e a catalogação do objeto, ressaltando que

o objeto não tem página de rosto para dizer ao catalogador do que se trata e que o objeto fala muito pouco de si mesmo. De fato, no processo de documentação bibliográfica, os dados principais sobre o documento são extraídos dele mesmo. Em relação à catalogação de uma obra de arte, por exemplo, os dados são, muitas vezes, externos à obra: sua origem, o histórico de suas exposições, dados sobre seus autores, dados relativos a restauros etc. Embora a catalogação de uma obra de arte ou de um objeto de um museu, possa ser, de maneira geral, considerada mais complexa, a compreensão dos aspectos teóricos relativos à representação descritiva e temática, bem como a seu arranjo é essencial à organização de coleções museológicas (SAMUEL, 1988, p.148).

Há diferentes níveis de tratamento tanto do documento bibliográfico quanto de uma obra de arte ou objeto museográfico, ou mesmo de um documento de arquivo. Esses diferentes níveis são determinados, por um lado, pela natureza do material representado – há diferentes padrões para a catalogação de objetos e obras de arte, documentação arquivística, material bibliográfico e audiovisual, por exemplo – e, por outro, pelo tipo de usuário ou uso que se pretenda fazer da coleção.

É importante destacar que, muitas vezes, o arquivo e a biblioteca encontram-se dentro do museu, ou vice-versa⁵², daí a importância de aproximarmos os diferentes profissionais e de relacionarmos informação bibliográfica ou arquivística e informação sobre obra de arte ou objetos de uma coleção museológica.

Em nosso meio, uma das maiores dificuldades ao tratamento da informação em arte é a carência de vocabulários controlados para a indexação dos documentos. Desde o final dos anos 80,

⁵² No Brasil encontramos de tudo: bibliotecas e arquivos dentro de museus, museus (ou coleções museológicas) e arquivos dentro de bibliotecas, museus (ou coleções museológicas) e bibliotecas dentro de arquivos...

esforços cooperativos foram desenvolvidos no sentido de oferecer às bibliotecas, arquivos e centros de documentação alguns instrumentos de apoio a seus serviços de tratamento da informação. A primeira dessas iniciativas foi a elaboração do Vocabulário Controlado de Artes, desenvolvido por um grupo de bibliotecários e especialistas. Na esteira dessa iniciativa pioneira foram desenvolvidos, a partir dos anos 90, o Vocabulário Controlado em Cinema e o Vocabulário Controlado em Artes Cênicas, que se fundiram, posteriormente, no Vocabulário Controlado em Artes do Espetáculo, constituindo, todos, ferramentas valiosas para assegurar a qualidade da representação temática dos documentos nessas áreas⁵³.

Não menos importante é o processo de representação descritiva dos documentos, que, nas áreas de artes, é muito complexo pelo fato de envolver uma diversidade imensa de suportes, como se pode depreender do quadro acima. Alguns desses suportes são comuns a outras áreas do conhecimento e sua representação já constitui objeto de formatos e padrões internacionais. Outros, entretanto, são documentos gerados exclusivamente nas áreas de artes e ainda não há padrões desenvolvidos para sua representação. É o caso, por exemplo, dos *riders* técnicos, documentos produzidos para espetáculos das artes cênicas ou apresentações musicais e, quase sempre, descartados, em que pese a importância de sua preservação tanto para a história do espetáculo ou do evento ou para a história da técnica, quanto para a formação de técnicos, dada a carência, em nosso meio, de bibliografia e materiais didáticos para este fim.

A estruturação de bases de dados para coleções museológicas ou documentais nas áreas de arte exigem, em função da diversidade de áreas e de suportes físicos e virtuais a serem representados,

⁵³ Ver, a respeito, o artigo de autoria de ALMEIDA e PINA, sobre a Redarte, e o trabalho de ALMEIDA sobre o Vocabulário Controlado em Arte, ambos citados na Bibliografia deste trabalho.

um esforço de planejamento, que se inicia pela definição de conceitos, sem a qual a precisão e a consistência das informações ali reunidas ficam comprometidas.

O processo de planejamento desses bancos de dados parte do levantamento e avaliação da estrutura e do funcionamento de iniciativas já existentes e do levantamento das necessidades do público-alvo. Segue-se o desenho e a modelagem da base, com a definição dos campos de dados e de suas relações. Os campos devem expressar conceitos e é sua definição precisa aliada à correta modelagem da base que irão garantir o bom desempenho do sistema, potencializado, naturalmente, pelo uso de um *software* capaz de atender ao uso que dele se espera.

Para garantir bom desempenho de um sistema de informação em arte, o profissional da informação deve conhecer a natureza e a terminologia da área, as características da diversidade de documentos que compõem o conhecimento ou o patrimônio acumulado de cada área e as necessidades de informação dos diferentes públicos dessas artes, potenciais usuários dessa documentação.

É a partir da identificação das demandas – potenciais e reais – que deverá ser desenvolvido o sistema de busca dessas bases. Que perguntas serão feitas ao sistema e como serão apresentadas as respostas são questões que o profissional da informação precisa resolver ao planejar um sistema. As soluções não são simples; ao contrário, exigem um mergulho nas diferentes áreas e uma boa interlocução com os potenciais beneficiários, além de conhecimentos técnicos mínimos da área de informática que permitam, por sua vez, a interlocução com analistas de sistemas e programadores.

Para ilustrar, mais uma vez reportamo-nos às artes cênicas: para Pavis (2005), a “cena” é um “domínio autônomo”, que “não tem que concretizar [...] um texto dramático preexistente” (p.17-18). Essa é uma questão fundamental para o bibliotecário, que, por

estar, tradicionalmente, está mais habituado a lidar com o livro, pode cair na tentação de aplicar ao tratamento da informação sobre o espetáculo teatral as categorias pertinentes ao texto dramático. Texto e espetáculo são entidades independentes e isso deve ser levado em conta, por exemplo, quando, no tratamento do material se define autoria: o responsável pelo espetáculo não é o autor do texto, mas, provavelmente, o encenador⁵⁴ (ou diretor), se não for criação coletiva de determinado grupo ou companhia.

É importante ressaltar que a lógica a ser adotada no arranjo e na organização dos documentos e das informações também é elemento relevante na produção de sentido. Cada obra ou documento tem o seu sentido próprio, mas ganha novos significados no contexto. Ao descrever um documento, escolhemos algumas propriedades que julgamos devam ser ressaltadas para ajudar a apreender o sentido do que está sendo descrito, quer seja um objeto ou obra de arte, um documento ou um evento. Nessa perspectiva, uma base de dados pode ser vista como um ato de significação, um projeto de sentido: selecionamos ou colocamos em evidência o que poderá fazer sentido para os outros. A organização da informação é um processo de reelaboração da documentação. Para García Canciani (1997, p.202), “toda operação científica ou pedagógica sobre o patrimônio é uma metalinguagem, não faz com que as coisas falem, mas fala delas e sobre elas”. Este autor afirma, ainda, que o trabalho no museu – e isto é válido também para bibliotecas e arquivos – propõe hipóteses sobre o que o acervo significa para nós.

De fato, no processo de tratamento da informação de determinado acervo, o profissional da informação o “organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue

⁵⁴ Encenador: “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, Dicionário...2005, p.129)

o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações”⁵⁵, em síntese, atribui novos significados e abre espaço a novas interpretações. Daí se conclui que também o processo de organização e tratamento da informação contida em coleções de arte não é neutro: toma partido e interfere nas leituras futuras do patrimônio cultural.

REUNIR, GUARDAR, ORGANIZAR...TUDO ISSO PARA QUÊ?

O planejamento de bibliotecas ou de outros serviços que reúnam acervos bibliográficos, documentais ou museológicos, quando ocorre, geralmente tem como principais preocupações a organização física e a informatização desses acervos.

Poucas são as instituições que têm consciência da necessidade de políticas, elemento fundamental do planejamento que estabelece linhas-mestras, orienta a tomada de decisão e dá consistência à organização ao subsidiar e orientar essas ações práticas. Com políticas implantadas evitam-se repetições de análises para a tomada de decisões e decisões arbitrárias.

A maioria das instituições de preservação no Brasil não apresenta políticas transparentes, em que pese sua relevância no mapa cultural do país. Museus, bibliotecas e arquivos de arte carecem de políticas em todas as suas áreas de atuação: formação e desenvolvimento de coleções, conservação de acervo, treinamento e desenvolvimento de recursos humanos, atendimento e comunicação, dentre outras.

A ausência de políticas afeta negativamente a gestão das instituições e fragiliza seu papel na sociedade, pois torna a organização vulnerável a decisões arbitrárias que podem comprometer a

⁵⁵ Citado por FOUCAULT a respeito do processo da história e de como esta trabalha com o documento (2002, p.7-8).

transmissão de um patrimônio cultural para futuras gerações. Uma das questões mais graves diz respeito à ausência de políticas de formação e desenvolvimento dos acervos. O primeiro passo para a formação de acervo, sejam coleções de objetos, sejam coleções bibliográficas ou documentais, tem de ser a definição de critérios que explicitem seus objetivos, sua composição e seus públicos-alvos. São critérios que vão orientar a escolha do que preservar, para que e para quem fazê-lo, critérios que partem do princípio de que não é possível conservar tudo o que o homem produz e de que não se pode correr o risco de valorizar todo o tipo de vestígio do passado.

A política restringe, mas explicita os partidos que toma. Não podemos ignorar que, ao incorporar determinados bens a um acervo, nós os estamos elegendo para representar determinada cultura, definimos o que deve ganhar *status* cultural e ser guardado para a posteridade e o que deve ser deixado de lado, esquecido. Essas escolhas são sempre orientadas por valores, ainda que, muitas vezes se evoque a neutralidade da escolha, ou o interesse público. Esses valores, responsáveis pelas decisões sobre o que incentivar, o que difundir e o que preservar no campo da cultura⁵⁶ sempre refletem vieses históricos, ideológicos, culturais, estéticos e políticos próprios de um determinado momento histórico e de determinados grupos.

Ao explicitar os critérios que norteiam os recortes utilizados para a formação e desenvolvimento de suas coleções e ações, as instituições de preservação assumem, também, suas perdas, ou os traços e vestígios que admite sejam esquecidos.

Esses critérios devem levar em conta o mapa cultural da cidade em que se encontram, seus públicos e seus usos potenciais. Na cidade de São Paulo, verifica-se que, no que diz respeito a acer-

⁵⁶ Ver, a respeito, TEIXEIRA COELHO, 1999, p.361

vos de bibliotecas de arte, há muitas duplicações e, ao mesmo tempo, muitas lacunas. Essa situação decorre da ausência de diagnósticos e de planejamento integrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões levantadas constituem um começo de discussão que merece ser aprofundada em cada campo da arte. Esperamos ter demonstrado que as ações de formação, implantação e disseminação de um acervo em arte e sobre arte são mais complexas do que possam aparentar, pois são amplas as suas repercussões não apenas na história das artes, mas na história e na gestão do patrimônio cultural de um país.

O profissional da informação, ao liderar essas ações, precisa estar consciente de estar lidando com processos culturais e saber que, integrado a outros profissionais, deverá assumir múltiplos papéis de mediação: entre o conjunto de bens culturais produzidos e os escolhidos para constituírem patrimônio; entre a coleção e seus públicos; e entre as diferentes coleções, tendo em vista a sua integração e desenvolvimento sistêmico.

As pesquisas que estão se desenvolvendo nas áreas, aplicadas especificamente às artes cênicas e na música⁵⁷ certamente aprofundarão as reflexões sobre o assunto e trarão subsídios a práticas mais conscientes. Esperamos estimular novas pesquisas de forma a contemplar as demais áreas de artes.

REFERÊNCIAS

⁵⁷ Essas pesquisas estão sendo desenvolvidas, sob minha orientação, respectivamente por Marcelo Dias de Carvalho (mestrado) e Jean Goldenbaum (trabalho de conclusão de curso de graduação em Biblioteconomia e Documentação), ambos da ECA/USP.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. A informação em museus de arte: de unidades isoladas a sistema integrado. **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.140-154, 2006.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. **Por uma rearquitetura dos serviços de informação em arte na cidade de São Paulo**. 1998. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Vocabulário controlado em arte: uma prática a desafiar a teoria. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16, Salvador, 1991. **Anais...** Salvador, Associação Profissional dos Bibliotecários do Estado da Bahia, 1991. v.2 p.929-48.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de; PINA, Paulo Simões de Almeida. REDARTE-SP: networking art information resources in São Paulo. **Art Libraries Journal**, v.30, n.3, 2005, p.20-24.

CARVALHO, Marcelo Dias de, ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil. **Em Questão**, Porto Alegre,, v.11, n.1, p.167-188, jan/jun. 2005. Disponível em: www6.ufrgs.br/em-questao/pdf_2005_v11_n1/10_patrimoniodefemero.pdf

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1)

HOMULUS, Peter. Museums to libraries: a family of collecting institutions. **Art Libraries Journal**, v.15, n.1, p.11-13, 1990.

LE GOFF, Jacques. **Histoire et mémoire**. Paris: Gallimard, 1988. (Folio. Histoire, 20)

LIMA, Mariângela Alves de. **Considerações sobre a documentação**. São Paulo: PMSP/SMC/CCSP, 1992, 12 p. [circulação interna].

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos, 196)

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROBERTS, Andrew. **Planning the documentation of museum collections**. Duxford, Cambridge: MDA, 1985.

SARASAN, Lenore. Why museum computer projects fail. In: FAHY, Anne., (Ed.) **Collections management**. London: Routledge, 1995. p.189-196.

SMIRAGLIA, Richard P. Musical works and information retrieval. **Notes**, v.58, n.4, p.747-764, June, 2002.

STAM, Deirdre Corcoran; GIRAL, Angela. Introduction. **Library Trends**, v.37, n.2, p.117-119, Fall, 1988.

TEIXEIRA COELHO, José. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VEINSTEIN, André. **Théâtre: étude, enseignement; éléments de méthodologie**. Paris: Arts du spectacle, 1983.