

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

WAGNER OLIVEIRA DE MEDEIROS

A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO EM OBRAS ARTÍSTICO-PICTÓRICAS
COMO ELEMENTO DE COMPREENSÃO DA MEMÓRIA

RECIFE

2017

WAGNER OLIVEIRA DE MEDEIROS

**A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO EM OBRAS ARTÍSTICO-PICTÓRICAS
COMO ELEMENTO DE COMPREENSÃO DA MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Informação, Memória e Tecnologia

Linha de pesquisa: Memória da informação científica e tecnológica

Orientador: Fábio Assis Pinho

RECIFE

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

M488r Medeiros, Wagner Oliveira de
A representação da informação em obras artístico-pictóricas como elemento de compreensão da memória / Wagner Oliveira de Medeiros. – Recife, 2017.
179 f.: il., fig.

Orientador: Fábio Assis Pinho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Ciência da Informação, 2017.

Inclui referências.

1. Representação da informação. 2. Mapas conceituais. 3. Obras artístico-pictóricas. 4. Informação em artes. 5. Memória. 6. Joaz Silva. I. Pinho, Fábio Assis (Orientador). II. Título.

020 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2017-56)

WAGNER OLIVEIRA DE MEDEIROS

*A representação da informação em obras artístico-pictóricas
como elemento de compreensão da memória*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Ciência da Informação.

Aprovada em: 22/02/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabio Assis Pinho (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª D^{ra} Maria Cristina Guimarães Oliveira (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª D^{ra} Lena Vânia Ribeiro Pinheiro (Examinador Externo)

Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a **Deus** que em sua infinita sabedoria me guia e protege através dos seus seres divinos, zelando por minha vida e cuidando para que meus sonhos e missões na terra sejam cumpridos.

À toda minha família, sem a qual eu não teria o suporte necessário para realização de meus objetivos acadêmicos, especialmente à minha mãe **Rosa** e minha vó **Rita**, pessoas das quais me provam diariamente do amor infinito pelos cuidados e gestos de tanta generosidade. À minha irmã **Wictória**, uma das minhas maiores inspirações artísticas e, um dos meus motivos mais importantes de persistência.

Agradeço aos meus **professores** da graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri, bem como **colegas** da instituição, os quais contribuíram com o encorajamento para ingressar no mestrado, com suas preciosas amizades e, pela generosidade que será para sempre lembrada, em me ajudarem a mudar para o Recife. A estes, especialmente à **Cleide, Irma, Gracy e João**, pelo zelo e amizade que se estende para além do meio acadêmico.

Ao professor e orientador **Fabio Pinho**, pela atenção, disponibilidade e zelo para que a minha pesquisa pudesse ser realizada da melhor maneira possível, bem como por toda a compreensão e dedicação das quais, sem dúvida, carregarei como modelo de competência.

Agradeço, também, ao artista plástico **Joaz Silva**, que concedeu permissão de uso das suas obras para o desenvolvimento da presente pesquisa, com generosidade, humildade e uma simpatia que me rendeu, além de admiração profissional, admiração por sua pessoa como humano.

Ao meus amigos que foram, ao longos dos dois últimos anos, a minha família, compartilhando os dias, as alegrias e as dificuldades da convivência, **Thalyta, Paloma, Lívia e Ermeson**, em gratidão aos momentos felizes compartilhados.

Aos meus **colegas de mestrado**, pelo suporte e a agradável convivência durante todo o percurso da graduação, especialmente à **Faysa**, pela amizade confiante, **Flavio e Lígia** pelos cuidados e por toda a prestatividade da qual serei sempre grato, à **Moaci**, pelo carinho e valorização, à **Adelma, Jailiny, Daiane, Victor, Mariana, Bruno e Mitsuo** pela companhia e atenção de sempre.

RESUMO

Trata a Representação da Informação segundo a sua aplicabilidade como instrumento de sistematização do conteúdo registrado em suportes artístico-pictóricos, como recurso de compreensão dos assuntos memorialísticos representados visualmente nas narrativas que compõem estas obras, discutindo o uso dos mapas conceituais como ferramenta de representação. Para discussão teórica concatena em primeira instância as relações que se estabelecem entre a Ciência da Informação, os estudos memorialísticos e a arte, elencando sob quais perspectivas de compreensão da memória registrada no suporte artístico, a Ciência da Informação pode aplicar seus métodos e técnicas de tratamento informacional, para a representação da informação nestes suportes, oportunizando a valoração do suporte artístico, como fonte de informação nas discussões sobre a memória que é produzida socialmente. Em um segundo momento, envereda-se a apresentação teórica - não exaustiva - de considerações gerais sobre a área de Organização do Conhecimento e da Representação da Informação, abrindo espaço à apresentação das atividades de indexação, classificação – como categorização – na formação de produtos documentários, como os índices e, com maior ênfase, os mapas conceituais. Por fim, foram construídos mapas conceituais das obras artístico-pictóricas do artista plástico pernambucano Joaz Silva, com base na análise do conteúdo memorialístico identificado imageticamente nestas, a fim de viabilizar – pela construção do produto documentário – discussões e reflexões posteriores sobre tais obras.

Palavras-chave: Representação da Informação. Mapas Conceituais. Obras artístico-pictóricas. Informação em Artes. Memória. Joaz Silva.

ABSTRACT

Treats the Representation of the Information according to its applicability as an instrument of systematization of the registered content in artistic-pictorial supports, as a resource of understanding of the memorialistic contents visually represented in the narratives which compose these pieces, discussing the use of conceptual maps as a tool of representation. To theoretical discussion it concatenates in first instance the relations which are established between The Science of Information, the memorialistic studies and art, casting under which understanding perspectives of the registered memory in artistic support, the Science of Information can apply its methods and techniques of information treatment, to the representation of information in these supports, giving opportunity to the valuation of the artistic support as a source of information in the discussions about memory which is socially produced. In a second moment, a theoretical – non-exhaustive – presentation of general considerations about the majors of Knowledge Management and Representation of Information takes place, opening space to the presentation of the indexing, classification – as categorization - activities in the formation of documentary products, such as indexations, and emphatically, the conceptual maps. At last, conceptual maps of the artistic-pictorial pieces by the pernambucano visual artist Joaz Silva were produced, according to the analysis of memory content identified on them through images in order to enable – through the construction of documentary product – discussions and subsequent reflections about such pieces.

Keywords: Representation of Information. Conceptual Maps. Artistic-pictorial pieces. Information in Arts. Memory. Joaz Silva.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Obra sem título, Karimai (2004).....	85
Figura 2: Mapa modelo - Representação da figura 1.....	87
Figura 3: Obra 01 - Aprendiz de Artesanato	92
Figura 4: Mapa conceitual da obra 01	95
Figura 5: Obra 02 - Modelando o Barro	97
Figura 6: Mapa Conceitual da obra 02	100
Figura 7: Obra 03 - Aprendiz Preparando a Massa	102
Figura 8: Mapa Conceitual da obra 03	105
Figura 9: Obra 04 - Jarro Cerâmico.....	107
Figura 10: Mapa Conceitual da obra 04	109
Figura 11: Obra 05 - Vendedor de Artesanato	111
Figura 12: Mapa Conceitual da obra 05	114
Figura 13: Obra 06 - Culinária Agrestina.....	116
Figura 14: Mapa Conceitual da obra 06	119
Figura 15: Obra 07 - Homem do Campo.....	121
Figura 16: Mapa Conceitual da obra 07	124
Figura 17: Obra 08 - Feira de Caruaru	126
Figura 18: Mapa Conceitual da obra 08	129
Figura 19: Obra 09 - Rei do Baião	131
Figura 20: Mapa Conceitual da obra 09	133
Figura 21: Obra 10 - Zé do Pife.....	135
Figura 22: Mapa Conceitual da obra 10	137
Figura 23: Obra 11 - Vida no Sítio	139
Figura 24: Mapa Conceitual da obra 11	142
Figura 25: Obra 12 - Primeira Vila de Caruaru	144
Figura 26: Mapa Conceitual da obra 12	146
Figura 27: Obra 13 - Câmara Caruaruense.....	148
Figura 28: Mapa Conceitual da obra 13	150
Figura 29: Obra 14 - Igreja de Nossa Senhora da Conceição.....	152
Figura 30: Mapa Conceitual da obra 14	154
Figura 31: Obra 15 - Palácio do Bispo	156
Figura 32: Mapa Conceitual da obra 15	158

Figura 33: Obra 16 - Faroeste Caruaruense.....	160
Figura 34: Mapa Conceitual da obra 16	162

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Conjunto de obras da amostra	22
Quadro 2: Níveis de análise da imagem artística segundo Panofsky (1991).....	28
Quadro 3: Sistematização de conteúdo em ORC	71
Quadro 4: Estado situacional da RI e a elaboração de um mapa conceitual na presente pesquisa	73
Quadro 5: Etapas de construção de um mapa conceitual segundo Rodrigues e Cervantes (2016)	84
Quadro 6: Escolha dos conceitos para construção do mapa conceitual da figura 1	86

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Método	17
1.1.1 Caracterização da pesquisa	17
1.2 Delimitação do campo de pesquisa	19
1.2.1 O artista	19
1.2.2 As obras	20
1.3 Procedimento de análise das obras	27
2 MEMÓRIA, OBRAS ARTÍSTICO-PICTÓRICAS E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	31
2.1 Memória e Ciência da Informação	31
2.1.1 Representação da Informação em obras artístico-pictóricas	38
2.2 Memória nas obras artístico-pictóricas	40
2.2.1 Obras de arte e a representatividade do social	40
2.2.2 Obra artístico-pictórica e a Ciência da Informação	45
3 ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO	54
3.1 Aspectos históricos	54
3.1.1 Fundamentos e objeto de estudo da Organização do Conhecimento	57
3.2 A Representação da Informação	61
3.2.1 Indexação	74
3.2.2 Classificação (atividade de categorização)	77
3.2.4 Mapas Conceituais	81
4 ANÁLISE E REPRESENTAÇÃO DAS OBRAS	91
4.1 Análise 01	92
4.1.1 Interpretação do Mapa Conceitual 01	96
4.2 Análise 02	97
4.2.1 Interpretação do Mapa Conceitual 02	101
4.3 Análise 03	102
4.3.1 Interpretação do Mapa Conceitual 03	106
4.4 Análise 04	107
4.4.1 Interpretação do Mapa Conceitual 04	110
4.5 Análise 05	111

4.5.1 Interpretação do Mapa Conceitual 05	115
4.6 Análise 06	116
4.6.1 Interpretação do Mapa Conceitual 06	120
4.7 Análise 07	121
4.7.1 Interpretação do Mapa Conceitual 07	125
4.8 Análise 08	126
4.8.1 Interpretação do Mapa Conceitual 08	130
4.9 Análise 09	131
4.9.1 Interpretação do Mapa Conceitual 09	134
4.10 Análise 10	135
4.10.1 Interpretação do Mapa Conceitual 10	138
4.11 Análise 11	139
4.11.1 Interpretação do Mapa Conceitual 11	143
4.12 Análise 12	144
4.12.1 Interpretação do Mapa Conceitual 12	147
4.13 Análise 13	148
4.13.1 Interpretação do Mapa Conceitual 13	151
4.14 Análise 14	152
4.14.1 Interpretação do Mapa Conceitual 14	155
4.15 Análise 15	156
4.15.1 Interpretação do Mapa Conceitual 15	159
4.16 Análise 16	160
4.16.1 Interpretação do Mapa Conceitual 16	163
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS	170

1 INTRODUÇÃO

Os recursos informacionais da sociedade contemporânea podem ser observados como nichos abrangentes de estudo, agregando cada vez mais novas percepções acerca dos aspectos que os constroem, possibilitando variações de interpretação que fomentam a interdisciplinaridade e a ação da Ciência da Informação (CI) aliada a outras áreas do conhecimento científico. A informação, frente às análises que constituem os procedimentos de estudo da CI, aglutina o poder de referenciar e elucidar contextos que permeiam desde a conjuntura física, às narrativas em torno do objeto informacional onde esta se insere.

É nessa óptica que se fundamentam as inferências sobre os estudos memorialísticos dentro da CI, na qual as informações se encontram como objeto de apropriação da memória no que tange a comprovação de acontecimentos ou fatos passados, bem como a averiguação e estudos do presente nos âmbitos sociais e seus diversos tocantes (OLIVEIRA, 2014a).

A memória assume, segundo o seu constructo dinâmico de significações, uma gama de especificidades, estas que, por sua vez, as direcionam as observações diferentes sobre os documentos e os fatos contidos nestes. As análises de informações memorialísticas podem ser efetuadas sob o foco de fontes diversas, não somente de documentos impressos, mas também de objetos e registros de outros caracteres, como afirma Sampaio (2014, p. 108), “os objetos devem ser vistos como documentos que retratam a história, resultado do esforço das sociedades históricas”.

Sendo área de investigação e reflexão de aspectos sociais e históricos através do tempo, a memória pode se apropriar de inúmeras direções quanto foco observacional desses aspectos, propomos nesta pesquisa refletir e elucidar a magnitude dos estudos memorialísticos a partir da representação da informação de obras artístico-pictóricas, compreendendo que isto seja possível na CI, pela perspectiva da Informação em Artes, a qual, conforme afirma Pinheiro (2008, p. 10) estuda a “representação do conteúdo informacional de objetos de arte, a partir da sua análise e interpretação”.

Em se tratando da memória, delimitamos nosso interesse pelos objetos/suportes artísticos e, pelas informações e documentação gerada por estes, na qual se faz possível remontar o tempo pela perspectiva informacional (PINHEIRO, 1996), neste caso, das obras de arte, as quais ilustram todos os elementos construtivos da memória por sua significação e construção simbólica, caracterizando-as quanto documento formado por uma base criativa que, se ergue enquanto objeto informacional que contempla as narrativas sociais do ponto de vista de quem a produz.

Neste sentido, estudar a memória pela ótica da Ciência da Informação, a partir da representação da informação de obras artístico-pictóricas, nos aponta diversas fontes potenciais de extração informacional, desde os discursos escritos a objetos táteis pertencentes ao cenário o qual se reconstrói a história social. É nesse contexto que direcionamos a pesquisa à questão da representação visual, que nos inquieta por ser uma oportunidade de estudo da imagem e as suas variadas colocações materiais, seja sob forma de fotografia, pintura ou outras representações (JOLY, 1996) que possibilitem o estudo da memória, numa constatação da imagem quanto objeto documental de construção representativa de contextos sócio históricos.

Considerando a amplitude dos aspectos informacionais da imagem, recortam-se nesta abordagem as obras artístico-pictóricas (pinturas), e suas dimensões informacionais quanto documento que recebe tratamento a fim de viabilizar o acesso e a recuperação por meio da organização e representação da sua informação imagética (MAIMONE, 2007).

Uma vez passível de estudos informacionais, a obra artístico-pictórica tem em sua construção visual, informações que podem ser tratadas, igualmente às outras fontes imagéticas, a fim preservar a memória pela sua representação, em uma ação de registro informacional que promova a guarda e a recuperação de seus conteúdos mais relevantes.

De modo similar aos correntes estudos sobre a representação da informação imagética, a representação informacional de obras artístico-pictóricas, constitui um processo de preservação da memória por se categorizar quanto registro documental que analisa de forma sistemática e consistente os elementos que formam o objeto de arte e suas narrativas, onde, no pictórico, a imagem representada é transcrita da subjetividade visual ao registro escrito (GONÇALVES, 2011).

Oliveira (2014b) completa ainda essa valoração à representação da informação em obras artístico-pictóricas, ao defender que na área de CI, as representações constituem ferramentas essenciais nos processos de memória, uma vez que é através desses processos que se levantam os conteúdos das obras de modo a torná-las acessíveis.

Nesse sentido, verificamos a necessidade de fortalecer os estudos que tratam da memória e dos aspectos históricos reproduzidos pelas artes visuais, especialmente com estudos desenvolvidos no âmbito da CI, principalmente tratando de obras pictóricas de artistas regionais, no qual propomos o estudo de representação das obras artístico-pictóricas nesta pesquisa – vislumbrando uma contribuição da história da arte contemporânea, particularmente a pernambucana – buscando a compreensão dos elementos de memória regional e como estes

podem ser representados e preservados.

Justificamos, com isso, a escolha de se trabalhar na presente pesquisa com obras do artista plástico pernambucano Joaz Silva, o qual tem na contemporaneidade de sua produção artística, a atenção em representar cenas, paisagens, personagens, entre outros elementos referentes à memória social pernambucana, ganhando, cada vez mais, reconhecimento nacional e internacional e contribuindo para o registro de informações importantes que cercam a história de Pernambuco.

Face ao exposto, justificamos esta pesquisa enquanto contributo, ao cooperar nos estudos de representação da informação dentro do âmbito da CI, enfatizando a descrição imagética de obras artístico-pictóricas.

Deste modo, entendemos que estas produções são importantes por enviesar novos discursos e reflexões acerca da informação, do estudo documentário e dos suportes pertinentes a estes assuntos, bem como por preconizar a interdisciplinaridade em contributo a área de artes pela valorização do objeto artístico como suporte informacional, ampliando o campo de atuação dos profissionais da informação nos estudos, nas práticas e nos processos de tratamento da informação.

Com o evidenciado, nossa problemática emerge da seguinte indagação: como a representação da informação de obras artístico-pictóricas contribui para compreensão da memória em Pernambuco? Mediante essa questão, nossa pesquisa motiva-se a adentrar no campo das artes e da memória, incorporando aos estudos da CI à reflexão sobre o conteúdo documental das obras artístico-pictóricas, enfatizando suas abordagens referentes aos aspectos histórico-sociais, produzidos sob perspectiva artística. Propomos como *corpus* de análise, um conjunto de 16 obras artístico-pictóricas de autoria do artista plástico pernambucano Joaz Silva, que tem como temática central o retrato memorialístico do agreste pernambucano, e contempla em sua composição visual a análise e representação de seus conteúdos.

Deste modo, configura-se como objetivo geral desta pesquisa, demonstrar a partir das obras artístico-pictóricas de Joaz Silva, como a representação da informação possibilita a compreensão de parte da memória de Pernambuco. De modo a alcançar o objetivo geral proposto, traçamos os seguintes objetivos específicos:

- a) Selecionar as obras artístico-pictóricas do artista plástico Joaz Silva que retratem aspectos memorialísticos;
- b) Identificar os temas nas obras selecionadas por meio de análise documental;
- c) Representar o conteúdo das obras em mapas conceituais;

- d) Analisar os aspectos memorialísticos a partir da identificação de assuntos e da elaboração dos mapas conceituais.

Para fundamentação teórica da pesquisa, dividimos nossas discussões em duas seções principais, a **primeira** tratando das relações que se apresentam entre a Ciência da Informação (CI), no que se refere às suas atividades de Organização e Representação da Informação e do Conhecimento, em relação à compreensão e preservação da memória, bem como a relação que se ergue entre a CI e as obras artístico-pictóricas, no que tange a representatividade destas últimas às memórias sociais que são, em diversas situações, bases formadoras do conhecimento e subsídio para as atividades de oriundas da CI. Para tanto, realçamos ainda nesta seção dois tópicos importantes, um que apresenta de que forma a memória – especialmente a memória social – se apresenta nas obras artístico-pictóricas enfatizando de que modo a CI pode, dentro das suas possibilidades de tratamento informacional, fazer suas inferências sobre a memória registrada nestes suportes, e um segundo tópico discutindo a comunicabilidade das obras artísticas, sendo estas, canal informativo que permite interlocuções entre as experiências pessoais e coletivas dos indivíduos, suscitando a relação entre arte e memória.

A **segunda** seção apresenta algumas considerações sobre a Organização do Conhecimento (OC), apresentando inicialmente os aspectos históricos que circundam a mesma e os fundamentos, bem como seu objeto de estudo enquanto área do conhecimento. De modo a adentrar na OC, discutimos a Representação da Informação (RI), uma vez que esta se constitui como abordagem teórica e prática pertencentes a área, na tradução de conteúdos em linguagens diversas à linguagem documentária, possibilitando a Recuperação da Informação (RI), fim proposto pela OC.

Dentro das discussões sobre a OC, abrimos espaço à compreensão de alguns pontos específicos, como a **Indexação**, etapa pertinente ao processo de representação e inerente ao Tratamento Temático da Informação (TTI), que constitui etapa importante na análise documentária; também a **Classificação**, neste caso, compreendida como atividade de categorização que a eleva a um nível de ferramenta para a construção de novos produtos dentro da OC (Organização do Conhecimento); os **Índices**, enquanto produtos objetivados pelo processo de indexação, referente a um documento literário útil na realização de buscas e na RI; e por fim os **Mapas Conceituais**, que são também, produtos oriundos da ORC, assumindo também o papel de ferramentas de análise de conteúdo dentro do TTI, e contribui na manipulação de documentos com conteúdo heterogêneo, que exijam maiores domínios

técnicos nas etapas de análise, síntese e representação do conteúdo – como é o caso das obras artístico-pictóricas.

1.1 Método

Apresentamos neste tópico o método utilizado no desenvolvimento da pesquisa, o qual nos permitiu executar os objetivos específicos propostos e alcançar o objetivo geral. Deste modo, pontuamos o percurso utilizado para alcançar os nossos objetivos e contemplar, através das ações práticas, a teoria discutida, viabilizando com isso o desenvolvimento da pesquisa de forma processual.

Evidenciamos a importância do método por este permitir o alcance das especificidades processuais que caracterizaram a presente pesquisa, visto à sua temática que lida com um material imagético, na adoção de procedimentos que melhor se enquadraram na construção das análises e discussões realizadas. Listamos a seguir as especificidades do método adotado.

1.1.1 Caracterização da pesquisa

A presente pesquisa buscou aproximar as reflexões sobre a RI discutidas frequentemente na área de CI aos suportes artísticos, proporcionando, deste modo, uma visualização do conhecimento produzido e registrado imageticamente nas obras artístico-pictóricas sob um viés documental construído com base em processos de tratamento informacional – mapas conceituais – o que permitiu, assim, a compreensão do conteúdo dessas imagens e sua guarda, para seu possível uso na recuperação e acesso dentro de sistemas de informação. Conforme se apresentam os objetivos desta pesquisa, a classificamos como uma pesquisa exploratória que, assim conforme afirma Gil (2012, p.27):

[...] são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Esse tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis.

A escolha deste tipo de pesquisa justifica-se por compreender que a pesquisa exploratória possibilita tratar de assuntos com pouca evidência, como é o caso do estudo da RI nas obras artístico-pictóricas dentro da área de CI, deste modo, essa modalidade de pesquisa permite a aproximação das temáticas. A pesquisa delineou-se com foco qualitativo, por considerar por relevância não a quantificação das obras ou aspectos estatísticos

pertinentes às mesmas, mas por deter-se à análise informacional do conteúdo visual das obras, o que nos permitiu compreender, descrever e explicar os fenômenos sociais retratados nas obras.

A natureza da pesquisa tem caráter bibliográfico e documental, no primeiro evidenciamos as discussões teóricas que se gera a partir das publicações científicas que tratam da RI e demais conteúdos teóricos tratados e o segundo, que permite o uso de uma diversidade de fontes informacionais para possível análise, neste caso, dentro dos objetivos desta investigação, o uso das obras artístico-pictóricas como fonte informacional documentária, que nos possibilita observar os conteúdos imagéticos que, assim como tratam Marconi e Lakatos (2006) são documentos iconográficos que se constituem de uma documentação estabelecida por imagens – o que abrange gravuras, estampas, desenhos, pinturas etc. - e suas narrativas sócio históricas a fim de embasar os estudos memorialísticos na obra artística.

Temos nesta concepção, a imagem como um documento iconográfico, que tem sua posição documental situada pela amplitude do conceito de documento que, “pode ser constituído por qualquer objeto [...] capaz de comprovar algum fato ou acontecimento” (GIL, 2010, p. 31).

Como universo de pesquisa, foram utilizadas as obras artístico-pictóricas produzidas pelo artista plástico Joaz Silva, tendo como critério de seleção a pertinência dos assuntos abordados nas suas narrativas visuais aos contextos históricos, em uma visão mais ampla, representativos do sertão nordestino, tendo como local de retrato a cidade de Caruaru (PE), as quais foram coletadas em acervo privado próprio do pintor, locadas em seu estabelecimento na cidade do Recife – PE. A amostra compôs-se por obras escolhidas de forma não-aleatória, tomando por base critérios que foram estabelecidos segundo o grau de compatibilidade com a abordagem memorialística que revelamos na pesquisa e características de pertinência ao ensejo social nordestino.

Realizou-se, então, a análise das obras e a reflexão sobre suas narrativas memorialísticas, pelo tratamento informacional de seus conteúdos imagéticos e pela identificação de elementos visuais relacionados aos aspectos sociais e culturais que compõem a realidade. Após a análise, as obras passaram pelo processo de tratamento informacional condizente aos métodos de representação temática, com a construção de mapas conceituais através do programa CmapsTools.

Deste modo, a construção dos mapas conceituais realizou-se como recurso de demonstração da representação da informação registrada imagetivamente que possibilitou em

ação prática, representar as obras pertencentes ao *corpus* de modo a exemplificar e aplicar os conhecimentos sobre a RI conforme foi apresentado no referencial teórico desta pesquisa.

1.2 Delimitação do campo de pesquisa

Neste tópico apresentamos o artista plástico Joaz Silva e o conjunto de obras do mesmo que foram utilizadas como *corpus* de análise da presente pesquisa.

1.2.1 O artista

O artista plástico Joaz Gomes da Silva, conhecido no meio artístico como Joaz Silva, é natural de Recife, Pernambuco. Nascido em 06 de setembro de 1962, iniciou seu envolvimento artístico ainda criança, onde por volta dos seus nove anos de idade já começava a manifestar o interesse pelas artes. Como o próprio artista costuma mencionar, em sua infância, as artes se faziam presentes de forma natural e, aos poucos, o seu talento e o interesse se manifestavam em situações simples, como por exemplo, fazia uso das paredes de casa como suporte para criação de seus desenhos, e usava das suas habilidades manuais para confeccionar os próprios brinquedos. Vivendo no subúrbio do Recife, Joaz manifestava interesse pelos desenhos a carvão e giz de cera, dividindo seu tempo de infância entre as brincadeiras, os estudos e a arte, mas foi na década de 90 que o mesmo começou a trabalhar especialmente com as artes plásticas, na produção de suas pinturas, desenhos e esculturas.

Hoje, aos cinquenta e dois anos de idade, Joaz permanece firme na caminhada artística. Tendo se dedicado a mais de quinze anos à produção de artes e também ministrando aulas de desenho e pintura em seu ateliê, no bairro de Estância, na zona oeste de Recife. Joaz tornou-se conhecido no Estado de Pernambuco pela delicadeza em perceber e valorizar os detalhes da cultura pernambucana em seus trabalhos. Em suas obras, o artista manifesta as suas percepções e memórias sobre cenas, paisagens e elementos diversos do meio social pernambucano.

Joaz Silva fez curso de extensão em Artes Plásticas no Instituto de Cultura Técnica (ICT) com orientação do professor Cano Colombo e participou também de diversas exposições culturais pelo Estado de Pernambuco, coletivas e individuais. Dentre elas podemos mencionar a exposição *Arte e Artista* (1992), realizada na cidade do Recife nas Galerias Lula Cardoso Ayres e Capivara; *Camaragibe vista de frente* (1994), em Camaragibe (PE), sendo exposta também na II e III Semana de Arte; *Paisagens: três dínares e pincéis singulares*

(1995) na Agência Central dos Correios, em Recife (PE), ganhando também 1º lugar no concurso *Pinte aspectos históricos e artísticos de sua cidade* (1994), da Secretaria de Cultura do Recife. Tal prêmio conquistado revela a preocupação e atenção dada pelo artista à composição visual regida pela memória social. A premiação, também, aponta a maestria de uma composição desenvolvida com zelo à história pernambucana.

Joaz Silva vive atualmente um marco importante de sua carreira artística que celebra o valor da memória pernambucana a qual se dedica a reproduzir através de suas obras. Após expor uma coleção de telas intitulada *Linguagem do Agreste*, em 2015, no Museu do Barro Espaço Zé Caboclo, na cidade de Caruaru, Pernambuco, Joaz pôde ver seu trabalho repercutir internacionalmente. A coleção criada com o intuito de retratar o cotidiano dos caruaruenses, agradou os olhos de quem pôde contemplá-las lhe rendendo, meses após a exposição, uma carta do Comitê de Seleções Internacionais, convidando-o para competir na Itália com outros artistas plásticos selecionados de todo o mundo.

A particularidade das obras de Joaz Silva, que exprimem uma narratividade social por vezes proposital e, resgata, mas também evidencia aspectos culturais contemporâneos importantes de Pernambuco e das cidades as quais ele se coloca a representar em suas obras, foi o principal fator para que escolhêssemos os seus trabalhos para compor nosso *corpus* de análise. As temáticas tratadas nas obras se enquadram especialmente na perspectiva investigativa que tratamos sobre o conhecimento memorialístico representado imgeticamente nas obras artístico-pictóricas e, nos garantiu subsídios para representar suas informações através dos mapas conceituais.

Acentua-se, ainda, que esta escolha valoriza também a produção artística local, incitando o estudo e reflexão dos meios de representação da informação na área de CI em suportes não convencionais de tratamento, permitindo o diálogo entre as áreas do saber e, entre os métodos de representação que perfazem o fazer artístico e o registro documentário da história social das sociedades. O tópico seguinte apresenta as obras que foram selecionadas, bem como os critérios de seleção e, as principais características das mesmas.

1.2.2 As obras

Apresentamos neste tópico as obras que compuseram a nossa amostra, a fim de esclarecimentos sobre a sua natureza e demais especificações. Neste cerne, constituiu-se como amostragem de pesquisa, o conjunto de obras artístico-pictóricas de autoria do pintor

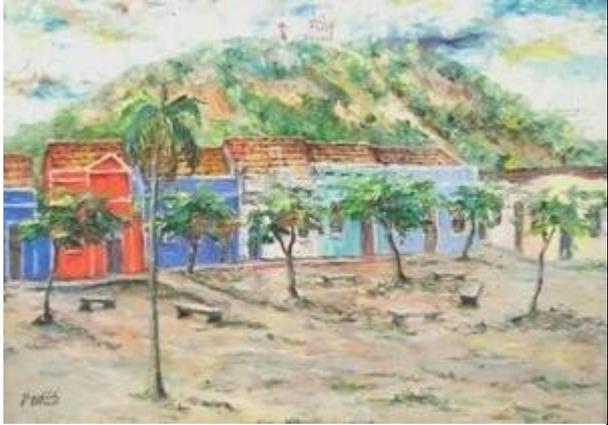
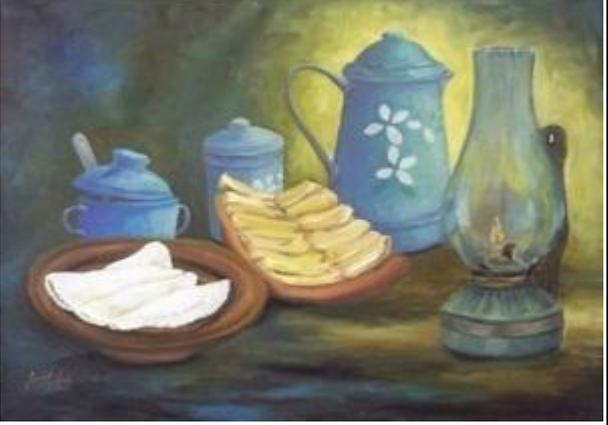
pernambucano Joaz Gomes da Silva – apresentado biograficamente no tópico anterior – que estão locadas, parte em sua residência e, parte sob guarda de seus clientes – mas que foram cedidas as imagens dos arquivos pessoais do próprio artista. Sendo as mesmas, constituintes de uma coleção produzida em 2014, nomeada de *Linguagem do Agreste*, produzidas sob base de pesquisa e intuito de resgatar parte das memórias sociais da cidade de Caruaru – PE.

As obras que compuseram a amostra foram, como grande parte da produção artística de Joaz Silva, criadas com elementos visuais pertencentes ao cenário pernambucano. Muito embora em outras obras o artista representa outras cidades e manifestações culturais e artísticas de Pernambuco, evidenciamos a completude do conjunto escolhido, por abranger dentro de uma mesma perspectiva aspectos que contemplam uma variabilidade maior de assuntos referentes ao social de maneira geral.

O conjunto de obras conta com 16 telas – sendo uma delas uma trípede - composição com três obras que se completam em uma única imagem - com tamanho aproximado de 50x70cm, pintadas a óleo, com estilo impressionista, que retratam, numa sequência comunicativa, pontos importantes da história social da cidade de Caruaru. Neste sentido as obras abordam desde costumes, aspectos de desenvolvimento social e econômico, religiosidade, culinária, formas de produção artística, como o artesanato em barro e, figuras que contribuíram para a visibilidade artística da cidade, como o músico Luiz Gonzaga, por exemplo.

Percebemos o destaque dado a este conjunto de obras pictóricas para a documentação da memória social pernambucana, apresentando-se como um produto de caráter artístico, construído com base investigativa – e obviamente com base nas percepções pessoais do artista – que valoriza o cenário nordestino, na criação artística e, local de estudo e reconhecimento da memória, na formação de conhecimentos e na disponibilização de informações diversas. As obras que compuseram o estudo possuem também grau de importância quanto objeto de contextualização, dentro do estudo da história, de maneira geral. Isto vem de forma prática, elucidar a nossa abordagem referente à narratividade visual e informativa da obra pictórica enquanto documento passível de tratamento com base nas práticas de RI, o que contemplou, deste modo, às nossas expectativas e critérios de seleção, uma vez que para estes tivemos como direcionamento de seleção, a categorização de uma amostra que se constitui de obras artístico-pictóricas voltadas ao registro histórico e que apontam em sua construção visual imagens constituídas de personagens, fatos, paisagens e ou objetos que tenham ligação direta com a história social de um lugar.

Quadro 1: Conjunto de obras da amostra

<p>Primeira Vila de Caruaru 50x70cm Óleo sob tela 2014</p>	 An oil painting depicting a village scene. In the foreground, there are several small trees and a dirt path. In the middle ground, there are several buildings with colorful facades, including a prominent red one and a blue one. In the background, a large, green hill rises against a bright sky. The style is impressionistic with visible brushstrokes.
<p>Culinária Agrestina 50x70cm Óleo sob tela 2014</p>	 An oil painting of a still life. The central focus is a blue ceramic teapot with a white floral pattern. To its left is a smaller blue cup and saucer. In the foreground, there is a wooden plate with white, folded items, possibly bread or cheese. To the right, there is a glass pitcher and a glass lantern. The background is a dark, moody green and blue.
<p>Igreja de Nossa S^a da Conceição 50x70cm Óleo sob tela 2014</p>	 An oil painting of a church. The church is yellow with two prominent towers and a central cross. It is situated on a street with palm trees and other buildings. In the foreground, there is a statue on a pedestal. The sky is bright and blue with some white clouds. The style is impressionistic with visible brushstrokes.

Palácio do Bispo

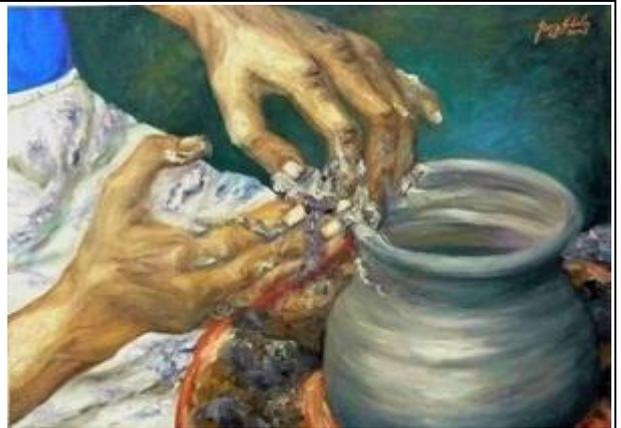
50x70cm
Óleo sob tela
2014

**Câmara dos Vereadores de Caruaru**

50x70cm
Óleo sob tela
2014

**Jarro Cerâmico**

50x70cm
Óleo sob tela
2014

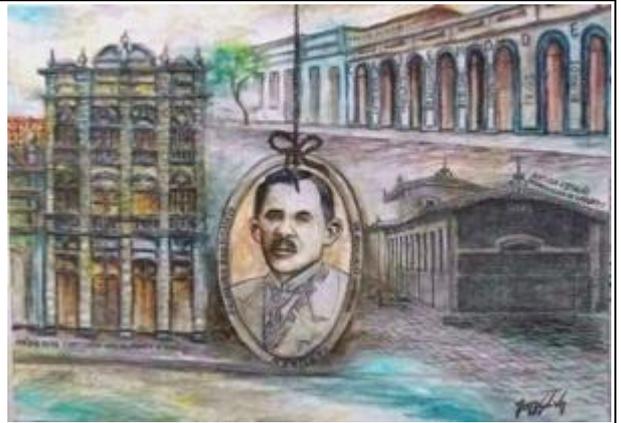
**Homem do Campo**

50x70cm
Óleo sob tela
2014

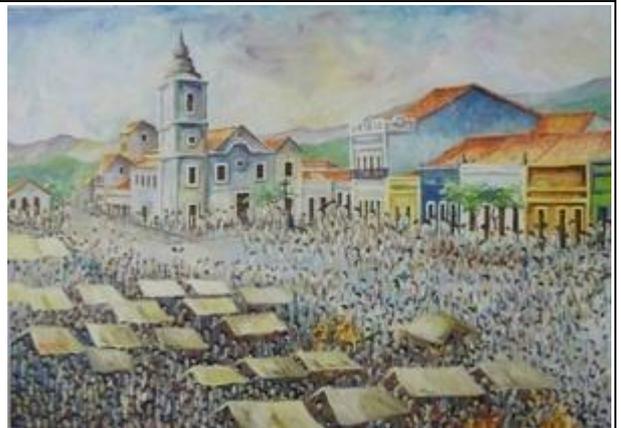


Faroeste Caruaruense

50x70cm
Óleo sob tela
2014

**Igreja da Matriz**

50x70cm
Óleo sob tela
2014

**Modelando Barro**

50x70cm
Óleo sob tela
2014



Aprendiz de Artesanato

50x70cm

Óleo sob tela

2014

**Vendedor de Artesanato**

50x70cm

Óleo sob tela

2014



Aprendiz Preparo da Massa

50x70cm

Óleo sob tela

2014

**João do Pife**

50x70cm

Óleo sob tela

2014

**Rei do Baião**

50x70cm

Óleo sob tela

2014





Fonte: Arquivo pessoal do pintor

1.3 Procedimento de análise das obras

Apresentamos neste tópico o procedimento de análise do conteúdo narrativo das obras artístico-pictóricas que compuseram nosso *corpus* bem como o método de representação da informação que adotamos como adequado para construção do registro documentário a partir do conteúdo das obras. À análise das obras intuiu-se o objetivo de compreender os sentidos empregados na narrativa visual, ou seja, interpretar tais narrativas a fim de levantar destas o conteúdo de maior relevância que foi representado por um produto documentário construído durante a pesquisa, no caso, os mapas conceituais.

A construção dos mapas conceituais foi realizada como forma de demonstrar através do tratamento informacional das obras artístico-pictóricas, de que modo seu conteúdo visual se relaciona com a realidade em aspectos memorialísticos pertinentes a cultura e as manifestações sociais diversas na qual o artista criador esteve imerso ao produzir. Os mapas conceituais atuam também como recursos esquematizadores do conhecimento registrado, possibilitando uma nova apresentação que facilite a compreensão do conteúdo visual, seja para a inserção deste conteúdo em sistemas de informação seja para a formação de novas reflexões com base no conteúdo registrado nos mapas.

Autores como Panofsky (1991), Manini (2002) e Agustín Lacruz (2006) evidenciam que para a análise de imagens artísticas se erguem três níveis, os dois primeiros autores os denominam como pré-iconográfico, iconográfico e iconológico – apresentados na segunda seção, a segunda autora, por sua vez, denomina os três como níveis primário, secundário e terciário.

Para realização da análise das obras que compõem nosso *corpus*, tomamos como base

de interpretação do conteúdo das obras artístico-pictóricas estes mesmo níveis pela percepção de Panofsky (1991), que nos permitiram acompanhar o conteúdo visual da obra para além da própria composição visual, mas tomando também a subjetividade que surge das relações entre os elementos que compõem a narrativa visual, garantindo assim a construção de mapas conceituais mais consistentes e reflexivos.

O quadro seguinte explica a que compete cada um dos níveis de observação, expondo também como estes foram contemplados na análise a ser efetuada:

Quadro 2: Níveis de análise da imagem artística segundo Panofsky (1991)

Produtos gerados para a pesquisa	Ações realizadas	Níveis
Permite a descrição geral da narrativa visual da obra artístico-pictórica, nela poderemos levantar o conteúdo geral da obra com, base nos elementos mais simples, como lugares, pessoas, objetos e etc. A partir desta descrição podemos então retirar alguns assuntos a serem utilizados na produção dos mapas conceituais, que passarão por um processo de maturação ao longo dos demais níveis.	Análise superficial com descrição objetiva do conteúdo da imagem artística correspondendo ao nível primário de análise ou pré-iconográfico.	Pré-iconográfico: Descrição
Permite compreender os elementos identificados na etapa de descrição com base na temática e motivação da criação artística, assim, os elementos ganham sentido dentro de um contexto específico da narratividade. Esta etapa permite a relação do que se vê em primeira instância na obra com um assunto maior que seja tema geral da obra. Este nível permite o apuramento dos assuntos principais.	Identificação de temas e motivos artísticos, correspondendo ao nível secundário ou iconográfico.	Iconográfico: Identificação
Permite relacionar o conteúdo	Identificação dos assuntos mais	Iconológico:

<p>identificado às questões subjetivas de interpretação que exijam a inferências pessoais do construtor dos mapas conceituais com base também nas concepções conceituais intrínsecas às obras na própria criação e execução pelo artista. Esse nível de análise da imagem artística permitirá estabelecer as palavras e frases que relacionam os assuntos nos mapas conceituais dando sentido e permitindo estabelecer a ordem de composição do mapa com nexo mediante a interpretação geral da obra.</p>	<p>profundos e adjacentes da narrativa visual, correspondendo ao nível terciário ou iconológico.</p>	<p>Interpretação</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------

Fonte: Adaptado de Panofsky (1991).

É importante evidenciar estas etapas de observação da imagem artística, pois, a partir delas serão levantados os assuntos necessários para a construção dos mapas conceituais – ao menos os assuntos principais, a serem definidos, quando necessário, com base em um vocabulário controlado que melhor definida o conteúdo e o sentido da obra, visto que a interpretação da informação no suporte artístico-pictórico pode como afirma Tavares (2007), justo a sua condição de material não convencional de análise dentro da CI, arraigado pela subjetividade, sofrer da personalidade interpretativa de quem a analisa. Neste último caso, como garantia de maior fidedignidade à representação do conteúdo imagético, não se descarta a possibilidade de entrevista do artista/autor das obras na construção da interpretação dos elementos visuais, caso necessário.

Uma vez tendo as obras analisadas e interpretadas, serão realizados os mapas conceituais de cada uma das obras que compõem o *corpus*. Para tanto, tomaremos como base de construção destes, as etapas para construção de mapas conceituais propostas por Rodrigues e Cervantes (2006), que se resumem em seis. Cabe ressaltar que as etapas de análise, de descrição e de interpretação do conteúdo, mencionadas anteriormente, encontram-se como base para realização das etapas de construção dos mapas conceituais, onde estas primeiras se relacionam com as segundas na concepção de conceitos representativos – ambos com fim de representação do conteúdo imagético.

Como instrumento de construção dos mapas conceituais propomos a utilização do

programa CmapsTools que foi desenvolvido com fim especial para a diagramação dos mapas conceituais, o que facilitará os posicionamentos dos conceitos e relações tornando o mapa legível e compreensível. Além dos mapas conceituais, consideramos importante a descrição dos mesmos em textos interpretativos, que permitam evidenciar quais motivações levaram a serem estabelecidas as relações entre os termos e, as considerações pessoais que permitiram a representação do conteúdo de cada obra nos mapas. Estes textos seguirão anexados como complemento necessário a visualização final dos mapas assegurando que o conteúdo documentário nele representado não sofra distorções, mas permita novas reflexões e posicionamentos em cima do conteúdo original das obras artístico-pictóricas que compõem o *corpus*.

2 MEMÓRIA, OBRAS ARTÍSTICO-PICTÓRICAS E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Apresentamos nesta seção algumas considerações sobre as relações que se apresentam entre a Ciência da Informação (CI), no que se refere às suas atividades de Organização e Representação da Informação e do Conhecimento em relação à compreensão e preservação da memória, bem como a relação que se pode estabelecer entre a CI e as obras artístico-pictóricas, no que tange a representatividade destas últimas às memórias sociais que são, em diversas situações, bases formadoras do conhecimento e subsídio para as atividades de oriundas da CI.

2.1 Memória e Ciência da Informação

Tratamos neste tópico sob qual perspectiva os estudos referentes à memória se apresenta dentro da CI, evidenciando, também, como esta é compreendida e relacionada na presente pesquisa.

Em uma primeira instância, antes de definirmos o ponto de conexão entre a memória e a CI, evocamos uma definição de memória, sem a tentativa de esgotar essa apresentação, que nos subsidia a compreensão de seu sentido maior e que, a partir de tal, podemos esboçar sob quais esferas a área de CI traz suas percepções sobre a mesma. Esta definição é posta por LeGoff (1990, p. 419), assinalando a memória como a “[...] propriedade de conservar certas informações [que], remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

A definição de memória assinalada por LeGoff (1990) tem em si uma característica biológica, aferindo às qualidades do ser humano de manter ‘vivas’ em si as impressões do mundo a qual pertencem. No entanto, tal definição pode ser relacionada também a um grau de conscientização e apropriação do ser humano a esta capacidade psíquica de desenvolvimento de tecnologias e à compreensão de usabilidade da memória em função da formação de novas percepções.

Uma distinção importante a ser feita, parte dessa perspectiva biológica posta na definição de memória de LeGoff (1990), que é a diferenciação entre dois tipos de memória comumente discutidos pelos autores da área, a memória individual e a memória coletiva. Levantamos essa diferenciação, uma vez que a memória individual tem, segundo Murguia (2010), essa qualidade sensorial e emotiva dos indivíduos, se alimentando, contudo, das

generalidades que partem da coletividade. A memória coletiva, segundo o autor seria um elemento que constrói a identidade de grupos, coletividades e a sociedade de modo geral, servindo também de referência à memória individual.

Podemos traçar como base diferenciadora entre memória individual e coletiva, a forma como a memória age no indivíduo e no grupo. Individualmente, como afirma Murguia (2010), a lembrança se define pela forma com a qual o indivíduo codifica a informação no momento em que mantém contato com um objeto, já em grupo, a relevância da memória consiste na maneira com a qual esta alcança o coletivo. É importante, todavia, ter esclarecido que assim como conceito de memória, de uma forma geral, pode variar mediante a área ou o pesquisador que o construa, assim também se dá o conceito de memória individual, por muito relacionadas à memória social, e também o conceito de memória coletiva (GONDAR, 2008). Contudo, não é objetivo desta pesquisa se aprofundar nestas conceituações, porém de confrontá-las no âmbito da representação da informação de obras artístico-pictóricas.

Observamos que a compreensão destes tipos de memória é importante, ao passo que é pela percepção que o indivíduo carrega sobre si e, alicerçada pelo coletivo ao qual o mesmo está emerso, que lhe atribuem condições de se representar existencialmente e de identificar, no tempo e na história, os valores dessa representatividade bem como a maneira pela qual as sociedades são afetadas pela percepção das impressões, assim como pelo uso destas percepções na construção de discursos e formas de desenvolver-se que se começa a relacionar a produção de registros do conhecimento e a preocupação de uma organização destes, bem como preservação e conservação que desencadeiam o surgimento da CI. Nesse sentido, percebemos que a produção de obras artístico-pictóricas pode, também, possuir traços de memória individual e coletiva: individual à medida que o autor da obra imprime nela suas lembranças e crenças; e coletiva, por sua vez, à medida que essas lembranças são comungadas por outras pessoas.

Assim, com base na definição de memória de LeGoff (1990), podemos extrair um ponto-chave de relação entre a definição e a apropriação dos estudos em CI sobre a memória, como sendo esta ‘propriedade de conservar informações’ e, a busca do homem pela atualização de impressões – abarcando, neste sentido, o uso de tecnologias e percepções teóricas desenvolvidas ao longo do tempo - que nos remete diretamente aos processos tratamento da informação, pertinentes a CI onde, de uma maneira geral, se propõem a investigação das informações registradas – que podem neste caso pertencer a um período histórico passado, também – de modo a tratá-las e torná-las úteis e acessíveis para a formação

do conhecimento e o desenvolvimento social.

Compreendendo que a CI direciona suas pesquisas às múltiplas formas de produção e apresentação da informação no meio social, evidenciamos que por meio da sua interdisciplinaridade – característica que permite à CI a comunicação com outras áreas do conhecimento na troca de teorias e metodologias que permitam o crescimento de seu escopo – a CI se direciona também a compreender os aspectos referentes à memória no que se propõe a analisar, frente aos seus processos de tratamento da informação – que permeiam desde a conjuntura física ao conteúdo do registro de informação – de que modo o tratamento informacional pode garantir a preservação e o acesso, bem como construir inferências de formação do conhecimento ao meio social.

Oliveira e Rodrigues (2009, p. 218) corroboram com esta posição que afere a interdisciplinaridade da CI a possibilidade de abordagem da memória, enfatizando, contudo que esta pode ser compreendida sobre diversas concepções “conforme o contexto no qual ocorrem os processos informacionais, os problemas a resolver ou a abordagem que se pretende utilizar para solucioná-los”. Ressaltamos, dessa forma, que a base da concepção de memória se apresenta na CI desde o surgimento da área com preocupação relacionada aos registros do conhecimento (AZEVEDO NETTO, 2007).

Através desta perspectiva, podemos evidenciar o valor dos estudos memorialísticos no âmbito da CI, onde as informações se denotam como evidências da memória e justificam, bem como subsidiam a comprovação, a averiguação e o desenvolvimento de estudos diversos sobre os acontecimentos passados, de modo a tornar possível também a compreensão do presente (OLIVEIRA, 2011).

Conforme coloca Azevedo Netto (2007), os estudos sobre a memória e sobre informação, bem como a relação entre estes dois, possuem como nexos comuns a representação. Neste caso o autor evidencia a posição de LeGoff (2003), ao tratar que a memória está representada em diversos suportes informacionais distintos, evidenciando que a memória coletiva viabiliza-se por meio da transferência de informações oriundas dos processos sociais. A estes processos o autor menciona o uso dos artefatos e documentos como instrumentos de representação das questões sociais diversas.

Pela perspectiva de Azevedo Netto (2007), uma possibilidade de perceber a informação registrada nos artefatos – compreendendo essas informações como a memória social representada no objeto – é a informação relacional, a qual emerge de concepções específicas de variações de espaço e tempo, que podem ser percebidas na forma o qual os

signos se distribuem e organizam na formação de sentido do registro.

Levantamos também a posição de Ribeiro (2010) em diálogo com Azevedo Netto (2007) e LeGoff (1990), onde o autor, ao mencionar os objetos como suportes de memória, indica que a interrogação dos objetos visíveis e invisíveis é uma procura que, na atualidade, qualifica a intermediação técnica dos sujeitos com o mundo, onde a memória se efetiva na materialidade do registro, e na área de CI – referindo-se a CI como uma área maior que discute o objeto informacional de uma maneira mais abrangente – nos meios técnicos de conservação e respeito aos vestígios que possibilitam uma rememoração dos diversos suportes possíveis de tratamento (RIBEIRO, 2010).

Ainda nesta perspectiva, Azevedo Netto (2007) vem evidenciar a relação entre os estudos sobre a informação e os estudos sobre a memória, pela existência de uma multiplicidade de suportes onde a informação pode ser salientada, principalmente, “no seu processo de representação através da cultura material, expressos como nos documentos e monumentos” (AZEVEDO NETTO, 2007, p. 15).

A partir da multiplicidade de suportes posta por Azevedo Netto (2007), podemos notar pela posição de Monteiro, Carelli e Pickler (2008), que a ênfase dada à memória na CI tem, especialmente, um sentido de preservação, oriundo da preocupação que percorre o trajeto histórico da área, de organizar e sistematizar os meios de busca e recuperação da informação registrada nos mais diversos suportes, estes que, por sua vez, constituem-se de documentos que retratam o conhecimento humano em suas variadas formas e, são produzidos socialmente das mais diversas maneiras. Como exemplo disto, temos os relatos que justificam a origem das práticas de CI, visto o seu esforço para responder aos problemas de organização, crescimento desenfreado da produção de informação e disseminação desta no período de revolução técnica e científica no período pós-Segunda Guerra Mundial, conforme é tratado também por Oliveira (2005).

Percebemos que a preocupação com o suporte da informação acompanha a área de CI desde a sua origem, como se evidencia na posição de Pinheiro (2005), esta área tem uma raiz dupla, atenta em uma parte à Bibliografia/Documentação – Conhecimento registrado – e, em outra parte a questão da recuperação da informação – o que nos traz a ideia de busca de um conteúdo informativo registrado. No que tange à primeira raiz vemos uma preocupação com a memória intelectual da civilização, e na segunda, o apoio tecnológico no processamento e manutenção dessa memória social já registrada e manuseada pelo homem (PINHEIRO, 2005).

A ideia de formação e conservação de uma memória do conhecimento pode ser

exemplificada pelas ações de Paul Otlet e Vannevar Bush, apontadas por Oliveira e Rodrigues (2009) onde, segundo estas, Paul Otlet apontou a conservação como um dos objetivos da Documentação, levantando, deste modo, a ideia de preservação dos registros da informação, ao perpassar o conteúdo da obra em seu *Traité de Documentation. Le livre sur Le livre. Théorie et pratique*, de 1934. Já Vannevar Bush, no período posterior a Segunda Grande Guerra, levantou reflexões que, assim como Paul Otlet, preocupavam-se com a organização e recuperação da informação, desenvolvendo também o MEMEX, recurso de memória auxiliar a memória humana, tendo como intuito aprimorar os processos de recuperação da informação e agilizar a produção do conhecimento (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2009).

A relação posta entre a preservação dos suportes de informação à memória é o que desencadeia a titulação das unidades de informação - como as bibliotecas - de lugares de memória, visto seu objetivo de preservação e disseminação do conhecimento produzido e registrado. Nestes espaços a preservação emerge como subárea da CI, tornando-se uma das preocupações eminentes ao seu desenvolver das práticas do profissional da informação. Como realçam Monteiro, Carelli e Pickler (2008, p. 12) “as bibliotecas, os arquivos e os museus constituem a memória de um povo. E a própria noção de memória consiste em uma analogia da memória humana, responsável por reter informações na mente e recuperá-las quando necessário”, neste caso de forma similar aos serviços prestados pelas bibliotecas no que se refere à guarda dos registros e na recuperação da informação possível através destes.

Sendo área de investigação e reflexão de aspectos sociais e históricos através do tempo, a memória pode se apropriar de inúmeras direções como foco observacional desses aspectos, assumindo, segundo o seu constructo dinâmico de significações, uma gama de especificidades, estas que, por sua vez, as direcionam a observações diferentes sobre os documentos e os fatos contidos nestes – que vêm contribuir com as observações informacionais já desenvolvidas na CI.

As análises de informações memorialísticas podem ser efetuadas sob o foco de fontes diversas, não somente de documentos impressos, mas também de objetos e registros de outros caracteres, como afirma Sampaio (2014, p. 108), “os objetos devem ser vistos como documentos que retratam a história, resultado do esforço das sociedades históricas”.

Fato que os documentos diversos constituem-se importantes fontes de informação, por vezes, assumindo um papel de documento memorialístico por conter informações que contribuam para a compreensão da história, entretanto, faz-se necessário analisar os documentos não somente como materiais de inscrição de informações diversas, mas

preocupar-se também com os precedentes e com a intencionalidade com a qual um respectivo documento possa ter sido produzido (THIESEN, 2013), pois, esta intencionalidade pode descaracterizá-lo frente aos objetivos traçados para sua análise e uso.

Segundo Thiesen (2013), temos no documento um elemento substantivo na organização da base social, que se constrói como uma expressão de verdade e da lei historicamente. Ainda segundo a autora, o uso dos documentos, atingido pela reprodução nos grupos sociais gera e alimenta a memória coletiva e produz, assim, a identidade. Esta percepção da autora pode ser relacionada com a posição de Halbwachs (1990), por compreender, segundo as perspectivas deste último, que as condições espaciais - do espaço social- são influentes na formação da memória coletiva, na qual as ações que se realizam no grupo são traduzidas em termos espaciais, e o lugar ocupado pelo grupo é a união de todos esses termos, inteligíveis entre os seus membros. Assim, os documentos representativos da realidade social que, neste contexto, representam também, contextos informativos das condições espaciais, são representações da memória coletiva passíveis de tratamento pela CI.

Tornando a evidenciar os debates da CI em relação à memória e vislumbrando a percepção de interpretação dos objetos como documentos memorialísticos de Sampaio (2014), abrimos caminho para demonstrar que a observação dos documentos memorialísticos como fonte potencial de estudo e tratamento pela CI ergue-se principalmente pela percepção de Oliveira e Rodrigues (2009, p. 219) sobre uma possível definição de memória, onde podemos compreendê-la como uma “capacidade de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes registros (sonoros, imagéticos, textuais etc.), graças a um conjunto de funções psíquicas”. Essa compreensão nos permite fazer uma analogia à apropriação da CI ao conceito de memória, no que diz respeito à retenção de lembranças para posterior reconstrução e disseminação com base no tratamento informacional dos documentos produzidos no meio social.

Reportando-nos à posição de Thiesen (2013), afirmamos o tratamento informacional desses documentos enquanto prática pertinente aos profissionais de informação pela significação de uma dinâmica onde o conhecimento é produzido, a memória é ressignificada em processos realimentados por novas informações, neste caso, a informação “[...] é registrada e integrada a sistemas que a organizam de maneira que possa ser recuperada para apropriação e uso. Tais sistemas podem ser arquivos, bibliotecas, museus, bancos de dados, portais, repositórios [...]” (THIESEN, 2013, p. 4).

Estes sistemas já mencionados são também compreendidos na área de CI como lugares

de memória ou instituições de memória, justamente por abrigarem dentro de suas atividades e do seu compromisso social, não somente objetos diversos – documentos de memória – mas por realizarem as atividades necessárias para preservação e conservação da memória registrada materialmente, promovendo o acesso à sociedade e formando assim novos caminhos de produção do conhecimento.

Reafirmamos com a presente pesquisa, a ressignificação da memória ao tratar dos estudos que a CI realiza sobre os suportes de informação e sua representação. Neste sentido a interlocução entre memória e CI se realiza não somente na teoria, mas na visualização das impressões individuais que permitem a construção de esquemas de representação da informação registrada – como é o caso dos mapas conceituais a serem desenvolvidos nesta pesquisa. Estes esquemas de representação dão sentido e validade à memória no processo de ressignificação que consiste não somente na reapresentação da informação, mas em todo processo técnico e de cunho cognitivo que se estabelece para investigar e compreender o conteúdo dos documentos trabalhados frente à coletividade a qual estes estão inseridos.

Um ponto importante a ressaltar é que esta investigação evidencia uma perspectiva que trata a materialidade – no caso, o uso de documentos para investigações diversas, documentos estes que incorporam não somente os registros bibliográficos, mas, o uso de objetos diversos – incorporando ao universo investigativo da CI uma perspectiva de memória que valoriza as produções materiais – artefatos diversos, bem como lugares, monumentos e afins - e imateriais, como as crenças e as manifestações culturais, religiosas e afins - da sociedade, numa ação de constante renovação do saber e da produção de conhecimento, intervindo na forma de se compreender o tempo. É importante ainda especificar que trata a materialidade, na perspectiva posta, mas não se objetiva a investigar aspectos físicos do material, pois evidencia pela representação, o conteúdo que compõe estes objetos materiais.

Temos então dois ambientes de discussão presentes nesta investigação que se comunicam: o valor material da obra artístico-pictórica enquanto documento, produzido por um indivíduo social, o que nos remete a memória individual ou social, já tratada anteriormente, pelo uso de impressões na concepção de uma estética e mensagem visual e, outro valor arraigado pela complexidade do conteúdo produzido, onde a narratividade expressa uma mensagem que em muitos momentos retrata a coletividade e que, uma vez apresentada a esta mesma coletividade pode intervir seja na forma de compreender determinado assunto, seja no instigar de um desenvolvimento paralelo de tecnologias, discursos e concepções sobre o próprio meio social, em benefício deste.

As interlocuções entre memória e CI permitem, por sua vez, que esta segunda área possa desenvolver aportes que estabeleçam sentido e direções de estudo referentes ao seu objeto de estudo – a informação – revigorando cada vez mais a sua preocupação com retornos expressivos da área ao meio social, principalmente no que diz respeito à produção e uso social da informação.

2.1.1 Representação da Informação em obras artístico-pictóricas

As origens da imagem remontam, desde a pré-história, a preocupação em registrar cenas e acontecimentos de diversos contextos, sempre, com finalidade de preservação de algum fato, onde posteriormente a sua interpretação visual seja canal de comunicação aos seres humanos, como é o caso das pinturas rupestres, como aponta Zutim (2009, p.34):

O homem se comunica por meio de imagens desde o longínquo tempo das cavernas, quando se valia de desenhos riscados na parede como forma de relatar fatos e elementos vinculados à sua percepção do ambiente. Muitas destas imagens guardavam o sentido de valorização de um culto.

Esse tipo de manifestação artística com o intuito de comunicar preserva-se até hoje, onde os artistas, ainda que de forma muito subjetiva, imprimem em suas criações as suas percepções pessoais sobre o mundo. Não diferente das pinturas rupestres, muitas outras obras artístico-pictóricas se compõem de misticismo ou de aportes religiosos seja para culto, seja simplesmente para retratar as crenças, como é o caso das pinturas trabalhadas na presente pesquisa, que possuem um referencial de interpretação que evidencia fortemente a espiritualidade do autor bem como retrata as nuances da religiosidade de uma comunidade.

Com o desenvolvimento das tecnologias – tanto na produção de instrumentos para criação artística, como nos meios de apresentação e divulgação das obras de arte – ampliaram-se as possibilidades e os ambientes onde a imagem circunda e, sua produção foi associada uma grande variabilidade de intenções, conforme o meio a qual esta se objetiva a intervir, ultrapassando as primitivas representações assumindo papel de instrumento comunicacional de massa, como é o caso dos meios midiáticos e publicitários (JOLY, 1996).

É notória, na sociedade contemporânea, a abrangência de contextos onde a imagem assume valor de comunicação e transmissão de mensagens, sendo canal interpretativo que permite ao seu leitor a reflexão e\ou construção de um pensamento específico, tendo esta característica pertinente a representação da informação pelo visual, como apresenta Bosi (1988, p.65), “Os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta

das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual”.

O estudo informacional da imagem é pertinente ao âmbito representativo que engloba as investigações da CI – ao que se propõe a percepção desta como uma fonte de informação, e tem sua objetividade quanto a inserção das fontes visuais como documentos de análise e tratamento informacional, especialmente por tomar em consideração as perspectivas da Informação em Artes, que atribui aos objetos de arte – e dentro destes as imagens artísticas – o valor de fonte de informação, no qual se pode estudar a representação do conteúdo informacional destes, com base na análise e interpretação possíveis (PINHEIRO, 2008).

Assim, também, a perspectiva da análise documentária, especialmente no TTI, Rayward (1997) nos põe frente à busca de Paul Otlet, em 1906, de organizar os materiais mais diversos, permitindo a sua disponibilização, recuperação e uso, com a construção de uma base de dados de imagens, o Repertório Iconográfico Universal (RBU), “que continha, seis anos mais tarde, 250 mil registros cujo objetivo era atribuir ao RBU uma característica pictórica” (MAIMONE, 2007, p. 44).

A observação da imagem quanto fonte informacional, se apropria da interpretação e decodificação de seus elementos construtores e a representa numa ação de transformação da linguagem visual à linguagem verbal, tendo, dentro destas transcrições, o registro de suas dimensões físicas e/ou semânticas (MAIMONE, 2007).

Em se tratando da representação e indexação das imagens, muitas vertentes aparecem para metodizar os procedimentos de interpretação de conteúdo e, a análise da imagem se delinea por nortes distintos dos métodos de indexação textual. A observação da imagem e de seu conteúdo desencadeia métodos de representação baseado em descritores que a representam desde a conjuntura física, até os elementos simbólicos presentes nas mesmas.

Os estudos sobre a análise e representação da imagem desenredaram diversos paradigmas ao longo do tempo, em sua maioria, preocupados com a eficácia de descrição da imagem, uma vez que sua complexidade se dá pela subjetividade e variabilidade de interpretações de quem a observa/analisa, ou mesmo de quem a busca no processo de recuperação.

De modo geral, uma das alternativas para a coerência interna entre os mecanismos de representação da informação imagética é o uso dos vocabulários controlados ou tesouros, estes que se constituem de um conjunto de termos específicos e elaborados conforme uma área ou assunto, facilitando a representação da informação, muito embora, a forma de

encontrar os descritores para os procedimentos indexais seja variante conforme as especificidades dos acervos.

Em se tratando das imagens artísticas, especialmente das obras artístico-pictóricas, a área de CI possui ainda pouca investigação, especialmente na área de tratamento temático, principalmente na ausência da construção de sistemas de representação que revele, além das formas físicas, a mensagem contida nas obras (MAIMONE, 2007). A autora ainda esclarece que as primeiras preocupações com o pictórico tinham por objetivo maior salvaguardar os materiais que compunham o patrimônio histórico dos países, buscando assim sistematizar e padronizar o armazenamento das obras, bem como garantir a sua segurança.

2.2 Memória nas obras artístico-pictóricas

Este tópico expõe considerações sobre a forma pela qual a memória pode ser apresentada nas obras artístico-pictóricas e de que modo a CI pode aferir considerações substanciais sobre o tratamento da informação memorialística contida nessas obras, assim como a importância da compreensão do objeto informacional como algo que ultrapassa os documentos mais conhecidos, como os registros escritos.

2.2.1 Obras de arte e a representatividade do social

Propomos neste tópico frisar como o social é representado nas obras de arte, pela forma de produção da obra, pela sua mensagem informativa ou pela forma como a sua apresentação agrega valores comunicativos socialmente. Evidenciamos a importância dessa discussão por compreender que a representação do social é, como já discutida anteriormente, uma interlocução entre as experiências pessoais e coletivas dos indivíduos, o que suscita também a memória e que embasam e clarificam a compreensão da relação memória/arte posta no tópico seguinte.

Uma vez tendo a informação como objeto de estudo da CI e sabendo que as pesquisas da área preocupam-se em analisar a mesma por diversas instâncias e sob vieses, que a percebem com definições distintas, trazemos a materialidade da informação – registros informativos – como uma das formas de apresentação da informação no meio social. A materialização da informação na sociedade atravessa as fronteiras que a interpretam como sendo unicamente o registro escrito do conhecimento, incorporando a inscrição de informações na materialização de objetos e manifestações sociais imateriais, como as

expressões artísticas, culturais e religiosas (MEDEIROS; PINHO, 2016) – que vão desde a obra física aos rituais e tradições culturais e religiosas, como exemplo.

A representação do social nos objetos artísticos vem nos direcionar a reflexão do poder que informação pode assumir de intervir na sociedade na construção de pensamentos e costumes, bem como na permissão de uma comunicação que gere o entendimento entre os diversos meios sociais, mediante as suas realidades. Assim, a informação pode contribuir na transformação do meio social pela sua capacidade de ligar os homens entre si e entre as coisas de forma inteligente. Este poder que atribuímos à informação fica evidente na contemporaneidade pelo que chamamos de sociedade da informação, uma sociedade na qual a informação é a chave para o desenvolvimento e conquista de poderes (MEDEIROS; PINHO, 2016).

É, pela evidência de uma sociedade qualificada pela informação e pela usabilidade desta pelo ser humano em função de seus objetivos de desenvolvimento, que nos colocamos em frente às atividades realizadas para a sua produção, tratamento, guarda e uso, nos propondo refletir também sob quais perspectivas esta informação emerge socialmente e sob quais ela se relaciona com os indivíduos de modo a proporcionar um fluxo contínuo e que movimenta esta característica de uma sociedade ‘da informação’.

Compreendemos que a informação caracteriza-se como um produto oriundo das sociedades, que se constrói pelas suas formas de estabelecer relações entre si e entre o mundo. Suscitamos a posição de Silva (2006), que nos apresenta dois vieses que podem caracterizar as formas pelas quais a informação se origina socialmente. A estes dois vieses, acrescentamos as relações com a produção e uso das obras de arte no meio social, identificando assim, o uso da informação, especialmente, no meio artístico.

O primeiro viés apresentado por Silva (2006) direciona o surgimento da informação nas sociedades como um fenômeno humano e social, onde se destaca a possibilidade da ação de informar pela viabilidade de estruturação das ideias e emoções que subsidiarão as relações e a comunicação entre os seres sociais.

Em se tratando das obras de arte, podemos, mediante este primeiro viés, perceber que estas se constroem, enquanto produtos da atividade humana, em grande parte das vezes com o uso de elementos que resulta em uma capacidade informativa e comunicativa, uma vez que estabelecem entre a obra e o espectador/apreciador uma troca de mensagens que oportunizam a formação de novas reflexões e concepções do conteúdo da obra (MEDEIROS; PINHO, 2016). Especificando a obra artístico-pictórica, visualizamos isto pela construção visual da

obra, carregada de significações que subsidiam inúmeras possibilidades informativas desde a narratividade representada – conteúdo - aos seus atributos físicos que exibem também mensagens de sua composição estética.

O segundo viés colocado por Silva (2006, p. 150) apresenta a informação como um objeto científico, que seria um “conjunto estruturado de representações mentais emocionais codificadas (signos e símbolos) e modeladas com/pela interação social”. Entendemos, neste caso, que essa codificação das representações mentais pode estar diretamente associada à produção de registros de informação, enquadrando, portanto, as fontes de informação em geral.

Podemos, por mais uma vez, estabelecer uma relação com a produção e uso do objeto de arte, sendo neste segundo viés, posto à medida que nos remete o objeto artístico à qualidade de documento informativo, produzido e modelado por seres pertencentes ao social, que se configuram também como codificações das representações mentais, como apontamos a obra artístico-pictórica, que se enquadra como uma sistematização das ideias e conceitos mentais, na representação que enseja o social em um registro visual.

Esta reflexão sobre os objetos artísticos e seu valor informativo, suscita-nos à abordagem sobre os documentos memorialísticos tratado por Sampaio (2014) onde a autora incorpora aos objetos o valor documental, justamente pela representatividade do social que subsidia a investigação da memória.

Segundo Pinto e Fidelis (2012) a informação é a concretização das ideias e emoções através da codificação pelo uso de signos e símbolos significantes que, por sua vez, estão ancorados nas percepções, normas e regras orientadoras dos grupos sociais. Medeiros e Pinho (2016) vêm ressaltar que essa informação produzida socialmente, permeia - dentro da CI – as relações entre a informação propriamente dita e o sujeito social, que vão da produção ao uso, como no caso das obras de arte, com o uso da informação na construção de um pensar crítico ou mesmo na apropriação que o ser humano faz da informação contida na obra de arte em investigações de cunho científico, como da presente pesquisa, e na apropriação destes objetos no estudo memorialístico, como posto anteriormente.

A esta relação de produção e uso da informação oriunda dos objetos artísticos, além de estabelecer uma representatividade do social, sublinhamos a relevância desses objetos como documentos que, assim como apresenta Karamuftuoglu (2006), se erguem de uma linguagem que relaciona os sentidos. A relação de sentidos colocada por este autor estabelece seu significado no tratar da obra de arte enquanto blocos de sensações, percepções e afetos que

circundam determinado conhecimento, produzidos criativamente, oportunizando novas dimensões de sentidos e/ou compreensões.

São estas relações de sentido colocadas por Karamuftuoglu (2006) que nos permitem dar significado à representação do social presente nos objetos de arte. Ao tratarmos da obra artístico-pictórica, neste caso, podemos perceber que são os sentidos, ou parte deles, a porta de entrada que nos proporciona o afeiçoamento necessário à visualização da narrativa pintada e a interpretação desta mediante nossas próprias bases críticas e de conhecimento prévio do conteúdo representado, o que novamente nos implica à percepção da memória individual e coletiva que, por sua vez, justificam a pessoalidade e a influência do meio ao qual fazemos parte, na forma como representamos e compreendemos o que é representado nos registros de informação, como as obras artístico-pictóricas.

Tomando por base a posição de Medeiros e Pinho (2016), compreendemos que arte informa através de mensagens que são percebidas pelos nossos sentidos, percepção esta que configura a possibilidade de interpretação do conteúdo pela comunicação gerada pelas obras dentro de seus gêneros e formas diversas de apresentação, no caso da pintura, como posto pelos autores, pela comunicação visual.

Um ponto de observação importante nos atenta que a representatividade do social nas obras de arte pode ir além da própria mensagem e as relações de sentido – que incorporam as percepções individuais e coletivas – não se limitando apenas ao conteúdo criado e ao valor informativo final deste, mas pode se iniciar na própria etapa de criação, na qual o artista exercita a sua percepção da realidade e da irrealidade, percorrendo todo o processo de desenvolvimento de uma proposta artística a ser realizada – no caso da obra pictórica, a escolha da temática a ser pintada – à etapa de execução, o produto final e, não menos importante, o uso posterior ao qual se destina a obra, seja por quem a cria, seja por quem dela venha a tomar posse (MEDEIROS, PINHO, 2016).

É interessante frisar que a perspectiva que apresentamos do objeto de arte, situa-o não apenas como objeto de valor estético e apreciativo, mas o incorpora ao valor de documento investigativo – neste caso documento investigativo da área de CI, recebendo o status de registro de informação – e que, como coloca Lyra e Cavalcante (2013), posições como esta nos apontam uma percepção dessacralizada da obra de arte, que permite que um fluxo de comunicação seja inserido dentro das redes de informação derivando conhecimentos sobre as formas e a própria criação artística.

A dessacralização colocada por Lyra e Cavalcante (2013) se configura numa ação

aditiva às possibilidades de uso das obras de arte, que não exclui seu valor estético e apreciativo, mas atribui um valor que permite a inserção desta nos estudos e na formação de saberes de outras áreas do conhecimento, sendo assim, áreas como a CI se apropriam do estudo sobre as obras de arte tomando-as por uma perspectiva que agrega valor documental às obras.

Como exemplo disso, tomando por base as obras artístico-pictóricas, podemos pensar na seguinte distinção: a obra pode ser contemplada pelo valor apreciativo, e então se envolve a maestria de quem a executa, a beleza dos elementos visuais frente à proposta artística, o material utilizado e uma série de outras características, neste caso ainda, a situação narrada visualmente é apreciada pelos detalhes e pelas emoções que a causam; já a obra contemplada pelo valor documental tem seu valor construído ao passo que os aspectos físicos e a análise destes terão por finalidade a descoberta de alguma informação de relevância para um fim específico de pesquisa, por isso, a mesma intenção, então, acontece com a análise feita com o conteúdo narrativo e visual.

Consideramos oportuno também apresentar a perspectiva de Latour (2002), que corrobora com as posições apresentadas sobre a dessacralização da obra artística. O autor ao discutir o assunto – evidenciando especialmente a obra de arte com representações religiosas - relaciona o símbolo visual à representação social que o ser humano atribui aos símbolos criados constantemente, e a valoração de discursos e sensações produzidas direta ou indiretamente pela imagem. Consideramos, contudo, uma significação de dessacralização que simboliza a desmistificação, sob o viés de pensamento de Lyra e Cavalcante (2013) que coloca o termo como um estatuto moderno da arte.

Assim, a ação humana na produção das obras de arte e, como no caso das imagens artísticas colocadas por Latour (2002), emerge também a representatividade dessas obras no fornecimento de informações e no intervir das ações humanas na produção de conhecimentos e dos impactos das relações de produção, manipulação e uso das imagens artísticas e das informações oriundas destas no meio social.

Comumente os estudos sobre memória que são desenvolvidos na área de CI estão relacionados a patrimônios históricos ou a lugares de memória, bem como à produção artística e cultural da sociedade, assim também acontece ao tratar especialmente das obras artístico-pictóricas, pois, como discute Maimone (2007), as atividades de representação da informação, realizadas com este tipo de material evidenciam a preocupação em se compreender o universo informativo das obras de arte, transcrevendo do visual para o registro escrito, com fins de

organização, preservação e disseminação do seu conteúdo, principalmente em ambientes destinados a fornecer acesso a este, de forma pública.

Medeiros e Pinho (2016) apresentam que a característica comum às obras de arte e aos registros do conhecimento mais comuns é a comunicabilidade, o que contempla às obras de arte agregar-lhes a possibilidade de subsidiar novas pesquisas e tipificá-las como uma oportunidade a mais de aproximação da área com o meio social.

A representatividade do social nas obras de arte está inserida no processo cíclico básico de produção da informação, seu manuseio, sua usabilidade e alcance desta ao meio social na formação de conhecimento e na produção de novas informações. Clarificando com o exemplo da obra artístico-pictórica, a representatividade do social está intrínseca à produção dos registros de informação, onde o homem relaciona suas percepções memoriais de cunho pessoal e coletivo na produção da pintura; no manuseio, onde o homem investiga e analisa o conteúdo representado, inclusive o memorialístico; na usabilidade, nas formas pelas quais os registros de informação serão utilizados com fins de acesso, no caso das pinturas, se serão expostas em museus, pinacotecas, galerias e afins com propósito de acesso à sociedade e, por fim; na formação de novos conhecimentos pela interpretação das pinturas e no instigar de novas investigações sobre a mesma.

O próximo tópico apresenta algumas considerações específicas sobre a obra artístico-pictórica, desde a sua concepção como imagem artística até o estudo memorialístico que emerge da apropriação desse tipo de material nas pesquisas em CI referentes ao tratamento informacional e ao processamento do conteúdo imagético, resultando na concepção de registros documentais que representem estes conteúdos, como os mapas conceituais utilizados para o desenvolvimento da presente pesquisa.

2.1.2 Obra artístico-pictórica e a Ciência da Informação

Estabelecemos nos tópicos anteriores a relação entre os estudos de memória e a área de CI, bem como a forma como a CI compreende e incorpora o sentido de memória, e também como o social – neste caso tratamos da memória oriunda do meio social – se representa nos registros de informação oriundos do meio artístico, especialmente das obras artísticas. Apresentamos neste tópico, a partir de tais discussões já estabelecidas, algumas considerações sobre a usabilidade das obras artístico-pictóricas no contexto da CI, aguçando de forma específica o contexto de análise do conteúdo visual de tais obras, no exercício de um

tratamento informacional investigativo – que busque compreender situações a partir da informação apreendida pela interpretação dos seus conteúdos.

Sabemos que as imagens assumem diversos formatos e, muito embora sejam comuns os estudos sobre os conteúdos imagéticos referentes à fotografia, outros suportes imagéticos podem ser também analisados com base em seu teor informativo, como é o caso das obras artístico-pictóricas, onde autores da área de CI já se preocupam com as possibilidades de tratamento deste tipo de imagem, algumas vezes com uma abordagem mais técnica, investigando metodologias a serem aplicadas na representação física e de conteúdo – como é caso da abordagem de Maimone (2009) que discute a pertinência de uma busca metodológica para representação de documentos artísticos - e, por muitas vezes abstraindo também reflexões que circundam o estudo da memória e da cultura de determinados lugares representados nestes objetos artísticos. Além dessa autora, recordamos também Agustín Lacruz (2006); Maimone (2009); Debastiane (2012) e Oliveira e Pinho (2014) que apresentam discursos que versam sobre o tratamento das obras de arte, e em alguns pontos da própria obra pictórica.

De uma maneira geral, podemos relacionar as atividades de representação das obras de arte com os estudos da memória, ao passo que, intrinsecamente, a memória social comunga tanto com as perspectivas de representação – à medida que para representar o indivíduo faz uso das suas memórias individuais, regadas pelo meio social ao qual pertence - e com o conteúdo representado – fruto também da concepção de mundo do artista que desenvolve a obra.

As obras artístico-pictóricas são também manifestações visuais que retratam enquadres situacionais referentes à percepção do pintor acerca de algum objeto ou situação e, dessa forma, constituem uma teia de representações simbólicas que, por sua vez, codificam a mensagem não verbal transmitida ao receptor. Nesse sentido,

Na imagem artística o autor faz uso de uma linguagem [imagética] para se expressar e o receptor desta imagem decodifica a mensagem fazendo uma leitura-interpretação através da “forma de gravação” de conteúdos, ou seja, dos signos artísticos, que são adquiridos através de conhecimentos prévios e capacidade de assimilação de cada indivíduo, produzindo significados na mente do leitor (MAIMONE, 2009, p.22).

Barroso (2004) salienta a relação de construção e interpretação de conteúdos pelo uso dos signos artísticos ao evidenciar a relação arte-sociedade na construção de perspectivas artísticas que são motivadas pelas cargas culturais que interagem entre o ser humano e a sociedade. Para tanto, o autor identifica as obras de arte – produtos nascidos da interação ser

humano-sociedade – como “produções simbólicas que representam e expressam os valores culturais enraizados e definidos por uma determinada comunidade. [expressões que] envolvem elementos simbólicos e pautam-se por construções também simbólicas [...]” (BARROSO, 2004, p. 82). Essa relação simbólica é levantada pelo autor como uma realidade concreta e com valores a se manter e exteriorizar.

As obras de arte vistas como produtos sociais são objetos potenciais de pesquisa, o que vem ao encontro com a concepção de fontes de informação apreendida pela CI. O que determina um material como fonte de informação é a qualidade deste enquanto origem de informações relevantes a uma determinada pesquisa. Este pensamento alcança o que conhecemos na área de CI como fontes não-convencionais de informação - fontes pouco comuns nas investigações e pesquisas – e que são, muitas vezes, negligenciadas visto a complexidade de sua conjuntura física ou de conteúdo (MANINI, 2002).

Nesse contexto, compreendemos que as obras artístico-pictóricas, como um todo, se classificam como fontes informacionais à medida que agregam em seus valores interpretativos, enlaces que tracejam vertentes interpretativas formadoras de sentido. Esse argumento pode ser ilustrado conforme afirma Medeiros (2013, p. 2),

[...] observa-se o próprio objeto artístico, como um documento produzido sobre base criativa que possui um valor e caráter informacional à medida que retrata situações e sentimentos envolvidos à situação informacional, mediante o olhar público e/ou privado do objeto criado.

Assim como já posto, há viabilidade no tratamento da informação da obra artístico-pictórica, pois, como coloca Pirolo (2007), a arte é suscetível de registro (codificação) de diversas maneiras, sua transmissão assim também encontra caminhos diversos no processo de transferência do conteúdo criado. A esta codificação posta pelo autor, se abrem a possibilidade de medição e quantificação, organização, processamento e recuperação.

A narratividade da obra pictórica por meio da sua composição visual, ao retratar cenários e/ou personagens referentes à história de um ambiente, ultrapassa o valor de objeto apreciativo e incorpora-se à magnitude documental pelo seu teor comprovativo do real, em um registro imagético produzido por um ser social e é considerado documento visto a tomada da obra pictórica como objeto de investigação e estudo, ou seja, pela apropriação da obra enquanto suporte informacional (LOUREIRO, 2012).

Lyra e Cavalcante (2013) vêm corroborar com este pensamento ao esclarecer que em muitas obras de arte, principalmente nas com processos de intencionalidades visíveis – para estas intencionalidades entendemos por motivações pessoais de criação do autor das obras de

arte – apresentam-se as questões sociais e torna-se possível também a construção de diálogos que estabeleçam uma posição crítica, do dividir os objetos cotidianos dos efeitos estéticos, ampliando os horizontes de comunicação do artístico.

O autor destaca ainda o processo criativo como espaço de aquisição e recuperação do conhecimento em processos relacionais que envolvem as “reelaborações de sentimentos, reconstruções imaginativas e cognoscitivas de elementos modificados, que marcam as relações sociais e culturais” (LYRA; CAVALCANTE, 2013, p. 97). A estes eventos que permeiam o processo criativo Lyra e Cavalcante (2013) reportam às intencionalidades do sujeito, que vem a construir uma possível reflexão crítica do observador das obras de arte, com base no contexto de seu tempo e da sua criação.

O estudo memorialístico, preocupando-se com os aspectos sociais situados ao longo do tempo e, se apropriando das fontes de informação como recursos que remontam e comprovam os contextos históricos, suscita a reflexão acerca das fontes documentais pertinentes a recuperação da informação memorialística.

Nessa concepção, as fontes podem ser observadas como registros impressos e, também, objetos que tenham em sua construção aspectos que comprovem ou demonstrem as situações ou fatos de relevância dentro dos aspectos sócio históricos pesquisados, emergindo assim o pictórico enquanto documento de pesquisa memorialística (SAMPAIO, 2014).

Dentro da investigação memorialística das obras artístico-pictóricas, Argan (2005), corroborando com Barroso (2004), cita como característica norteadora de pesquisa a própria historicidade contida na obra de arte. O autor realça que a representação da obra artístico-pictórica se aproxima muito da realidade, neste estilo pictórico, onde a formação da obra de arte se afirma mediante as noções que o artista tem e partilha com a sociedade, sendo assim, a própria linguagem histórica e oral.

Com base nisto, as obras pictóricas de cunho histórico, trazendo em suas narrativas imagéticas cenas e acontecimentos baseados na realidade social, representam o tempo histórico e decalcam a visibilidade sobre o passado, pela visualidade que dá à história das sociedades, afirmando-se assim como documento de valor (PONTES; OLIVEIRA, 2012, p. 1).

Dentro da perspectiva da pintura histórica, Lucena et al. (2008) nos atenta a uma realidade deste estilo que gera questionamentos sobre o valor de veracidade atribuído à imagem artística enquanto documento memorialístico e histórico, que é a forma de produção deste estilo de pintura. O autor esclarece que este tipo de pintura a realidade visível deveria

ser representada de forma precisa, o que exigia do pintor a participação no exato momento a qual se sucedia a cena registrada, permitindo-o ver e reproduzir artisticamente o real. A questão da veracidade do conteúdo da pintura abre portas à reflexão sobre a subjetividade e sobre a intencionalidade do pintor – intencionalidade mencionada anteriormente pela posição de Lyra e Cavalcante (2013).

Tomando ainda por base o gênero da pintura histórica, um exemplo importante da apropriação da mensagem visual de uma obra artístico-pictórica no estudo memorialístico é o trabalho de Pontes e Oliveira (2012), que se propõe a analisar o conteúdo informativo das pinturas de Frans Post, defendendo-as quanto uma fonte de informação histórica. No trabalho, os autores levantam figuras históricas importantes, como Nassau, refletindo sobre questões que circundam sua influência e, também, sobre a intencionalidade do pintor na forma como o retrata.

É importante, contudo, entender que assim como na pintura histórica, os demais gêneros de obras artístico-pictóricas são passíveis de análise do seu conteúdo informativo. No caso da pintura histórica fica mais evidente o valor memorialístico e mais fácil a interpretação da narrativa visual pelo próprio gênero já se caracterizar em evidenciar isso.

Chiodi (2008) agrega um imensurável valor a esta discussão sobre a característica memorialística da obra artístico-pictórica. A autora trabalha com a área de pedagogia da arte e em seu trabalho de especialização intitulado *Retratos da memória por meio da pintura*, ela discute a transferência de conhecimento com base na produção de obras artístico-pictóricas, neste caso, retratos, numa busca pela reconstrução da memória pelo processo de produção artística.

No caso das pinturas de Joaz Silva utilizadas para representação nesta pesquisa, podemos evidenciar uma pintura que agrega características de pintura histórica – especialmente das que compõem o nosso *corpus* investigativo – pelo representação de cenários e personagens históricos pernambucanos.

Ainda que Joaz Silva faça uso de um estilo pictórico particular, que mescle nas suas composições visuais elementos históricos, símbolos representativos da sua própria estética, característica do mesmo em relação às cores e formas, a validade de seu trabalho está – dentro da perspectiva memorialística – relacionada à sua posição de compreensão da realidade social da cidade a qual o mesmo pertenceu, e da forma como este compila suas emoções e sentidos numa comunicação visual que afeta, não só esteticamente, mas na pluralidade de assuntos tratados, os demais seres sociais que possam ter acesso às suas obras.

É, com base nessa representação memorialística que se vislumbra como o conteúdo da obra, que emerge a possibilidade de representação da informação nas obras de Joaz Silva, e também nas obras artístico-pictóricas em geral, pois, o processo de representação trata da decodificação do símbolo e do enredo visual, neste enlace, observando e compreendendo as narrativas e contribuindo com o estudo da memória no que permite a guarda e recuperação da informação dos aspectos sociais contidos nos documentos imagéticos, assegurando o uso posterior (MAIMONE, 2007).

Consideramos importante entender que a evolução de uma percepção da imagem – artística ou não – para um documento memorialístico, tratável pelas técnicas da CI, demandou antes de tudo de uma valorização do valor comunicativo da imagem, pondo-as como um recurso de poder enquanto canal de comunicação, seja a mesma produzida especificamente com este fim, seja esta tida como um suporte que contenha uma mensagem de valor a ser guardado ou preservado.

Na contemporaneidade, Joly (1996) nos apresenta que, numa perspectiva mais geral, o uso das imagens e as intenções postas a este uso, denotam uma instrumentalização da imagem como um canal comunicacional de massa. Assim, a imagem aparece como recurso de intervenção social pelo qual o desenvolvimento tecnológico impulsionou a sua inserção em ambientes diversos, como é o caso do uso das imagens em ambientes midiáticos ou sob perspectivas de publicidade.

Na perspectiva da CI, como levanta Medeiros (2014), as investigações metodológicas sobre os processos de tratamento temático da informação em imagens aparecem sob diversas vertentes, buscando compreender as possíveis maneiras de se efetuar a interpretação do conteúdo visual das imagens, visto que a análise de conteúdo em uma imagem se diferencia da análise desenvolvida em suportes com conteúdos textuais, e os meios de representação e indexação são diretamente afetados no processamento informacional das imagens. O autor ainda salienta que na análise do conteúdo visual de uma imagem, os métodos de representação têm como base os descritores que podem ser extraídos da conjuntura simbólica, mas também, dependendo da narrativa que consiste como tema do assunto a qual estes pertencem em um contexto maior.

Temos, no universo imagético, uma vasta possibilidade de compreensão do conteúdo representado imagetivamente, onde os processos de representação da imagem acarretaram diversos paradigmas ao longo do tempo, na busca com a qualidade de descrição do conteúdo visual. A complexidade na ação de interpretação e representação se dá, principalmente, pela

subjetividade que a imagem tem incorporada à sua produção. Esta subjetividade abre caminhos de interpretações múltiplas de quem a observa ou realiza os processos de tratamento da informação para representação e vai influenciar diretamente na forma como o conteúdo se apresentará posteriormente ao processo e, no resultado de busca e assimilação da representação final pelos usuários.

Conforme coloca Medeiros (2014), um dos meios de solucionar a dificuldade encontrada nos processos de representação, principalmente na indexação, e possibilitar a coerência interna é o uso de vocabulários controlados ou tesouros que aproximam o profissional da informação dos termos que melhor se enquadrem nas temáticas e áreas às quais pertencem às imagens e, principalmente, o conteúdo visual destas. Os tesouros funcionam como conjuntos de termos que são elaborados especificamente para uma determinada área do conhecimento ou assunto, facilitando o processo de representação da informação dentro de acervos com especificidades especiais – como é o caso dos acervos artístico-pictóricos

Podemos visualizar a necessidade de busca por métodos que possibilitem a representação do conteúdo de imagens com o caso das obras artístico-pictóricas, principalmente por este tipo de suporte informacional ter características peculiares de criação e composição visual pouco comuns à preocupação já estabelecida à área de CI. Oliveira e Pinho (2014) relatam que boa parte dos estudos sobre representação de imagens artísticas da área de CI dedica-se a adequar para estas os métodos de representação da imagem fotográfica já correntes na literatura.

Os autores completam ainda que as características que circundam a composição imagética das obras artístico-pictóricas e das fotografias são distintas em sua apresentação e que são necessários os cuidados em estabelecer posições de interpretação e métodos de representação que contemplem tais características mediante a realidade de cada um destes tipos de imagem e o ambiente onde transitam, bem como as finalidades de ambas.

Dentre as características que diferenciam a imagem artístico-pictórica das imagens fotográficas, podemos ressaltar que na pintura há elementos que podem ser identificados na análise visto a exigência de um público específico, como as cores, formas e texturas utilizadas para dar ênfase a algum aspecto da narrativa visual e, observando seu conteúdo as imagens artísticas dão brecha ao aparecimento de informações que partem do imaginário do artista e que podem, não necessariamente, serem reais ou irrealis dentro de uma perspectiva que as relacionem à realidade – sejam seres, lugares ou objetos (OLIVEIRA; PINHO, 2014).

A posição de Oliveira e Pinho (2014) nos remete à reflexão sobre a necessidade de aprimoramento dos profissionais da informação que acompanharam o desenvolvimento da área e dos métodos de representação da informação. O caso da representação de obras artístico-pictóricas é um exemplo nítido da exigência que a área intrinsecamente impõe aos profissionais de desenvolverem características que possam complementar suas habilidades e os permitam realizar com eficiência a representação da informação em imagens artísticas, o que exige além do conhecimento prévio do assunto representado, a ação de pesquisa e envolvimento do mesmo de modo a conhecer as expressões artísticas e poder realizar o tratamento informacional com autoridade.

Podemos notar, conforme coloca Medeiros (2014), que intrínseco ao processo de tratamento informacional das obras artístico-pictóricas está também outra característica que a diferencia da imagem fotográfica, o público que a procura. Assim, a identificação de elementos visuais que caracterizam informacionalmente a obra envolve-se à demanda pela qual o profissional executa os processos de tratamento implicando deste modo na forma com a qual este faz suas inferências na escolha de descritores para indexação.

Maimone (2009) nos aproxima da preocupação que se apresenta em conseguir uma representação que estabeleça o sentido necessário de apresentação do conteúdo da imagem artístico-pictórica nos sistemas de recuperação da informação, contextualizando ainda a forma como a obra se comunica com o observador que será, possivelmente, um usuário da mesma após a representação. Segundo a autora, a linguagem usada para a criação da imagem artística é a imagética e a recepção do observador dessa linguagem se dá pela decodificação – leitura interpretativa – onde o conteúdo gerado pelos signos artísticos é processado e gravado com base em conhecimentos adquiridos previamente pelo observador. Deste modo, podemos compreender que a padronização da representação da informação com esse tipo de material artístico proporciona a facilidade no acesso e garante consistência na assimilação da informação recuperada (MAIMONE, 2009).

Os processos de representação se estabelecem por meio de aportes teóricos e também com base na relação de conceitos linguísticos que permitem a interpretação dos documentos com base na análise de seus signos e significados (MAIMONE, 2009). Estes conceitos seriam três etapas de observação do conteúdo visual, de Panofsky (1991): a **observação pré-iconográfica**, que consiste na descrição objetiva do que representa a imagem; a **observação iconográfica**, que corresponde a identificação de temas e motivos artísticos e, por fim; a **observação iconológica**, que consiste na interpretação mais aprofundada da narrativa

apresentada na imagem de forma subjetiva – etapas estas que levam a elaboração final dos produtos documentários.

Fazemos menção ao trabalho de Krüger (2016), que trata os museus como ambientes de informação, observando as obras pictóricas sob a perspectiva de Panofsky (1990) utilizando os três níveis de análise já mencionados, exemplificando deste modo, o uso de uma metodologia que garante a representação do conteúdo das obras pictóricas.

Tais processos de identificação, análise e interpretação são possíveis graças ao caráter comunicativo da obra artístico pictórica, pois conforme aponta Medeiros (2014) a obra artística é considerada um texto artístico, passível de análise por possuir um discurso próprio onde, a análise demanda de conhecimento teórico e prático referente ao tratamento de imagens, sejam estes conhecimentos no nível de arte em geral, sejam relacionados aos conteúdos específicos da pintura e da linguagem visual, que permitam a identificação de assuntos e características que categorizam a obra, como períodos artísticos, estilo de composição etc. (MAIMONE, 2009).

Percebemos, por fim, que o desenvolvimento de métodos de representação da informação em obras artísticas, especialmente em obras artístico-pictóricas tem acompanhado o desenvolvimento da área de CI tomando como base norteadora os estudos de representação da imagem fotográfica, logrando, contudo, a construção de metodologias específicas que contemplem as suas particularidades e que garantam o alcance de um dos principais objetivos da área de CI, que é a eficácia na recuperação da informação permitindo o acesso.

Assim, a próxima seção busca adentrar de forma mais apurada na compreensão do que se trata a área de RI, especificando por sua vez os instrumentos de representação a ser utilizado nesta pesquisa, e a sua relação com o estudo da memória e da informação e/ou conhecimento oriunda das obras artístico-pictóricas.

3 ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

Apresentamos nesta seção algumas considerações sobre a OC, seus aspectos históricos e seus fundamentos, centralizando posteriormente a RI, dando espaço a discussão e apresentação de alguns pontos específicos referentes às atividades de tratamento da informação, como a indexação, a classificação – como atividade de categorização, os índices quanto produtos oriundos do processo de indexação e, por fim os mapas conceituais, enquanto produtos construídos através da RI, que contribuem na manipulação de documentos heterogêneos, com exigência de maior domínio técnico, como é o caso das obras de arte.

3.1 Aspectos históricos

O homem, ao longo de seu desenvolvimento cognitivo, descobriu dentro de sua capacidade de entendimento de mundo e através da evolução dos seus meios de comunicação e relacionamento, a possibilidade de registrar as ideias que se articulavam mentalmente. Inicialmente, tomando como base intuitiva a sobrevivência, como na pré-história, com os registros rupestres de simbolismo associado à caça, perpassando pela ânsia em expressar pelo registro imagético as suas crenças e relações espirituais com o divino, até atingirem um patamar de desenvolvimento cognitivo que lhes permitiu relacionar o registro, através não só dos simbolismos imagéticos, mas também da escrita, como trata Pinho (2009), à possibilidade de comunicação e interação interpessoais, na troca, guarda e disseminação do conteúdo registrado.

Observando a área de CI, percebemos a evolução deste processo de desenvolvimento dos registros de informação – compreendendo que toda produção social que carrega valor informativo é um registro ou fonte de informação - bem como o desenvolvimento das práticas referentes ao seu tratamento, organização e recuperação, em paralelo ao desenvolvimento das sociedades e a criação de novas tecnologias de acesso ao conhecimento produzido.

É sob esta perspectiva que a CI elenca, dentro das suas discussões teóricas e práticas, o desenvolvimento das técnicas de tratamento da informação, bem como de seus suportes, sua organização, desde a ordenação física até a organização semântica de conteúdos e conceitos, além ainda da relação social intrínseca a estes processos. Destacamos assim a OC, onde tal área tem sua importância dentro da CI, ao passo que está diretamente posta ao desenvolvimento e a apropriação humana do gerenciamento da informação.

Deste modo, rumo a uma melhor compreensão deste desenvolvimento, podemos

destacar a cronologia de Smiraglia (2014), onde o autor traça o desenvolvimento histórico da OC face ao desenvolvimento paralelo das sociedades, até chegarmos às delimitações conceituais mais recentes. Como trata Smiraglia (2014), os processos de tratamento e gerenciamento da informação e do conhecimento sob uma perspectiva profissional e disciplinar, decorreram de um processo lento, onde cada período histórico permitiu, segundo suas realidades, que o homem desenvolvesse o sentido de organizar sistematicamente as informações e o conhecimento humano.

Dentro de sua cronologia Smiraglia (2014) concebe a relação entre o Controle Bibliográfico (CB), e o desenvolvimento da OC onde, esta primeira, em sua dimensão epistêmica, seria parte constituinte da gênese da OC, marcando períodos importantes. O autor subdivide o desenvolvimento da OC em uma cronologia que vai da antiguidade até o século XX, enfatizando alguns períodos com suas características mais marcantes, conforme apresentaremos a seguir.

O primeiro período da cronologia de Smiraglia (2014) é a **antiguidade**. Pinho (2009) introduz bem a importância desse período ao levantar a necessidade de busca pelo conhecimento e o início da tentativa de se controlar os registros do conhecimento, marcando, assim, a caracterização das bibliotecas como espaços de guarda do saber registrado, tomando a exemplo a biblioteca de Alexandria que inspirou a criação de catálogos e bibliografias como forma de controle dos registros.

Smiraglia (2014) vem complementar a posição de Pinho (2009) ao estabelecer que esse período histórico marca o desejo de descoberta sobre as práticas bibliográficas, levantando, ainda, que desde este período sobrevivem as listas de livros, citando também a biblioteca de Alexandria e a lista compilada por Callimachus, a *Pinakes*, uma lista ordenada e organizada em categorias de assuntos amplos com sub arranjos com entradas específicas. Contudo o que Smiraglia (2014) enfatiza é a prerrogativa funcional destas listas, onde segundo o autor, não podemos apontar tal período como uma orientação das práticas atuais de OC. Smiraglia (2014) assim, como também coloca Mey (1995), levanta dúvidas se parte dessas listas de livros que foram feitas na antiguidade consistiam de fato de catálogos ou indícios de catálogos.

O segundo período histórico levantado por Smiraglia (2014) é a **Idade Média**. Neste período, o que o autor enfatiza é o uso dos inventários como ferramenta de controle do conteúdo dos livros, neste caso, por parte do clérigo cristão, onde os monges tinham domínio e controle sobre a maior parte da produção intelectual da época, e os mosteiros eram

comparados a grandes repositórios de livros, período marcado também pela grande dificuldade de reprodução dos livros, que eram feitos a mão. Oliveira (2014b, p. 24) vem contribuir com as reflexões sobre este período histórico ao colocar que foi a partir deste período que se podem “identificar os primeiros esforços no sentido de estabelecer critérios para a organização dos documentos”.

Em seguida temos **a modernização das listas no século XVII**, com a inserção de uma perspectiva funcional que rumava ao catálogo moderno, onde, Smiraglia (2014) situa a reconstrução da biblioteca de Oxford, por Thomas Brodley e Thomas James, como um marco que ordena a história à modernização dos catálogos. Isso porque a Biblioteca em questão possuía um imperativo funcional e crítico no desenvolvimento de sua ferramenta bibliográfica. A principal distinção que se faz das listas de busca do século XVII para os catálogos modernos que os sucedem é o suporte/formato em que estes se encontravam, pois, as listas de busca, ainda que funcionais, encontravam-se em formato de livros, e disponíveis à compra como os demais, não estando ainda nas bibliotecas em forma de índices de assuntos.

Posterior as listas de busca funcionais temos a instituição de um **catálogo de biblioteca moderno no século XIX**, com a mudança do reconhecimento da biblioteca para repositórios de registro de conhecimento e, a sofisticação destes catálogos com a adição de dispositivos de classificação mais detalhados, tornando-se dispositivos de busca sofisticados que, incluem dentro das possibilidades de acesso, informações pertinentes a cada trabalho, especialmente, não mais unicamente do livro como um todo, neste caso o acesso a cada trabalho também podia ser realizado com base em seus autores, títulos e assuntos, por exemplo, o que vem a mudar a forma como a biblioteca é vista pela academia, ganhando um assumindo uma responsabilidade de índice universal do conhecimento registrado. Dentre os desenvolvimentos paralelos à modernização do catálogo, Smiraglia (2014) destaca as *Regras para um catálogo de dicionário impresso* de 1876, feito por Charles AmmiCutter. É importante destacar que as regras – ou objetivos a serem cumpridos na catalogação – de Cutter, receberam grande valor e repercutem até a atualidade na configuração dos catálogos por todo o mundo. Os objetivos que são colocados por Cutter, dizem respeito à possibilidade de recuperação dos registros com base nas informações de autoria, assunto, título, onde a ausência de uma dessas informações no registro não bloqueiem a sua localização com base nas demais informações, assegurando também que o usuário possa, dentro da variabilidade de registros com temáticas pertinentes, averiguar quais lhes respondem às suas necessidades (SMIRAGLIA, 2014).

Chegamos finalmente ao **século XX**, onde se destaca a **mecanização e a codificação**. Um período marcado pela forte associação entre os profissionais bibliotecários na condução de uma padronização internacional das práticas pertinentes a catalogação – especialmente nas regras e diretrizes de construção dos catálogos. Cutter, neste período, continua a ter seus objetivos com base no desenvolvimento dos catálogos, porém, há neste momento uma busca por maior detalhamento na representação de metadados bibliográficos específicos. Os avanços nas práticas de catalogação da época tomam impulso no período que corresponde a Segunda Guerra Mundial, onde o aparato bibliográfico sofria a carência de um aperfeiçoamento que acompanhasse a grande produção de conhecimento. Este período coincide também com as disputas armadas que se cercavam de interesses científicos em ambições nucleares. Emerge, nesse período de disputa por conhecimento científico, uma mecanização da bibliografia – produto do desenvolvimento de práticas codificadas na documentação – que levaria ao surgimento da *American Society for Information Science* – Sociedade Americana para Ciência da Informação - na década de 60. O século XX aponta então o surgimento da OC como campo do conhecimento que conhecemos hoje. Como afirma Smiraglia (2014), antes ainda do término da Guerra, em 1950, a reorganização da ordem mundial apontava, com a conferência sobre organização bibliográfica realizada na Universidade da Escola de Graduados em Biblioteconomia de Chicago, discussões sobre o controle bibliográfico e a documentação. Já no último quarto do século XX, temos então o aparecimento de catálogos com acesso público e online, que elevaram o estágio dos catálogos produzidos na primeira parte do mesmo século.

No tópico seguinte, tratamos algumas especificações maiores da OC referentes aos seus fundamentos.

3.1.1 Fundamentos e objeto de estudo da Organização do Conhecimento

Tratamos neste tópico de algumas questões referentes aos fundamentos que circundam a OC, de modo a dar continuidade ao tópico anterior, visto que a necessidade de uma fundamentação da OC, quanto área específica, vem, sobretudo, do seu desenvolvimento histórico e da construção de um pensamento que evolui acerca dos processos e instrumentos de organização e controle dos registros do conhecimento assim como dos domínios do conhecimento.

Tomamos como base para escrita deste tópico, as posições de Oliveira (2014b) que sintetiza algumas considerações sobre os fundamentos da OC, com uma posição que

corroborar com o conteúdo apresentado por Pinho (2009) em seu livro *Fundamentos da Organização e Representação do Conhecimento*, de modo conceber maior precisão e síntese no assunto tratado, sem propor, com isso, um esgotamento do assunto.

Conforme coloca Pinho (2009), ao se observar historicamente o panorama da OC, pode-se perceber que o desenvolvimento de instrumentos para a organização e representação do conhecimento apresenta-se conforme o período histórico, seu idealizador frente a este período, bem como a posição filosófica que este defendia. Podemos então perceber que, além da necessidade humana de gerir o conhecimento e os registros deste, estavam, mediante o desenvolvimento de recursos que a isto possibilitasse, as particularidades da época em que se desenvolviam, admitindo em cada época, especificidades que buscavam atender a necessidade de uma organização mas, também, a personalidade de quem desenvolvia tais recursos.

Como exemplo disso, Pinho (2009) corroborando com Smiraglia (2002) nos apresenta o desenvolvimento de ferramentas pragmáticas de Panizzi (1841), Cutter (1876) e Dewey (1876), assim como posteriormente as iniciativas de Paul Otlet e Henry La Fontaine de “reunir, descrever e sistematizar o conteúdo produzido e disponibilizá-lo, de modo que o mesmo pudesse ser [...] repertoriado [...] quanto localizado” (PINHO, 2009, p. 37).

Pinho (2009) ressalta o valor dado ao fato de que qualquer organização e representação do conhecimento estão pautadas em unidades do conhecimento, que seriam os conceitos, o que indicaria assim um dos fundamentos teóricos da área de OC, nos quais os trabalhos citados por ele estão envolvidos. Oliveira (2014b) concorda com a posição de Pinho (2009), ao colocar que a construção teórica e epistemológica da OC se consolidou e, é fundamentada hoje, na Teoria do Conceito de Dahlberg, de 1978. Os sistemas de organização e representação do conhecimento são construídos graças aos elementos que constituem os conceitos, ou seja, suas características (PINHO, 2009). Complementando a fala de Pinho, Oliveira (2014b) evidencia que os conceitos emergem pelas concepções de Dahlberg (1978), como as relações dadas pelos seres entre os objetos e fenômenos - frutos das linguagens e formas complexas de comunicação – formando assim “enunciados que identificarão elementos [...] sendo os objetos individuais e objetos gerais, (e) que compõem tudo aquilo que a nossa sensibilidade permite compreender” (OLIVEIRA, 2014b, p. 32-33).

É importante compreender que há dificuldade em se traçar o progresso teórico e científico da área de OC, pois, como coloca Pinho (2009) a maior parte dos pesquisadores da área segue perspectivas diferentes de abordagem, assim como há uma fragmentação que provoca a falta de uma fundamentação, como o autor exemplifica, há a ausência de “conceitos, critérios para

inclusão de classes, significação, indexação, relações semânticas, assuntos, pontos de acesso por assunto, entre outros” (PINHO, 2009, p. 38).

Outra deficiência levantada por Pinho (2009) e Oliveira (2014b) é a carência de explorações pelas bases metodológicas da OC, pois como coloca Hjørland (2003), o desenvolvimento da área parece estar ligado - de forma prática - mais a questão do desenvolvimento das tecnologias da informação do que mesmo da área propriamente dita. O autor salienta, contudo, que a preocupação metodológica pode estar relacionada às fundamentações teóricas já existentes sobre os sistemas de organização e representação do conhecimento, como as classificações. Mas, como já falado anteriormente, estes sistemas são produtos de um tempo específico, com criadores influenciados pelo contexto histórico desse tempo, o que vem evidenciar que o desenvolvimento não parte das próprias pesquisas da área (PINHO, 2009).

A OC pode ser dividida em dois tipos de organização, uma primeira voltada ao lado intelectual do conhecimento, que admite conceitos e tem uma base racionalista, sendo tratada também como uma organização cognitiva do conhecimento e, uma segunda que trata da organização social do conhecimento, que está relacionada ao pragmatismo, e dá condições aos seres humanos de construir meios de solucionar as demandas do meio social (HJØRLAND, 2003; PINHO, 2009).

Com o objetivo de nortear a organização do conhecimento, Hjørland (1994) propõe nove princípios, estes por sua vez, objetivando aprimorar as atividades de busca e recuperação da informação, tais princípios são considerados por Oliveira (2014b), como fundamentais ao desenvolvimento da OC, e como coloca Pinho (2009), foram baseados numa visão que toma o conhecimento por uma perspectiva de produto desenvolvido historicamente. São estes os princípios:

- 1 - A percepção realístico-ingênua de estruturas do conhecimento não é possível em ciências mais avançadas;
- 2 - Categorizações e classificações devem reunir assuntos relacionados e separar assuntos distintos;
- 3 - Para fins práticos, o conhecimento pode ser organizado de diferentes formas, e com diferentes níveis de ambição;
- 4 - Qualquer categorização deve refletir seu próprio objetivo;
- 5 - Categorizações científicas concretas e classificações sempre podem ser questionadas;
- 6 - O conceito de polirrepresentação é importante;

7 - Diferentes artes e ciências podem, de certo modo, serem entendidas como diferentes formas de organizar os mesmos fenômenos;

8 - A natureza das disciplinas varia;

9 - A qualidade da produção do conhecimento em muitas disciplinas enfrenta uma situação confusa.

Assim como Hjørland (1994), outros autores buscam contribuir com a construção de uma fundamentação epistemológica da OC, como Barité (2001), que estabelece dez premissas para, juntamente com os princípios de Hjørland (1994). Como coloca Pinho (2009) e reforça Oliveira (2014b) esses princípios dão razão de ser e justificação intelectual a OC. De modo a facilitar a compreensão, colocamos algumas considerações postas por Oliveira (2014b):

1 – O conhecimento é um produto social, uma necessidade social e um dinamismo social;

2 – O conhecimento se realiza a partir da informação, e ao se socializar se transforma em informação;

3 – a estrutura e a comunicação do conhecimento formam um sistema aberto;

4 – O conhecimento deve ser organizado para o seu melhor aproveitamento individual e social;

5 – Existem “*n*” formas possíveis de organizar o conhecimento;

6 – Toda organização do conhecimento é artificial, provisional e determinista;

7 – O conhecimento se registra sempre em documentos, como conjunto organizado de dados disponíveis, e admite usos indiscriminados;

8 – O conhecimento se expressa em conceitos, e se organiza mediante sistemas de conceitos;

9 – Os sistemas de conceitos se organizam para fins científicos, funcionais ou de documentação;

10 – As leis que regem a organização de sistemas de conceitos são uniformes e previsíveis, e se aplicam por igual a qualquer área disciplinar.

Segundo Pinho (2009) as premissas de Barité (2001) vem apresentar a transformação da informação em conhecimento, uma vez que esta é produto social que se constitui de um sistema aberto, ressaltando também a possibilidade de organização do conhecimento do conhecimento registrado. O conhecimento registrado “se expressa em conceitos e os sistemas de conceitos se organizam com uma finalidade científica, funcional, documentária e serve para qualquer área ou campo do saber” (PINHO, 2009, p. 43).

Seria a construção de ferramentas pragmáticas como os sistemas de classificação, indo de encontro com os princípios de Hjørland (1994) e Barité (2001), o ponto fundamental da

OC, onde como afirma Pinho (2009), sua base é relacionada a diferentes bases epistemológicas. Além disso, conforme já foi posto por Hjørland (2003) a construção epistemológica da OC foi alicerçada por paradigmas, como historicismo, empirismo, pragmatismo, e racionalismo.

Por fim, consideramos importante admitir a inexistência de uma formalidade que circunde a teoria da OC, pois como coloca Pinho (2009) reverberam ainda estudos em busca da compreensão do OC frente as suas limitações e possibilidades.

No próximo tópico, iniciaremos a discussão sobre a questão da RI, que processo inerente a OC, e um dos assuntos que norteiam a presente pesquisa teórica e metodologicamente.

3.2 A Representação da Informação

Em continuidade, propomos neste tópico, compreender em que consiste a RI, visto que essa é abordagem teórica e prática, pertencentes ao discurso da OC, principalmente no que diz respeito à tradução de linguagens diversas à linguagem documentária e consistindo, também, em um procedimento fundamental para alcance dos fins propostos pela OC de possibilitar a RI.

O representar, dentro das perspectivas da CI, está relacionado à transcrição de informações de um determinado documento à uma linguagem documentária, ou mesmo ao processo de identificação e tradução semântica do conteúdo registrado, muito embora, de uma maneira mais ampla, esta ação designe, desde os tempos remotos, a busca do homem em atribuir conceitos e estabelecer linguagens para intercomunicação destes, sendo tão antigo quanto qualquer forma de civilização (CAIXETA; SOUSA 2008).

Segundo Caixeta e Sousa (2008), um dos trabalhos mais angulares de significados da nossa civilização tem sido a representação dos seres, das coisas, ideias e fenômenos pelo alfabeto. Estes autores nos põem, com o exemplo da invenção do alfabeto, frente à correspondência da prática de representação, como uma ação de transcrição de linguagens, com fim de clarificação para uso posterior dos significados, sentidos e interpretações possíveis a estas na construção da comunicação. Furgeri (2006, p. 32) corrobora com este pensamento ao destacar que a representação “firma-se ainda mais quando a constituição de todo pensamento passa a ser realizado através de uma linguagem”.

O ato de representar teria então seu sentido em conceber a apresentação de algo, como

coloca Job (2008, p. 375) “representar significa apresentar algo por meio de algo materialmente distinto de maneira que certas características ou estruturas do representado sejam expressas e tornadas compreensíveis”. A partir da representação, o homem daria acesso aos seus sentidos, ao seu conhecimento, possibilitando a compreensão e a visualização – seja pela leitura ou decodificação de imagens, símbolos e/ou signos – dos demais seres, promovendo assim a comunicação.

A representação seria, então, conforme coloca Manuel (2003, p. 395, tradução nossa) “o ato de figurar, simbolizar ou significar e fazer menção a uma figura, obra, imagem, símbolo ou ideia que substitui ou apresenta de novo a realidade”. Tal ato estaria por sua vez condicionado a uma simbolização ou referência de uma coisa distinta de si própria onde “a memória, a aprendizagem, a percepção são ações ou capacidades de operar simbolicamente, mediante a mente humana” (MANUEL, 2003, p 395, tradução nossa).

Como afirma Job (2008, p. 376), “podemos afirmar que a representação do conhecimento se dá através de diferentes manifestações, mas sua finalidade é a de possibilitar a comunicação e o relacionamento social: o relacionamento entre as pessoas, o meio e os objetos representados”. É com base nesta afirmativa que trazemos os estudos e a prática de representação para a realidade da CI, onde a comunicação possível através da representação ganha uma perspectiva social, trabalhada e dinamizada de modo a possibilitar não somente a recuperação da informação registrada, mas também a organização de conteúdos e assuntos, com objetivo de subsidiar a formação de novos conhecimentos. De modo a exemplificar, Job (2008) evidencia as práticas de representação desenvolvidas em ambientes informacionais que lidam com a informação e com o meio social de forma direta, colocando que

As bibliotecas, museus, arquivos são grandes espaços portadores de representações. Partindo-se do pressuposto que representar é colocar algo no lugar de, os autores, os bibliotecários e usuários utilizam linguagens para representar objetos, artefatos, coisas da natureza, imagens, sons, ou seja, documentos, em sua forma ampla para designar tudo que informa algo. O ato de conhecer um novo ser, uma nova coisa ou ao se aprofundar o conhecimento sobre algo já conhecido, utiliza-se dos sentidos, da emoção, da razão e da linguagem (JOB, 2008, p.376).

Essas instituições prontas a colocar socialmente materiais diversos, com base numa organização que possibilite a busca e a recuperação das informações desejadas, usam por trás de suas práticas a atividade de representação. Como afirma Job (2008, p. 375), “na CI a representação serve para a elaboração de instrumentos de tratamento e recuperação de informações contidas em documentos de diferentes suportes” (JOB, 2008, p. 375). É

importante, contudo, compreender que o processo de representação é complexo - à medida que exige uma série de habilidades e conhecimentos do profissional que o realiza - e, que se apresenta não unicamente no processo direto de transição de linguagens, mas em etapas distintas. Estes processos se dão “na produção dos registros de conhecimentos, na organização dos sistemas de informações documentais e no acesso a informações pelos usuários” (ALVARENGA, 2003 apud JOB, 2008, p. 376).

Manuel (2003, p. 398) esclarece que dentro das perspectivas da Biblioteconomia e da Documentação, o conceito de representação se apresenta como um indicador de aplicação e preservação de estruturas, servindo como meio de redução de uma realidade superficial - ou desnecessária, dentro um determinado contexto. A autora aponta ainda que é, nessa concepção de representação, que emerge a representação do conhecimento, que vem a significar uma simbolização de livros e documentos sob vieses filosóficos contemporâneos.

Outro esclarecimento importante é que a representação pelas abordagens de estudo da CI, especificamente, podem ser conceituadas em duas perspectivas, a Representação da Informação (RI) propriamente dita e, a Representação do Conhecimento (RC) que recebem como propõe Brascher e Café (2008), perspectivas conceituais distintas. A primeira delas estaria relacionada diretamente ao suporte ou registros físicos do conhecimento, embasada pelas necessidades de organização de tais suportes de modo a estabelecer ordem e localização dos mesmos, conforme sua classificação de assunto, já a segunda, estaria posta quanto à prática humana de organização das estruturas conceituais que representam a realidade, estaria assim imbuída de uma responsabilidade cognitiva de estabelecer relações semânticas entre conceitos, termos que representem esses conceitos e sua relação comunicativa dentro dos assuntos.

Levando em consideração a proposta conceitual de Brascher e Café (2008), podemos compreender a RI como um produto da Organização da Informação (OI), sendo definida também como “um conjunto de elementos descritivos que representam os atributos de um objeto informacional específico. Alguns tipos de representação da informação são construídos por meio de linguagens elaboradas especificamente para os objetivos da OI” (BRASCHER; CAFÉ, 2008, p. 5). A OI, neste caso, seria o processo de descrição física e de conteúdo dos objetos informacionais, atentando-se também a “organização de um conjunto de objetos informacionais para arranjá-los sistematicamente em coleções” (BRASCHER; CAFÉ, 2008, p. 6), como no exemplo das instituições sociais destinadas a informação, citadas anteriormente.

Cabe-nos ressaltar que a OI e RI estão postas também dentro da OC, ao passo que, como já foi discutido, a informação tratada sob a perspectiva da CI é a informação registrada, e esse registro vem, sobretudo, da produção de conhecimento que, numa esfera mais ampla, é dinamizado e sistematizado antes de ser registrado em alguma linguagem.

Em se tratando da RC, esta seria o produto da OC, delimitada por Brascher e Café (2008, p 6) como “a construção de modelos de mundo que se constroem da abstração da realidade. [...] constitui uma estrutura conceitual que representa modelos de mundo”, permitindo a partir dessas estruturas descrever e fornecer explicações sobre fenômenos observados (CAMPOS, 2004).

Muito embora Brascher e Café (2008) proponham uma delimitação conceitual para OC, OI, RC e RI, as mesmas o fazem visto a vasta usabilidade destes termos pelos autores da CI, que muitas vezes mesclam-no, apresentando-os como sinônimos ou, efetuam uma junção dos dois sentidos em um termo único, Organização da Informação e do conhecimento. Autores como, Hjørland (2008) trazem uma perspectiva conceitual da OC e, conseqüentemente da RC, que incorporam dentro de suas delimitações o tratamento de objetos físicos, ou registros de informação e também, de atividades que se realizam para este tratamento, a criação de resumos, as catalogações etc. (HJØRLAND, 2008).

A usabilidade destas terminologias têm variado com frequência dentro das pesquisas em CI, onde se camuflam e acabam gerando uma unificação terminológica que confunde ao usar ora a expressão ‘informação’ ora a expressão ‘conhecimento’ dentro das produções científicas da área, mesmo que se tenha uma distinção conceitual importante entre esses termos, principalmente dentro das concepções da CI, tendo esta realidade se evidenciado ao efetuar o levantamento de produções científicas para realização deste referencial teórico.

Pinho (2010, p.1) atenta que diferente da OC, o conceito de RC “não tem recebido a mesma atenção, sendo, muitas vezes, explicado de forma concisa e, por vezes, incongruentes pela literatura da área”. Cabe a compreensão de que, independente de qual perspectiva conceitual de considere para a RC e RI, isso, ainda assim, não anula de ambos os processos de representação, a necessidade de se reportar a cognição para o seu desenvolvimento, como afirma Alvarenga (2003),

A representação compreende em ambos os casos, um processo cognitivo. Destaca-se como uma instância do processo cognitivo humano aquela que culmina com a representação primária do conhecimento, situando-se no âmbito do registro do pensamento em um suporte documental, incluindo as etapas de percepção, identificação, interpretação, reflexão e codificação, etapas que são envolvidas no ato de se conhecer um novo ser ou coisa, ou aprofundar-se no conhecimento de um ser ou uma coisa já conhecida, utilizando-se dos sentidos, da emoção, da razão e da

linguagem (ALVARENGA, 2003, p. 21).

Podemos exemplificar o uso da cognição na representação, também, pela fala de Manuel (2003), que elucida o processo de representação pela existência de um sujeito que percebe, recorda, imagina e elucida, neste caso um sujeito consciente, necessário para ação de representação. Poderíamos, então, estabelecer a relação entre o dito por Manuel (2003) e Alvarenga (2003) – na perspectiva da CI - do sujeito que percebe como o profissional indexador e, a própria percepção quanto a sua capacidade de leitura e interpretação da informação, o recordar com o refletir deste profissional, na busca não só do conhecimento técnico, mas das teorias que possibilitem as análises de conteúdo, o ato de imaginar quanto o processo de tradução, especialmente no conceber de novos termos de representação do sentido e, por fim, o que a autora coloca como elucidar, a compreensão gerada pela representação, de determinado assunto à luz de uma nova configuração simbólica.

É exatamente no uso da cognição que se estrutura a proposta conceitual de Brascher e Café (2008), ao destacar as relações semânticas de conceitos na RI e na RC. Para então compreendermos este processo cognitivo, reportamo-nos a Job (2008), que traça as relações entre a Ciência Cognitiva (CC) e a CI. A mesma explica inicialmente que a CC,

[...] está fundada sobre a crença de que é necessário postular um nível de análise separado chamado "nível da representação". Neste nível, o cientista trabalha com entidades representacionais tais como símbolos, regras, imagens e investiga as formas nas quais estas entidades são combinadas, transformadas ou contrastadas umas com as outras (JOB, 2008, p. 373).

Job (2008) citando Borges (2003) relaciona a CI à CC, destacando a indexação como uma das principais atividades cognitivas pertencentes ao nicho da CI, no que tange a decodificação, ou compreensão do texto – o que se aplica a qualquer registro informacional, legível e representante de um conhecimento – ou a própria composição da representação conforme o desenvolvimento desta atividade pelo profissional indexador. Neste sentido, o nível de representação da CC, compreende dentro das atividades de RI e RC, a possibilidade de uso das entidades representacionais, para rerepresentar o conhecimento registrado, a informação, sob uma nova linguagem, a linguagem documentária ou de indexação.

A prática da indexação, usufruindo da CC para estabelecer relações de sentido na descrição de conteúdos, nos faz concluir a posição das autoras Brascher e Café (2008), quanto a RI, esclarecendo que a prática de indexação lida diretamente com conceitos/temas na extração de assuntos representativos do conteúdo que se apresenta no registro tratado. Neste caso, o que passa pelo processo de classificação, são conceitos pertencentes aos documentos,

sendo que, o que vai definir a RI não é essa classificação e sim as estruturas que subsidiam a representação do mundo real proporcionando uma vasta variedade de usabilidades e reflexões posteriores.

Observa-se com os conceitos de OC e de RI já colocados, que estes têm preocupações que ultrapassam o tecnicismo, principalmente em se tratando do Tratamento Temático da Informação (TTI), (GUIMARÃES, 2009; PINHO, 2010). As práticas de tratamento informacional exigem, cada vez mais, uma posição profissional voltada ao social, e a própria representação da informação ganha, conforme corrobora Job (2008, p. 375), uma “preocupação dos especialistas [...] que o modelo (de representação) deva expressar a semântica subjacente”, ou seja, o sentido do conteúdo expresso no registro, o que exige dos profissionais em CI, um desenvolvimento cognitivo aguçado.

Uma vez que a presente pesquisa tem como intenção, esclarecer a representação da informação em obras artístico pictóricas, nos deteremos a seguir a compreender as dimensões conceituais que circundam o TTI, visto que este corresponde à dimensão temática da OC e da RI (DAL'EVEDOVE, 2014), uma vez que compreendemos que esta dimensão temática se reporta ao conteúdo do documento – temas representados no documento - em um nível de abstração reflexiva da sua semântica. No caso das obras artístico pictóricas, esses temas estão envoltos pela significação dos elementos visuais que compõem a narrativa imagética e que se relacionam com o mundo pela perspectiva interpretativa do observador, frente a composição criada pelo artista.

Como exemplo de relações semânticas entre os temas, ressaltamos a que se constrói na elaboração de mapas conceituais, como é o caso proposto pela presente pesquisa. Os mapas conceituais são redes cognitivas, onde os conceitos, de um determinado domínio, são, como afirma Lima (2013, p. 34), “nós e as relações entre eles são indicadas por laços. Essas relações são estabelecidas em função das semelhanças entre os nós, ou seja, conceitos (nós) com características semelhantes encontram-se reunidos na mesma categoria e por esse motivo estão reunidos por um laço (relação entre conceitos)”.

A perspectiva que traceja a elaboração de mapas conceituais nada mais é que uma grande rede de relações semânticas entre temas, que fazem referência aos conceitos e, que, especialmente no caso desta pesquisa, relaciona o sentido semântico dos elementos visuais de obras artístico pictóricas, intrínsecos ao conteúdo informativo da obra. As definições e discussões sobre os mapas conceituais serão levantadas de forma mais consistente no tópico 3.3.

Retomando esta preocupação com o conteúdo dos objetos informacionais pelo TTI, evidenciamos que sob a ótica da CI, este ocupa - tanto na literatura quanto na prática profissional - “um espaço nuclear, visto revelar a mediação entre a produção e o uso da informação” (GUIMARÃES, 2008, p. 2), construindo entre elas a possibilidade de acesso ao conteúdo informacional. Entende-se historicamente que a denominação do TTI se impulsionou a partir da década de 70, principalmente com a obra de Anthony Charles Foskett, *The subject approach to information*, originalmente publicada em 1969 e traduzida nacionalmente por Briquet de Lemos como *A abordagem temática da Informação*, em 1973 (GUIMARÃES, 2008).

Notamos ao realizar o levantamento bibliográfico sobre o TTI, que uma parte considerável dos autores que trabalham com a temática se respaldam nas discussões elencadas por Guimarães (2008), inclusive o próprio se cita e constrói uma linha de raciocínio que se renova sobre a temática a cada publicação deste que se segue. Para tanto tomaremos como base para apresentar o desenvolvimento histórico do TTI os seus textos, *A dimensão teórica do Tratamento Temático da Informação e suas interlocuções com o universo científico da International Society for Knowledge Organization*, de 2008; *Abordagens teóricas de tratamento temático da informação (TTI): catalogação de assunto, indexação e análise documental (1)*, de 2009 e; *Correntes teóricas do tratamento temático da informação: uma análise de domínio da presença da catalogação de assunto e da indexação nos congressos da ISKO-España*, de 2012.

Segundo Guimarães (2008) o desenvolvimento do TTI se deu a partir de uma necessidade pragmática de tratamento documental, especialmente imbuída pela ideia de juntar documentos para organização que possibilitasse o encontro deste posteriormente, o que o autor remete ao “reunir e organizar para achar” de Smit (1986, p. 12). Barité (1999) vem corroborar com este pensamento ao trazer de forma mais evidente que o objeto do TTI está vinculado à análise, descrição e representação do conteúdo documentado e, conseqüentemente, com o enlace que este procedimento perfaz com as teorias e sistemas de armazenamento e recuperação da informação.

Entende-se, no entanto, que o desenvolvimento do TTI foi, ao longo da história, como aponta Guimarães (2008), galgado por percepções distintas que promoveram o estabelecimento de três correntes teóricas ou linhas de abordagem que encontram hoje

destaque no universo da *International Society for Knowledge Organization*¹ (ISKO). Essas três correntes seriam: a **catalogação de assunto** – *subject cataloguing*; a **indexação** – *indexing* e; **análise documental** – *analysedocumentaire*, que juntas, “constituem o arcabouço teórico do TTI e representam a base da constituição científica deste núcleo investigativo da área de Organização e Representação do Conhecimento, sendo abordagens ligadas por objetivos comuns de organização e recuperação de informação por assunto” (DAL’EVEDOVE, 2014, p.88).

A **catalogação de assunto** ou *subject cataloguing*, tem orientação norte-americana e remonta a segunda metade do século XIX, é voltada especialmente à atividade profissional – base pragmática que reflete uma tradição anglo-saxônica – em bibliotecas, recebendo influência da Escola de Chicago. Recorreu aos princípios de catalogação alfabética de Cutter, bem como dos cabeçalhos de assunto da *Library of Congress*², tendo o catálogo como produto do tratamento da informação em bibliotecas (GUIMARÃES, 2008; 2009). Nesta perspectiva, o conceito de catalogação “assume uma dimensão mais abrangente, representando todo o processo de tratamento da informação” (GUIMARÃES, 2009, p. 106), abarcando as dimensões de forma e conteúdo, por meio das catalogações descritivas e de assunto, sendo na que na segunda se encontra, especialmente, a dimensão do TTI.

De modo a estabelecer concepções conceituais sobre a catalogação de assunto, Guimarães (2009) traz as perspectivas de Sanchez Luna (2004) e de Raju e Raju (2006), onde o primeiro especifica o objetivo de estabelecer uma localização física, a partir de suas características formais e de seu conteúdo – autoria, título, lugar de publicação, entre outros, bem como o conteúdo/conhecimento registrado e tematizado, já os segundos corroboram no sentido de apontar a catalogação de assunto quanto um processo de preparação de entradas para um catálogo organizado e desenvolvido com base em regras pré-estabelecidas que, por sua vez, permitiriam aos usuários precisar a localização física de um documento.

Assim, como afirma Martinho (2010, p. 53), a “Catalogação de Assunto se fundamenta a partir de dois dos objetivos propostos por Cutter: (1) permitir a uma pessoa encontrar um livro do qual seja conhecido [...] o assunto e (2) mostrar o que a biblioteca

¹Principal sociedade científica responsável pela área de Organização do Conhecimento, fundada em 1989. Possui um escopo amplo e interdisciplinar, com a missão de incentivar o desenvolvimento de trabalhos conceituais sobre a organização do conhecimento em todas as suas formas. Maiores informações disponíveis em: http://isko-brasil.org.br/?page_id=5

²Biblioteca do Congresso, fundada em 1800, na cidade de Washington, considerada a maior do mundo com um acervo repleto de materiais em diversos suportes, disponíveis como recurso de apoio intelectual e criativo à sociedade americana. Mais informações em: <https://www.loc.gov/about/>

possui: [...] de um assunto determinado. A partir da sistematização do catálogo de assunto”. Neste sentido a autora salienta também o valor da catalogação de assunto ao estabelecer pontos de acesso, para a construção destes – sejam eletrônicos ou manuais – ao passo que o uso destes é que efetiva a recuperação de informações.

Já a **indexação** ou *indexing*, de orientação inglesa, caracteriza-se por ultrapassar a realidade bibliotecária tradicional e alcançar também outros ambientes de produção da informação como os centros de documentação especializados e o meio editorial. Nesta perspectiva, emergem os índices enquanto produtos do TTI, decorrentes de uma linguagem específica – a linguagem documentária ou de indexação – onde se nota a preocupação com a teoria que circunda a construção de linguagens como a dos tesouros, recebendo forte influência dos trabalhos do *ClassificationResearchGroup*³(GUIMARÃES, 2008, p. 7).

A indexação guarda similaridades com a catalogação de assuntos (NEET, 1989 apud GUIMARÃES, 2009), e se orienta dentro das discussões sobre a informação especializada, levantando a figura da biblioteca como uma instituição de apoio à pesquisa e, colocando a indexação como objeto facilitador desta pesquisa em documentos e, conseqüentemente, das informações contidas nestes documentos (GUIMARÃES, 2009).

Como afirma Fujita (2009, p. 23-24) “o termo indexação (*indexing*) pertence à corrente teórica inglesa e, de acordo com os ‘Princípios de Indexação’ do *World ScientificInformationProgramme* (UNISIST, 1981, p.84), é ‘a ação de descrever e identificar um documento de acordo com seu assunto”. Fujita (2009, p. 23-24) coloca, ainda, que a indexação corresponde a um dos “processos de sumarização da informação dos quais se originam os índices, os catálogos de assunto, os números de classificação e os resumos que possibilitarão a recuperação da informação pertinente aos interesses dos usuários” (FUJITA, 2009, p. 19). A mesma autora, em seu livro ‘A indexação de livros: a percepção de catalogadores e usuários de bibliotecas universitárias’, de 2009, elenca alguns autores que se propuseram a conceber conceituações à indexação, como, dentre eles, Chaumier (1988); Van Slype (1991); Pinto Molina (1993); Lancaster (2004) e Robredo (2005).

Observamos que as perspectivas conceituais dos autores elencados por Fujita (2009) retratam – ainda que descritos de formas distintas – a indexação pela principal característica de evidenciar o conteúdo temático de um determinado documento, no selecionar de descritores – termos controlados representativos e sintetizadores do conteúdo informativo –

³Grupo de pesquisa em classificação, fundado em 1952, contribuindo fortemente para a pesquisa sobre teoria da classificação na área de Biblioteconomia e Ciência da Informação.

bem como estabelecer uma relação lógica de representatividade temáticas desses descritores. Neste sentido, a indexação torna-se um processo de descrição e caracterização de assuntos pertencente a um documento, realizado por meio de análises que, tem por objetivo maior, proporcionar uma recuperação da informação eficiente e eficaz – Esse processo de análise e atribuição de descritores, bem como a indexação em si será descrito de forma mais detalhada nos tópicos seguintes.

E, por fim, a **análise documental** ou *analysedocumentaire*, de vertente francesa, focalizada no próprio processo de TTI, no compreender e destacar os procedimentos que se direcionam a identificar e selecionar conceitos para representação posterior na produção de produtos (GUIMARÃES, 2008, p.7). Semelhante às outras vertentes, a análise documental tem como seu principal objetivo, estabelecer a representação do conteúdo intelectual de um determinado documento, a fim de facilitar a sua busca e recuperação. Esta abordagem, impulsionada a partir da década de 60, principalmente por Gardin (1966) e por Coyaud (1966), tem evidentes reflexos na tradição brasileira (GUIMARÃES, 2009).

Gardin (1966) e Coyaud (1966) ganham destaque “em especial no que tange ao desenvolvimento de referenciais teórico-metodológicos” (GUIMARÃES; SALES, 2010, p.2), para os procedimentos de análise documental, no intuito de refutar uma concepção até então dominante, de que os procedimentos pertencentes a análise documental resumiam-se a operações empíricas, realizadas pelos bibliotecários “com critérios diversificados e de natureza subjetiva carecendo, pois, de parâmetros que lhes conferissem alguma cientificidade, por meio da explicitação dos procedimentos ou mecanismos envolvidos” (GUIMARÃES; SALES, 2010, p.2).

Guimarães (2008) sintetiza então que a construção teórica do TTI se desenvolveu com base em três aspectos: os **processos**, os **produtos** e **instrumentos**, onde, a “catalogação de assunto [...] e a indexação [...] centraram seus esforços investigativos respectivamente no desenvolvimento de produtos (tais como catálogos e índices) e de instrumentos (tais como tesouros e listas de cabeçalhos de assunto) e análise documental nos processos de T.T.I” (GUIMARÃES; SALES, 2010, p.2).

Entendemos que “o tratamento temático da informação centra-se nas questões atinentes: à análise, descrição e representação do conteúdo dos documentos, bem como suas inevitáveis interfaces com as teorias e sistemas de armazenamento e recuperação da informação” (GUIMARÃES; SALES, 2010, p. 2), seguindo especialmente esta ordem: desenvolvimento de processos, valendo-se de instrumentos que geram produtos. Neste caso,

cada um destes três corresponde especificamente a:

PROCESSOS – São as etapas, procedimentos ou atividades desenvolvidas em busca da realização de uma representação do conteúdo semântico de um documento, perfazendo as possíveis formas de manejo deste documento e de sua informação pelo profissional que desempenhe o TTI, como a indexação e a classificação. Destaca-se, como exemplo específico, a proposta desta pesquisa de dissertação que objetiva por, através da RI, promover a preservação da memória social registrada em obras artístico pictóricas. A RI, neste caso específico, corresponde aos processos, quando indagada por sua perspectiva teórica e prática;

PRODUTOS – São os resultados inerentes aos processos e permitidos também pelo uso de instrumentos, como os índices e as notações. Elucidando pelo caso da presente pesquisa, o produto seria o mapa conceitual, proposto como resultado da representação. No mapa conceitual constarão as relações semânticas realizadas com os elementos elencados no processo de representação e, este produto tem, também, como característica ser um material produzido sob base reflexiva que se torna um material de uso posterior para a formação de novos conhecimentos;

INSTRUMENTOS - São, por fim, os recursos utilizados dentro dos processos a fim de se conseguir os produtos, como as linguagens de indexação e as linguagens decimais. Podemos citar como exemplo de instrumento dentro da presente pesquisa, o aplicativo *Cmap Tools*, utilizado para a construção do mapa conceitual proposto.

O quadro abaixo é uma adaptação do quadro sistematizado por Guimarães (2008), que ilustra os três aspectos anteriormente mencionados, nele apontam-se como exemplo, as especificidades de cada aspecto, sejam as atividades realizadas, os possíveis produtos resultantes ou, o material utilizado para a realização das atividades em questão. A adaptação propõe, a fim de melhor esclarecimento, a descrição de cada item já citado por Guimarães (2008).

Quadro 3: Sistematização de conteúdo em ORC

<ul style="list-style-type: none"> ● Análise: Decomposição do todo em suas partes constitutivas, mediante estudo do documento, em sua perspectiva de forma (dimensão material) e de conteúdo (temática tratada no documento), (FOX, 2005; PINTO MOLINA, 1992; RUIZ PEREZ, 1992); ● Condensação: Ação que “submete o texto a uma redução quantitativa 	Processos
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------

<p>buscando conservar a estrutura de seus argumentos principais, resultando no resumo” (ALMEIDA, 2011, p. 108);</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Representação: Transcrição ou tradução do conteúdo intelectual de um documento a uma linguagem documentária, destinada a um fim específico (MANUEL, 2003). 	
<ul style="list-style-type: none"> ● Índices: Modelo de busca estabelecido em uma área ou assunto, no qual se apresentam informações bibliográficas em forma de uma lista de referências tendo sua ordenação estabelecida pelos autores e temas, podendo também, estes, fazerem uso de uma linguagem documentária para sua concepção (ROMERO et al., 2006); ● Resumos: “[...] atividade que circunscreve a descrição narrativa de um texto, resultando em modalidades [...] conforme o objetivo de seu uso” (ALMEIDA, 2011, p. 95). 	Produtos
<ul style="list-style-type: none"> ● Classificações: São sistemas de ordenação ou categorização de assuntos com objetivo de proporcionar a localização dos registros bibliográficos para possível busca e recuperação da informação posterior (EDUVIRGES, 2011). Ex.: CDD e CDU. ● Listas de cabeçalhos de assunto: São instrumentos de controle de indexação – “Conjuntos controlados de termos dotados de regras sintáticas e semânticas com objetivo de representar os conceitos dos assuntos dos documentos” (AGUSTÍN-LACRUZ; FUJITA; TERRA, 2014, p. 86). Ex.: Lista da Biblioteca Nacional, Lista de Cabeçalhos da Biblioteca do Congresso Norte Americano – SHLC. ● Tesauros: “sistema de vocabulário baseado em conceitos, incluindo termos preferidos [...] termos não preferidos [...] e suas inter-relações, que se aplica a um determinado ramo do conhecimento e se destina a controlar a terminologia utilizada para a indexação/recuperação de documentos” (MOTTA, 1987, p. 25). Ex.: Tesauro do Supremo Tribunal de Justiça - STJ etc. ● Terminologias: “(relacionam) o estudo dos termos para a 	Instrumentos

<p>representação dos conceitos, possibilitando a representação das linguagens de especialidade, por meio de distintas abordagens [...]” (BISCALCHIN, 2014, p.3). Ex.: Glossários.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Ontologias: “técnicas de tratamento e organização de dados [...]. Geralmente criadas por especialistas, tendo sua estrutura baseada na descrição de conceitos e dos relacionamentos semânticos entre eles, [...] (gerando) uma especificação formal e explícita de uma conceitualização” (MORAIS; AMBRÓSIO, 2007, p.1). Ex.: Ontologia de domínio. 	
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Fonte: Adaptado de Guimarães (2008).

De modo a elucidar dentro do contexto da presente pesquisa, o **quadro 4** ilustra onde poderíamos situar os processos, instrumentos e produtos com base na proposta de representação da informação em obras artístico-pictóricas:

Quadro 4: Estado situacional da RI e a elaboração de um mapa conceitual na presente pesquisa

<p style="text-align: center;">REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Análise documental: Decomposição da obra em seus elementos narrativo-visuais constituintes, mediante estudo da mesma frente aos aspectos pré-estabelecidos, neste caso na forma de conteúdo (temática tratada na obra); ● Condensação: Produção de um resumo reflexivo e sintetizador do conteúdo narrativo-visual da obra; ● Representação: Transcrição ou tradução do conteúdo narrativo-visual da obra para o formato de mapa conceitual, estabelecendo a relação semântica dos elementos escolhidos. 	Processos
<ul style="list-style-type: none"> ● Mapa conceitual: Produto resultante da RI realizada, consistindo em um mapa que relaciona os termos que sintetizam o conteúdo narrativo-visual da obra, estabelecendo relações semânticas entre 	Produtos

estes termos.	
<ul style="list-style-type: none"> • Cmap Tools: Aplicativo para construção de mapas conceituais. 	Instrumento

Fonte: O autor.

Ressaltamos que, como afirma Guimarães (2008), estes aspectos e vertentes já mencionados, vêm contribuindo ao TTI no que diz respeito ao seu desenvolvimento teórico metodológico, “buscando construir suas bases epistemológicas a partir de distintas correntes de pensamento. Tal universo, por sua vez, notadamente no decorrer da última década, vem encontrando abrigo acadêmico e espaço de interlocução no contexto de uma concepção maior de Organização e Representação do Conhecimento” (GUIMARÃES, 2008, p. 9).

De maneira geral, especificamos teoricamente no tópico seguinte, o processo de indexação enquanto etapa pertencente ao processo de representação da informação.

3.2.1 Indexação

Apresentamos neste tópico algumas considerações sobre a indexação, etapa pertencente ao processo de RI e inerente ao TTI, do qual se galga a RI, constituindo-se de uma etapa de grande importância na análise documentária. O processo de indexação, assim como a produção de resumos – ambos que, de seus modos, constituem atividades que sintetizam o documento - está inscrita na representação de documentos como uma atividade que possibilita a inclusão destes em bases de dados. Estas duas se relacionam implicando “[...] na preparação de uma *representação* do conteúdo temático dos documentos” (LANCASTER, 2004, p. 6).

A realização da atividade de indexação, como bem detalha Lancaster em seu livro *Indexação e Resumo: teoria e prática*, em sua versão brasileira de 2004, necessita do uso de linguagens documentárias – instrumentos como os tesauros, com termos específicos e diretos a determinados fins e públicos ou como classificações (CHAUMIER, 1988) – no que propõe agilidade de recuperação de documentos de forma precisa e eficiente nas bases de dados, permitindo ao usuário ter acesso direto à informação desejada, livre da exaustão de conteúdos não prioritários (LANCASTER, 2004). De tal modo, o grupo de termos gerados pelo processo de indexação, configuram-se quanto pontos de acesso “mediante um item é localizado e

recuperado, durante uma busca por assunto num índice publicado ou numa base de dados eletrônica” (LANCASTER, 2004, p. 6).

Como apontam Silva e Fujita (2004 p. 134) a indexação está vinculada “dentro da perspectiva evolutiva do tratamento da informação [...] como operação do tratamento temático que comporta a análise, síntese e representação”, sendo que o conceito de indexação teria sua origem na elaboração de índices e, atualmente, à própria conceituação de análise de assunto (FUJITA, 2004). Nesta perspectiva, a indexação denominar-se-ia como um processo incluso na representação de documentos, tendo por fim a prática da RI (GARDIN, 1981). Assim, corroborando com Gardin (1981), Guimarães (2008) expõe que a indexação seria a fase final da análise documentária onde se utilizam as linguagens documentárias para a geração de produtos documentários, como já mencionados os índices, e também as classificações. Em contrapartida, Silva e Fujita (2004) esclarecem que, sob a perspectiva de teóricos diversos, como os ingleses e norte-americanos, a indexação é vista como a própria análise documentária, tendo as mesmas operações e fins – a elaboração de índices.

Compreende-se então que a atividade de “indexação consiste, fundamentalmente, na captação do conteúdo informativo, do documento e na tradução desse conteúdo numa linguagem que sirva de intermédio entre o usuário e o documento” (CAMPOS, 1987, p. 69), sendo um processo subjetivo que lida com a análise, interpretação e definição do documento indexado, bem como com as tomadas de decisão sob as circunstâncias do meio onde o documento se encontra (DUARTE, 2007) e, para sua realização, autores como Chaumier (1988); Campos (1987) e Lancaster (2004) definiram algumas etapas condizentes. Lancaster (2014) elenca duas principais etapas para o processo de indexação: a **análise conceitual** e a **tradução**, ambas as etapas distintas em seu processo, porém, que podem ocorrer simultaneamente.

A primeira etapa, **análise conceitual**, constitui-se, basicamente, da identificação do assunto tratado pelo documento, já colocada por Chaumier (1988, p. 64), como uma das quatro etapas do processo de indexação que o autor elenca, correspondendo, a nosso entendimento, à etapa de “conhecimento do conteúdo do documento”, esta etapa refere-se ainda a etapa posta por Campos (1987, p.70) de “determinação, através de uma análise conceitual, do conteúdo informativo do documento”.

A segunda etapa, **tradução**, consiste na “conversão da análise conceitual de um documento num determinado conjunto de termos de indexação” (LANCASTER, 2004, p.18). A esta etapa, Chaumier (1988) já a mencionava, descrevendo-a como um processo

de “tradução [que] se faz [...] nos termos da linguagem documentária utilizada pelo serviço de documentação.” (CHAUMIER, 1988, p.65), configurando a segunda etapa elencada por Campos (1987, p.70), referente à “conversão dos termos [da] análise numa linguagem intermediária entre o indexador e o leitor”.

Podemos relacionar ambas as etapas ao processo de representação proposto pela presente pesquisa ao passo que é, a partir da análise conceitual, que serão identificados na conjuntura visual do documento artístico pictórico, os pontos de acesso ao assunto o qual a obra se reporta de forma geral ou específica. Podemos, como exemplo, mencionar “religião” enquanto tema em pinturas do artista Joaz Silva. No intuito de identificar subtemas ou temas específicos no âmbito da “religião” poder-se-á utilizar a análise documentária para obras pictóricas. Assim, o uso da análise de assunto estará diretamente posto quando efetivada a “leitura” e identificação de elementos referentes ao assunto religião, dando especificidade para a posterior tradução em termos condizentes à relação semântica a ser estabelecida na construção de produtos como, por exemplo, o mapa conceitual.

Evidenciamos que, ao tratar de materiais diversos - como o caso das obras artístico pictóricas – o processo de indexação deve-se pautar e priorizar nos objetivos de quem indexa e a necessidade de quem, de algum modo, necessita recuperar aquele tipo de material, como colocam Hjørland (2001) e Lancaster (2004), que partilham desse pensamento, ao ressaltar que o documento informativo pode oferecer uma gama de respostas frente às mais variadas questões que possam ser postas e que, as análises de assunto devem se conceber a partir da prioridade dada aos usuários potenciais, colocando que, deste modo, o assunto do documento se relativiza de acordo com o objetivo da ação de indexar.

No quesito documento artístico, a relatividade do assunto no processo de indexação aparece no uso possível de diferentes terminologias para descrição do conteúdo da obra artístico pictórica, como coloca Layne (2002), que tem sua perspectiva evidenciada por Lancaster (2004), ao tratar da variabilidade de escolha de um vocabulário que melhor represente o conteúdo da imagem artística mediante os fins possíveis de interesse dos usuários, pois uma obra artística, como a pintura, não se limita a ter seu conteúdo estudado apenas por pesquisadores da área de artes, mas pode ser objeto – sob ópticas de análises diversas – de profissionais distintos que a recorram quanto documento informativo – como se qualifica o caso da presente pesquisa.

O próximo tópico tem por objetivo apresentar a classificação, enquanto atividade de categorização, presente na OC como um dos meios utilizados para sistematizar o agrupamento

das coisas – desde as coisas físicas às teorias e abstrações conceituais de definição das diversas áreas do conhecimento - dando continuidade e esclarecendo, mediante a tabela de Guimarães (2008).

3.2.2 *Classificação (atividade de categorização)*

Conforme apresenta Guimarães (2008) na tabela anteriormente citada, a classificação pode inserir-se como um instrumento de uso direto no processo de OC, além de recurso/ferramenta dentro do processo de RI, na qual se busca, por meio desta, viabilizar a construção de novos produtos – compreendendo, neste caso de uma atividade, primordialmente destinada a categorização. Cabe-nos, porém compreender que a classificação no seu sentido geral, poder-se-ia apresentar - e ser discutida - como um produto, à medida que esta seja fruto de um processo na RI, viabilizada por outros instrumentos, que ganha assim uma aplicabilidade de uso final dentro na OC, como as classificações bibliográficas, dentre as mais conhecidas, a CDD (Classificação Decimal de Dewey) e CDU (Classificação Decimal Universal). Interessa-nos, contudo, refletir sobre a classificação enquanto atividade de categorização.

Recorrente aos estudos das áreas de Biblioteconomia e CI, a atividade de classificação se apresenta sob uma perspectiva conceitual histórica, remontada através do tempo como “uma maneira de organizar as entidades de determinado universo, em grupos ou categorias, com um propósito específico” (CARVALHO; SOUSA, 2013, p.13).

Araújo (2006) evidencia a posição de Costa (1997; 1998), no qual este insere a perspectiva da classificação enquanto um fenômeno social, sendo a ação de classificar como parte constitutiva das sociedades, estando estas por toda parte e, intervindo diretamente na formação do meio social. Presenciamos no meio social a ação classificatória em diversas instâncias, dentre elas a própria divisão por hierarquias econômicas, raciais e religiosas, a exemplo. E, nesta concepção de Costa, a “atribuição de estatutos presente no dia-a-dia [agrupamentos sociais estabelecidos por ordem de semelhanças e diferenças] acaba ditando modelos de relacionamento e, gerando mapas cognitivos da sociedade (modos de se orientar nela)” (ARAÚJO, 2006, p. 119).

Notamos então que a intencionalidade de agrupamento e organização das coisas por categorias é antiga e, em detrimento à produção de conhecimento, emerge como tentativa de sistematização do ser humano do que se produz externamente – no mundo real - ou seja, uma

busca por ordenação (SIQUEIRA, 2010). É importante salientar, contudo, que historicamente a classificação antecede o conhecimento, ao passo que a organização de objetos em classes se compreende a um processo primeiro, antes se separa para que, posteriormente, se classifique.

Essa busca por ordenação constitui-se de tarefa difícil uma vez que “a categorização dos processos de conhecimento leva em conta parâmetros histórico-sociais” (SIQUEIRA, 2010, p. 38). Observa-se, pois, ainda na Grécia Antiga, com a inquietação do homem frente à possibilidade de interação com o real por meio da linguagem, o início da abordagem sobre a categorização pelas ideias de Platão, concernentes ao agrupamento de objetos com base nas semelhanças de suas propriedades, inquietação que sucede com as investigações de Aristóteles – seguidor de Platão – numa busca por uma sistematização que diferenciaria classes e objetos (CARVALHO; SOUSA, 2013). De uma maneira ainda mais abrangente, podemos também evidenciar a classificação pela prerrogativa sócio histórica mencionada anteriormente, onde a tentativa de categorização e classificação do real pelo homem ultrapassa a busca pelo controle, galgando também à transformação desta em conhecimento, na qual à medida que se estabelece a representação do mundo se estabelecem também analogias e identidades, que formarão sistemas de conceitos (SIQUEIRA, 2010).

Os conceitos, segundo Albuquerque (2015, p. 22), ligam-se às classificações “pela maneira como divide-se e junta-se mentalmente os objetos, pessoas, fatos com isso dando características a cada um e montando [...] vários níveis e divisões de termos e palavras que se estendem até as ações cotidianas”, a ação de delimitação conceitual estabelece limites de compreensão que podem, por sua vez, estabelecer as relações semânticas que subsidiam a categorização ou classificação.

Podemos então compreender a classificação levando em consideração o seu conceito, visto que, conforme coloca Araújo, é caracterizada pela

[...] formação metódica e sistemática de grupos, a ação organizante de ordenar um determinado conjunto de seres ou coisas em agrupamentos menores, a partir de características semelhantes partilhadas por alguns (que os incluem dentro de determinado grupo) e não compartilhada pelos demais (que não pertencem a esse grupo). Nesse processo, elege-se um critério de divisão, promovem-se distinções e aproximações, estatutos e avaliações (ARAÚJO, 2006, p. 117-118).

Grosso modo, a classificação se perfaz como processo, por permitir a composição de conjuntos, organizados com o intuito de disponibilização, recuperação e, para formação de conhecimentos mais aprofundados, sobre o que se organiza – sejam pessoas, objetos ou áreas do conhecimento (ALBUQUERQUE, 2015).

A classificação, dentro da perspectiva prática da presente pesquisa, se adentra

principalmente a ordenação ou categorização de conceitos, compreendendo a atividade de agrupamento dos sentidos encontrados na narrativa visual das obras artístico-pictóricas que compõem o corpo de investigação visando à proposta de desenvolvimento de um mapa conceitual. Deste modo, objetivando relacionar semanticamente os principais elementos descritores da imagem artística, faz-se necessário, enquanto processo, a ordenação desses termos dentro de categorias elencadas com base na concepção de assunto geral, ou seja, do tema maior ao qual a narrativa faz jus, de modo a facilitar a compreensão desses termos, e flexibilizar a relação lógica e ontológica entre eles dentro de uma análise que envolve também a busca pela possibilidade de preservação de uma memória registrada, ou seja, a sistematização do conhecimento produzido artística e socialmente.

3.2.3 Índices

No presente tópico, apresentamos algumas considerações a respeito dos índices bibliográficos, uma vez que estes são o produto objetivado pelo processo de indexação, já abordado anteriormente, no que se refere à concepção de um documento literário que permita ter - pela conclusão da atividade de indexação e representação do conteúdo dos documentos – o subsídio para realização de busca e recuperação da informação a posteriormente.

Conforme é tratado por Guimarães (2008; 2011; 2013) a indexação é vista - pelas ópticas francesa e inglesa – como a própria análise documentária, tendo como maior objetivo a criação de índices, no qual o autor ilustra essa realidade posicionando dentro do seu quadro de sistematização do conteúdo em organização e representação do conhecimento os índices e resumos dentro da linha respectiva aos produtos.

De acordo com Silva e Fujita (2004), em concordância com Agustín Lacruz (1995), a busca pelo controle da crescente produção de massa documental, decorrente do desenvolvimento científico e, conseqüentemente, da categorização e especificação de áreas temáticas de publicação, proporcionaram a imersão das atividades de indexação, pela carência de uma organização por assunto dos conteúdos produzidos documentalmente, bem como de instrumentos que viabilizassem essa organização, onde a criação de índices de assuntos pela prática de indexação, veio a responder às necessidades já postas, de modo a dar acessibilidade às informações específicas de cada documento.

Podemos compreender então, os índices, de uma forma mais geral, como um modelo de busca estabelecido em uma área ou assunto, no qual se apresentam informações bibliográficas em forma de uma lista de referências tendo sua ordenação estabelecida pelos

autores e temas, podendo também, estes, fazerem uso de uma linguagem documentária para sua concepção (ROMERO et al., 2006).

Os índices são considerados fontes de informação terciárias, pois constituem de documentos que compilam referências de outros documentos ou assuntos, para organização e acesso destes (PIZZANI et al., 2012). É importante compreender também, que embora o objetivo geral de um índice seja essa organização de conteúdos, ele pode aparecer em diversas modalidades e com fins específicos, tendo a finalidade de estabelecer a ordem dos conteúdos de um material específico ou mesmo elencando diversos materiais que contenham o mesmo tipo de conteúdo ou abordagem.

Numa atualidade caracterizada pelo crescimento exorbitante da literatura, onde as informações encontram-se facilmente disponíveis ao acesso - seja pelos meios impressos ou pela internet - e tendo a qualidade destas informações constantemente questionadas, assim como a dificuldade de se encontrar, em meio a tantas, a informação precisa que responda às necessidades intelectuais da sociedade, verificamos o valor da indexação e da produção dos índices, ao passo que estes aprimoram as experiências de busca e recuperação da informação pelos usuários, no poupar de tempo, esforço e no garantir da eficácia dos resultados das buscas e na satisfação do usuário (DIAZ; ANDALIA; PINILLO, 2006).

Os índices assim como os demais produtos resultantes das práticas de tratamento da informação, sofreram transformações e evoluíram tecnologicamente, os índices bibliográficos impressos, por exemplo, têm hoje suas versões digitais e *on-line*, como é caso das bases de dados bibliográficos, visto à necessidade emergente de sua automação (ROMERO, et al, 2006). Consideramos escassos os trabalhos que estabeleçam os conceitos básicos de apresentação do que seriam os índices, muito embora autores como Diaz, Andalia e Pinillo (2006) os tratem como sendo as versões primeiras ou iniciais do que hoje conhecemos por base de dados bibliográficos.

De modo a exemplificar a evolução dos índices bibliográficos às base de dados bibliográficas, Diaz, Andalia e Pinillo (2006) relatam o caso da Index Medicus, um índice bibliográfico que se converteu com o tempo em uma base de dados reconhecida dos Estados Unidos, a Medline, que agrega uma grande quantidade de referências da área médica. Os autores, afirmam que revistas e coleções de livros podem vir a se transformar em bases de dados. A evolução dos índices às bases de dados permitiu também a inserção de resumos, comentários e critério de aplicação que, por sua vez têm agregado valor a estes.

De modo a estabelecer relação com a presente pesquisa, evidenciamos que a indexação

quanto processo pertencente ao TTI, ao produzir como fim os índices, nos possibilita, através destes, visualizar em síntese o conteúdo do qual trata o documento. No caso da presente pesquisa, estabelecer essa visualização do assunto das obras artístico pictóricas, por termos dentro do processo de indexação, é etapa importante para concepção do mapa conceitual. Lancaster (2004) traz algumas considerações sobre os índices pré e pós-coordenados e nos aponta a relação – rede - de sentido entre os termos, que se estabelece na entrada e na busca nos sistemas de recuperação da informação. Esta relação de comunicação entre os termos é o que garante um resultado satisfatório na busca, e é o ponto de concentração de conceitos a serem relacionados na construção do mapa conceitual.

3.2.4 Mapas Conceituais

Neste tópico apresentaremos os mapas conceituais, relacionando-os enquanto produto da ORC, compreendendo também que estes podem ser tratados como uma opção de instrumento/ferramenta de análise de conteúdo dentro do TTI, contribuindo para o aprimoramento do processo de ORC, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de estratégias de manipulação de documentos com conteúdos mais heterogêneos que, por sua vez, exigem do profissional da informação maior domínio sobre as técnicas utilizadas nos processos de análise, síntese e representação do conteúdo destes documentos (RODRIGUES; CERVANTES, 2016).

De modo a esclarecer os mapas conceituais enquanto produtos e/ou ferramentas dentro da ORC, destacamos que como produto, estes se constroem como estruturas com uma linguagem própria de execução e comunicação de esquemas reflexivos do conhecimento, de tal modo que sua versão final – o mapa propriamente dito – serve de canal para o esclarecimento e formação de novos conhecimentos. Como exemplo, Rodrigues e Cervantes (2013) apresentam o uso dos mapas conceituais em unidades de informação, no qual estes facilitam a busca e a recuperação da informação junto ao usuário.

Enquanto ferramenta encontra-se no mapa conceitual a possibilidade gerenciamento dos conceitos e suas relações de comunicação dentro de um domínio do conhecimento – o que proporciona o esclarecimento - assim, seu uso durante o TTI possibilita a esquematização lógica dos termos de síntese estabelecidos no processo de indexação, permitindo o desenvolvimento de uma representação que admite um nexos semântico entre os termos e garanta a formação de novos conhecimentos pela sua leitura.

Rodrigues e Cervantes (2016) relacionam a OC com o TTI segundo a fala de Hjørland (2008) que estabelece, numa base estrita da OC, a concepção das suas atividades de descrição, indexação e classificação realizadas em unidades de informação como sendo nada menos que o próprio TTI. No mais, “a ORC está conectada ao TTI, porque o acúmulo em todos os campos de conhecimento e a interdisciplinaridade vêm promovendo o surgimento de documentos com conteúdos mais complexos” (RODRIGUES; CERVANTES, 2016, p. 157) – como é o caso das obras artístico pictóricas trabalhadas na presente pesquisa, onde a necessidade por compreensão da informação documental contida na obra, exige a busca por caminhos metodológicos de interpretação e construção da reflexões derivadas (mapas conceituais), estruturadas de modo tal que sirvam de base para posteriores investigações e formação de conhecimentos - e, por causa disso, menciona-se a necessidade de o profissional que lide com o tratamento da informação domine técnicas para organização de informações, procurando torná-las acessíveis aos usuários.

Ao conceber a RI a preocupação com a documentação, Brascher e Café (2008) suscitam que, pelo uso de estruturas conceituais se dá a explicação e a descrição dos fenômenos e conceitos. É aí que encontramos o ponto de relação entre a ORC, o TTI e os mapas conceituais. A OC é o campo propício à compreensão dos conceitos e as suas intercomunicações dentro dos domínios do conhecimento, no qual a RI possibilita a expressão destes conceitos pelas linguagens e transcrição destas, o TTI no qual se insere a percepção do conteúdo dos documentos a se realizar as atividades de representação e, por fim os mapas, que podem agregar o valor de ferramentas de representação ou produtos da ORC.

Sabe-se que os mapas conceituais foram criados na década de 1970, mais precisamente em uma pesquisa do professor Joseph Novak, na Universidade de Cornell, em Nova York. Na sua pesquisa, Novak investigou como as crianças sabiam sobre um determinado domínio do conhecimento, antes e depois de receberem instruções, tendo por meta algo que pudesse representar o conhecimento dessas crianças – neste caso os mapas conceituais serviriam para demonstrar os conhecimentos adquiridos (RODRIGUES; CERVANTES, 2015).

Podemos entender os mapas conceituais, de forma sucinta, como “diagramas indicando relações entre conceitos, ou entre palavras que usamos para representar conceitos” (MOREIRA, 2013, p. 41). Porém, a composição destes diagramas levam em consideração os significados e, o modo pelo qual se estabelecem as relações também é significativo, podendo então ser ponderadas por hierarquias conceituais. Esses diagramas, segundo Moreira (2006, p.

9), “procuram refletir a organização conceitual de um corpo de conhecimento ou de parte dele. Ou seja, sua existência deriva da estrutura conceitual de um conhecimento” sem a pretensão de classificar os conceitos, mas hierarquizá-los (MOREIRA, 2012; 2006).

Tavares (2007), concordando com Moreira (2006) estabelece uma definição mais abrangente e que melhor valoriza o mapa conceitual dentro das perspectivas da CI, onde apresenta o mapa conceitual como:

[...] uma estrutura esquemática para representar um conjunto de conceitos imersos numa rede de proposições. Ele é considerado como um estruturador do conhecimento, na medida em que permite mostrar como o conhecimento sobre determinado assunto está organizado na estrutura cognitiva de seu autor, que assim pode visualizar e analisar a sua profundidade e a extensão. Ele pode ser entendido como uma representação visual utilizada para partilhar significados, pois explicita como o autor entende as relações entre os conceitos enunciados (TAVARES, 2007, p. 72).

Segundo Rodrigues e Cervantes (2016) os mapas conceituais podem se apresentarem – e se construírem – por diversas formas e tipologias que permitem a melhor compreensão da estrutura da informação, dentre as quais destacamos, pelas definições de Tavares (2007): a **teia de aranha**, que consiste em um mapa no qual se organiza colocando um conceito geral centro, do qual se ramificam os demais conceitos à medida que se afastam do centro, tem sua construção facilitada, pois, todas as informações estão circunscrevendo um ou mais temas centrais, sem preocupação com hierarquias; o **fluxograma**, que tem a informação organizada de maneira linear, ou seja, mostra passo a passo determinados processos tendo, comumente, ponto de início e término, contribui para aperfeiçoamento de processos; **Sistema** que, por sua vez, tem a informação organizada de forma semelhante aos fluxogramas, permitindo, contudo, a adição de “entradas” e “saídas”, mostrando diversas relações entre os conceitos – o que em alguns casos dificulta a sua compreensão e, por fim; o **hierárquico**, onde se dispõem as informações com base numa ordem descendente de valor. Comumente, a informação de maior valor ocupa o espaço do topo do mapa.

Para a construção de mapas conceituais são levadas em consideração as concepções pessoais de cada autor, onde o mesmo tem a liberdade de, dentro do que se considera como termo pertinente pela comunidade científica, fazer uso e atribuir valores aos termos de acordo com a personalidade que o motiva, assim, autores diferentes que constroem mapas conceituais sobre um mesmo tema, têm a liberdade de hierarquizar e relacionar os termos dentro de sua percepção de relevância, o que pode gerar mapas diferentes, que expressem opiniões similares e que permitam a visualização da posição de ambos os autores frente ao tema tratado (TAVARES, 2007).

Sabendo que um mapa conceitual deve iniciar o domínio do conhecimento segundo o qual seu autor se insere, Rodrigues e Cervantes (2016), apoiadas nos demais autores da área, estabeleceram seis etapas pelas quais se podem construir um mapa conceitual, as quais adaptamos no **quadro 5**, inserindo a significação de cada etapa, ilustrando pela concepção de um mapa conceitual pequeno de uma obra artística que não pertence ao universo pesquisado.

Quadro 5: Etapas de construção de um mapa conceitual segundo Rodrigues e Cervantes (2016)

ESPECIFICAÇÕES	ETAPAS
<p>Nesta etapa define-se o tema ou pergunta enfoque que será representado. Ex.: Religião espírita.</p>	<p>1 – Identificação do tema a se representar;</p>
<p>Verificação de conceitos relacionados ao tema principal e/ou a mais de outro conceito. Ex.: Falanges Espíritos Universo Astros</p>	<p>2 – Verificação dos conceitos;</p>
<p>Organização sistemática dos conceitos segundo critérios estabelecidos pelo construtor do mapa conceitual. Escolha de um método de ordenação (alfabético, hierárquico etc). Ex.: Astros Falanges Espíritos Universo</p>	<p>3 – Ordenação dos conceitos em listas;</p>
<p>Organização lógica dos conceitos e a escolha da representação que cada um deles vai assumir.</p>	<p>4 – Agrupamento e arranjo dos conceitos por palavras ou símbolos;</p>
<p>Nesta etapa estabelecem-se <i>links</i> ou proposições por meio de linhas e nomeações por palavras ou pequenas frases.</p>	<p>5 – Estabelecer as conexões dos conceitos</p>

Etapa necessária para se verificar a forma como as conexões estão sendo feitas e se há semântica entre as relações dos termos estabelecidos, podendo-se então constatar falhas a serem sanadas.

6 –Revisão da estrutura do mapa e reescrita (caso necessário).

Fonte: Adaptado de Rodrigues e Cervantes (2016).

A fim de ilustrar o mapa conceitual e, apresentar o exemplo que foi detalhado no **quadro 5**, apresenta-se a seguir o **quadro 6** que demonstra a escolha dos conceitos e posterior a este, um mapa conceitual simples que tem como base de representação o conteúdo de uma obra artístico-pictórica (**Figura 1**). Para a construção do mapa conceitual do exemplo, tomou-se por consideração uma das principais características do autor da obra que é representação da espiritualidade por elementos, cores, e narrativas que vislumbram o campo da religião espírita a qual o mesmo foi adepto. O exemplo não traz um aprofundamento na temática, mas representa, contudo, a ordem de alguns conceitos que permeiam o domínio da religião espírita.

Figura 1: Obra sem título, Karimai (2004).

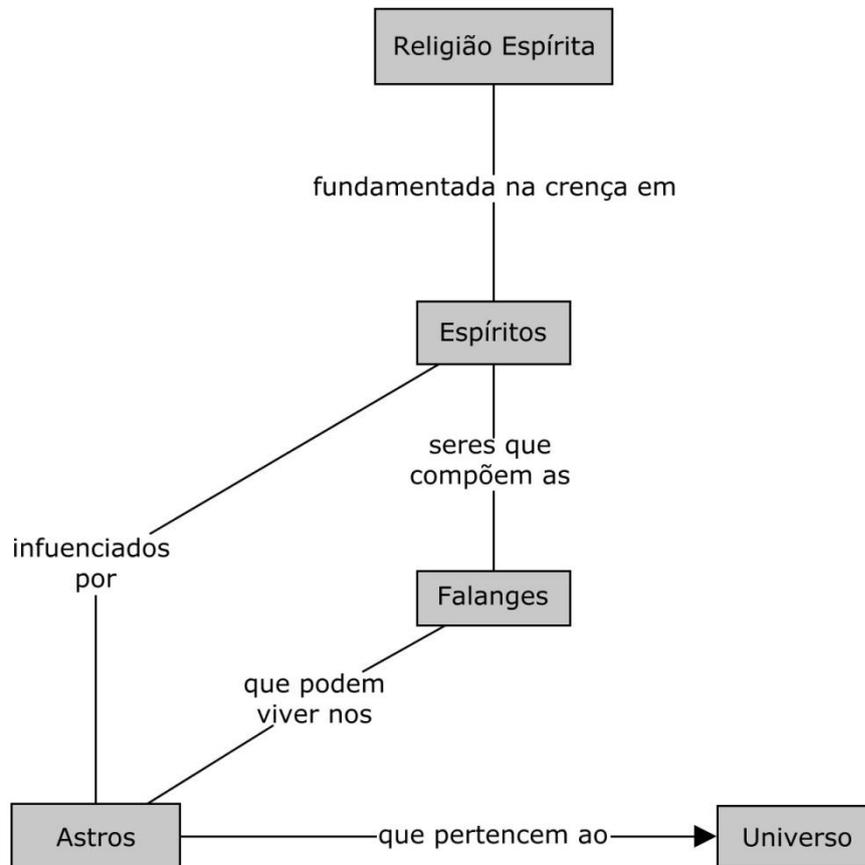


Fonte: Acervo pessoal da família do pintor

Quadro 6: Escolha dos conceitos para construção do mapa conceitual da figura 1

ESCOLHA DOS CONCEITOS	
SIGNIFICAÇÃO	CONCEITOS
<p>Conjunto de espíritos com a mesma direção e objetivos.</p> <p>(Este conceito se escolheu pela presença de seres com representações visuais diferentes das que configuram o ser humano, posicionados em um espaço de dimensão indefinida do universo).</p>	Falanges
<p>Seres, oriundos da criação, sob forma imaterial que se encontram em dimensões espirituais e não físicas.</p> <p>(Este conceito foi escolhido de modo a especificar a diversidade visual da fisionomia dos seres que aparecem na obra, de modo a relacioná-los com o conceito anterior, falanges, uma vez que os espíritos podem, segundo a crença espírita, pertencer a estas).</p>	Espíritos
<p>Espaço pelo qual se espalham as formas físicas e espirituais criadas.</p> <p>(Este termo foi escolhido por evidenciar uma “localização” onde outros termos se apresentam, com base na sua representação visual, de modo a compor e a justificar o sentido das relações alguns conceitos do mapa conceitual).</p>	Universo
<p>Conjunto de corpos celestes.</p> <p>(Este conceito foi escolhido pela presença de símbolos que representam os corpos celestes, como o sol e a lua, frequentes nas obras do artista).</p>	Astros

Figura 2: Mapa modelo - Representação da figura 1



Fonte: O autor

Para a construção do mapa conceitual apresentado, tivemos como objetivo maior exemplificar as etapas de construção de mapas conceituais apresentadas no **quadro 5**, numa estrutura que organiza e relaciona os conceitos extraídos de uma obra artístico-pictórica, que não pertence ao corpus da pesquisa. Na obra, o pintor representa a sua espiritualidade com uso de uma narrativa com elementos visuais que evidenciam a religião espírita. Assim, como etapa 1, foi encontrado o tema principal da obra, a religião espírita, em seguida, na etapa 2, foram verificados os conceitos presentes na obra, com base na narrativa visual da mesma, e sucederam as etapas de ordenação dos conceitos e estabelecimento de relações entre eles conforme se apresentam no mapa.

Ainda que de modo exemplificativo, a **figura 2**, pôde nos nortear quanto ao sentido maior do mapa conceitual, o de representação da informação registrada. Através dele, podemos entender de forma lógica o domínio do conhecimento referente à religião espírita e, através dos conceitos e suas relações, podem-se fazer interpretações sobre como a religião espírita ordena, ainda que de forma generalizada e superficial, os fundamentos de sua crença.

O mapa conceitual, neste sentido, permitiu o registro representativo do conteúdo da obra artístico-pictórica numa estrutura organizada para uma nova visualização deste conteúdo e formação de novos conhecimentos.

Conforme apresenta Moreira (2006), os mapas conceituais funcionam como estruturadores do conhecimento, e a sua usabilidade pode variar desde o objetivo do ensino, ou seja, o uso do mapa conceitual como ferramenta didática, à aprendizagem, onde seu uso busca a construção de uma compreensão sobre determinado domínio do conhecimento, ou mesmo como um instrumento de análise de conteúdo, que, muito embora o autor mencione essa usabilidade voltada para a análise de conteúdo dos currículos disciplinares, podemos observá-la quanto a uma perspectiva de análise de conteúdo mais abrangente, como no caso da CI, a análise de conteúdo documental – assim como propomos analisar o conteúdo de obras artístico-pictóricas.

Consideramos importante levantar a questão da Teoria da Codificação de Paivio (1991) que também é levantada por Tavares (2007) para justificar a composição dos mapas conceituais. Esta teoria nos ajuda a compreender de que modo os mapas conceituais se estruturam para proporcionar a compreensão do conteúdo representado através das linguagens das quais faz uso. Paivio (1991), em sua teoria, considera que existem dois subsistemas cognitivos, um direcionado a objetos imagéticos e outro direcionado a linguagem verbal. Nos mapas conceituais ambos os subsistemas estão presentes o que os qualifica como uma codificação dual (TAVARES, 2007).

Para melhor compreendermos ambos os subsistemas cognitivos, vamos tomar como exemplo uma obra artístico-pictórica. Neste tipo de imagem artística podemos observar uma representação informativa com uma característica especialmente imagética, onde a compreensão de seu conteúdo está calcada única ou especificamente na visualização dos elementos imagéticos que a compõem sendo, pois, utilizado o subsistema de codificação imagético. Podemos evidenciar este pensamento pela fala de Maimone (2007) ao dizer que:

Na pintura artística o autor do trabalho faz uso de uma linguagem (imagética) para se expressar e o receptor desta imagem decodifica a mensagem fazendo uma leitura- interpretação através da “forma de gravação” de conteúdos, ou seja, dos signos artísticos, que são adquiridos através de conhecimentos prévios e capacidade de assimilação de cada indivíduo, produzindo significados na mente do leitor (MAIMONE, 2007, p. 48).

A formação de conhecimento pelas obras artístico-pictóricas se dá pela abstração do conteúdo visual representado na mesma, não fazendo uso, necessariamente, da linguagem verbal. Já os mapas conceituais, por sua vez, conforme coloca Tavares (2007), têm a

característica dual por fazerem uso de ambos os subsistemas – verbal e imagético. O subsistema verbal aparece no mapa conceitual no uso de palavras para representar os conceitos, bem como no uso de palavras ou pequenas frases para estabelecer a relação entre os conceitos. Neste caso o domínio do conhecimento representado pelo mapa conceitual pode ser lido pela decodificação da linguagem verbal. Já o subsistema imagético se configura pela apresentação visual do mapa conceitual, onde a forma visual que o mapa apresenta infere também no sentido da sua interpretação. Deste modo, a forma visual que o mapa apresenta as ramificações que se derivam os conceitos que pode representar, por exemplo, a hierarquia entre eles – normalmente o tema principal do mapa se apresenta em destaque no topo do mapa - e a abrangência ou limitação daquele conceito.

Cabe ainda salientar que os subsistemas cognitivos possuem ativações independentes, e são, de maneira geral, diferentes, mas podem ser ativados simultaneamente e inter-relacionados de modo a proporcionar uma significação conjunta, o que se considera uma codificação dual, como se procede nos mapas conceituais (TAVARES, 2007). Essa dualidade permite facilitar as conexões e relações entre os conceitos e garantir eficácia na compreensão da estrutura cognitiva do mapa conceitual como um todo.

Muito embora os mapas conceituais facilitem a visualização e compreensão de um conteúdo, sua construção, ainda que pautada nas etapas já apresentadas anteriormente, é muitas vezes complexas. Com o avanço das tecnologias e participação nos métodos de representação, foram desenvolvidos em meados da década de 1980, *softwares* de criação de mapas conceituais (RODRIGUES; CERVANTES; 2016). Podemos usar o mesmo exemplo de *software* que Rodrigues e Cervantes (2016) utilizam em sua pesquisa, o *Cmaps Tools*, pois este é um *software* amplamente conhecido e utilizado, principalmente por se encontrar gratuitamente disponível para *download* e uso – e, também, porque é o *software* de criação de mapas conceituais utilizado na presente pesquisa. O *Cmaps Tools* foi “desenvolvido pelo Institute for Human and Machine Cognition (IHMC), um instituto com fins filantrópicos, que faz parte de um sistema de universidades da Flórida” (RODRIGUES; CERVANTES, 2016, p. 160), e concebido sob a coordenação de Alberto J. Cañas, juntamente com a participação de Joseph D. Novak (PRATS GARCIA, 2013, apud RODRIGUES; CERVANTES, 2016).

No próximo tópico apresentaremos algumas considerações sobre a representação da informação e do conhecimento em obras artístico-pictóricas, uma vez que os mapas conceituais consistem de um instrumento e produto dentre tantos outros os quais os profissionais da informação podem fazer uso, neste caso a discussão buscará contextualizar a

representação em um sentido mais amplo, justificando a importância de representar os suportes diversos para garantir o desenvolvimento das práticas de representação, e também a ampliação da participação destes profissionais na sociedade com atividades que permitam a preservação da memória, a busca e a recuperação de informações, bem como a formação do conhecimento.

4 ANÁLISE E REPRESENTAÇÃO DAS OBRAS

Apresentamos nesta seção a análise das obras que compõem nosso *corpus*, juntamente com as respectivas representações estabelecidas pelos mapas conceituais e suas interpretações. Como já apresentado no tópico 1.2, utilizamos como base para a análise das obras, os níveis de análise de Panofsky (1991), extraindo em cada um desses níveis, os temas/conceitos - e também o conteúdo utilizado para estabelecimento das relações entre eles – utilizados na construção dos mapas conceituais.

De modo a sistematizar a análise das obras – uma vez que todas pertencem a um mesmo conjunto e foram desenvolvidas pelo autor com base em uma mesma perspectiva de representação do social – apresentamos o processo de análise o separando pelos três níveis de análise e, simultaneamente, apresentando os resultados obtidos com cada um dos níveis, utilizados como base de construção dos mapas conceituais.

Foi considerada durante a análise, a presença de elementos correspondentes à paisagem ou cenário; personagens; períodos históricos representado; vestimenta; ações ou atividades realizadas na imagem; acontecimentos ou fatos representados; bem como outros elementos correspondentes a objetos que, de algum modo, contribuíram de forma significativa na compreensão da narrativa. Com base na presença e na forma como esses elementos se apresentam nas obras, desenvolvemos uma interpretação subjetiva e pessoal – embasada no diálogo com o autor e nas pesquisas de campo – que os relaciona com o real criando assim uma representação da narrativa que permite a compreensão de cada elemento, do diálogo entre eles e, da trama completa, através da diagramação do mapa conceitual.

Os mapas conceituais foram, então, construídos com base nas análises realizadas nos três níveis já citados. Seguiram-se as etapas de construção de mapas conceituais de Rodrigues e Cervantes (2006) identificando em cada nível de análise os temas a serem relacionados nos mapas e suas relações de comunicação, seguindo assim a mesma sequência lógica de interpretação, na diagramação e posicionamento dos conceitos na hierarquia do mapa.

Assim, cada tópico que se segue desta sessão corresponde à apresentação da análise dos mapas conceituais e suas interpretações, de cada uma das obras.

4.1 Análise 01

Figura 3: Obra 01 - Aprendiz de Artesanato



Fonte: Joaz Silva

A obra *Aprendiz de Artesanato* configura-se, inicialmente, como uma das obras que retratam propositalmente o comércio de artesanato em barro da cidade de Caruaru. Dentro desta perspectiva de retratar o comércio de artesanato, Joaz Silva produziu obras que

descrevem desde o processo de extração do material (obra *Aprendiz Preparo da Massa*), confecção (obra *Modelando o Barro*) e venda (obra *Vendedor de Artesanato*) dessas obras, perpassando, dentro das imagens artísticas às próprias atividades de produção artesanal e instigando reflexões que circundam também a posição do homem como indivíduo social que se constrói e que constrói sua história pela continuidade de suas tradições.

A obra recebe o nome de *Aprendiz de Artesanato*, por apresentar a figura de uma criança confeccionando um objeto artesanal em barro, indicando especialmente a relação de continuidade de uma prática comum à cultura da cidade e que é também, alternativa de desenvolvimento e movimentação econômica da cidade. Construída com uma composição visual simples, a obra nos apresenta em sua visualidade poucos elementos simbólicos diretos de leitura da sua narrativa, porém com carga conceitual que se pode aprofundar conforme se realizam as etapas de análise conforme segue:

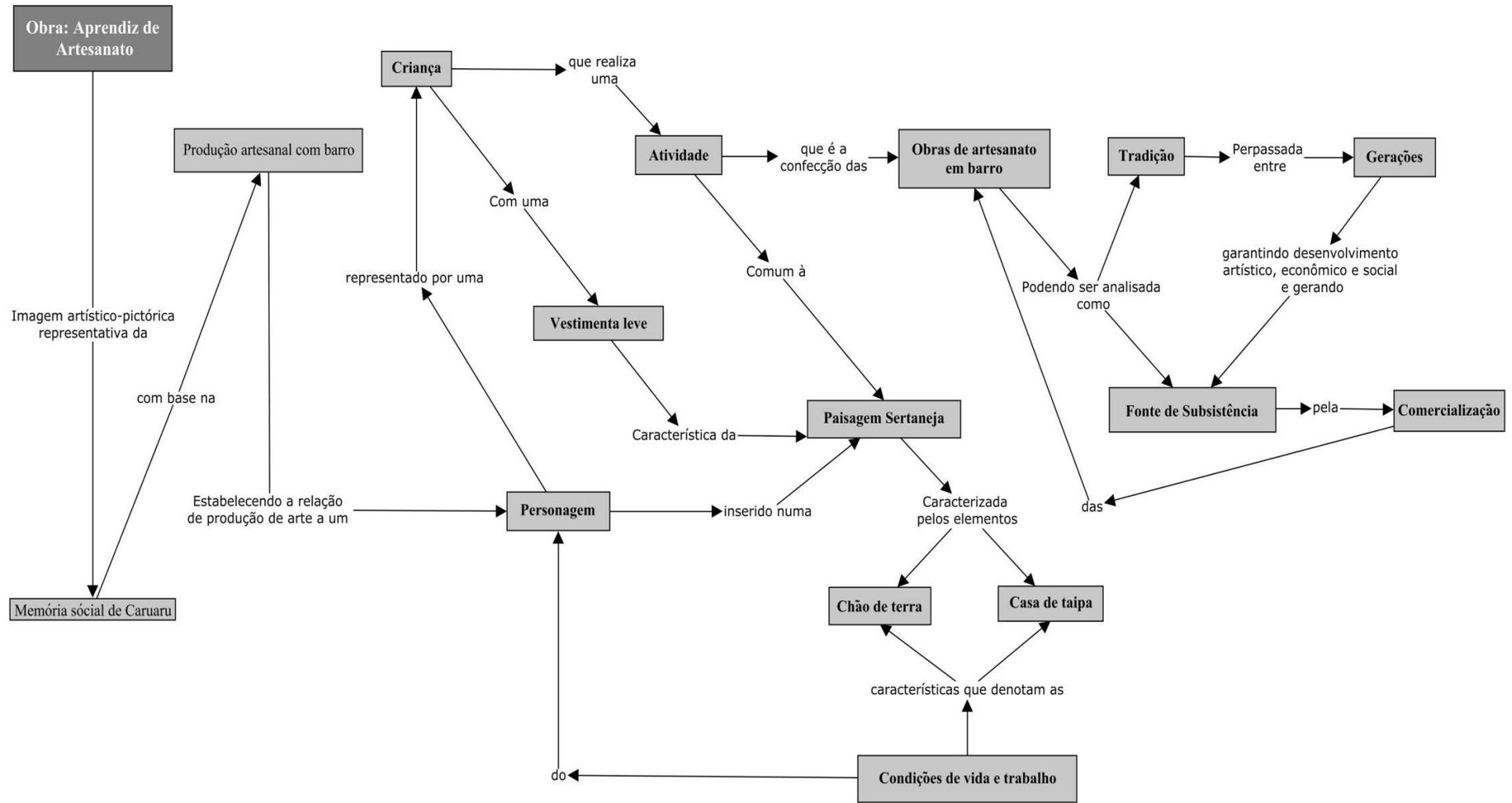
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Em uma descrição geral da obra, identificamos como personagem a figura de uma criança (não definida quem seja) vestindo shorts e uma camisa aberta, sentada no chão de terra, em um ambiente externo, manuseando o barro na confecção de uma peça de artesanato que ganha forma de boi. A paisagem se define pela visualização de uma casa de taipa ao fundo. Como assuntos, definimos: Criança; Confecção de artesanato; Artesanato em barro.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – A partir dos assuntos identificados, podemos ainda especificá-los como motivos artísticos, observando seu contexto específico de narratividade. O personagem da obra, a criança, caracteriza-se especialmente como uma das figuras envolvidas com a produção de artesanato em barro no centro artesanal da cidade de Caruaru. A indefinição de idade da figura nos possibilita enxergá-la como uma criança que brinca com o material, ou mesmo como uma criança que trabalha efetivamente na produção das peças. A vestimenta caracteriza a simplicidade do personagem, comungando com a paisagem que representa a humildade de boa parte das pessoas que produzem o artesanato em barro, evidenciada pela forma de moradia, representada pela casa de taipa e pelo chão de terra. A própria forma do objeto produzido (boi) dentro do contexto da obra, acentua de uma maneira generalizada a intenção de representatividade dos produtores de artesanato em representar pelo trabalho a realidade sertaneja da cidade nordestina de Caruaru. Estas percepções temáticas permitem-nos a maturação dos temas identificados na análise pré-iconográfica permitindo aprofundamento de interpretação na etapa seguinte;

ICONOLÓGICO (Interpretação) - Evidenciamos que a obra *Aprendiz de Artesanato* tem

sua representatividade de memória social calcada na produção artístico-cultural com barro na cidade de Caruaru e, na participação da figura infantil neste processo de produção. A figura infantil manuseando o barro na produção de uma obra de arte nos propõe reflexões que vão desde a propagação de uma vertente de trabalho, ou envolvimento artístico – o que, percebendo para além das perspectivas comerciais desta produção, pode ser visto também como a propagação de uma tradição, uma vez que os novos produtores incorporam técnicas e uma identidade visual e artística que caracteriza este tipo de trabalho – às condições de vida e trabalho de uma parte da população caruaruense e, numa visão ampla, nordestina, que se destina a este tipo de trabalho. Sendo uma obra produzida na contemporaneidade, a mesma é forte contribuição na averiguação de continuidade de uma atividade artística que persiste ao longo do tempo e caracteriza o cenário cultural e comercial da cidade de Caruaru. Muito embora a figura infantil desenvolvendo uma atividade de trabalho possa assumir também as reflexões sobre o trabalho infantil, o modo como a criança e seu envolvimento artístico é representada – sobretudo pelas feições da criança que denotam um sentimento de alegria e satisfação – nos põe frente à possibilidade de interpretá-la sob uma perspectiva que instiga a participação das crianças nas atividades culturais locais pelo próprio prazer (não descartando ainda a outra vertente de reflexão, que não é o nosso foco). As características sertanejas remontam a história social da cidade, em particular dos indivíduos que participam da produção artesanal, emergindo da simbologia da paisagem e vestimenta. A paisagem representada, ainda que de forma simples, pelos tons quentes e com elementos como o chão de barro e a casa de taipa, com barro, e varas de madeira aparente, assim como a sensação de pouca luz em seu interior apresentam a humildade da moradia dos artesãos caracterizando as condições de vida e trabalho dos artesãos sertanejos. Deste modo, relacionamos a produção de artesanato não somente a cultura local, mas também como meio de subsistência e geração de renda e movimentação do comércio/economia na cidade de Caruaru, e a participação da criança como meio de representativa desse ciclo contínuo de produção que ultrapassa gerações através desse tipo de manifestação social.

Figura 4: Mapa conceitual da obra 01



Fonte: O autor

4.1.1 Interpretação do Mapa Conceitual 01

Mediante a análise realizada com a obra *Aprendiz de Artesanato* desenvolvida em três níveis de análise, pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, a construção do mapa conceitual da obra se deu de modo a diagramar as considerações interpretativas da obra que correspondem ao seu conteúdo narrativo essencial, tido como a produção de obras artesanais com barro pela criança. Para tanto optamos por hierarquizar os conceitos pondo no topo o título da própria obra. Assim, podemos ler o mapa conceitual tendo desde o início a compreensão de que a narrativa que desenreda da teia de relações parte da concepção informativa da obra, desse modo, temos a seguinte leitura interpretativa do mapa:

A obra *Aprendiz de Artesanato* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social, especialmente da cidade de Caruaru. Essa representatividade tem como base a produção artesanal com barro estabelecida pela relação visual que se configura na presença de um personagem, representado pela figura de uma criança que está confeccionando uma obra de arte em barro. Uma atividade comum ao ambiente sertanejo, que é o local onde o personagem criança encontra-se na imagem e que é caracterizado por dois elementos aparentes na imagem que são o chão de terra e a casa de taipa, atenuantes das percepções possíveis das condições de vida e trabalho do personagem. Assim, relacionada à criança, temos também a sua vestimenta, que é representada pela roupa simples e leve que acentua ainda mais as condições de vida humilde da mesma. Relacionado à criança, temos então a atividade que ela desenvolve na imagem, de produção do artesanato de barro, nos possibilitando duas perspectivas de análise dessa produção, uma que nos propõe a reflexão sobre a tradição e, uma que nos propõe a essa produção um fonte de subsistência do personagem. Enquanto tradição compreende-se que esta perpassa gerações e garante desenvolvimento artístico, econômico e social e se relaciona à geração de fonte de subsistência pela própria comercialização das obras.

4.2 Análise 02

Figura 5: Obra 02 - Modelando o Barro



Fonte: Joaz Silva

A obra *Modelando o Barro* é uma das quatro obras do nosso corpus que têm sua representatividade em torno da produção de artesanato em barro na cidade de Caruaru-PE. No

entanto sua representação está diretamente posta à parte do processo de confecção do artesanato, a modelagem. Neste processo o artesão modela a forma desejada à peça, fazendo uso de suas habilidades manuais e sua percepção artística. Esta obra se relaciona diretamente com a obra 01, *Aprendiz de artesanato*, pela representação da peça em formato de boi, desta vez com aparência mais arrojada na sua feitura. Assim a obra é uma representação social da habilidade manual dos indivíduos que pertencem ao quadro de artesãos.

O nome *Modelando o barro*, dado a obra 02, sintetiza a intenção principal do Joaz Silva com a imagem produzida por ele. Muito embora o autor da obra utilize de sua liberdade de criação, a representação que executa nesta imagem intenciona mostrar, sobretudo, a habilidade manual do artesão, representada pela figura o mesmo modela e sua imagem fidedigna ao real, ou seja, o nível de detalhamento da figura que o artesão representa na ação que narra à obra. Assim, seguiremos com a análise do conteúdo representado na obra:

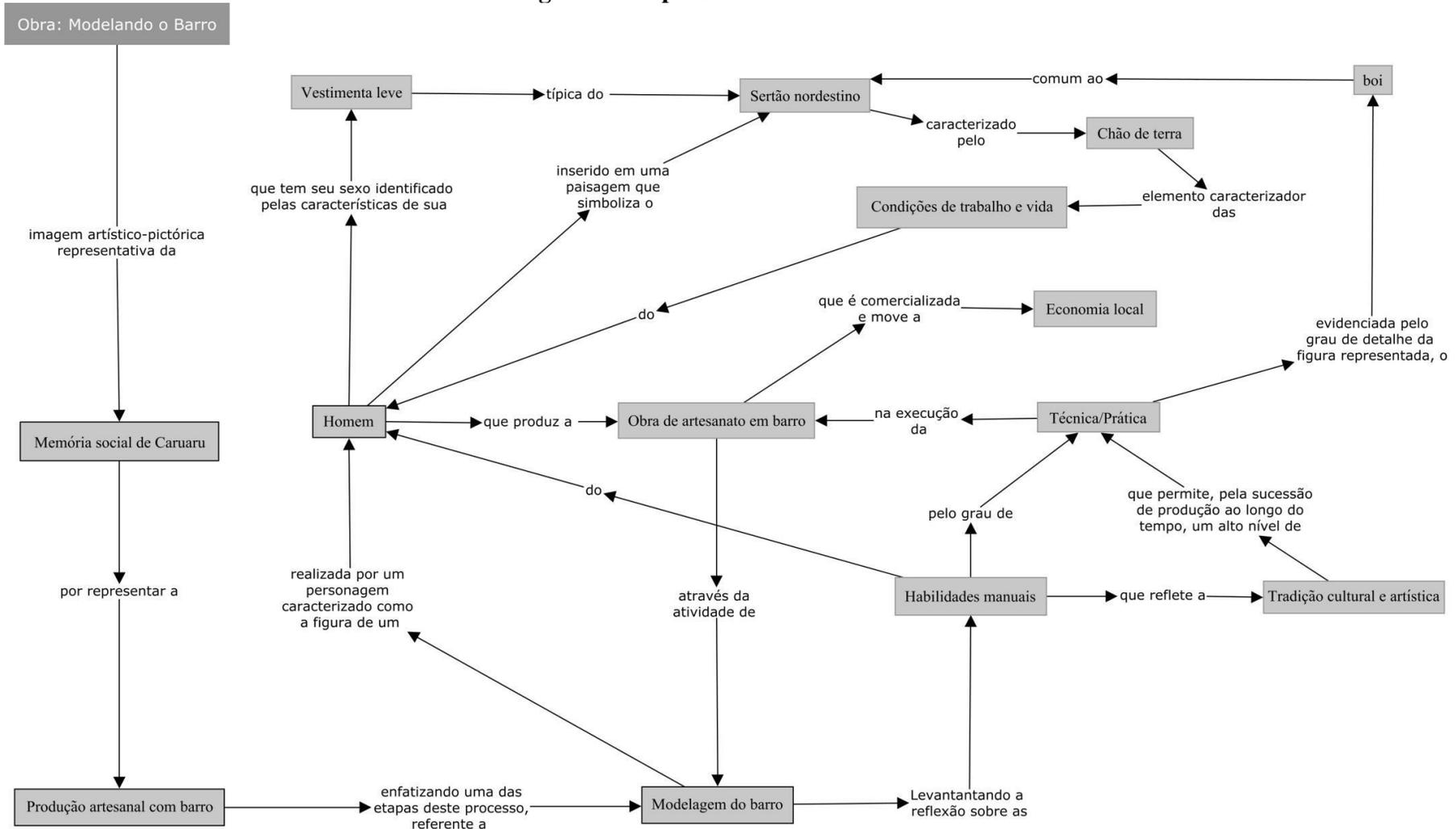
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) - De forma geral, descrevemos a obra pela representação de uma figura humana indefinida, masculina, pela representação da vestimenta, calças e camisa, tendo característica de ser um homem adulto, pela forma como a pele das mãos está representada, sendo também este o único personagem representado. Este está representado sentado no chão de terra, o que indica que seja um local externo, porém, sem evidenciar mais detalhes da paisagem, manuseando barro na modelagem de uma obra, a figura de um boi. Definimos então como assuntos: Homem; Confecção de Artesanato; Modelagem do Barro; Artesanato em Barro.

ICONOGRÁFICO (Identificação) - Muito embora a obra 01 tenha uma narrativa simples, tomamos dentro do contexto de produção do artista e, as concepções do real na qual o mesmo se embasou para produzir a obra, as relações entre os assuntos extraídos na etapa de análise anterior as possíveis relações a serem estabelecidas com o cenário real que circunda a produção do artesanato em barro na cidade de Caruaru-Pe. Assim, o personagem central desta obra, a figura masculina, como na obra 01, caracteriza-se especialmente como uma das figuras que trabalham na produção de artesanato em barro no centro artesanal da cidade de Caruaru. A indefinição do personagem se mostra proposital à medida que a obra centra-se em uma etapa do processo de produção artesanal, a modelagem, sendo que o sexo do mesmo se apresenta pela vestimenta, calças e uma camisa de botões, característica – tomando como base a imagem do homem sertanejo, agricultor - da figura masculina. A obra não permite a especificação da paisagem, denotando apenas ser ambiente externo pelo chão de terra no qual o personagem está sentado. Compreende-se que a intenção do autor da obra é, assim como na

obra 01, representar a simplicidade e a valorização do homem sertanejo às imagens que o cercam diariamente, pela modelagem da figura de um animal comum à sua realidade, o boi.

ICONOLÓGICO (Interpretação) - Salientamos nesta segunda obra, *Modelando o Barro*, mais uma vez, a produção de artesanato com barro, desenvolvida na cidade de Caruaru-Pe, sendo esta atividade importante no que diz respeito à economia da cidade e à propagação da cultura, da arte e das tradições locais. Enfatizamos, sobretudo, que esta obra vislumbra uma das etapas da produção em especial, a modelagem do barro. Dentro do contexto interpretativo que se forma pelo nosso *corpus*, notamos que um número considerável de obras pictóricas foi feito tendo esse apego ao artesanato em barro e, podemos aferir alguns pontos observados nas demais análises, refletindo sobre questões adjacentes que emergem dos assuntos representados na presente obra. Como a obra retrata a etapa de modelagem, percebemos a intenção de representar as habilidades manuais e artísticas do produtor. Essa habilidade coincide com uma perspectiva de aprimoramento da técnica, por meio da prática a longo tempo e, é notável pela perfeição da figura que aparece sendo modelada na imagem, rica em detalhes e, também, caracterizadora do conhecimento do personagem desse tipo de técnica e dos elementos que compõem a paisagem e a vida sertaneja de forma geral. Assim, a figura do boi que é modelada, aparece com perfeição, denotando essa habilidade e conhecimentos transferidos à prática artística e transmitidos pela concretização da obra e exposição/comercialização da mesma. Assim, a questão de propagação da tradição artística da cidade, que é estabelecida também na obra 01 - com envolvimento da criança no fazer artesanal - se relaciona nesta obra, na presença da figura adulta que manuseia o barro e produz a peça, onde a habilidade e a possibilidade desta habilidade se verificam pelo tempo disposto neste processo cíclico de aquisição e transmissão do conhecimento onde a produção das peças circula. Além dessa questão, outro ponto que é presente na obra 01, e em outras obras também, é a formação de uma imagem que transparece as condições sociais e de trabalho do personagem, pelas características aparentes de sua vestimenta simples e, de elementos como o próprio chão de terra onde o personagem se encontra sentado realizando o seu trabalho.

Figura 6: Mapa Conceitual da obra 02



Fonte: O autor

4.2.1 Interpretação do Mapa Conceitual 02

Atendendo a análise realizada com a obra 02, *Modelando o Barro*, desenvolvida em três níveis de análise, pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, a construção do mapa conceitual da obra se realizou buscando considerar as particularidades interpretativas da obra que circundam seu assunto geral, a etapa de modelagem do barro na confecção do artesanato. Para tanto seguimos a mesma linha de hierarquização, pondo no topo o título da própria obra, onde podemos assim, efetuar a leitura do mapa conceitual compreendendo que a narrativa visual da obra articula a teia de relações pela concepção informativa da mesma, assim, temos a seguinte leitura interpretativa do mapa:

A obra *Modelando o Barro* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social da cidade de Caruaru. Essa representatividade se evidencia através da atividade referente à produção artesanal com barro, especialmente a etapa de modelagem do barro, que aparece retratada centralmente na obra. Essa atividade aparece sendo desenvolvida por um personagem, caracterizado pela figura masculina (indefinida), onde o sexo do personagem se define pela sua vestimenta, que é comum aos homens do sertão nordestino. O personagem, então, produz uma obra de artesanato, através da etapa de modelagem, o que nos levanta a reflexão sobre as suas habilidades manuais, pelo grau de técnica/prática na confecção das obras, que são expostas e comercializadas posteriormente, movimentando a economia local. Esse nível de detalhamento da obra é estabelecido visualmente pelo objeto que o personagem confecciona - um boi, que é também elemento comum à paisagem sertaneja, aparente pela representação do chão de terra onde o personagem se encontra, o que caracteriza, também, suas condições de vida e trabalho. Assim, as habilidades manuais refletem a tradição cultural e artística que permite, pela sucessão da produção ao longo do tempo, a aquisição de um alto nível de técnica e detalhamento nas peças – em sua estética.

4.3 Análise 03

Figura 7: Obra 03 - Aprendiz Preparando a Massa



Fonte: Joaz Silva

A obra *Aprendiz Preparando a Massa* constitui-se ainda como uma das cinco obras do

nosso corpus que tem sua representatividade em torno da produção de artesanato em barro na cidade de Caruaru-PE. Assim como na obra anterior, tem sua representatividade envolvendo especificamente o processo de confecção do artesanato, sendo, neste caso, o processo de coleta da matéria-prima. Neste processo, a argila/barro é retirada diretamente do chão de modo a ser tratado para a confecção das peças artesanais. Essa obra aponta a singularidade da produção artesanal, no que diz respeito a ter todo seu processo realizado manualmente e, pelos próprios artesãos, desde a coleta da matéria, confecção das obras e posterior comercialização. A obra tem assim uma representatividade social manifesta pela apresentação de um tipo de cidadão específico – o artesão - que desenvolve um trabalho com valor para a realidade do espaço social o qual se insere, seja no comércio ou na produção artístico-cultural de um produto tradicional da mesma, o artesanato em barro.

O nome dado à **obra 03**, Aprendiz Preparando a Massa, nos traz, inicialmente, a ideia do autor de representar uma das etapas pertinentes à produção das obras em barro, a de extração da matéria prima, porém, evidencia outra intenção do autor que ultrapassa a própria visualidade da obra, que é a de informar que o personagem que desenvolve a atividade é um aprendiz, reforçando ainda a ideia de tradição estabelecida a este tipo de produção artístico-cultural. Deste modo, segue-se a análise da obra:

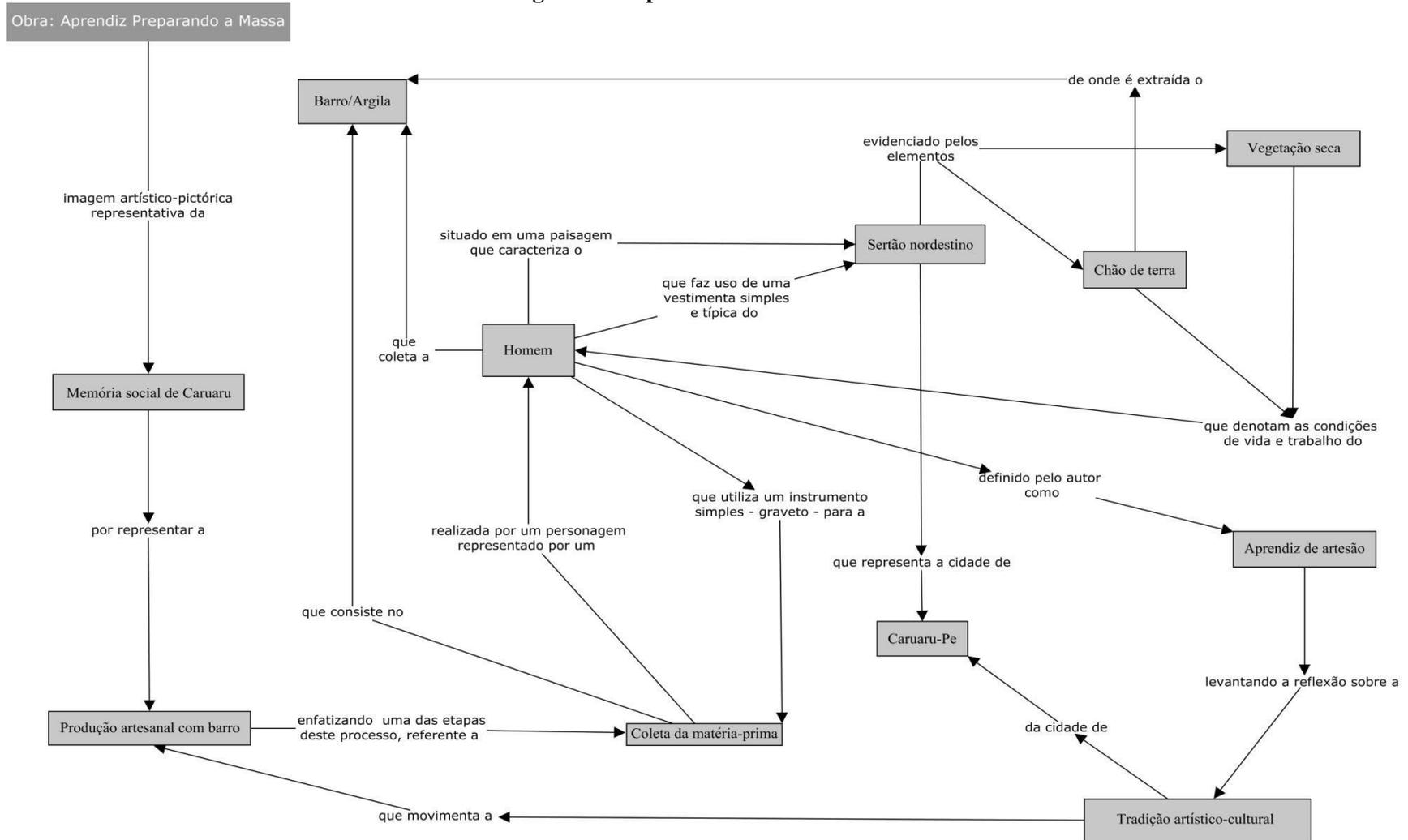
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Descrevemos então a obra como a representação de um personagem masculino, não definido quem seja, com características físicas joviais, o que nos afere que seja um rapaz jovem, mantendo o mesmo padrão de vestimenta das demais obras, camisa de botão aberta e calça. O personagem está representado na posição de cócoras, segurando um graveto, que seria, no caso da representação, o instrumento utilizado por ele para extrair a argila do chão. A paisagem é também indefinida, indicando, contudo, ser um ambiente externo pelo chão de terra representado e pela vegetação aparente. Definimos com assunto da obra: Homem; Confecção de Artesanato; Extração de Argila; Artesanato em Barro.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Para a análise iconográfica da obra 03, levamos em consideração as mesmas perspectivas interpretativas das obras 01 e 02. Não diferente das demais obras, esta tem sua representatividade construída por elementos simples decalcados na imagem segundo as intenções do autor e, assim como na obra 02, demonstra uma das etapas de produção do artesanato em barro, neste caso a coleta da matéria-prima. Com base na realidade dos artesãos que trabalham com barro em Caruaru, podemos evidenciar que o cenário aparente na obra 03 remete ao ambiente externo das próprias residências dos artesãos, uma vez que grande parte deles trabalha em casa. O personagem que aparece na obra, muito

embora tenha rosto aparente, acaba sendo indefinido, representando apenas, de uma maneira geral, esses profissionais, seu sexo é claramente visível pela conjuntura física e as suas vestimentas, comuns ao sexo masculino, que segue o mesmo padrão das vestimentas aparentes nas obras 01 e 02, configurada pela camisa de botões e calça. É notável que o autor segue a mesma intencionalidade da obra 02, de representar de forma individual as etapas que circundam a produção do artesanato. A obra então dá destaque à simplicidade do homem na coleta de sua matéria, propondo a ausência de ferramentas modernizadas para esta atividade onde, o personagem faz uso de um graveto para perfurar o chão.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A obra 03, *Aprendiz Preparando a Massa*, destaca novamente uma das etapas que constituem a produção de artesanato em barro na cidade de Caruaru-PE, a coleta da matéria-prima, no caso a argila/barro. Notamos que estrategicamente, o autor quis por meio da representação de passos importantes na confecção do artesanato, valorizar tal atividade demonstrando quão minuciosa e detalhada esta se constitui, exigindo esforço e dedicação dos artesãos e, sendo influente também na movimentação do comércio local. Como visto na análise iconológica da obra 02, estas obras formam um subconjunto dentro de nosso *corpus* que tem como tema geral de criação pictórica o artesanato em barro e, a intencionalidade de criação destas nos leva a reflexões adjacentes sobre o plano real utilizado com base de criação das obras de Joaz Silva. Um ponto importante observado na obra está em como o autor a nomeia, inserindo uma informação extra sobre o personagem aparente, de que o mesmo é um aprendiz. Muito embora a obra não possua um grande número de símbolos, notamos, assim como nas obras 01 e 02, preocupação em retratar a simplicidade da vida e das condições de trabalho dos artesãos, enfatizando o regionalismo pelas cores quentes e pela paisagem do agreste marcada pela vegetação seca e pelo chão de terra. As condições de trabalho refletem na imagem pela aparição de um personagem descalço e fazendo uso de uma ferramenta improvisada para a coleta da argila, um graveto. Deste modo, a abordagem visual da obra 03, não foge às mesmas intenções das obras 01 e 02, nos levantando questões sociais de trabalho e produção artístico-cultural sob um prisma que revela o passo a passo da confecção do artesanato em barro na cidade de Caruaru-PE.

Figura 8: Mapa Conceitual da obra 03



Fonte: O autor

4.3.1 Interpretação do Mapa Conceitual 03

Tomando por diretriz de construção do mapa conceitual os três níveis de análise desenvolvidos para a obra 03, *Aprendiz Preparando a Massa*, buscou-se sistematizar as informações interpretativas de modo a evidenciar o assunto geral da obra que é a etapa de coleta da matéria prima, o barro/argila para confecção das obras de artesanato. Seguimos deste modo a mesma sequência de hierarquização dos conceitos, onde no topo do mapa se encontra o título, seguido de informações que justificam a característica de representatividade social da obra – considerando importante essa justificativa para a leitura individual do mapa. Deste modo, seguindo a hierarquia estabelecida pelas setas, pode-se efetuar a leitura do mapa e compreender o conteúdo da narrativa visual da obra com base na interpretação e reflexão estabelecida pelo autor. Segue a leitura interpretativa do mapa:

A obra *Aprendiz Preparando a Massa* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social da cidade de Caruaru. Sua representatividade se mostra por tratar como tema a produção artesanal com barro, dando ênfase a uma das etapas desta produção, a coleta da matéria-prima, que consiste no barro/argila. Esta etapa de coleta da matéria-prima aparece na obra sendo realizada por um personagem, representado pela figura de um homem, apresentado pelo autor da obra como um aprendiz. Este homem aparece fazendo uso de uma vestimenta simples e numa paisagem típicas do sertão nordestino, caracterizado pela representação do chão de terra – onde se extrai a argila – e uma vegetação seca. A paisagem e as circunstâncias que o personagem encontra-se inserido na obra refletem as condições de vida e trabalho do aprendiz de artesão, nos levantando a reflexão sobre a tradição artístico-cultural da cidade de Caruaru-PE – que é também, de forma subjetiva entendida como a paisagem sertaneja representada – que é por sua vez o que movimenta a produção de artesanato em barro na cidade.

4.4 Análise 04

Figura 9: Obra 04 - Jarro Cerâmico



Fonte: Joaz Silva

A obra *Jarro Cerâmico* participa do subconjunto de nosso corpus com representatividade envolvendo a produção de artesanato em barro da cidade de Caruaru-PE. A sua forma de representação se assemelha a obra 01, já analisada, visto a forma de enquadramento da narrativa visual na obra artístico-pictórica. Neste caso a obra dá destaque à peça em barro, limitando propositalmente o personagem e o cenário que envolve a narrativa. No caso desta obra, a peça artesanal que aparece é a de um 'jarro' – conforme é definido pelo autor no título da obra, estando ainda em etapa de confecção. A peça em barro que aparece sendo confeccionada, por sua vez, tem sua singularidade representativa, ao ressaltar a variedade de formas das quais os artesãos manipulam, indo de peças decorativas como nas obras 01 e 02, às peças com outras funcionalidades, como os utensílios domésticos, mostrando a variabilidade de produtos que são produzidos e comercializados na cidade.

O título dado à obra 04, *Jarro cerâmico*, mostra de forma simples e objetiva o conteúdo visual da narrativa, que tem foco nesta peça. Muito embora a obra seja simples e

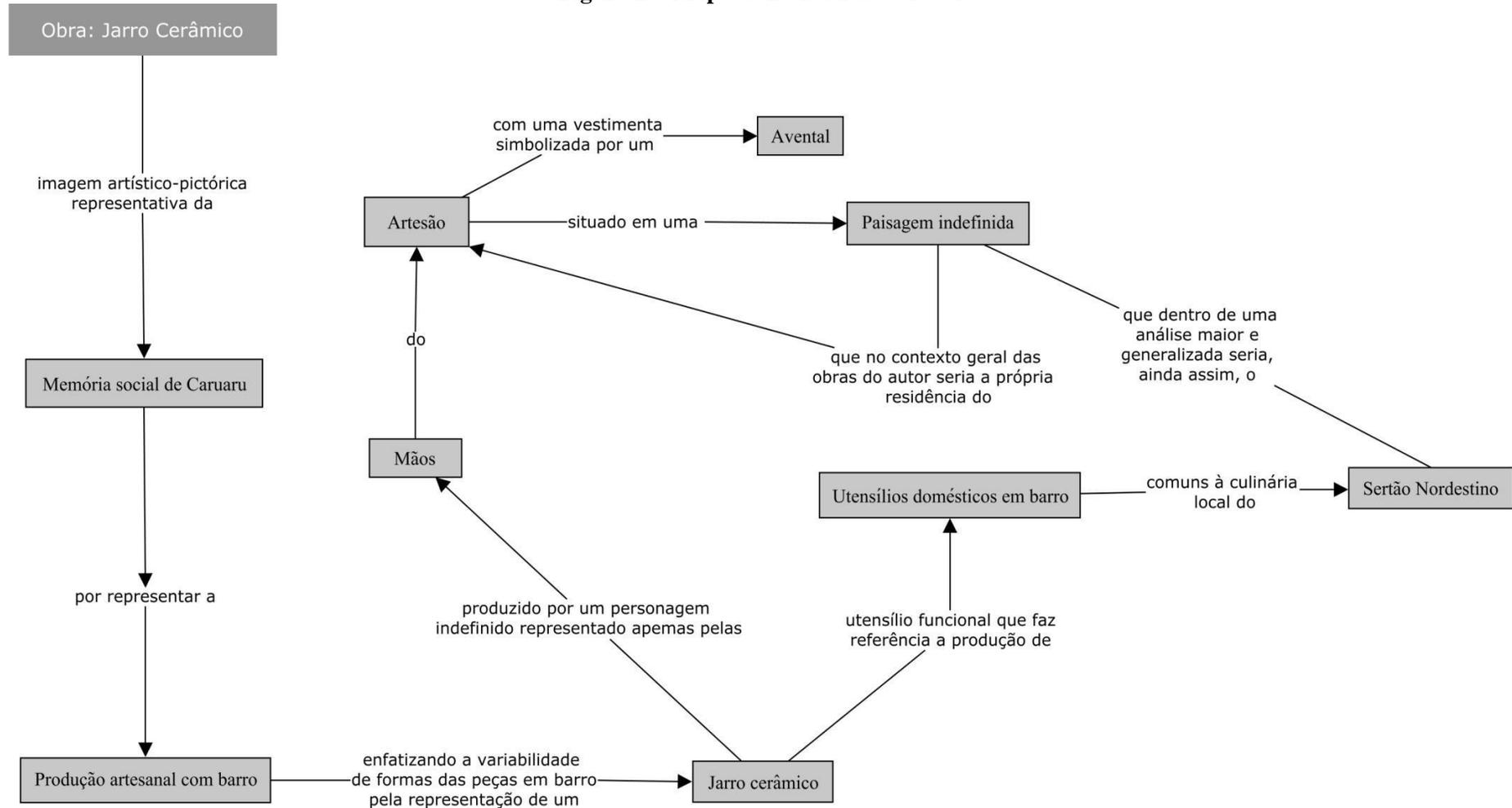
tenha seu conteúdo reflexivo não tão abrangente quanto às outras obras, a mesma tem sua importância dentro do conjunto por representar e defender a existência de uma variabilidade na produção das peças, assim segue a análise da obra:

PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Em uma descrição geral a obra nos apresenta a feitura de uma peça cerâmica, definida pelo autor como um jarro. O personagem que desenvolve a ação de confecção da peça é indefinido, pois aparecem unicamente suas mãos e uma pequena parte do que se pode supor ser uma saia ou um avental. O cenário também é indefinido visto que o ângulo representado na narrativa dá destaque e limita-se apenas às mãos e ao vaso cerâmico. Como assunto da obra, definimos: Confecção de Artesanato; Artesanato em Barro; Jarro Cerâmico.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Para este nível de análise embasamo-nos sob o mesmo prisma de identificação dos elementos realizado na obra 01. Compreendemos que esta obra, vista em sua individualidade, tem uma narrativa visual simples e muito direta, com poucos detalhes que denotam aspectos informativos que possam indicar assuntos, paisagem, lugares e personagens reais. Deste modo, a identificação dos elementos que se faz toma como base, também, as perspectivas de criação da obra dentro do conjunto inteiro que forma o nosso *corpus*, compreendendo que tais obras do conjunto objetivam retratar a realidade da cidade de Caruaru-PE. Uma vez que o personagem e o cenário se mostram indefinidos, podemos identificar apenas que a cena narra a confecção de um utensílio em barro, o jarro, provavelmente por um dos artesãos locais. Podemos ainda identificar que este artesão seja adulto, pela forma como as mãos foram representadas, e pela habilidade aparente na obra.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – Visto a simplicidade de sua construção visual, a obra 04 nos permite refletir, em especial, sobre o zelo do Joaz Silva, em abarcar a variedade de formas e tipos de objetos que são produzidos em barro na cidade de Caruaru. Isto fica evidente, pois nas demais obras o autor enfatiza peças artesanais decorativas, e abre dentro do conjunto, espaço a uma obra que representa um utensílio funcional, o jarro. Assim como o jarro cerâmico, é comum a confecção de utensílios domésticos como panelas de barro, que faziam e fazem até a atualidade, parte da cultura culinária das cidades interioranas do Pernambuco. A obra reflete, assim como as demais, a simplicidade e a dedicação de um povo humilde ao desenvolver uma atividade artístico-cultural que é famosa e atrai os olhares à cidade de Caruaru-PE. A obra 04 tem como objetivo maior a complementação das demais dando maior abrangência e indícios de outras formas artísticas existentes dentro do cenário que engloba o trabalho com o barro.

Figura 10: Mapa Conceitual da obra 04



Fonte: O autor

4.4.1 Interpretação do Mapa Conceitual 04

Visto a análise desenvolvida com a obra 04, *Jarro Cerâmico*, realizada tomando por consideração os três níveis de análises, pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, construímos o mapa de modo a sintetizar a representação visual da obra pictórica em questão de modo a evidenciar o tema central que, por sua vez, também é destacado na composição da obra, o vaso cerâmico e a variabilidade de forma que as peças artesanais recebem nas mãos dos artesãos. Não buscamos, contudo, realizar links exaustivos com temas intrínsecos à obra dentro da conjuntura maior do *corpus*, respeitando assim a objetividade do autor. Desse modo, seguimos o mesmo método de hierarquização dos conceitos estabelecidos nas demais obras, conforme segue a interpretação do mapa:

A obra *Jarro Cerâmico* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social da cidade de Caruaru. Tem sua representatividade social por mostrar o processo de confecção do artesanato em barro, dando foco específico a confecção de um vaso cerâmico. Possui personagem indefinido caracterizado apenas pelas mãos na ação de modelar a peça e a paisagem também permanece indefinida visto que não é aparente de forma considerável na obra. A vestimenta do personagem, pouco aparente, se assemelha a um avental. O Jarro cerâmico, por sua vez, tem uma premissa funcional que nos reflete também aos utensílios domésticos feitos em barro, como as panelas, comuns a culinária local e de grande parte do sertão nordestino. Evidencia-se, ainda, que pelo conjunto inteiro do *corpus*, o sertão seria também – e intrinsecamente – a paisagem que o personagem possa estar, sua própria residência, no caso, como é comum entre os produtores desse tipo de objeto artístico-cultural.

4.5 Análise 05

Figura 11: Obra 05 - Vendedor de Artesanato



Fonte: Joaz Silva

A obra *vendedor de artesanato* fecha o subconjunto de obras que tem sua representatividade em torno da produção de artesanato em barro na cidade de Caruaru-PE. Diferente das obras anteriores, esta não se detém às etapas de produção do artesanato, mas

ilustra a sua comercialização como ponto de destino das obras. A construção da imagem, torna aparente elementos característicos da forma que se dá a comercialização das obras nas feiras, representando desde a figura do artesão, o ambiente do comércio e a própria forma de organização e disposição das peças em barro, postas à mostra e à venda. A representação do social se caracteriza nesta obra por enfatizar a posição participativa do indivíduo na economia local, neste caso a participação dos artesãos na movimentação do comércio da cidade de Caruaru-PE, visto que este tipo de comércio é também atração turística da cidade que corrobora na visibilidade e valorização da comunidade artístico-cultural local. Com base na composição visual da obra realizamos a seguinte análise:

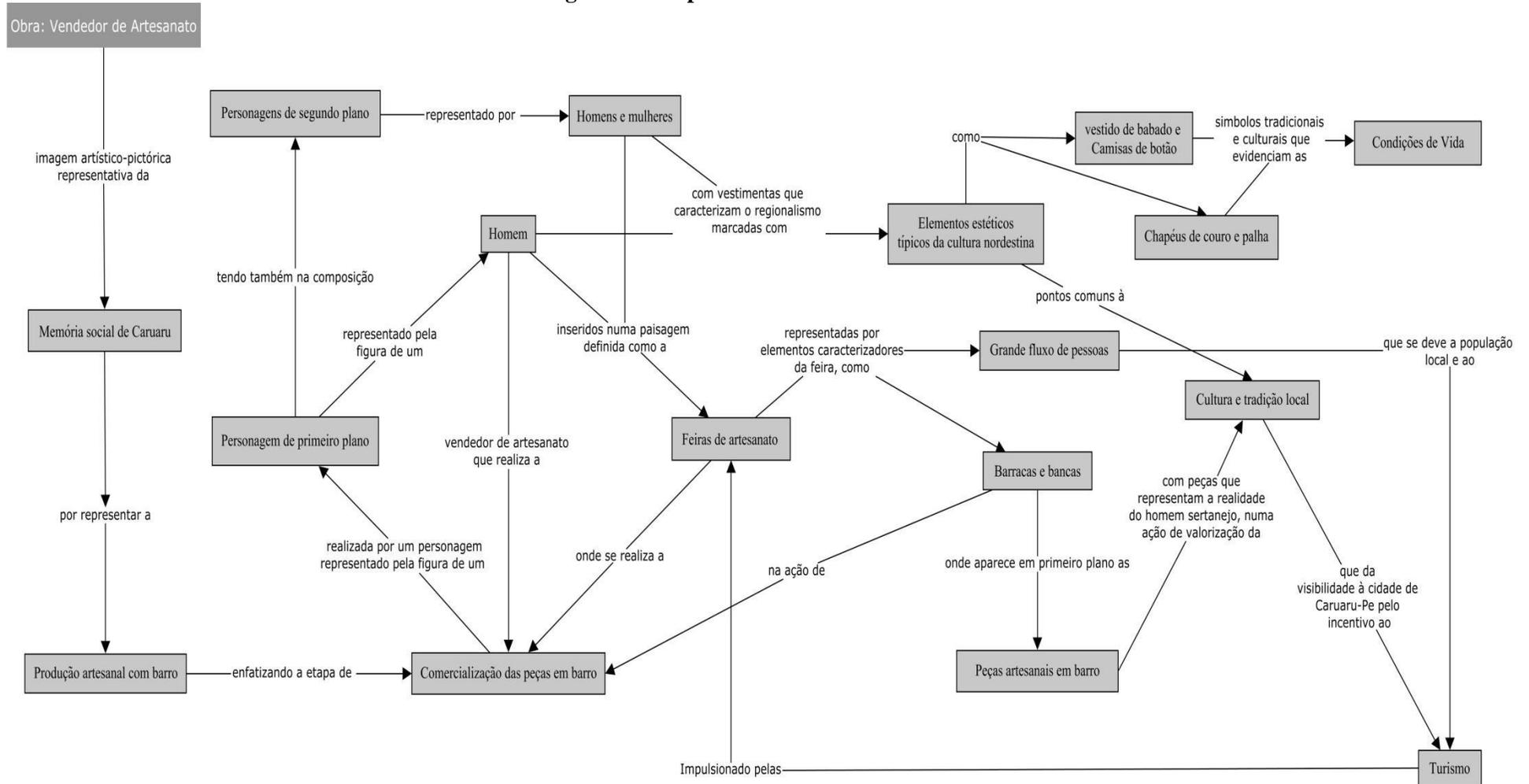
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – A obra representa a comercialização do artesanato. Descrevendo-a de uma forma geral, dá destaque a um personagem de sexo masculino, posicionado atrás de uma banca onde se encontram inúmeras peças artesanais expostas. A imagem possui ainda outros personagens que compõem o cenário da feira, andantes, ou possíveis compradores. Dentre estes, uma personagem de sexo feminino, ao lado do personagem comerciante, recebe também destaque na construção da imagem. As vestimentas dos dois personagens em primeiro plano, e também dos personagens de fundo, enfatizam o regionalismo. O cenário é claramente uma feira caracterizada pelas barracas que aparecem ao fundo e pela ideia de um fluxo de pessoas transitando. Como assuntos, definimos: Comercialização de artesanato; Feira de Caruaru; Vendedor de Artesanato.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Podemos identificar claramente que a obra 05 retrata a comercialização das peças de artesanato em barro. Relacionando os elementos visuais que compõem a obra 05, identificamos que o personagem em primeiro plano é um vendedor de artesanato – assim como o autor deixa claro no título da obra. A paisagem aparente ao fundo é a da feira de Caruaru-PE, caracterizada pelo grande número de pessoas e pelas barracas. Os demais personagens são figuras simbólicas que representam o povo da cidade que circula e trabalha na feira. As peças em barro que ganham destaque no primeiro plano da imagem são as já representadas nas obras 01, 02 e 04. Tendo, porém, a forma de esculturas de homens da roça, segurando enxadas.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A obra 05, *vendedor de Artesanato*, fecha o subconjunto que representa a produção de artesanato em barro na cidade de Caruaru-PE. As reflexões adjacentes à interpretação da obra nos fazem evidenciar questões referentes à vida do artesão e do comerciante caruaruense e a importância que estes têm na movimentação da economia local, uma vez que espaços destinados a exposição e comercialização de peças

artesanais, como a feira de Caruaru, proporcionam visibilidade à cultura local, impulsionando também o turismo e marcando a cidade com uma tradição que resiste ao longo dos anos. Um forte aspecto nesta obra é a atenção dada pelo autor em representar o regionalismo através das vestimentas, e das obras em barro que aparecem expostas. Assim, notamos que a realidade social e cultural da população caruaruense, especialmente dos indivíduos que trabalham com o artesanato em barro, onde a maior parte deles vive em ruas humildes ou zonas rurais da cidade transparece pelo uso de elementos como o chapéu de palha, característica do agricultor, o chapéu de couro, adereço tradicional que passou do uso dos vaqueiros a um elemento corriqueiro utilizado pelos homens do sertão nordestino e o vestido da personagem mulher, que chama a atenção pela sua estrutura com babados que é também um elemento que remonta a história das vestimentas desses povos e simbolizam a humildade e o apego as tradições. Encontramos também nas próprias peças que aparecem expostas junto ao vendedor, a manifestação de reconhecimento das raízes de quem as produz, onde se apresentam peças em formato de homens com enxadas nos ombros, simbolizando o homem agricultor, o homem sertanejo, na simplicidade de seus dias e na sua lida de trabalho diária. O reconhecimento e valorização do homem e do artesão sertanejo encontram nesta obra um ciclo de representatividade onde, o autor Joaz Silva se reconhece na figura que retrata, o homem do sertão, e o representa de modo que intrinsecamente este também faz uso da arte para representação das suas raízes e costumes, na criação de peças que retratam as suas realidades. Deste modo, segue o mapa conceitual estabelecido com base na análise:

Figura 12: Mapa Conceitual da obra 05



Fonte: O autor

4.5.1 Interpretação do Mapa Conceitual 05

Servindo a análise realizada com a obra 05, *Vendedor de Artesanato*, realizada nos três níveis de Panofsky (1991), pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, construiu-se o mapa conceitual de modo a esclarecer o conteúdo visual representado na obra, refletindo sobre questões adjacentes e intrínsecas ao tema representado que corroboram com a realidade observada na cidade de Caruaru-PE. Deste modo, no mapa, foram hierarquizados e relacionados conceitos que correspondem ao tema geral, à comercialização do artesanato em barro. A ordem de hierarquia atendeu a mesma sequência das demais obras, onde o título da obra fica no topo e, antes das relações sobre o assunto a obra é justificada como uma representação da memória social. Assim, segue a interpretação do mapa conceitual:

A obra *Vendedor de Artesanato* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social da cidade de Caruaru. Tem sua representatividade revelada por tematizar a produção artesanal com o barro, vislumbrando a comercialização das peças na feira de artesanato em Caruaru-PE. Essa ação de comercialização aparece sendo realizada por um personagem em primeiro plano, representado pela figura de um homem – o próprio vendedor de artesanato - tendo também, como complemento da composição, personagens em segundo plano, onde aparecem figuras de homens e mulheres – representantes do fluxo de pessoas que transitam na feira. Ambos os personagens, de primeiro e de segundo, possuem vestimentas que caracterizam o regionalismo, marcadas por elementos estéticos típicos da cultura nordestina como, o vestido de babados, a camisa de botão e os chapéus de palha e couro, que são também símbolos tradicionais e culturais que evidenciam as condições – entende-se por condições, neste caso as condições culturais - de vida desses personagens. Estes personagens estão ainda inseridos numa paisagem, a feira de artesanato em barro, onde se realiza a comercialização das peças em barro. A feira aparece caracterizada visualmente por elementos como o grande fluxo de pessoas – vendedores e turistas - e, as barracas e bancas, onde em primeiro plano aparecem com destaque, as peças em barro, que representam a realidade do homem sertanejo, numa ação de valorização da cultura e tradição local, que dá visibilidade à cidade de Caruaru-PE pelo incentivo ao turismo que, por sua vez, é impulsionado pela própria feira de artesanato.

4.6 Análise 06

Figura 13: Obra 06 - Culinária Agrestina



Fonte: Joaz Silva

Notamos que o artista plástico Joaz Silva, ao produzir a série *Linguagens do Agreste* - que compõe nosso *corpus* - atentou-se a abarcar dentro de suas narrativas visuais uma gama estratégica de assuntos que melhor pudessem retratar a realidade social da cidade de Caruaru-PE e apresentar as principais características da cidade, que são também marcantes em muitas outras do sertão nordestino, com base na economia da cidade, arquitetura, culinária, política e o próprio desenvolvimento social marcado pelas transformações das paisagens da cidade ao longo da história. Assim, a obra *Culinária Agrestina* é uma obra que narra visualmente características específicas da culinária da cidade de Caruaru-PE, retratando comidas, utensílios domésticos e a realidade dos ambientes onde estas são/foram comumente presentes nas cidades interioranas do sertão nordestino.

A representatividade do social eminente na obra 06 é evidenciada pelo retratar de comidas características de uma região e de utensílios domésticos que marcam também as tradições dessa região. O título da obra sintetiza a intenção do autor em retratar este mote.

Assim, realizamos a seguinte análise:

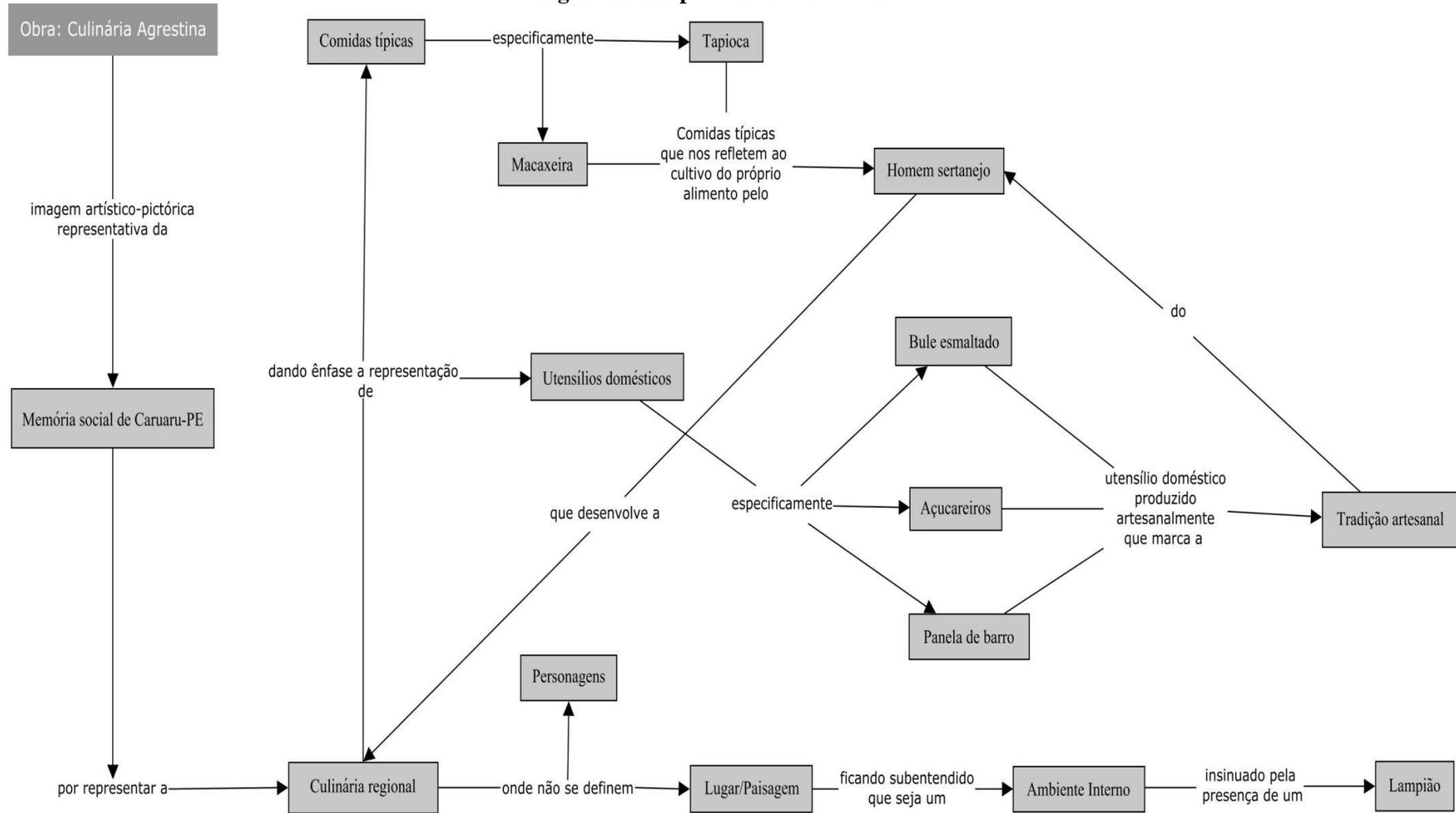
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – A obra pode ser descrita como a representação de comidas e utensílios culinários. Na imagem aparecem dispostos dois utensílios de barro, um prato e outro com forma indefinida. No prato estão dispostas três tapiocas – massa preparada com farinha de mandioca – e no outro utensílio, aproximadamente dez pedaços de macaxeira fritos. Ao lado das comidas, aparecem um bule de café metálico com pintura artesanal, e dois potes, um deles com colher, que pode ser um recipiente com açúcar. Compondo a cena, o último elemento aparente é um lampião – espécie de luminária artesanal que faz uso de velas para gerar luz – que ilumina o espaço. O ambiente representado é indefinido. Como assuntos, definimos: Culinária nordestina; Utensílios domésticos; Comida.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – A identificação dos elementos da imagem, levando em consideração a realidade da cidade de Caruaru-PE, não nos proporciona grandes colocações, pois, como propõe o próprio autor das obras, a **obra 06** é um retrato representativo da culinária agrestina, que é também algo comum a muitas outras cidades do sertão nordestino. Não podemos então aferir que este tipo de comida e utensílio doméstico é característico da cidade. Entretanto, dentro de uma perspectiva geral, simboliza comidas corriqueiras às cidades interioranas. Dentro desta identificação, podemos sugerir que as peças em barro, ou seja, os utensílios em barro possam ser parte do arsenal produzido e comercializado na própria cidade de Caruaru-Pe. O lampião pode ser identificado como uma peça posta de modo a estabelecer relação com as condições sociais de vida dos cidadãos mais humildes da cidade, caracterizando a ausência de luz elétrica.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A **obra 06** vem representar, dentro do conjunto que compõe o *corpus*, a culinária da cidade de Caruaru-PE, e de uma maneira geral as peculiaridades da culinária comum às cidades interioranas do sertão nordestino. Dentro das possíveis reflexões que podem ser levantadas pela composição visual da obra 06, iniciamos nos atentando à intencionalidade do autor em representar, pelos alimentos escolhidos, a produção e o cultivo destes pela agricultura, afinal a tapioca é feita de mandioca e a própria macaxeira, são comumente cultivados no nordeste e, por isso, são base de alimentos tão característicos da culinária do interior nordestino o que pode justificar a escolha destes itens escolhidos para compor a imagem. Ressaltamos também a escolha dos utensílios que servem de suporte para as comidas na imagem, onde se apresentam peças em barro, na valorização destas peças nas cozinhas do homem sertanejo e, faz relação também com as demais obras como as **obras 01, 02, 03, 04 e 05**, que retratam a produção e comercialização de peças em

barro na cidade de Caruaru-PE. Uma peculiaridade na representação de utensílios na obra 06 é a presença das peças em metal, com pintura artesanal, que são características dos costumes nordestinos e que resistem também ao tempo. Estas peças em especial marcam a evolução e a resistências das tecnologias de uso doméstico, pois são facilmente reconhecidas pela sua característica estética, cor azul e pintura artesanal, por pessoas que fizeram ou fazem parte da realidade nordestina. Muito embora a paisagem não seja retratada de forma definida, propositalmente, pois o foco da imagem é apresentar as comidas, notamos pela forma como o autor propõe a iluminação do ambiente, através de um lampião, que seja um ambiente interno, provavelmente o interior de uma residência de um morador da cidade de Caruaru-PE. O uso do elemento lampião traz também a reflexão sobre as condições de vida dos moradores com poucas condições da cidade em questão, por nos atentar ao uso de uma ferramenta antiga de iluminação, que caracteriza a ausência de iluminação elétrica nas residências. Uma questão importante observada nos dois momentos de análise anteriores, é que esta obra pictórica possa retratar também outro momento histórico, por ser composta de elementos que sugerem uma temporalidade que se difere da atualidade como, por exemplo, o bule antigo e o uso do lampião. Entretanto, essa observação não muda o foco representativo da imagem que é a culinária.

Figura 14: Mapa Conceitual da obra 06



Fonte: O autor

4.6.1 Interpretação do Mapa Conceitual 06

Desenvolvemos a análise da **obra 06**, *Culinária Agrestina*, com base nos três níveis de análise, pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, de modo a identificar o tema geral da obra e estabelecer também a identificação de conteúdos e reflexões adjacentes, intrínsecos à composição visual. Assim, evidenciamos o tema ‘culinária’ e diagramamos o mapa conceitual em torno deste tema estabelecendo a relação entre os conceitos encontrados nas análises, seguindo a mesma ordem de hierarquia utilizada nos demais mapas, dando ênfase ao título da obra, seguindo das demais relações. Deste modo, segue a interpretação/leitura do mapa:

A obra *Culinária Agrestina* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social, especialmente da cidade de Caruaru. Essa representatividade tem como base a representação da culinária regional dando ênfase às comidas típicas e utensílios domésticos. Na obra não se definem personagens ou lugar/paisagem, ficando subentendido que este seja um ambiente interno, insinuado pela presença de um lampião. Relacionado às comidas típicas a obra apresenta, especificamente, a macaxeira e a tapioca, comidas típicas que nos refletem ao cultivo do próprio alimento pelo homem sertanejo, que desenvolve a culinária regional. Já relacionado aos utensílios domésticos, a obra mostra especificamente um bule esmaltado, açucareiros e uma panela de barro, que são utensílios produzidos artesanalmente e marcam a tradição artesanal do homem sertanejo.

4.7 Análise 07

Figura 15: Obra 07 - Homem do Campo



Fonte: Joaz Silva

A obra *Homem do Campo* é uma das obras que mais caracterizam a vida do homem sertanejo. É importante salientar que o modelo de vida representado não caracterizador de todas as pessoas que vivem no sertão, mas, de uma parcela com condições de vida especialmente delicada. Este modelo de homem representado na **obra 07** é facilmente reconhecido no interior nordestino, pois é caracterizado por elementos simbólicos muito característicos deste perfil de cidadão. Notamos então que a representatividade do social aparece por vislumbrar uma situação comum à vida do homem sertanejo, narrada visualmente pelos principais elementos caracterizadores de uma cena corriqueira ao sertão nordestino e, conforme o autor das obras faz uso desta cena na construção do conjunto inteiro, uma cena pertencente também a realidade caruaruense.

Assim, o homem do campo é representado na **obra 07**, nos levando a discutir sua representatividade dentro do contexto da obra através das seguintes análises realizadas:

PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – A obra pode ser descrita como uma representação do

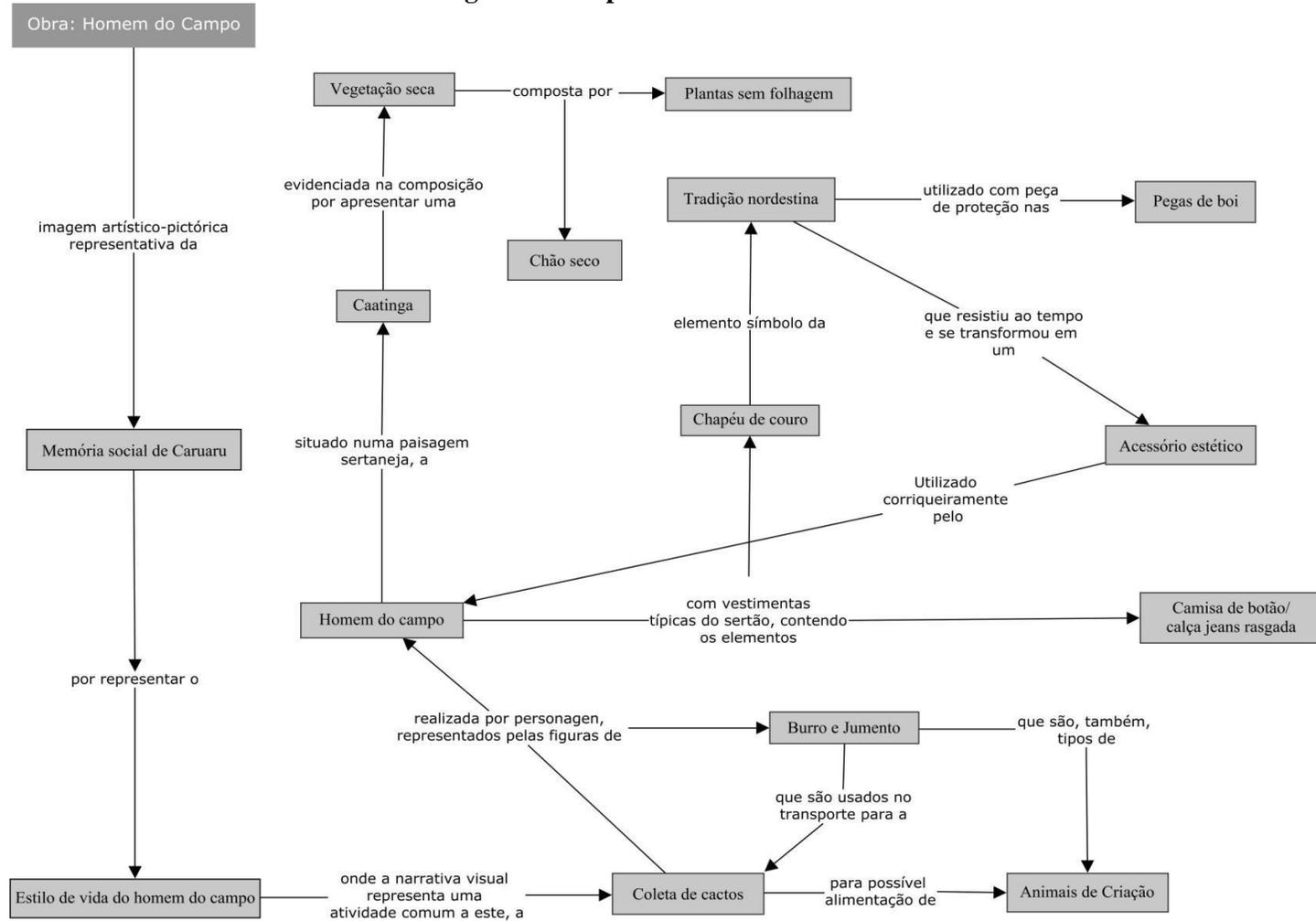
homem sertanejo. A imagem apresenta a figura de um homem montado em um burro, puxando por uma corda um jumento que carrega uma carga de cactos. Os personagens encontram-se em uma paisagem externa, caracterizada por uma vegetação seca, em um dia de sol. O homem possui vestimenta caracterizada por uma camisa de botão e uma calça *jeans* rasgada. Além dessa vestimenta, faz uso também de um chapéu de couro. Como assuntos, definimos: Homem Sertanejo; Coleta de Cactos; Sertão Nordestino.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Muito embora tenhamos como base de relação com o real - no processo de identificação de temas - a realidade da cidade de Caruaru-PE, que embasa a produção das obras que compõem nosso *corpus*, compreende-se que em algumas situações, como no caso da **obra 07**, torna-se difícil a relação dos símbolos representados visualmente com temas específicos da cidade em questão, visto que tais símbolos são generalizadores de circunstâncias e cenas corriqueiras, de uma forma geral, em grande parte das cidades interioranas do sertão nordestino. Podemos, contudo, associar a paisagem aparente com a caatinga, uma vegetação fechada e caracterizada pela ausência de folhagens, onde sobressaem troncos e galhos secos, também ressaltando o chão de terra sem vegetação rasteira, simbolizando a seca e um clima quente. Quanto aos personagens, em primeira instância a figura masculina, representa o homem sertanejo que desenvolve suas atividades cotidianas com o auxílio dos demais personagens, o burro e o jumento, utilizados para locomoção e apoio para transporte de cargas diversas, no caso da **obra 07**, a carga aparente são os cactos, comumente utilizados de alimento para bois e vacas. A vestimenta sinaliza a tradição através da representação do chapéu de couro e também as condições de vida pela representação do jeans rasgado.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A **obra 07** resalta características comuns ao homem sertanejo que aparecem em outras obras de nosso *corpus*, porém permite-nos uma visualização mais detalhada, uma vez que tem como proposta de representação, especialmente, qualificar parte dos costumes que circundam o modo de vida do homem sertanejo. Na obra, refletindo sobre os elementos visuais presentes e os temas já identificados nas demais análises, compreendemos que a atividade desenvolvida pelo personagem consiste na coleta de alimentos para possíveis animais de criação, como os bois. Essa reflexão parte da realidade de que os cactos, também conhecidos no sertão nordestino como mandacarus, são utilizados como alimentos para gado e outros bichos. A forma como o personagem é apresentado remete-nos diretamente a esta atividade, visto que este aparece montado em um burro, levando consigo, através de uma corda, um jumento carregado de cactos. Essa

atividade também se justificaria pela paisagem que é apresentada na obra, caracterizada por uma vegetação seca e típica de lugares onde o pasto e as demais formas de alimentação de animais de criação no campo são escassos, levando a alternativas como a coleta de cactos. Toda essa questão da atividade que o personagem desenvolve é também relacionável às suas condições de vida no campo, como propõe o autor da obra no título, aparentes nas vestimentas simples e rasgadas. Um pequeno detalhe posto na obra, relacionado à vestimenta, nos propõe ainda a reflexão sobre as tradições que cercam a vida do homem no campo, e suas práticas, o chapéu de couro. Este tipo de chapéu, conforme se apresenta na obra, fez por muitos anos, parte da indumentária utilizada pelos vaqueiros nas práticas de lida com o gado, juntamente com outras peças de couro, feitas deste material para evitar que os vaqueiros se ferissem ao andar por entre a vegetação seca, composta especialmente de galhos e espinhos. O uso deste tipo de adereço resiste ao tempo e é hoje, utilizado comumente até mesmo por quem não pratica esse tipo de atividade do campo, tornando-se um adereço de tradição, não apenas pela atividade de pega de boi, mas por inserir na sua produção elementos estéticos e decorativos que o elevam, na contemporaneidade, a uma peça de uso casual.

Figura 16: Mapa Conceitual da obra 07



Fonte: O autor

4.7.1 Interpretação do Mapa Conceitual 07

A obra **07**, *Homem do Campo*, foi analisada com base nos mesmos critérios estabelecidos para as demais obras, e no apresentou como temática geral a representação do modo de vida do homem do campo ou, como tratamos também nesta pesquisa, o homem sertanejo, através do retrato de uma atividade comum ao seu dia-a-dia, a coleta de alimentos no campo. Para tanto, a construção do mapa conceitual se desenvolveu em torno desta temática, buscando refletir com base nos demais elementos visuais que compõem a obra, o sentido e a situação possível que circunda a imagem artística. Assim, hierarquizado conforme os demais mapas, com título da obra no topo, e discorrendo as demais relações em seguida, temos a seguinte leitura interpretativa do mapa:

A obra *Homem do Campo* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social, especialmente da cidade de Caruaru-PE, por representar o estilo de vida do homem do campo, onde a narrativa visual representa uma atividade comum a este, a coleta de cactos. Esta coleta é realizada por personagens dos quais temos o próprio homem e o burro e o jumento. O homem, com vestimentas comuns ao sertão, com camisa de botão e calça jeans rasgada, está situado numa paisagem sertaneja, a caatinga, evidenciada na composição por apresentar uma vegetação seca composta por plantas sem folhagem e chão seco. Ainda referente às vestimentas, o homem faz uso de um chapéu de couro, que é um elemento símbolo da tradição nordestina utilizado como peça de proteção nas pegadas de boi, e que resistiu ao tempo e se transformou em um acessório estético utilizado corriqueiramente pelo homem do campo. Referente aos personagens burro e jumento, ambos são usados no transporte dos cactos, estes por sua vez que podem ser destinados a alimentação dos demais animais de criação.

4.8 Análise 08

Figura 17: Obra 08 - Feira de Caruaru



Fonte: Joaz Silva

A obra *Feira de Caruaru* vem caracterizar a movimentação comercial da cidade de Caruaru-PE, que circunda a comercialização de produtos diversos, dentre eles das obras de arte em barro que são elementos comuns à tradição da cidade e que foram também foco de representação de outras obras que compõem nosso *corpus*. Além de retratar a feira, a obra tem também um caráter histórico, apresentando a arquitetura da cidade de um determinado período histórico, e propondo também uma reflexão em torno da religiosidade marcada pela igreja que aparece centralizada na imagem. A representatividade do social da obra 08 navega então pelo historicismo, resgatando informações visuais que circundam um acontecimento importante da cidade de Caruaru-PE, o início da feira e, dentro deste acontecimento permite a visualização de elementos que retratam a paisagem e a arquitetura local. Com base nisto, realizamos a análise dentro dos três níveis seguintes:

PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Descrevendo a **obra 08**, temos a representação de uma feira, a qual se faz notável pela presença de barracas e um aglomerado de pessoas. A

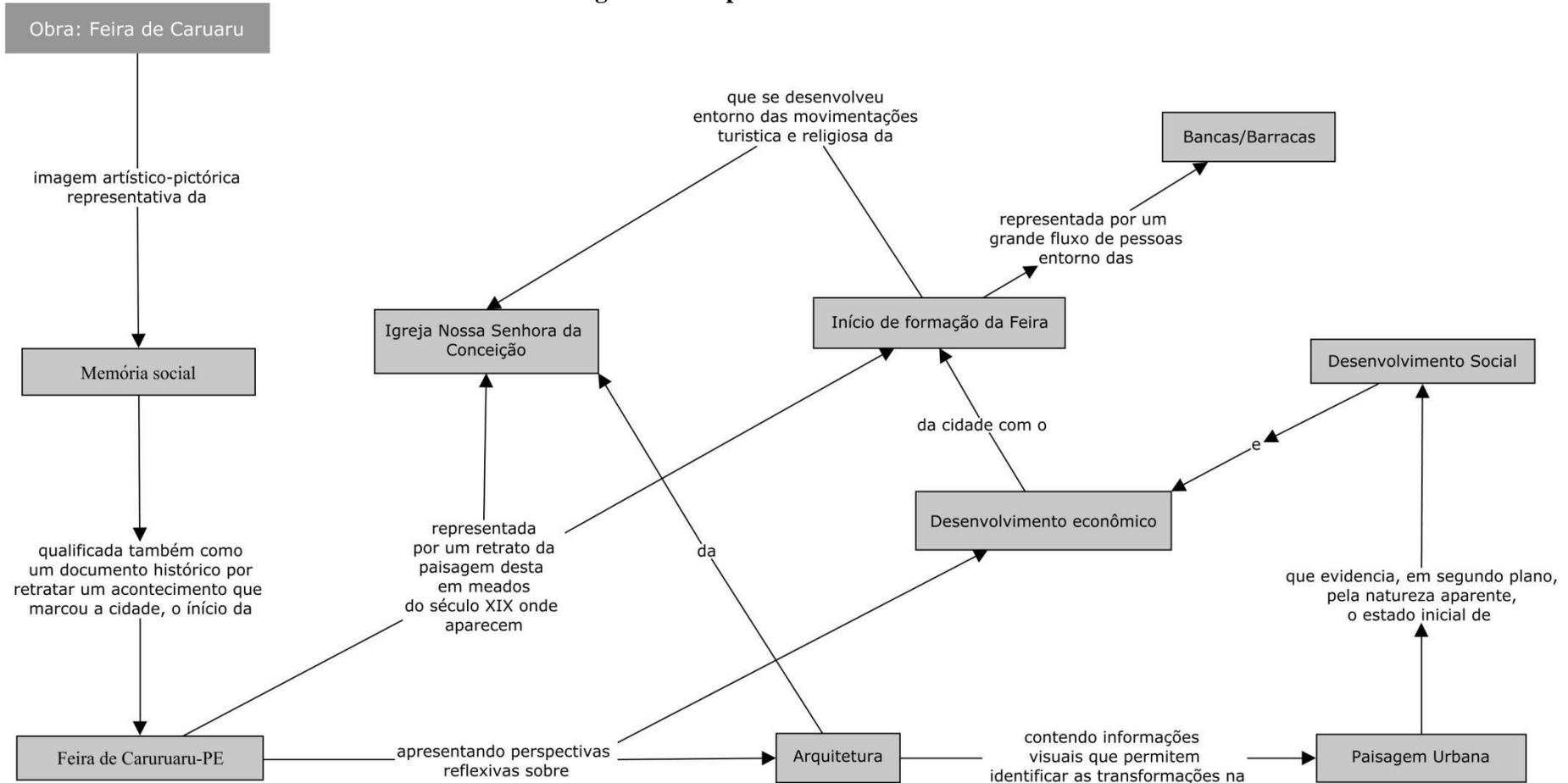
feira está situada em um ambiente próximo a uma igreja e, entre casas que cercam esta igreja. Ao fundo, a paisagem aparente é de montanhas. A obra não contém nenhuma personagem específico e, as pessoas que circulam na feira são representadas em um estilo impressionista. Como assuntos, definimos: Feira de Caruaru; Igreja de Nossa Senhora da Conceição; Formação de uma Feira.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – De modo a identificar a relação entre a realidade e os elementos descritos na etapa anterior, observamos que a imagem é uma representação simbólica da feira de Caruaru-PE. Por tanto as barracas que aparecem na construção visual da obra, são os símbolos que definem o aglomerado de pessoas como uma movimentação comercial. A igreja presente na obra é a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, marco religioso e de desenvolvimento local uma vez que em seu pátio que se iniciou a feira. As casas e as suas formas arquitetônicas denotam um estilo de construção predominante no período histórico retratado, meados do século XIX.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A obra 08 tem sua representatividade relacionada ao retrato de um momento histórico da cidade de Caruaru-PE, especialmente o início da feira em meados do século XIX. Na obra o autor buscou retratar a paisagem e a movimentação em torno da igreja de Nossa Senhora da Conceição, ponto de encontro entre pessoas da cidade e visitantes que buscavam conhecer a igreja. O entorno da igreja deu espaço ao desenvolvimento da feira que tomava vantagem da movimentação de pessoas que circulavam por lá. Desse modo, a feira, representada visualmente na obra com um estilo impressionista, tem como objetivo caracterizar essa movimentação, sinalizando a presença de espaços de comercialização de produtos com a representação de barracas e, o grande fluxo nestas, pela apresentação de um grande número de pessoas em torno das mesmas. Essa representação nos levanta a reflexão do poder da igreja e de uma maneira mais generalista da religião como ponte influenciadora do desenvolvimento de pequenas cidades em questões como o comércio, pois, é envolta de espaços religiosos que emerge esse tipo de fluxo comercial, visto que a igreja é um ponto estratégico de visibilidade para as pessoas que estão armadas de suas mercadorias para comercialização. A igreja é em muitas cidades interioranas o ponto de partida de desenvolvimento do espaço urbano, onde a cidade cresce mantendo-a como centro, que atrai o turismo religioso e com isso impulsiona também o comércio local. Além da observação com relação à feira, essa obra, por seu caráter histórico é também base documental de retrato da história arquitetônica caruaruense, onde se podem averiguar as transformações nas paisagens e prédios importantes na história da cidade como na igreja

representada. A imagem da igreja representada apresenta apenas uma torre, diferente de como é vista na atualidade. Esse é um dado que nos leva a validar a obra 08 como um registro da memória social que resguarda dados visuais da paisagem caruaruense em um período histórico passado – o século XIX.

Figura 18: Mapa Conceitual da obra 08



Fonte: O autor

4.8.1 Interpretação do Mapa Conceitual 08

A obra **08**, *Feira de Caruaru*, nos traz uma perspectiva de representação que admite um caráter histórico-documental, por ser uma narrativa visual que remonta não apenas uma paisagem social real, mas um acontecimento/momento histórico específico de valia para a história da cidade de Caruaru-PE. Assim, ao analisar a obra, buscou-se compreender este acontecimento, reparando nos elementos simbólicos que compõem a obra e trazendo reflexões adjacentes de valia para a compreensão do sentido de organização visual da imagem. Com uma diagramação que segue o mesmo padrão das demais obras, podemos fazer a seguinte leitura interpretativa do mapa:

A obra *Feira de Caruaru* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social, especialmente da cidade de Caruaru-PE, qualificada também como um documento histórico por retratar um acontecimento que marcou a cidade, o início da feira de Caruaru-PE. A imagem da feira é representada, pois, por um retrato da paisagem desta, em meados do século XIX onde aparecem a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e o início de formação da feira, que se desenvolveu em torno das movimentações turísticas e religiosas da igreja em questão. A feira aparece representada por um grande fluxo de pessoas em torno das barracas/bancas. A obra *Feira de Caruaru* nos apresenta perspectivas reflexivas sobre o desenvolvimento econômico da cidade com o início de formação da feira, e também sobre a arquitetura, contendo informações visuais que permitem identificar as transformações na paisagem urbana, na qual se evidencia, em segundo plano, pela natureza aparente, o estado inicial de desenvolvimento social - e também econômico – da cidade.

4.9 Análise 09

Figura 19: Obra 09 - Rei do Baião



Fonte: Joaz Silva

A obra *Rei do Baião* faz parte de um subconjunto de duas obras que pertencem ao *corpus* e que vem representar, dentre todos os aspectos da cidade de Caruaru-PE e, das cidades interioranas do sertão nordestino, que foram intencionalmente elencadas por Joaz Silva nas suas obras, a música e personagens desta que têm visibilidade e representatividade na música agrestina, como coloca o próprio autor da obra. Assim, as **obras 09** e **10** compõem este subconjunto retratando as figuras de Luiz Gonzaga e João do Pife. Muito embora a **obra 09** seja um retrato com zoom muito marcante na expressão facial da figura de Luiz Gonzaga, alguns outros elementos simbólicos podem ser identificados, que já apareceram nas demais obras e que são representações das tradições nordestinas que resistem à temporalidade marcando uma estética que, no caso desse personagem, acabou se tornando elemento de identidade da figura artística, o chapéu de couro. Com base nessas considerações realizamos a seguinte análise:

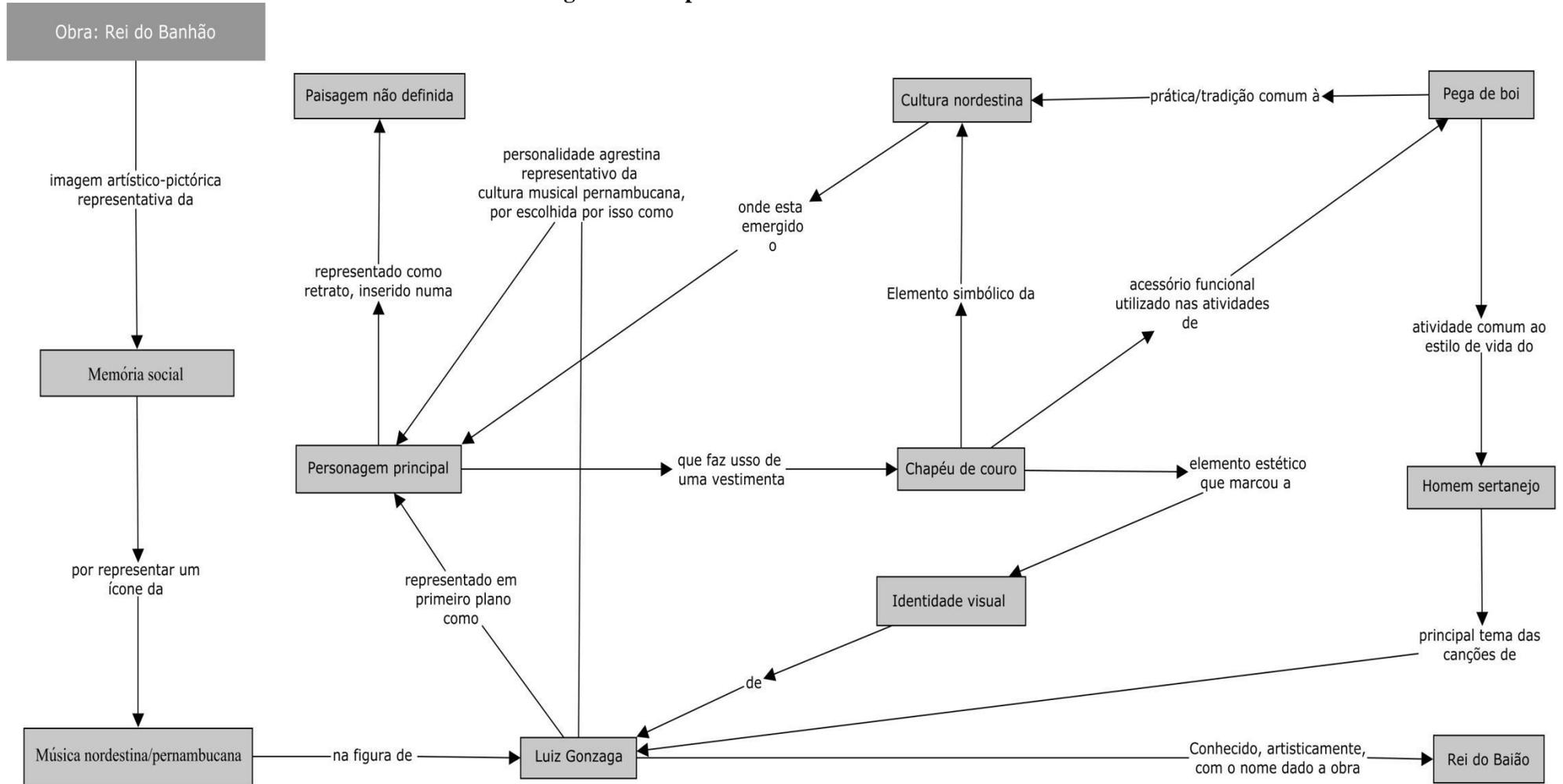
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – A **obra 09** configura-se de um retrato. Na obra, em

um único plano aparece retratado a figura de um homem usando um chapéu de couro. Não possui um cenário definido. Como assuntos, definimos: Luiz Gonzaga; Música Nordestina; Artista Agrestino.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – A identificação dos elementos da **obra 09** torna-se simples uma vez que a imagem é muito direta e constitui-se de um retrato de uma figura específica e famosa na música nordestina. Assim, o personagem retrato é claramente identificado como Luiz Gonzaga, músico nordestino conhecido como o rei do baião, já falecido, mas, com nome que ocupa uma grande posição na música nacional. Além dessa identificação, ressaltamos o chapéu em couro utilizado pelo personagem, que se caracteriza de um chapéu que, originalmente fazia parte da indumentária dos vaqueiros na pega de boi e, passou a ser elemento caracterizador da figura artística de Luiz Gonzaga, por fazer parte de seu figurino em suas apresentações musicais.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A **obra 09** tem sua representatividade da memória social caracterizada pela valorização de um personagem importante na história social e de uma cultura artística que marca a regionalidade do sertão nordestino, a música. Assim, o autor buscou dentro de tal representação demonstrar a importância deste personagem dentro de um contexto maior – de representação de elementos caracterizadores de um povo. A escolha da figura de Luiz Gonzaga para ser retratada na obra evidencia um personagem de importância na história musical nordestina e nacional, enfatizando que do interior do sertão, como propõe o próprio autor, da região agrestina, emergem personalidades que ajudaram a dar visibilidade e aumentar a valorização da cultura e dos costumes desses lugares. Além da importância da própria figura do Luiz Gonzaga, outro elemento aparente e que nos provoca reflexões é o chapéu utilizado pelo personagem, que, assim como já tratado em outras obras tem uma representatividade de tradicionalismo da cultura nordestina muito eminente. Utilizado como adereço na composição da figura artística de Luiz Gonzaga, este tipo de chapéu nos aparece não só como elemento que resiste ao tempo, mas nos atenta a apropriação de elementos numa reconfiguração de sentidos que permite que elementos como este ganhem novas funcionalidades, como exemplo disto percebe-se a transição de um elemento que antes tinha uma funcionalidade atrelada a uma atividade comum aos vaqueiros, a pega de boi, para uma peça acessório na vestimenta de uma figura pública da música nordestina – além do chapéu, Luiz Gonzaga utilizava também outras partes da vestimenta dos vaqueiros, o gibão, uma espécie de jaqueta de couro que protegia os vaqueiros dos espinhos e galhos da vegetação sertaneja.

Figura 20: Mapa Conceitual da obra 09



Fonte: O autor

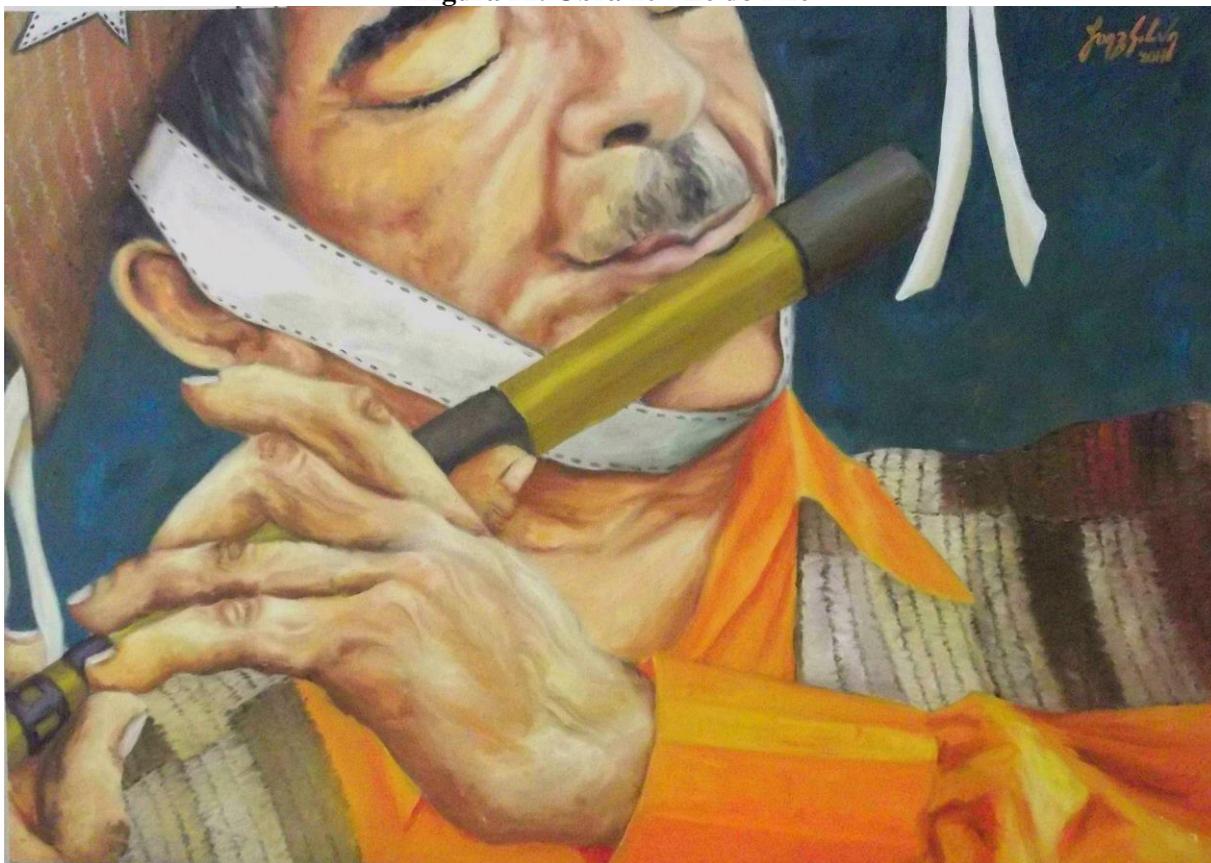
4.9.1 Interpretação do Mapa Conceitual 09

A obra **09**, *Rei do Baião*, nos propõe, dentro de uma percepção de sentido maior do *corpus*, a representação da música e de personagens influentes nessa, dentro do cenário artístico e social pernambucano. Deste modo, entendendo que a obra trata-se de um retrato, que possui a sua composição construída de forma simples e direta, buscou-se em análise, identificar elementos visuais, que dentro de um contexto maior de reflexão, reflitam a cultura a tradição musical, artesanal e artística de modo geral. Deste modo, tomou-se como requisito de hierarquização dos conceitos das demais obras, buscando evidenciar as relações conceituais com reflexões adjacentes. Deste modo, segue a leitura interpretativa do mapa:

A obra *Rei do Baião* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social por representar um ícone da música nordestina/pernambucana, na figura de Luiz Gonzaga, representado em primeiro plano como personagem principal, através de um retrato com local/paisagem indefinida. Luiz Gonzaga é uma personalidade agrestina representante da cultura musical pernambucana e, por isso escolhida para fazer parte das obras. O personagem, Luiz Gonzaga, faz uso de uma vestimenta, o chapéu de couro, que é elemento simbólico da cultura nordestina, antes usado como acessório funcional nas atividades de pega de boi – atividade que também faz parte da cultura nordestina – comum ao estilo de vida do homem sertanejo, que é também principal tema das canções de Luiz Gonzaga. O chapéu de couro passou a ser, então, um elemento estético que marcou a identidade visual do Cantor Luiz Gonzaga, conhecido artisticamente como o Rei do Baião.

4.10 Análise 10

Figura 21: Obra 10 - Zé do Pife



Fonte: Joaz Silva

A obra *Zé do Pife* é a segunda obra do subconjunto de duas obras que pertencem ao *corpus* que se destinam a representar, assim como na obra 09, a música e ícones destas que têm seu trabalho reconhecido nacionalmente, objetivando assim dar espaço a representação da música agrestina, em complemento aos demais assuntos tratados nas narrativas diversas que compõem o *corpus*. Assim, as **obras 09** e **10** trazem estes dois personagens da música nordestina valorizando e dando espaço a esta vertente artística. A **obra 10**, assim como na **obra 09**, é um retrato com zoom muito marcante na expressão facial da figura do personagem, no caso *Zé do Pife*, dando espaço a poucos outros elementos simbólicos que podem ser analisados, como a vestimenta – comum a **obra 09** – e o próprio instrumento, o pífano. Deste modo, com base nas mesmas perspectivas de compreensão da **obra 09**, realizamos a seguinte análise:

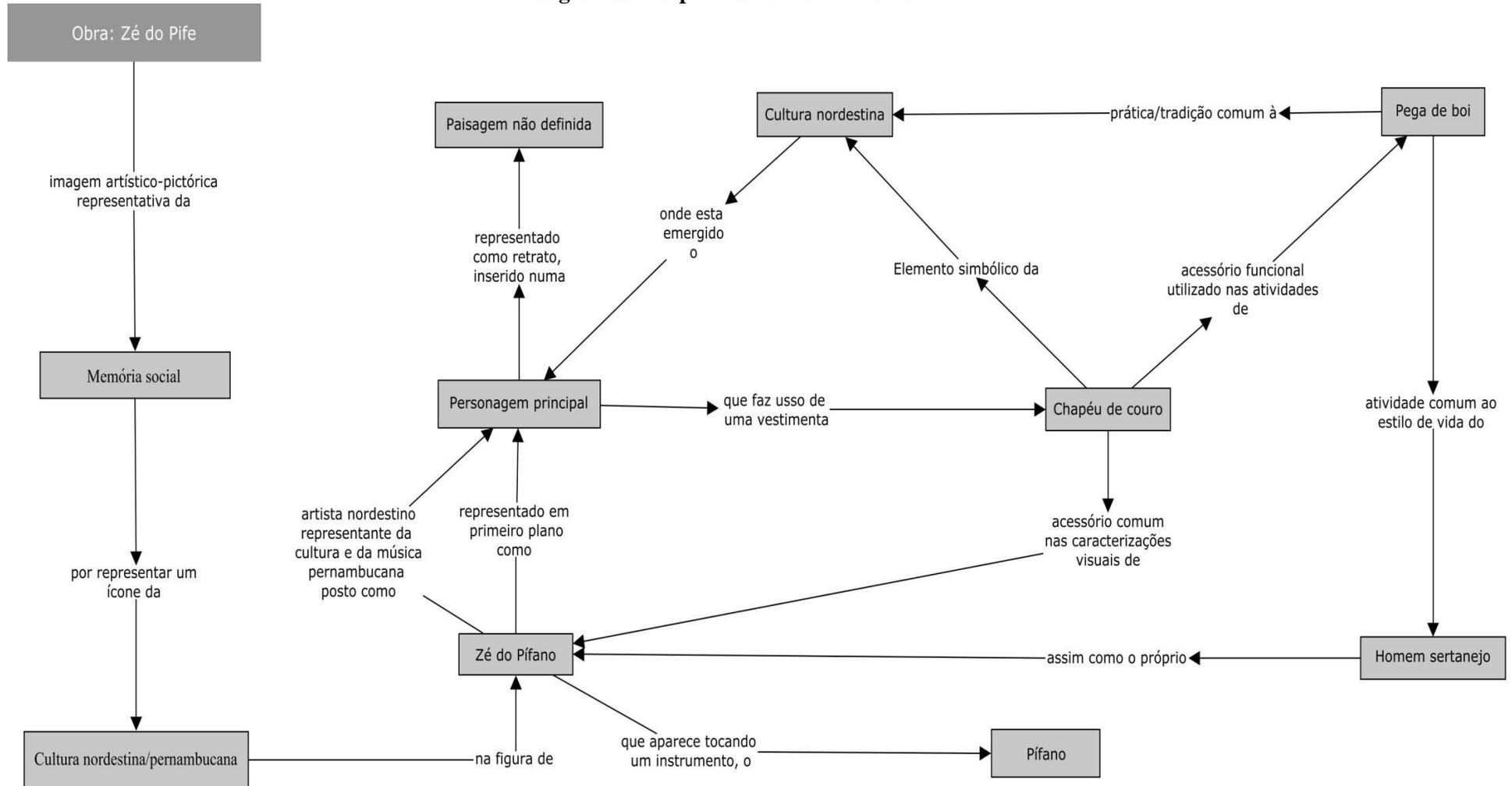
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – A **obra 10**, assim como a **09**, se configura como um retrato. Em um único plano aparece representado a figura de um homem tocando um pífano. Este homem retratado faz uso de um chapéu de couro. A imagem não possui cenário definido.

Como assuntos, definimos: Zé do Pífano; Cultura Popular Nordestina; Música Popular Nordestina; Artista Agrestino.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – A **obra 10**, por se tratar de um retrato, assim como a **obra 09**, possui fácil identificação, principalmente por retratar uma figura pública e conhecida no cenário artístico-cultural nordestino. Assim, o personagem retratado é o Zé do Pífano, conhecido popularmente como Zé do Pife – uma adaptação da palavra que se refere ao instrumento. O pífano é o instrumento que o personagem aparece tocando na imagem, instrumento de sopro similar visualmente a uma flauta, o chapéu aparente é um chapéu de couro, igual ao chapéu que aparece sendo usado pelo personagem representado na **obra 09**. O cenário é indefinido.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – Assim como na **obra 09** – mencionada por fazer parte de um subconjunto dentro do *corpus* com o mesmo assunto, e por ser muito semelhante em sua composição – a **obra 10** tem sua representatividade social calcada na apresentação do assunto ‘música’, com a valorização de um personagem importante neste, de modo a ressaltar a cultura e o regionalismo do sertão nordestino, vinculado à produção musical. No caso da **obra 10**, o personagem que recebe destaque é o Zé do Pífano, músico pernambucano de forte reconhecimento e influência na cultura pernambucana. A imagem apresenta a figura do Zé do Pífano tocando seu pífano, instrumento que dá nome e marca seu estilo musical. O chapéu de couro, assim como aparece na **obra 09**, ressalta o uso de uma peça que dá identidade artística aos artistas nordestinos, originária de uma cultura que se estendeu e transformou ao longo dos tempos, a pega de boi, numa adaptação estética e funcional de uma peça usada pelo homem sertanejo nas atividades no campo a um elemento estético que compõe o visual contemporâneo de personalidades famosas e mesmo do homem comum. O pedaço de um bordado em couro do chapéu que aparece sutilmente na obra é também elemento simbólico chave da tradição artesanal do couro que resiste e inova na cultura nordestina.

Figura 22: Mapa Conceitual da obra 10



Fonte: O autor

4.10.1 Interpretação do Mapa Conceitual 10

A obra 10, *Zé do Pife*, assim como a obra 09, nos traz a representação de um personagem ícone da música e da cultura pernambucana, o Zé do Pífano, conhecido de forma popular como Zé do Pife. A obra segue o mesmo estilo representativo da obra 09, tratando-se de um retrato, com exposição simples e direta do personagem. Assim, seguimos a mesma linha de percepção dos elementos visuais da obra utilizados na obra 09, evidenciando as possíveis questões que emergiram dos detalhes visuais aparentes na própria figura retratada. Tomando como base de hierarquização o mesmo sistema utilizado nos demais mapas, temos a seguinte leitura interpretativa das relações efetuadas na sua construção:

A obra *Zé do Pife* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social por representar um ícone da cultura nordestina/pernambucana, na figura de Zé do Pífano, artista nordestino representante da cultura e da música pernambucana, posto na obra como personagem principal, apresentado em um retrato com uma paisagem não definida. O personagem aparece tocando um pífano, e faz uso de uma vestimenta, o chapéu de couro, elemento símbolo da cultura nordestina, de onde emerge o personagem, sendo também acessório funcional nas atividades de pega de boi, atividade esta que também faz parte da cultura nordestina, e é atividade comum ao estilo de vida do homem sertanejo, como é o próprio Zé do Pífano. O chapéu de couro é também acessório comum nas caracterizações visuais do personagem principal.

4.11 Análise 11

Figura 23: Obra 11 - Vida no Sítio



Fonte: Joaz Silva

A obra *Vida no Sítio* é uma das obras destinadas a representar o modo de vida do homem sertanejo, sendo, pois, rica em detalhes simbólicos que estão em perfeito alinhamento com a realidade do homem do campo, especialmente das famílias que residem nas zonas rurais do sertão nordestino. Assim como na **obra 07** evidencia características da paisagem, vestimenta e costumes nos quais o homem sertanejo se insere. Assim, a **obra 11** vem reforçar e valorizar esse estilo de vida, numa representação social que dá espaço às nuances que circundam a vida do homem nordestino nas cidades, no campo e em seus amplos aspectos de apresentação, com imagens que ultrapassam a o próprio limite regional indicado pelo autor, o agreste pernambucano, e representando assim, de uma forma mais abrangente aspectos que se repetem em outras regiões nordestinas. Deste modo, seguem os três níveis de análise realizados:

PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Na **obra 11** aparece representado uma paisagem sertaneja, na qual se evidencia uma casa com quatro árvores em volta, na porta desta casa aparece uma figura de uma mulher, e além desta, no entorno da casa, mais quatro homens, um segurando uma enxada, dois segurando um saco e um portando uma sanfona. A imagem apresenta ainda duas vacas e um equipamento de madeira utilizado para transportar cargas. Na vegetação rasteira, se evidenciam alguns cactos. Como assuntos, definimos: Paisagem Sertaneja; Homem Sertanejo; Músico Sertanejo; Vida Sertaneja.

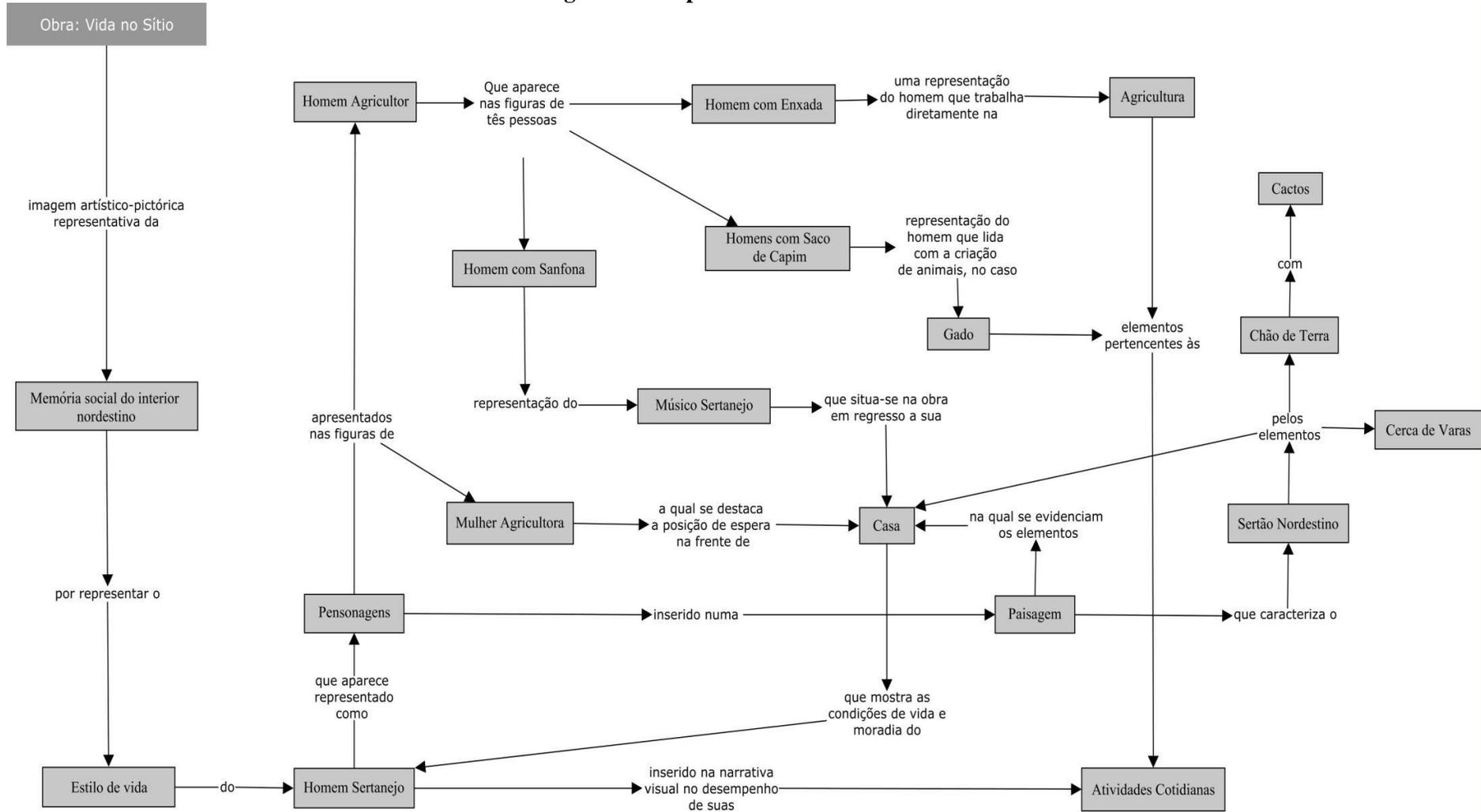
ICONOGRÁFICO (Identificação) – Seguindo a mesma linha de descrição da imagem da

análise pré-iconográfica, podemos identificar os elementos da **obra 11** como uma paisagem rural comum ao interior nordestino, não somente o pernambucano, onde a casa simples, com parede lateral de tijolos exposta, evidencia o método mais comum de construção nesses lugares, a alvenaria. A personagem mulher, posicionada na porta de casa, indica uma dona de casa que recebe o personagem homem que carrega a enxada. Nota-se que o saco manuseado por outros dois personagens homens está repleto de pasto, utilizado como alimento para o gado que se encontra próximo dos mesmos na imagem e, próximo também de um instrumento de madeira no qual estes provavelmente transportaram a carga de alimento. O quarto personagem homem carrega uma sanfona e possui uma vestimenta um pouco mais arrojada, este personagem transparece a sensação de estar retornando àquele local, e pode indicar o regresso de um músico pra casa. A vegetação rasteira idealiza uma paisagem sertaneja e representa a caatinga, enfatizando o ambiente rural pela representação do chão de terra.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A **obra 11** vem, assim como a **obra 07**, retratar o estilo de vida do homem sertanejo apontando elementos que caracterizam as suas atividades cotidianas e narram visualmente as suas realidades. Assim, de modo a interpretar os elementos descritos e identificados nas análises anteriores, podemos observar a intenção maior do autor de criar uma narrativa que pode ser compreendida mediante a observação dos elementos e a posição que estes ocupam na imagem. Neste sentido a imagem propõe expor as condições de vida do homem sertanejo, evidenciando sua moradia, representada pela casa com parede de tijolos aparente, nos atentando não somente ao estilo de construção desta – a alvenaria - mas a este hábito que se marca pela falta de recursos nas construções mais simples, o acabamento - reboco – das paredes com detalhamento, que é feito apenas na fachada das casas. A personagem mulher, que aparece em pé em frente de casa, representa a dona de casa, e tem uma peculiaridade na sua forma de apresentação, pois, possui em sua cabeça algo que se observa como um tecido – conhecido popularmente como rudia – ou mesmo um lenço, ambos que fazem parte de uma tradição das mulheres para se proteger do sol, ou mesmo para forrar a cabeça quando levam algo como bacias e baldes. O personagem homem com enxada é a representação do homem agricultor, uma vez que a enxada é uma ferramenta símbolo da agricultura. Os dois homens que seguram o saco representam a atividade de cuidados com os bichos de criação, neste caso, especialmente a alimentação do gado, uma vez que o autor representa junto deles e do saco o capim, que é um dos tipos de alimento dados a este tipo de animal – representado ao lado desses personagens. O quarto personagem, o homem com a sanfona remete aos músicos sertanejos, e traz uma reflexão sobre a arte presente nesses

espaços, e a busca de meios de vida que ultrapassam a vida simples do campo, isto porque na imagem, este personagem está representado como se chegasse em casa, portando sua sanfona, calçado e vestido com acessórios em couro, coberto do regionalismo, da cultura e da arte. Por fim, temos a vegetação que, diferente da **obra 07** apresenta árvores com folhagem próximas a casa, mas transparece a seca e o tipo de vegetação pela presença dos cactos espalhados pelo chão de terra.

Figura 24: Mapa Conceitual da obra 11



Fonte: O autor

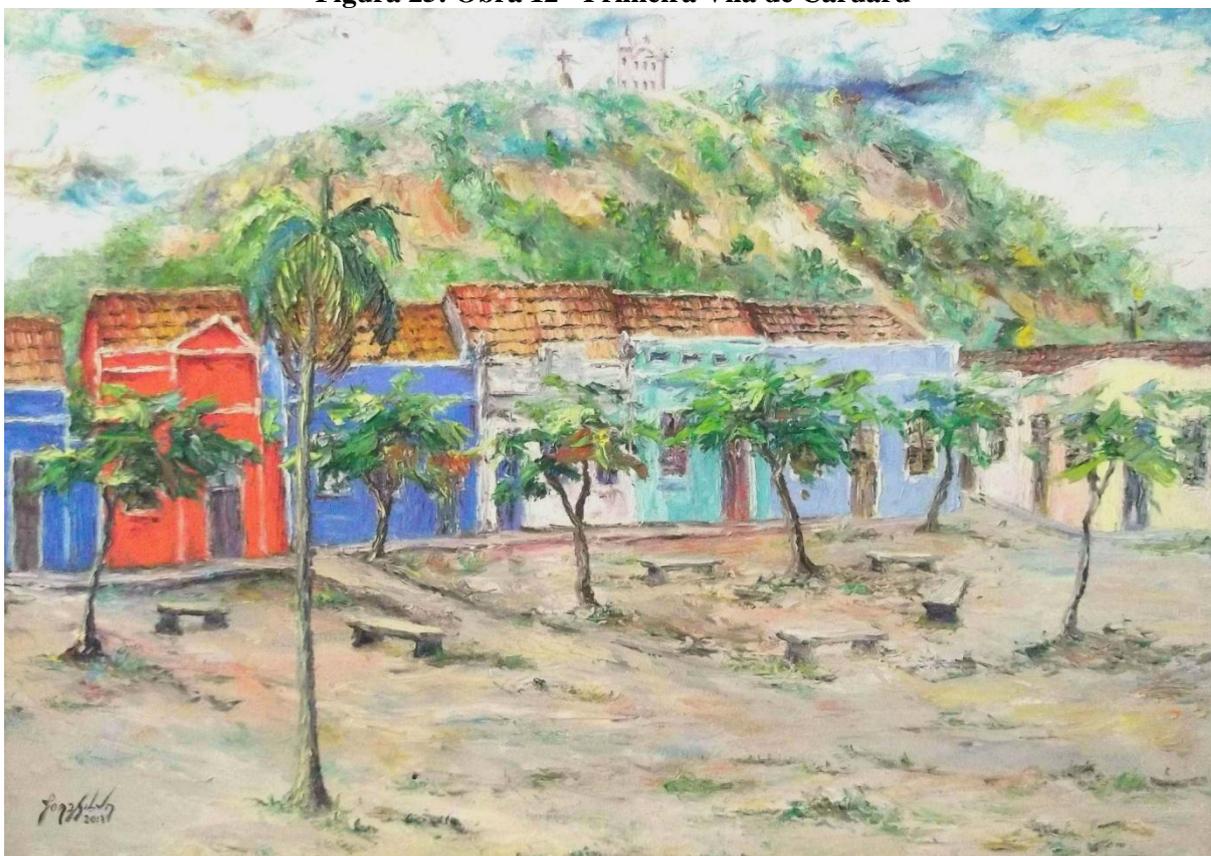
4.11.1 Interpretação do Mapa Conceitual 11

A obra *Vida no Sítio* tem sua abordagem visual centralizada em demonstrar através da paisagem e atividades cotidianas o estilo de vida do homem que reside nas zonas rurais do interior nordestino, como os cuidados com animais de criação, o trabalho com a agricultura e, também a figura do sertanejo que se dedica a vida de músico. Deste modo, em análise, buscou-se identificar os elementos correspondentes a esta temática de modo a estabelecer seu sentido sob uma perspectiva real de representação da memória social. Assim, seguindo o conteúdo de análise, e a ordem hierárquica pré-estabelecida, desenvolvemos o mapa cujo em leitura interpretativa, temos:

A obra *Vida no Sítio* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social do interior nordestino, por representar o estilo de vida do homem sertanejo que aparece representado na imagem como personagens nas figuras de uma mulher agricultora, que se destaca pela posição de espera em frente de casa, esta que apresenta o modo de vida dessas pessoas e, nas figuras do homem agricultor, representado por sua vez em três homens distintos, o homem com sanfona, uma representação do músico sertanejo regressando à sua casa; homens com saco de capim, demonstram a lida com a criação de animais, no caso o gado e o; homem com enxada que simboliza o trabalho com a agricultura. Neste caso, a lida com o gado e a agricultura são elementos pertencentes às atividades cotidianas do homem sertanejo, que aparece executando-as. Estes personagens estão inseridos numa paisagem que caracteriza o sertão nordestino por trazer os elementos casa, cerca com varas, e o chão de terra com cactos.

4.12 Análise 12

Figura 25: Obra 12 - Primeira Vila de Caruaru



Fonte: Joaz Silva

A obra *Primeira Vila de Caruaru* é uma obra destinada a representar através da paisagem a formação e o desenvolvimento da cidade de Caruaru-PE, marcando através das imagens um traçado histórico que reflete as origens da cidade e permitem a visualização desta através dos elementos marcantes de cada período. Assim, a obra não possui personagens ou ações/atividades a serem analisadas, mas, sua paisagem. No caso específico desta obra, a representação é o ponto de partida da cidade pela perspectiva apresentada pelo autor, que dá espaço a outras obras que representam paisagens diferentes em períodos posteriores a esse. Deste modo, estabelecemos nossa análise tomando por consideração que a paisagem rural representada é generalista, tomando por consideração específica o aparecimento de símbolos específicos da história de Caruaru, conforme segue a análise:

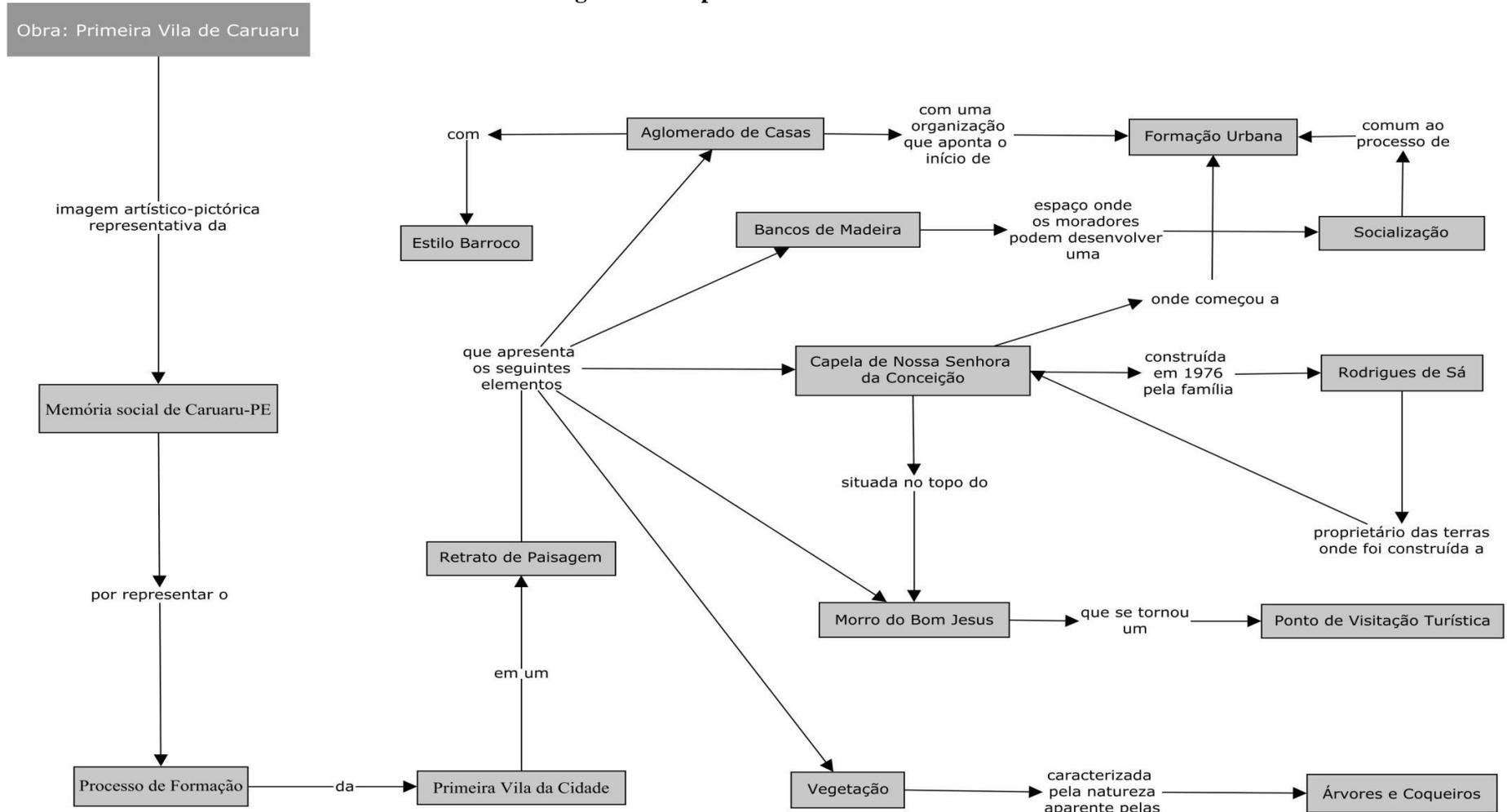
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Na obra 12 está representada uma paisagem referente a uma vila, com casas e também natureza aparente, chão de terra, coqueiros e entre estes pequenos bancos de madeira. Em segundo plano, um morro com uma pequena igreja ao topo com um cruzeiro. Como assuntos, definimos: Vila; Aglomerado de Casas; Paisagem com

Natureza.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Tomando como base de identificação dos elementos a descrição realizada na análise anterior, notamos que a imagem representa a paisagem de uma pequena vila, esta vila seria a primeira vila de Caruaru-PE, que mais tarde começaria a se desenvolver até formar o povoado. Em segundo plano o morro que aparece é o Morro do Bom Jesus, e a pequena igreja é a Capela de Nossa Senhora da Conceição, construída por volta de 1776 nas terras da fazenda da família Rodrigues de Sá.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A obra 12 vem retratar um momento histórico importante da cidade de Caruaru-PE, que é o seu processo de formação como cidade. Na obra então a primeira vila da cidade é representada por um pequeno aglomerado de casas, com uma arquitetura com elementos que sinalizam o estilo barroco, marcados pela simplicidade das casas e, ao mesmo tempo, pelo detalhamento das fachadas. Uma característica da vila que torna-se considerável é o estilo de disposição das casas que, diferentes das casas da zona rural, ganham uma forma de disposição uma ao lado das outras, que é mais comum nas cidades. Outro elemento que dá idéia de interação social característico de uma vila é a disposição dos bancos, sugerindo um espaço de convivência entres os moradores. No entanto, o chão de terra e a própria vegetação que aparece na imagem tanto próximo às casas como ao fundo, simbolizam esse momento de início de formação de um povoado, que tem ainda poucos investimentos em urbanização. Em segundo plano, vemos um morro, que é conhecido na cidade como o Morro do Bom Jesus, e neste a Capela de Nossa Senhora Da Conceição e a sua frente o cruzeiro da igreja. O morro é na atualidade um ponto de visitação da cidade, por permitir uma vista ampla da mesma, e a capela foi construída pela família Rodrigues de Sá, donos das terras. Foi entorno da capela que a vila cresceu, dando espaço a um povoado e hoje a cidade de Caruaru-PE. A obra, ainda que simples em questão de elementos, mostra pontos que compõem a história da cidade de Caruaru-PE, permitindo a compreensão da sua formação, e informando sobre as mudanças no espaço da cidade ao longo dos anos.

Figura 26: Mapa Conceitual da obra 12



Fonte: O autor

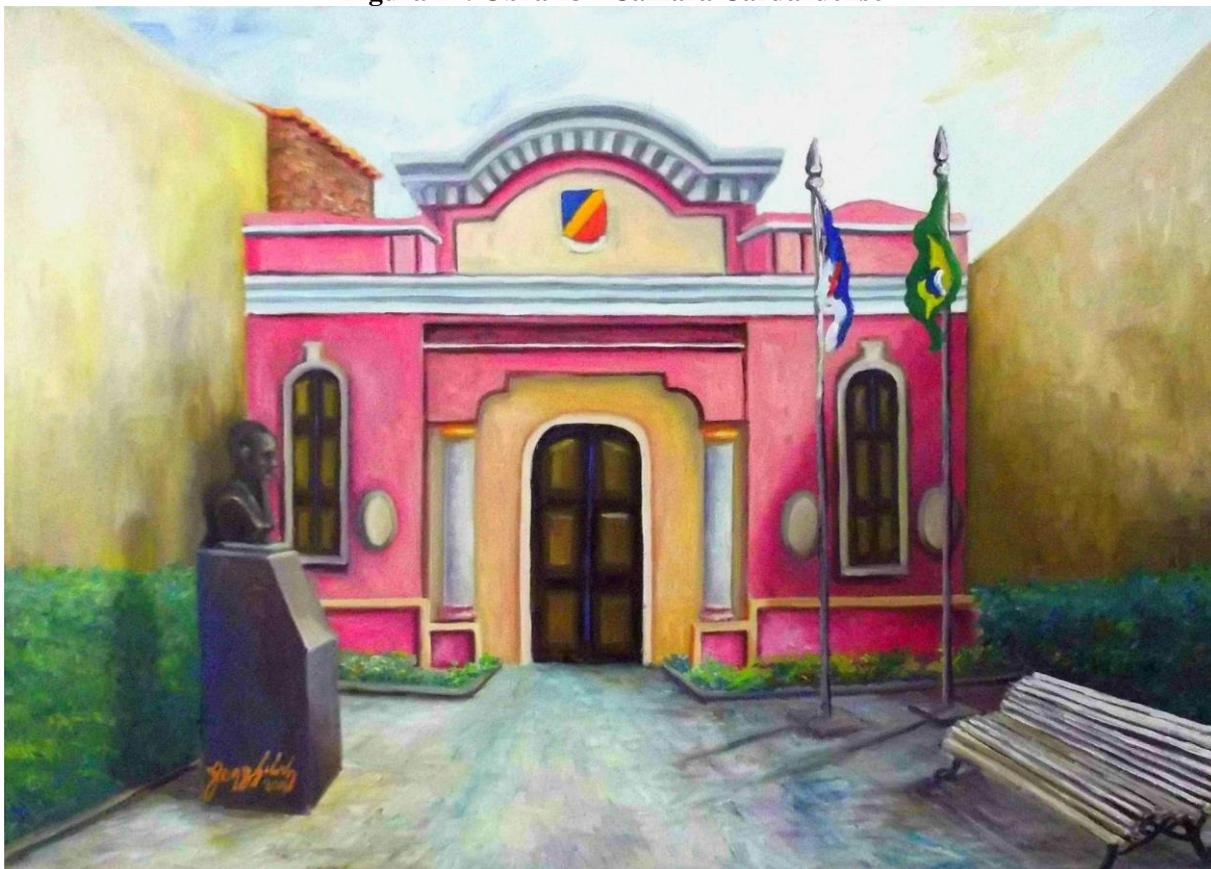
4.12.1 Interpretação do Mapa Conceitual 12

A obra *Primeira Vila de Caruaru* é um retrato da paisagem histórica que marca o início do desenvolvimento urbano da cidade de Caruaru-PE. Na obra pode-se notar a intenção do autor em representar o desenvolvimento urbano, enfatizando o princípio de urbanização e elencando sinais da paisagem de onde a cidade começou a se formar, como a Capela de Nossa Senhora da Conceição e o Morro do Bom Jesus. Assim, o mapa conceitual seguiu as considerações da análise numa diagramação que busca narrar sistematicamente o conteúdo visual da obra, tomando por consideração, sobretudo a identificação real dos sentidos destes, conforme segue:

A obra *Primeira Vila de Caruaru* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social de Caruaru-PE, por representar o processo de formação da primeira vila da cidade em um retrato de paisagem que apresenta os seguintes elementos: aglomerado de casas, com estilo barroco, que aponta o início da formação urbana; bancos de madeira, um espaço onde os moradores podiam desenvolver uma socialização comum ao processo de urbanização; o Morro do Bom Jesus, que é hoje um ponto de visitação turística e no qual se encontrava a; Capela de Nossa Senhora da Conceição, construída em 1976 pela família Rodrigues de Sá, donos das terras na qual esta foi erguida onde em seu entorno começou a formação urbana e, por fim a; vegetação caracterizada pela natureza aparente nas árvores e coqueiros da imagem.

4.13 Análise 13

Figura 27: Obra 13 - Câmara Caruaruense



Fonte: Joaz Silva

A obra *Câmara Caruaruense* é uma obra que vêm dar espaço a representação de um símbolo da política caruaruense, a câmara de vereadores, contribuindo para o registro histórico da cidade, por representar um espaço destinado a tomadas de decisões de personagens que compõem o cenário político da cidade. A obra oportuniza a visualização da fachada da câmara no século XIX, permitindo através dela traçar as mudanças na arquitetura deste prédio que aconteceram ao longo da história. Buscando compreender a narrativa da imagem, realizamos a seguinte análise:

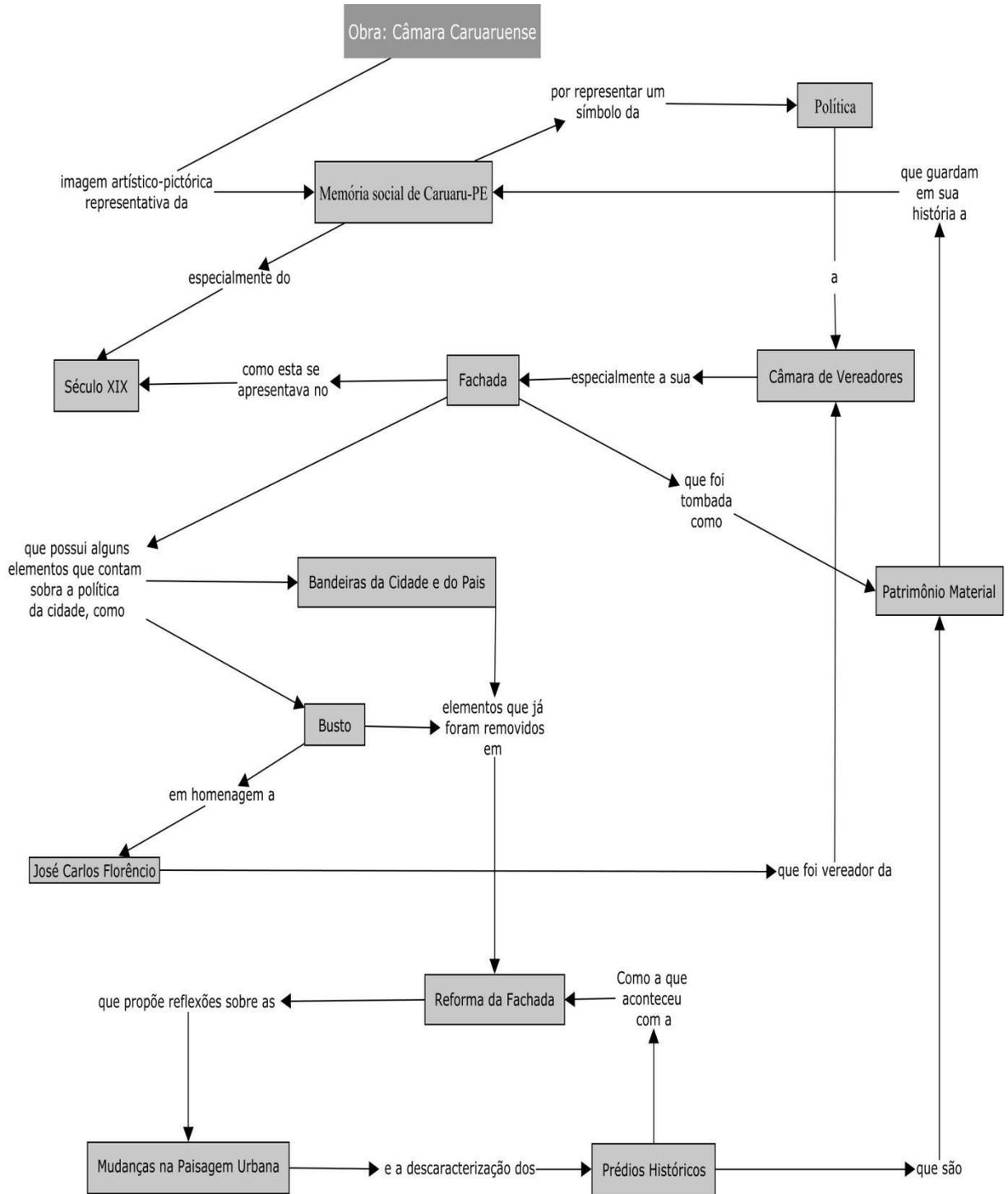
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Na obra 13 em descrição, temos a fachada de um estabelecimento histórico e público, onde, na sua frente estão situados um busto de um homem, duas bandeiras não hasteadas e um banco de madeira branco. Como assuntos, definimos: Fachada; Prédio Público; Prédio Histórico.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Identificando os elementos com base na história da cidade de Caruaru-PE, temos que a fachada representada é da Câmara Municipal de Caruaru, em meados do século XIX, quando esta passou por um processo de reforma buscando a

preservação de sua arquitetura original. O busto que aparece na imagem é de José Carlos Florêncio, personagem da história da cidade que foi jornalista, advogado e também vereador da cidade. As bandeiras representadas são a da cidade – criada por Amaro Matias em 1972 - e a do Brasil.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A obra 13 retrata um símbolo político da história da cidade de Caruaru-PE, que é o prédio histórico que sedia a Câmara Municipal de Vereadores de Caruaru. O autor da obra fez uma representação da fachada do prédio conforme esta se apresentava no século XIX, enfatizando a reforma realizada. Neste caso, vemos a possibilidade de reflexão da história da cidade e da política da mesma, através dos elementos que sinalizam este período por sua temporalidade. Além desta reflexão, a imagem possibilita a discussão sobre a arquitetura dos prédios da cidade, especialmente da câmara, permitindo realizar observações do estilo e das transformações ocorridas neste, que mudam, de uma forma geral, a paisagem urbana da cidade. O busto que aparece na imagem foi uma homenagem a José Carlos Florêncio, figura que ganhou valorização por ter sido vereador da câmara, além de ter sido advogado e jornalista também. Neste sentido, este elemento simbólico marca na vida real o destaque que este personagem teve na história real, perpassando a obra de arte em mais um registro de sua existência como elemento que constrói a memória social da cidade. As bandeiras que aparecem representadas na obra, da cidade e a nacional, foram removidas, assim como o banco e, o busto foi mudado de lugar em reformas mais recentes que buscaram transformar o espaço da câmara, muito embora a fachada tenha permanecido visto que foi tombada como patrimônio. Essas transformações refletem as mudanças de governantes e a busca por transformações do espaço urbano, muito embora corroborem para a descaracterização de paisagens históricas.

Figura 28: Mapa Conceitual da obra 13



Fonte: O autor

4.13.1 Interpretação do Mapa Conceitual 13

A obra *Câmara Caruaruense* é um retrato da paisagem histórica da cidade de Caruaru-PE que tem como principal objetivo representar a política da cidade, uma vez que retrata a câmara de vereadores, especialmente sua fachada. Além de representar a política da cidade dentro dos demais temas tratados no *corpus*, a obra abre espaço à percepção da arquitetura e das transformações na paisagem urbana e histórica ao longo do tempo. Assim, buscando elencar a interpretação por conceitos e relações, desenvolvemos o mapa conceitual conforme segue:

A obra *Câmara Caruaruense* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social de Caruaru-PE, por representar um símbolo da política: a câmara de vereadores, especialmente a sua fachada, como esta se apresentava no século XIX, que possui elementos que contam sobre a política da cidade como as bandeiras da cidade do país, o busto em homenagem José Carlos Florêncio, ex vereador da câmara. Estes elementos já foram removidos em reforma da fachada, propondo reflexões sobre as mudanças na paisagem urbana e descaracterização dos prédios históricos que são patrimônio material e que guarda em sua história a memória da cidade.

4.14 Análise 14

Figura 29: Obra 14 - Igreja de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Joaz Silva

A obra *Igreja de Nossa Senhora da Conceição* traz uma nova visão sobre a paisagem caruaruense apresentada na **obra 08**. A igreja e seu entorno, ambientes onde nasceram a feira mais famosa da cidade, a Feira de Caruaru, apresentadas na obra 08, são representados na obra 14 de modo a atualizar este ambiente que não comporta mais a feira. A obra traz um outro momento histórico da cidade e suas características paisagísticas, informando sobre as transformações do espaço urbano e, especialmente, da igreja. Refletindo sobre a presente obra, em comparação com a obra 08, podemos identificar alguns elementos importantes que foram transformados na paisagem, conforme apresentamos na análise seguinte:

PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Na **obra 14** temos a representação de uma igreja, situada em um espaço urbano, com um coqueiro ao fundo e árvores em sua volta. Logo à frente da igreja temos uma estátua. Como assuntos, definimos: Igreja; Praça; Paisagem Urbana.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Identificamos a igreja representada visualmente na obra como a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, a mesma que aparece na **obra 08**, o espaço urbano onde se encontra é, na verdade, o centro da cidade de Caruaru-PE e, a estátua logo a frente da igreja é a figura de José Rodrigues de Jesus, o fundador da cidade de Caruaru-PE.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A **obra 14** tem um papel importante dentro do contexto geral do nosso *corpus*, com a representação de ícones que também estão presentes em outras obras, porém numa temporalidade histórica diferente, nos permitindo refletir sobre as histórias e as mudanças que aconteceram ao longo do tempo. Representada na imagem vemos a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, a mesma igreja que aparece representada na **obra 08**, que mostra o surgimento da Feira de Caruaru. Notamos então que a paisagem denota a ausência dessa movimentação comercial em seu entorno, uma vez que umas das mudanças históricas que aconteceram foi a mudança da feira para outra localidade da cidade. Uma vez que a feira foi um grande acontecimento que impulsionou o desenvolvimento comercial e econômico da cidade e assim transformou a realidade social desta, justificamos o porquê da estátua em frente à igreja uma homenagem a José Rodrigues de Jesus, o fundador da cidade, uma vez que este ponto é marco zero de desenvolvimento urbano da cidade. O retrato da igreja nos mostra também as transformações na estrutura arquitetônica da própria igreja, quando comparada à igreja, de meados do século XIX, que aparece representada na **obra 08**. Além das cores, a maior diferença que aparece na arquitetura da igreja, que tem um estilo neoclássico e barroco, é a construção de uma torre do lado esquerdo da igreja, deixando-a simétrica. As transformações na paisagem de modo geral ficam evidentes, a disposição das casas ainda mais próximas a igreja, e uma vegetação que aparece organizada com uma estrutura urbanista. Deste modo a obra 14 caracteriza-se como uma pintura histórica que retrata as transformações sociais da Cidade de Caruaru-PE, informando através de seus elementos simbólico-narrativos as mudanças da paisagem do centro da cidade, ocorridas ao longo dos anos, especialmente quando comparadas a outra obra do conjunto que representa o início do desenvolvimento da mesma.

4.14.1 Interpretação do Mapa Conceitual 14

A obra *Igreja de Nossa Senhora das Dores* é um retrato da paisagem histórica da cidade de Caruaru-PE que apresenta um dos pontos religiosos mais importantes da cidade e da história de desenvolvimento econômico da mesma, que é a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, onde se desenvolveu no entorno a Feira de Caruaru. O retrato traz informações visuais que atualizam a paisagem já representada na **obra 08**, permitindo a verificação das transformações que aconteceram na paisagem e na própria igreja que é um prédio histórico e patrimônio material da cidade. Buscando compreender e representar o conteúdo visual da obra, desenvolvemos o mapa conceitual, com base na análise prévia, tendo este a seguinte leitura interpretativa:

A obra *Igreja de Nossa Senhora da Conceição* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social de Caruaru-PE, por representar uma paisagem histórica que possui símbolos da religiosidade, do desenvolvimento urbano e de personalidades caruaruenses. A religiosidade é representada pela Igreja de Nossa Senhora da Conceição que é um prédio histórico com estilo arquitetônico neoclássico e barroco, igreja onde se formou a primeira Feira de Caruaru que, por sua vez, contribuiu para o desenvolvimento urbano. A igreja e a feira situavam-se no Marco Zero da cidade – centro da cidade e ponto de partida do seu desenvolvimento, este, marcado pela apresentação das casas que rodeavam a feira. A representação da igreja permite também a reflexão sobre as transformações na arquitetura e na paisagem com a construção de sua segunda torre e, pela ausência na imagem da própria feira – que se mudou para outra localidade.

4.15 Análise 15

Figura 31: Obra 15 - Palácio do Bispo



Fonte: Joaz Silva

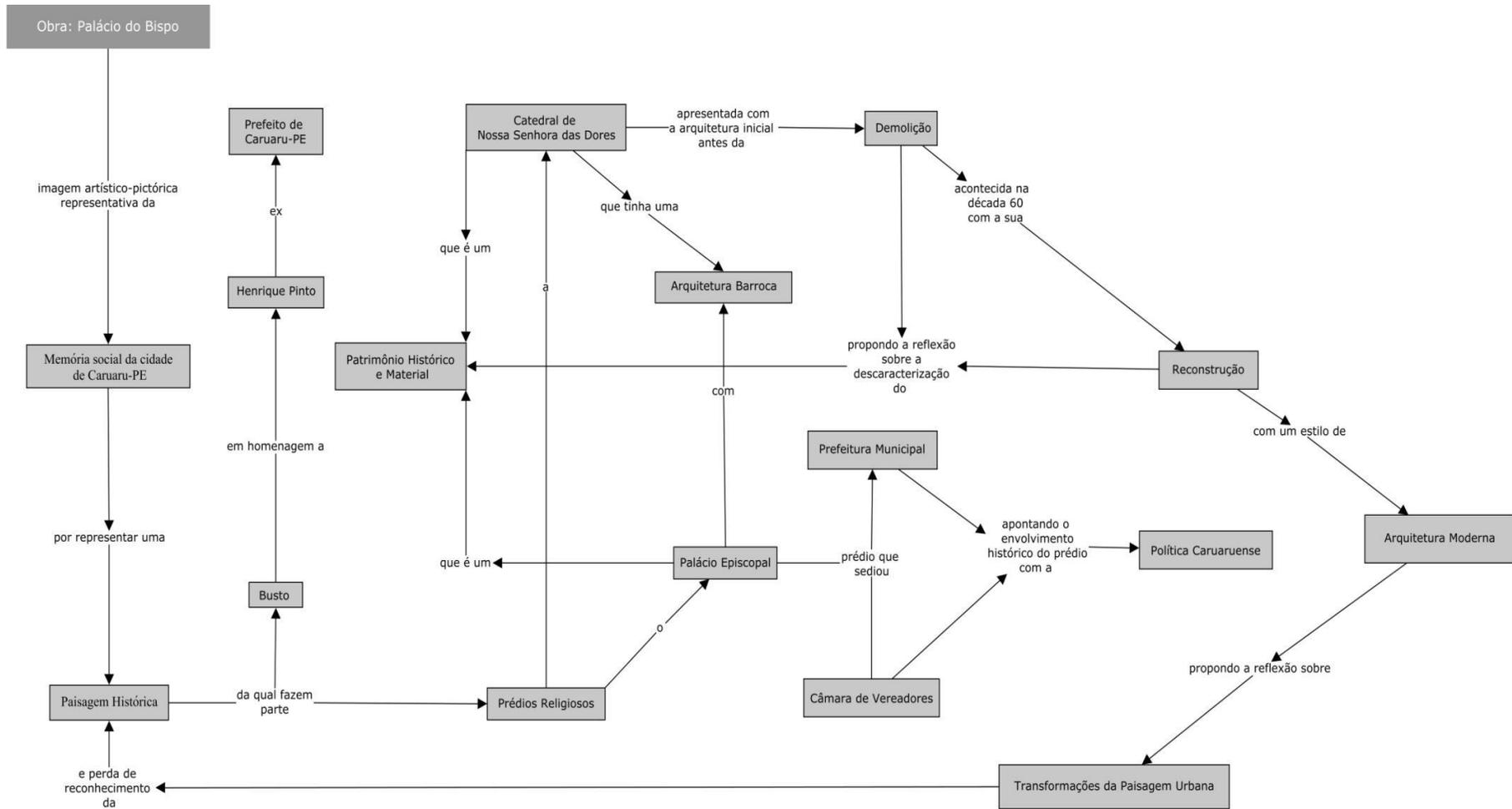
A obra *Palácio do Bispo* é mais uma obra que retrata paisagens da cidade de Caruaru-PE. Neste caso ela dá ênfase a dois prédios importantes na história da cidade, a Catedral de Nossa Senhora das Dores e o Palácio Episcopal – conhecido popularmente por Palácio do Bispo ou Casa do Bispo, conforme foi colocado no título pelo autor da obra. Esses prédios marcam a paisagem da cidade e suas representações na **obra 15** vem apontar as transformações dessas paisagens e servir de retrato histórico de um determinado período histórico. Assim a memória social aparece registrada neste documento, falando do desenvolvimento urbano da cidade ao longo dos anos. Neste sentido buscamos compreender a narrativa visual da obra pela seguinte análise:

PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Na obra 15 temos a representação de dois prédios históricos, à esquerda da imagem uma catedral e, à direita um casarão antigo. No entorno destes dois prédios uma paisagem urbana com casas e árvores dispostas próximas à catedral. Ao fundo da imagem um coqueiro, e à frente dos dois prédios um busto. Como assuntos, definimos: Paisagem Sertaneja; Prédios Históricos; Paisagem Urbana; Busto.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – Identificamos que na obra 15, os dois prédios históricos que aparecem registrados são, respectivamente, a Catedral de Nossa Senhora das Dores, antes de sua demolição, em meados da década de 60, e o Palácio Episcopal, ou Casa do bispo, como é popularmente conhecido. O busto que aparece na imagem e fica em frente ao palácio é de Henrique Pinto, ex-prefeito da cidade de Caruaru-PE.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A obra 15, assim como as obras 08 e 14, retrata paisagens e prédios religiosos da cidade de Caruaru-PE. A obra 15 nos propõe então uma visualização da paisagem histórica da cidade com elementos que correspondem à década de 60, antes da maior transformação ocorrida com um dos prédios que aparecem na obra, a Catedral de Nossa Senhora das Dores. Muito embora a obra receba o título de *Palácio do Bispo*, que é o prédio com maior destaque na obra, é imagem da Catedral que dá o maior ponto de reflexão da obra, a transformação da paisagem urbana ao longo dos anos. A imagem é uma representação destes dois prédios antes da demolição e reconstrução da catedral. O Palácio permanece com sua arquitetura inicial, essencialmente barroca, no entanto a catedral, após ser demolida, deu espaço a um prédio moderno, que transformou drasticamente a paisagem local. Percebemos assim a contribuição da obra 15, como sendo o uso da arte e da produção pictórica no registro da história social das cidades, atentando as transformações que, especialmente nessa obra, traceja a história religiosa da cidade uma vez que a catedral é em nome da figura religiosa padroeira da cidade, Nossa Senhora das Dores. A imagem do Palácio Episcopal tem também o valor histórico de sua representação, que se envolve na história religiosa e política da cidade por já ter sediado a prefeitura municipal e a câmara de vereadores da cidade, sendo sinônimo de resistência da arquitetura e do patrimônio material da cidade. A figura representada em forma de busto, que aparece em frente ao Palácio Episcopal, de Henrique Pinto, nos reflete a valorização das figuras políticas que são aparentes em muitos dos monumentos da cidade de Caruaru-PE. Henrique Pinto foi prefeito da cidade em meados da década de 20 e era conhecido também, por ser jornalista, poeta e por ter sido deputado estadual.

Figura 32: Mapa Conceitual da obra 15



Fonte: O autor

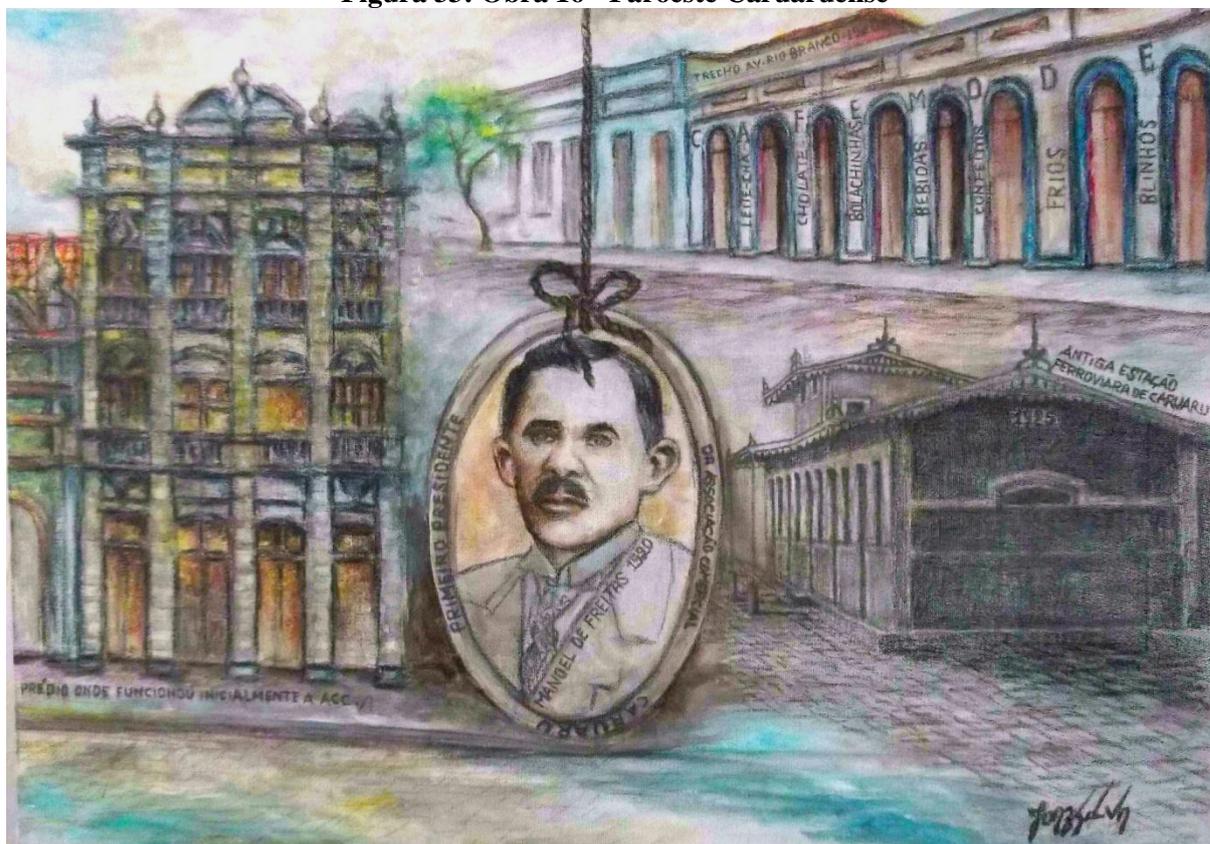
4.15.1 Interpretação do Mapa Conceitual 15

A obra *Palácio do Bispo* é, assim como a **obra 14**, um retrato da paisagem histórica da cidade de Caruaru-PE que apresenta pontos religiosos importantes da cidade e da história política – no caso específico desta - que é o Palácio Episcopal e a Catedral de Nossa Senhora das Dores, padroeira da cidade. A obra tem sua validade histórica pela peculiaridade de um dos seus elementos representados terem sido drasticamente modificados, alterando assim a paisagem na contemporaneidade, neste caso, a demolição e reconstrução da catedral. Assim, vemos a memória social retratada nas suas nuances de transformação, onde se percebe a pintura como um registro visual que guarda a imagem de uma paisagem inexistente e que foi, marcante na história geral de uma cidade. Buscou-se atender a descrição, identificação e interpretação das análises com a construção do mapa conceitual, no qual temos a seguinte leitura interpretativa:

A obra *Palácio do Bispo* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social de Caruaru-PE, por representar uma paisagem histórica da qual fazem parte um busto e prédios históricos. O busto foi feito em homenagem a Henrique Pinto, ex-prefeito da cidade de Caruaru-PE. Os prédios históricos representados são o Palácio Episcopal e a Catedral de Nossa Senhora das Dores, ambos patrimônios histórico e material da cidade e com arquitetura barroca. O Palácio episcopal sediou também a prefeitura municipal e a câmara de vereadores, apontando o envolvimento histórico do prédio com a política caruaruense. Já a catedral é apresentada na obra com sua arquitetura inicial antes da sua demolição na década de 60, e reconstrução em um estilo de arquitetura moderna. A demolição e reconstrução nos propõem reflexões sobre a transformação da paisagem urbana e a perda de reconhecimento da paisagem histórica, bem como sobre a descaracterização do patrimônio histórico e material da cidade.

4.16 Análise 16

Figura 33: Obra 16 - Faroeste Caruaruense



Fonte: Joaz Silva

A obra *Faroeste Caruaruense* fecha as nossas análises e tem uma representação visual na qual os elementos que compõem a narrativa foram dispostos em forma de colagem ou sobreposição, abrangendo paisagens que apresentam partes da cidade de Caruaru em períodos históricos passados. A obra constitui-se de um registro histórico que resgata informações sobre a paisagem e sobre personagens que atuavam socialmente na cidade, e resgatam a memória social através da documentação dessas informações. Com base nestas informações visuais disponíveis na imagem, desenvolvemos a seguinte análise:

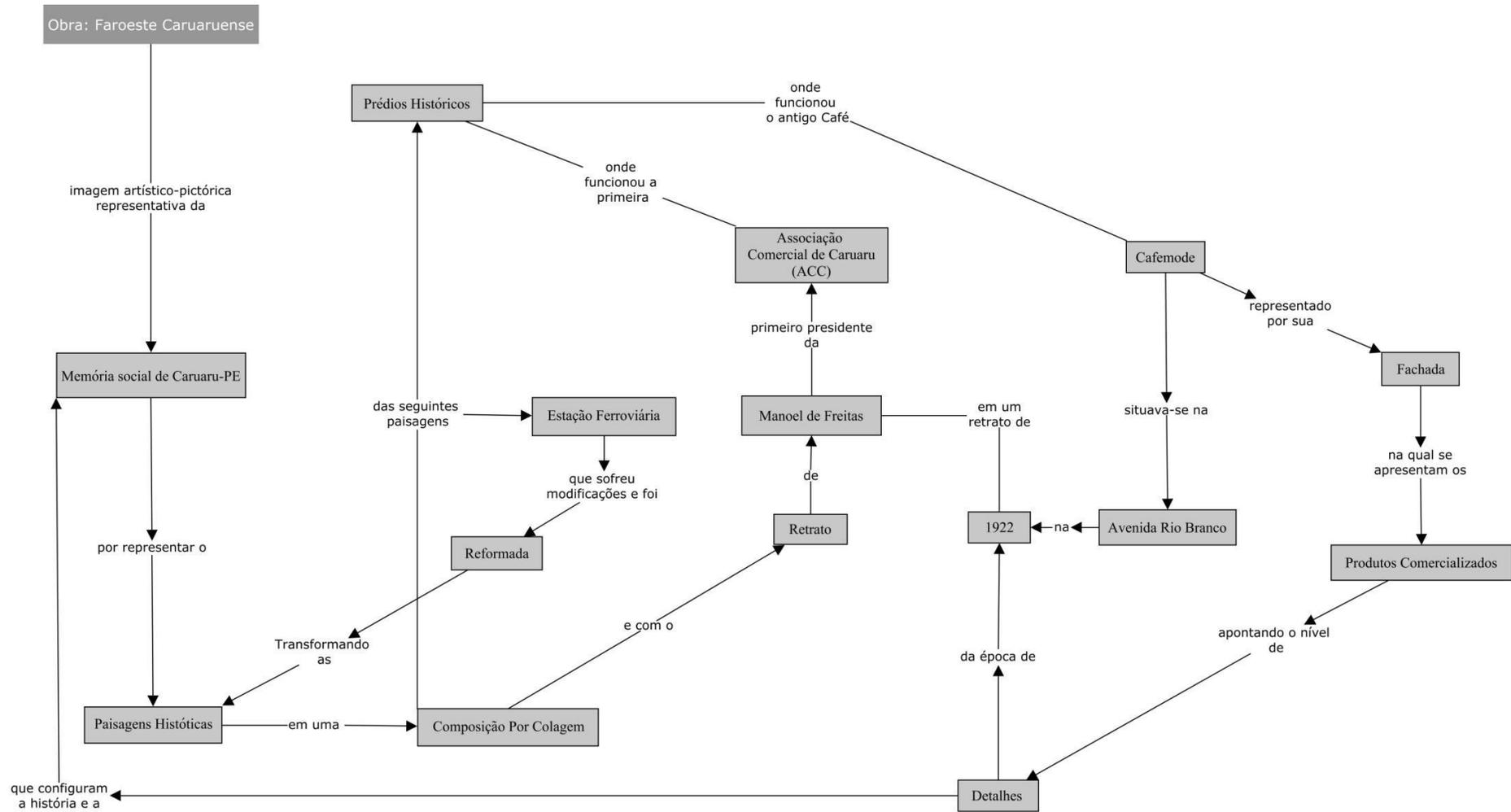
PRÉ-ICONOGRÁFICO (descrição) – Na obra 16 vemos representados em forma de colagem, em segundo plano, um casebre, um prédio comercial, e uma estação ferroviária, todos antigos e, em primeiro plano um objeto similar a um medalhão com a fotografia de um homem. Como assuntos, definimos: Prédios Históricos; Paisagem Urbana; Retrato; Colagem de Imagens.

ICONOGRÁFICO (Identificação) – De modo a identificar na história real da cidade de Caruaru-PE os elementos que compõem a obra 16, temos os elementos que aparecem em

segundo plano são, respectivamente, o casebre, que seria o prédio que sediou a primeira ACC (Associação Comercial de Caruaru), o prédio comercial que seria um antigo café situado na Av. Rio Branco, e a antiga estação ferroviária da cidade. Em primeiro plano temos o retrato de Manoel de Freitas, o primeiro presidente da ACC na década de 20.

ICONOLÓGICO (Interpretação) – A obra 16 fecha o conjunto de obras artístico-pictóricas que compõem a série *Linguagens do Agreste* de Joaz Silva. Assim como as demais obras, constitui-se de um documento com valor informativo, por representar a realidade social da cidade de Caruaru-PE, tendo esta, por especial, uma forma de composição de sua narrativa diferente das demais, por colagem e sobreposição de elementos paisagísticos e personagens históricos. Assim, vemos a representação de uma instituição importante que até hoje existe, sob outro nome e com novas formas, que é a Associação Comercial de Caruaru. Na obra o autor preocupou-se em registrar o primeiro prédio que sediou a associação bem como o primeiro presidente desta, o Manoel de Freitas, com data registrada escrita pelo autor na própria obra de 1922. Esta obra possui essa peculiaridade de possuir de forma escrita os nomes dos prédios e personagens que estão representados visualmente. Do mesmo modo, a antiga estação ferroviária da cidade aparece representada com uma legenda por escrito informando de que paisagem seria. A estação, que hoje se encontra modificada após reformas, é, assim como os demais prédios da obra, registros que nos permitem visualizar a paisagem da cidade em períodos históricos passados. Já o café, que se situava na Av. Rio Branco, conforme está anotado na própria imagem, ressalta o nível de detalhes ao qual o autor da obra se deteve em representar, como, a exemplo, os próprios escritos que eram pintados na fachada do café, sinalizando os produtos que este dispunha para a comercialização. O nível de detalhamento de obras artístico-pictóricas que tem esta intenção de retrato histórico nos propõe a reflexão sobre a capacidade de pesquisa e o discernimento informativo do autor em estabelecer o que deve ser priorizado na hora de compor a obra e, também, o poder de alcance que a arte tem, neste caso a arte visual, de se empossar do conhecimento de modo a registrar e resguardar pelas imagens a história social dos povos.

Figura 34: Mapa Conceitual da obra 16



Fonte: O autor

4.16.1 Interpretação do Mapa Conceitual 16

A obra *Faroeste Caruaruense* é, assim como a **obra 14**, um retrato da paisagem histórica da cidade de Caruaru-PE apresentando, no entanto, uma colagem com prédios distintos e figuras que compõem a história social da cidade. Neste caso a obra traz as descrições dos lugares retratados por escrito na própria imagem, facilitando a identificação dos elementos por quem observa a imagem. Neste caso, buscou-se através do mapa conceitual, representar o conteúdo visual da obra, tomando por consideração as análises e as interpretações realizadas com base na história da cidade de Caruaru-PE. Deste modo, temos a seguinte leitura interpretativa do mapa:

A obra *Faroeste Caruaruense* é uma imagem artístico-pictórica representativa da memória social de Caruaru-PE, por representar as paisagens históricas em uma composição por colagens das paisagens históricas referentes à antiga estação ferroviária que reformada, transformando as paisagens históricas e, os prédios onde funcionaram a Associação Comercial de Caruaru (ACC) e o antigo café Cafemode. Além dos prédios, faz parte da colagem o retrato de Manoel de Freitas, de 1922, que foi o primeiro presidente da ACC. O Cafemode, que se situava na Avenida Rio Branco, é representado por sua fachada na qual se apresentam os produtos comercializados, apontando o nível de detalhes da época de 1922 e, que configuram a memória social da cidade de Caruaru-PE.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta seção, apresentamos as discussões que se elencam a partir das análises das obras, seguido das considerações finais que arrematam a presente pesquisa. Nossas discussões pautam-se em questões de relevância que evidenciamos com o desenvolvimento das análises e construção dos mapas conceituais, visto o objetivo proposto pela pesquisa.

Compreendemos que a CI, como área de estudo que se dedica a compreender a informação registrada, bem como discutir e desenvolver ferramentas de estudo, tratamento e disseminação desta informação, tem cada dia mais uma perspectiva de crescimento em seu campo interdisciplinar que amplia dentro de si própria os horizontes de percepção da informação, os ambientes onde esta informação está registrada – os suportes – e a forma como esta se apresenta - ou está representada - dentre tantas formas, imagetivamente, como trata a presente pesquisa.

O entendimento de que a informação pode estar registrada em suportes diversos, não somente nos suportes convencionais como os impressos, livros revistas e afins, mas também em ambientes e objetos com formatos de apresentação que variam da própria linguagem verbal, traz nas discussões mais contemporâneas da área de CI, a necessidade de atualização e mesmo de desenvolvimento de perspectivas teóricas que subsidiem a manipulação desses suportes não convencionais e de instrumentos que auxiliem no tratamento informacional dos mesmos.

No caso específico das imagens, temos as imagens artísticas, especialmente as obras artístico-pictóricas, que aparecem cada vez mais como um suporte de registro da informação que envereda discussões não somente quanto ao seu valor informativo, mas também de buscas por instrumentos que viabilizem a extração da informação e o tratamento desta, uma vez que a mesma se apresenta visualmente, diferindo em base nos meios de manipulação e tratamento das informações registradas por escrito nos suportes mais comuns, como os livros.

Uma vez que a presente pesquisa discute, dentro da CI, a Organização e a Representação da informação, como vieses de estudo, ressaltamos a busca que há, dentro destes campos de pesquisa, de solucionar as dificuldades encontradas no manuseio da informação registrada em suportes distintos, como as obras artístico-pictóricas que tratamos nesta pesquisa. Vemos então, como apresentado no referencial teórico, que autores como Agustín Lacruz (2006); Maimone (2007; 2009), Debastiani (2012) e; Oliveira e Pinho (2014), atentam-se a discutir o potencial informativo das obras artístico-pictóricas e principalmente

sob quais perspectivas da Ciência da Informação essas obras podem ser tratadas informacionalmente, desde a identificação de temas/assuntos, ao seu registro em plataformas que possibilitem o acesso às informações das mesmas. Outros autores, como Panofsky (1991) se atentam a desvendar as imagens através de modelos específicos de análise visual, contribuindo para as discussões em Ciência da Informação sobre a identificação de assuntos nos registros de informação imagéticos, como as obras artístico-pictóricas.

A presente pesquisa traceja o processo de tratamento da imagem artístico-pictórica pelas perspectivas de análise de Panofsky (1991), valorizando o objeto artístico como fonte potencial de informação e propõe ainda, em uma discussão mais direta, a reflexão sobre o uso dos mapas conceituais como instrumento de representação da informação registrada nos suportes artístico-pictóricos, sendo estes, também, instrumentos de sistematização da informação visual em um novo modelo de representação que permita não somente a leitura, mas a identificação de assuntos com maior relevância dentro da narrativa visual.

É justamente neste ponto de viabilização de meios para análise e extração de assunto, bem como sua representação, que emerge também dentro da abordagem desta pesquisa a questão da memória, uma vez que os suportes de informação como as obras artístico-pictóricas são registros produzidos socialmente e que retratam, como no caso das pinturas históricas, e neste contexto, das obras que compõem o *corpus* da presente pesquisa, conteúdos que falam de assuntos diversos desde as próprias percepções do pintor aos retratos fiéis do meio social. Neste caso, os mapas conceituais, como instrumentos de representação da informação, sistematizam os assuntos referentes à memória social do nosso *corpus*, com uma linguagem que, em seu processo de construção, através das análises, permitiu a compreensão e identificação dos elementos visuais referentes à memória social contidos nas obras.

Ao realizar as análises, pôde-se observar de que forma o autor das obras esquematizou as informações visuais através de assuntos específicos que são individual e coletivamente relacionáveis e que, numa perspectiva de conjunto, se complementam. Deste modo ao realizar os três níveis de análise de Panofsky (1991), os assuntos de cada obra foram evidenciados, desde assuntos genéricos às questões mais subjetivas, podendo-se traçar os pontos de convergência entre as obras quanto às suas temáticas, relacionando-as entre si e, observando-as dentro de um conjunto maior que tem por objetivo representar as linguagens do agreste, como propõe o autor das mesmas.

Observando de modo geral as obras, notamos pelos assuntos extraídos nas análises e pela conjuntura geral de mapas conceituais produzidos, que algumas obras convergem dentro

de uma temática específica, por representarem assuntos que se repetem ou se comunicam de forma direta, formando subconjuntos temáticos dentro do *corpus*. Isso acontece pela objetividade do autor das obras, em representar visualmente questões muito pontuais da memória do agreste pernambucano, em especial da cidade de Caruaru-PE, buscando dentro da série de imagens apresentar os diversos aspectos sociais que fazem parte da memória social da cidade, como paisagens específicas e as suas transformações ocorridas ao longo do tempo, atividades comuns aos indivíduos da cidade e seu processo de feitura, ou elementos históricos que compõem a história da cidade desde a sua formação.

Como exemplo disso, observamos que as obras 01, 02, 03, 04 e 05, respectivamente, fazem parte de um subconjunto que versa visualmente - e de forma geral - sobre a produção de artesanato em barro na cidade de Caruaru-PE. Assim, ao analisar a obra pelos níveis de Panofsky (1991) identificamos a extração de assuntos comuns às obras, que seria a ‘produção de artesanato em barro’ e, dentro destes, assuntos subjetivos que aparecem nas obras, como as ‘condições de vida e trabalho’ dos artesãos. Este subconjunto dentro da série traceja etapas dentro da produção que vão desde coleta da matéria-prima à venda das peças prontas, onde a ‘comercialização do artesanato’ é assunto convergente com outras obras e marca o início de representações com caráter histórico da cidade, a feira.

Temos também a obra 05 e 08, que tratam da feira de Caruaru-PE, sendo este o principal assunto extraído das duas obras, onde a obra 08 inicia as obras com representações mais históricas por tratar a formação da feira, que foi também ponto de partida do desenvolvimento da cidade, uma vez que esta se situava na frente da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, no Marco Zero. O assunto ‘feira de Caruaru’ é convergente nas duas obras e também em outras e aparece também nas representações dos mapas conceituais como assunto de relevância na descrição de conteúdo geral destas obras.

Os subconjuntos aparecem para tratar de assuntos específicos dentro da série, que vislumbram aspectos sociais diversos, como a obra 06, destinada a representar a culinária, as obras 09 e 10, que retratam personalidades artísticas da música agrestina, as obras 07 e 11, que permitiram a extração de assuntos comuns ao modo de vida do homem sertanejo, a paisagem sertaneja e aos seus costumes, em representações que visam contemplar as partes rurais da cidade de Caruaru-PE, a obra 13, que retrata um símbolo da política caruaruense e, as demais obras, 12, 14, 15 e 16 que retratam paisagens e prédios históricos da cidade de Caruaru-PE, por vezes convergindo em assuntos como ‘patrimônio material’ ou ‘paisagem urbana’, entre outros.

Importante também ressaltar que a extração de assuntos com base nas análises e construção de mapas conceituais permitiram a identificação de personagens históricos da política e da religião da cidade de Caruaru-PE, nos proporcionando, assim, um aprofundamento na leitura da imagem que abrange não apenas a sua forma simbólica, mas seu sentido dentro de uma perspectiva histórica real, como os bustos e estátuas representados nas obras, que não podem ser identificados apenas observando a imagem, visto a técnica de pintura impressionista, que não mostra grandes detalhes desses elementos.

Observando então as análises e os mapas construídos a partir destas, podem-se observar diversos assuntos convergentes extraídos das imagens, muitos subjetivos que partiram das análises do nível interpretativo, nos revelando que a mescla de uso dos métodos de análise de Panofsky (1991) com as etapas de construção dos mapas conceituais de Rodrigues e Cervantes (2016), coincidiram na extração de assuntos de relevância por garantir uma maior profundidade interpretativa dos elementos visuais, na percepção de assuntos intrínsecos aos símbolos e às apresentações temáticas gerais de cada obra. Assim, os mapas conceituais confirmam os assuntos extraídos nas análises esquematizando uma estrutura representativa do conteúdo geral que, pela diagramação, deixa evidente estes assuntos e permite, contudo a leitura interpretativa da obra, fornecendo assuntos e reflexões adjacentes ao que um observador leigo possa alcançar em sua observação comum, aprofundando a leitura das imagens e gerando um novo documento de guarda dessas informações memorialísticas.

Chegamos então no ponto de resposta da nossa questão de pesquisa: como a representação da informação de obras artístico-pictóricas contribui para a compreensão da memória em Pernambuco? Entendo, a partir do *corpus* analisado, que a representação da informação, especialmente através das análises pelos níveis de Panofsky e da construção dos mapas conceituais, nos permite a extração de assuntos das obras artístico-pictóricas em um nível de interpretação que alcança também a subjetividade dos elementos visuais, respondendo que esta representação contribui pela possibilidade de desenvolvimento de um documento que representa a informação que está narrada visualmente, em um grau de interpretação que assimila as questões sociais reais da cidade, elencando assim considerações e reflexões sobre a construção da memória de Pernambuco que a simples visualização da imagem não garante transmitir ao observador comum.

Verificamos a partir das análises que o objetivo geral da presente pesquisa foi alcançado, uma vez que pudemos compreender através da representação da informação das obras do Joaz Silva, com a construção dos mapas conceituais, as questões sociais apresentadas

visualmente nas obras artístico-pictóricas, que são referentes à memória de Pernambuco, pela assimilação de conteúdos e pela convergência de assuntos extraídos durante a análise, que permitiram a interpretação e a concepção de reflexões sobre a memória da cidade de Caruaru-PE.

Deste modo, pesquisas como esta, que proporcionam uma reflexão teórica e prática possibilitam preencher lacunas de pesquisas por instigar a percepção das obras de artes como documentos potenciais de informação e extração de assunto para fins de compreensão da memória social, proporcionando o uso simultâneo de abordagens teóricas e técnicas de representação, junto à pesquisa documental no campo das artes, ampliando as relações de comunicação entre as áreas de Ciência da Informação e Artes, onde ambas fornecem recursos que contribuem para o aprimoramento uma da outra, a Ciência da Informação valorizando o teor informativo das obras de artes, e usufruindo da sua capacidade comunicativa e, as Artes, por sua vez, fornecendo novos espaços de atuação para os pesquisadores de Ciência da Informação, efetivando assim a interdisciplinaridade que é característica tão importante e abre caminho, cada vez mais, para o desenvolvimento de seu escopo.

A relação entre a Ciência da Informação e as Artes abriu espaço também para a compreensão do universo que circunda a produção de arte em relação a magnitude representativa de conhecimentos apresentados em obras pictóricas que remontam em estruturas complexas de símbolos em narrativas das mais diversas camadas de interpretação, sugerindo um olhar dinâmico de tratamento da informação que ultrapassa a simples apreciação mas propõe a reestruturação cognitiva dos assuntos na criação de documentos que auxiliem a compreensão do conteúdo visual para fins de pesquisa futuros, bem como para uso em ambientes diversos que necessitem da extração de assuntos para descrição das obras, como museus, galerias, e ambientes destinados a disponibilização de obras de arte na web, como as galerias digitais, ampliando ainda mais os mecanismos de representação e recuperação de conteúdos através de uma linguagem documental auxiliar.

A confecção dos mapas conceituais aliada às análises de Panofsky (1991), demonstram de forma prática a possibilidade de estudo informativo das obras artístico-pictóricas, validando os mapas como um método de representação eficaz para reestruturação cognitiva de conceitos ou assuntos representados na esfera imagética, gerando como produto, um documento do qual as aplicações futuras são múltiplas, tendo por base essencial a representação e a formação de uma interpretação que permite a compreensão da imagem visual em termos históricos – uma vez que as obras trazem este recorte temático – e sob quais

prismas esta estiver inserida em questões de conteúdo narrativo.

Ressaltamos também, que as atividades de análise e extração de assunto pela leitura dos elementos visuais das obras artístico-pictóricas permitiram uma prática importante de síntese de conteúdo, que é basilar para a atividade de representação da informação, contribuindo de forma geral para o esclarecimento dos mecanismos pelo qual se realizam este processo por parte dos pesquisadores.

Por fim, evidenciamos que a presente pesquisa abre espaço a novas reflexões teóricas e metodológicas das quais podem ser aprofundadas em pesquisas posteriores, gerando interesse em continuidade, em um doutoramento, de abordagem das práticas de representação da informação, com perspectivas de desenvolvimento de um método ou modelo de extração de assuntos a partir do conteúdo das obras artístico-pictóricas, tendo como base os níveis de análise de conteúdo informativo estudados nesta pesquisa e, também, o método de esquematização cognitiva de conceitos/assuntos, realizados com os mapas conceituais, adentrando teórica e metodologicamente em novos vieses de compreensão, extração, compilação, organização e disseminação de informações oriundas da obra de arte.

REFERÊNCIAS

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

ALBUQUERQUE, A. C. Em foco a classificação: abordagens conceituais na Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, v. 20, n. 43, p. 20-46, 2015.

ALMEIRA, C. C. **Elementos de linguística e semiologia na organização da informação.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

ALVARENGA, L. Representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação em tempo e espaço digitais. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, n.15, p.1-23, 1 sem. 2003.

ARAÚJO, C. A. A. Fundamentos teóricos da classificação. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, n. 22, p. 117-140, 2006.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade.** 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 280 p.

AZEVEDO NETTO, C. X. Informação e memória: as relações na pesquisa. **História em Reflexão**, Dourados, v. 1, n. 2, p. 1-20, jul/dez. 2007.

BARITÉ, M. Organización Del conocimiento: un nuevo marco teórico-conceptual em Bibliotecología y Documentación. In: CARRARA, K. (Org.). **Educação, universidade e pesquisa.** Marília: Unesp-Marília-Publicações, 2001. p. 35-60.

_____. **Formación de recursos humanos em el área de información en el Mercosur: compatibilización curricular y competencias del profesional de la información en el Mercosur.** Santiago, Chile: Universidad Tecnológica Metropolitana, 1999. p. 121-128.

BARROSO, P. Arte e sociedade: comunicação como processo. In: V Congresso Português de Sociologia, 2004, Lisboa. **Anais eletrônicos...** Portugal: Universidade do Minho, 2004. p. 79-86.

BISCALCHIN, R. A. Terminologia e a tradução na construção de vocabulário controlado multilíngue. **Revista Digital de Biblioteconomia & Ciência da Informação**, v. 12, n. 2, p. 136-149, 2014.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: Novaes, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 65 - 87.

BRÄSCHER, M.; CAFÉ, L. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? In: Encontro nacional de pesquisa em ciência da informação, 9, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANCIB, 2008.

CAIXETA, M.; SOUZA, R. R. Representação do conhecimento: história, sentimento e percepção. **Informação & Informação**, Londrina, v.13, n.2, p.34-55, jul./dez. 2008.

CAMPOS, A. T. A indexação. **Revista de Biblioteconomia de Brasília**, v. 15, n. 1, p. 69-72, jan./jun. 1987.

CAMPOS, M. L. de A. Modelização de domínios de conhecimento: uma investigação de princípios fundamentais. **Ci. Inf.**, Brasília, v.33, p.1, p.22-32, jan./abr. 2004.

CARVALHO, M. L. G.; SOUZA, M. Categorização/Classificação. **Cadernos Cespuc**. Belo Horizonte, n. 23, p. 13-18, 2013.

CHIODI, A. **Retratos da memória por meio da pintura**. Monografia (Especialização em Pedagogia da Arte) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

COYAUD, M. **Introduction à l'étudedeslangagesdocumentaires**. Paris: Klincksieck, 1966.

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

DAL'EVEDOVE, P. R. **O tratamento temático da informação em abordagem sociocultural**: diretrizes para definição de política de indexação em bibliotecas universitárias. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2014.

DEBASTIANI, A. M. **Obras de arte como fonte de informação**: uma análise da verossimilhança das informações contidas em obras pictóricas que representam o Estado do Rio Grande do Sul. 2012. 92f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Biblioteconomia) – UFRGS, Porto Alegre, 2012.

DIAZ, J. S.; ANDALIA, R. C.; PINILLO, A. L. ¿Índices bibliográficos vs. bases de datos?. **ACIMED**, Ciudad de La Habana , v. 14, n. 6, dic. 2006 .
Disponível em <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352006000600018&lng=es&nrm=iso>. acessado em 26 jul. 2016.

DUARTE, E. A. Processos de indexação e análise de assunto: uma abordagem baseada na avaliação dos fatores intervenientes nestes processos. **Biblionline**, João Pessoa, v. 3, n. 2, 2007.

EDUVIRGES, J. R. Classificações documentárias: semelhanças e diferenças entre CDD e CDU. In: Encontro Regional de Biblioteconomia, Ciência da Informação e Gestão da Informação, 14., 2011, Maranhão. **Anais...** Maranhão: UFMA, 2011, p. 1-10.

FOX, V. **Análisis documental de contenido: principios y prácticas**. Buenos Aires: Alfagrama, 2005.

FUJITA, M. S. L. et al. **A indexação de livros**: a percepção de catalogadores e usuários de bibliotecas universitárias. Um estudo de observação do contexto sociocognitivo com protocolos verbais [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

FURGERI, S. **Representação de informação e conhecimento**: estudo das diferentes abordagens entre Ciência da Informação e Ciência da Computação. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

GARDIN, J. C. **La logique Du plausible**: essais d'épistemologie pratique. Paris: Maisondês Sciences de l'Homme, 1981.

GARDIN, J. C. Analyse et sélection documentaires sans les sciences humaines. In: LEROY, A. **Enseignement préparatoire aux techniques de la documentation automatique**. Bruxelles, Euratom, 1966. p. 137-146.

GONÇALVES, S. M. L. P. Fotografia, memória e arte: obras de Geraldo de Barros. **Contracampo**, Niterói, v. 23, p. 87-115, dez. 2011.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. **Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, v. 7, n. 13, 2008.

GUIMARAES, J. A.C.; FERREIRA, G. M.; FREITAS, M. F.M. Correntes teóricas do tratamento temático da informação: uma análise de domínio da presença da catalogação de assunto e da indexação nos congressos de ISKO-España. In: 20 AÑOS DEL CAPÍTULO ESPAÑOL DE ISKO, 2011. **Anais...**Servicio de Publicaciones, 2012. p. 181-194.

GUIMARÃES, J. A. C.; SALES, R. Análise documental: concepções do universo acadêmico brasileiro em ciência da informação. **DataGramaZero**, v. 11, n. 1, 2010.

GUIMARÃES, J. A. C. **Abordagens teóricas de tratamento temático da informação (TTI):**Catalogação de Assunto, indexação e análise documental. Ibersid, 2009, p. 105-117.

HALBAWCHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice/Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

HJØRLAND, B. J. What is Knowledge Organization (KO)? **Knowledge Organization**, Frankfurt, v. 35, n. 2/3, p. 86-101, 2008.

_____. Fundamentals of Knowledge Organization. **Knowledge Organization**, v. 30, n. 2, p. 87-101, 2003.

_____. Towards a theory of aboutness, subject, topicality, theme, domain, field, content. . . and relevance. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 52, n. 9, p. 774–778, 2001.

_____. Nine principles of knowledge organization. In: ALBRECHTSEN, H.; ØRNAGER, S. (Ed.). **Knowledge organization and quality management**. Frankfurt/Main: Indeks, 1994. p. 91-100. (Advances in Knowledge Organization, v. 4).

JOB, I. Estudos cognitivos e a Representação do Conhecimento na Ciência da Informação. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, Florianópolis, v.13, n.2, p.365-378, jul./dez., 2008.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. 13. ed. São Paulo: Papyrus, 1996.

KARAMUFTUOGLU, M. Information Arts and Information Science: time to unite? **Journal of the American Society For Information Science and Technology**, v.57, p. 1780-1793,

2006.

KRÜGER, A. C. Museu como espaço informacional de memória e patrimônio na perspectiva das coleções de arte nos museus de Florianópolis, SC. In: Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, 15., 2016, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UFSC, 2016. Disponível em: <
http://www.15snhct.sbhct.org.br/resources/anais/12/1475004286_ARQUIVO_artigo_15SBHC_Taline.pdf> Acesso em: 17 set. 2016.

LACRUZ, M. A. D. C. A. N.; FUJITA, M. N. S. L.; TERRA, A. L. S. Linguagens documentais para as bibliotecas escolares: o caso da Espanha, Portugal e Brasil. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 24, n. 3, 2014.

LANCASTER, F.W. **Indexação e resumos: teoria e prática**. 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2004.

LATOUR, B. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan/jun. 2008.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LE GOFF, J. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, V. M. A. A organização do conhecimento no domínio da Ciência da Informação: o mapa conceitual e terminológico como instrumento referencial para o ensino e a pesquisa. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, p. 26-48, jan./jun. 2013.

LOUREIRO, M. L. N.; LOUREIRO, J. M. M.; AZEVEDO NETTO, C. X. Às margens do documento: reflexões sobre paisagens e outros artefatos. In: XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. P. 1-16.

LUCENA, M. R. L. et al. O início do século XIX a partir da pintura histórica. In: Encontro Nacional de História colonial, 2., 2008, Caicó. **Anais...** Rio Grande do Norte: Mneme – Revista de Humanidades, 2008. P. 1- 10.

LYRA, M. C. M.; CAVALCANTI, H. C. Arte, tecnologia e informação. In: VERRI, G. M. W. (org). **Memorat: tecnologia memória e cultura urbana na formação brasileira**. Recife: Ed.

Universitária da UFPE, 2013.

MAIMONE, G. D. **Estudo do tratamento informacional de obras artístico-pictóricas: cenário paulista – análises e propostas.** 2007. 140 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2007.

MANINI, M. P. **Análise documentária de fotografias:** um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de comunicações e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MANUEL, R. S. S. Nueva concepción de la representación del conocimiento. **Tendencias de investigación en organización del conocimiento:** Trends in knowledge organization research, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. p. 395-402.

MARTINHO, N. O. **A dimensão teórica e metodológica da catalogação de assunto.** Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Marília: Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2010.

MEDEIROS, W. O. et al. Arte como fonte de informação: a relação informacional das obras pictóricas de Massaki Karimai e Assunção Gonçalves. In: II ENCONTROS UNIVERSITÁRIOS DA UFCA, 2013, Juazeiro do Norte. **Anais... Juazeiro do Norte:** UFCA, 2013.

MEDEIROS, W. O. de. **A obra pictórica como fonte de informação:** a representação imagética das obras de Marcus Jussier. Juazeiro do Norte: UFCA, 2014. 80 f. Monografia (Curso de Graduação em Biblioteconomia). Universidade Federal do Cariri, 2014.

MEDEIROS, W. O.; PINHO, F. A. Arte, informação e sociedade: aspectos sociais e informativos das imagens artísticas. **Folha de Rostto: Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v.2, n.1, p. 48-56, jan/jun., 2016.

MEY, E. S. A. **Introdução a catalogação.** Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 1995.

MONTEIRO, S. D.; CARELLI, A. E.; PICKLER, M. E. V. A ciência da informação, memória e esquecimento. **Data Grama Zero**, v. 9, n. 6, 2008.

MORAES, Edison Andrade; AMBROSIO, Ana Paula L. **Ontologias:** conceitos, usos, tipos, metodologias, ferramentas e linguagens. Relatório Técnico – RT - INF-001/07, dez. 2007.

MOREIRA, M. A. Aprendizagem significativa, organizadores prévios, mapas conceituais, diagramas V e unidades de ensino potencialmente significativas. In: I Encontro Regional de

Aprendizagem Significativa I ERAS NORTE, 2013, Belém. **Anais...** Belém: UEPA, 2013.

MOREIRA, M.A. ¿Al final, que és aprendizajesignificativo?.**RevistaCurrículum**, La Laguna, v. 25, 2012, p. 29-56.

MOREIRA, M. A. **Mapas conceituais e diagramas V**. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2006.

MOTTA, D. F. **Método relacional como nova abordagem para a construção de tesouros**. Rio de Janeiro: SENAI, 1987.

MURGUIA, E. I. A memória e suas relações com arquivos, bibliotecas e museus. In: _____. (Org.). **Memória: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus**. São Carlos: Compacta, 2010. P. 11-32.

OLIVEIRA, E. B. O conceito de memória na Ciência da Informação: análise das teses e dissertações dos programas de pós-graduação no Brasil. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 311-328, 2014a.

OLIVEIRA, M. Origens e evolução de Ciência da Informação. In:_____ (Coord.). **Ciência da Informação e Biblioteconomia: novos conteúdos e espaços de atuação**. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 9-28.

OLIVEIRA, R. A.; PINHO, F. A. Análise dos métodos de representação em obras de arte. **DataGramZero**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 4, out. 2014.

OLIVEIRA, R. A. **Obras de arte e memória imagética**: uma análise dos métodos de representação. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014b.

OLIVEIRA, E. B.; RODRIGUES, G. M. As concepções de memória na Ciência da Informação no Brasil: estudo preliminar sobre a ocorrência do tema na produção científica. **Ponto de Acesso**, v. 3, n.3, p.216-239, 2009.

PAIVIO, A. Dual coding theory: Retrospect and current status. **Canadian Journal of Psychology/Revue canadienne de psychologie**, v. 45, n. 3, p. 255, 1991.

PANOFSKY,E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PINHEIRO, L. V. R. **Arte, objeto artístico, documento e informação em museus**. Art, artistic

object, document and information museum. In: Symposium Museology & Art. XVIII Annual Conference of UNESCO ICOFOM – International Council of Museums, V Regional Meeting of ICOFOM / LAM, Rio de Janeiro, mai. 1996. **Anais...** Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996. p. 8-14.

PINHEIRO, L. V. R. Processo evolutivo e tendências contemporâneas da Ciência da Informação. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 15, n. 1, p. 13-48, jan./jun. 2005 p.13-47.

PINHEIRO, L. V. R. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da museologia e da Ciência da Informação. **Revista Museologia e Patrimônio** – Programa de Pós-Graduação de Museologia e Patrimônio – UNIRIO – MAST. p. 09-17. 2008.

PINHO, F. A. **Aspectos éticos em representação do conhecimento em temáticas relativas à homossexualidade masculina**: uma análise da precisão em linguagens de indexação brasileiras. 2010. 149 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010.

_____. **Fundamentos da Organização e Representação do Conhecimento**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

PINTO, L. P.; FIDELIS, M. B. O uso social da informação como vetor de fortalecimento do mundo social da vida. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. 13., 2012, Rio de Janeiro, RJ. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ: ANCIB, 2012.

PINTO MOLINA, M. **El resumen documental**: principios y métodos. Madrid: Pirámide, 1992.

PIROLO, A. C. I. S. **A função da informação na formação de público para a arte**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

PIZZANI, L.; SILVA, R. C.; BELLO, S. F.; HAYASHI, M. C. P. I. A arte da pesquisa bibliográfica na busca do conhecimento. **Rev. Dig. Bibl. Ci. Inf.**, Campinas, v.10, n.1, p.53-66, jul./dez. 2012.

PONTES A. M. L.; OLIVEIRA, C. M. S. A obra de arte como fonte histórica: Frans Post e sua relação com o novo mundo. In: XIII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 13, Paraná. **Anais eletrônicos...**Anpuh, 2012. p. 1- 6.

RAJU, J.; RAJU, R. **Descriptive and subject cataloguing**: a workbook. Oxford: Chandos Publishing, 2006.

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

RIBEIRO, L. B. Memória: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus. In: MURGUIA, E. I. (Org.). **Memória: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus**. São Carlos: Compacta, 2010. p. 33-44.

RUIZ PEREZ, R. **Análisis documental: bases terminológicas, conceptualización y estructura operativa**. Granada: Ed. Universidad de Granada, 1992.

RODRIGUES, M. R.; CERVANTES, B. M. N. Organização e representação do conhecimento por meio de mapas conceituais. **Ci. Inf.**, Brasília, DF, v. 41 n. 1, p.154-169, jan./abr., 2016.

RODRIGUES, M. R.; CERVANTES, B. M. N. Os mapas conceituais para a visualização de conceitos de áreas do conhecimento em unidades de informação. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, Florianópolis, v.18, n.1, p. 752-776, jan./jun., 2013.

SAMPAIO, D. A. Reflexões sobre representação da informação memorialística: uma análise a partir dos aspectos da cultura. In: MOTA, A. R. S. **Versados em Ciência da Informação**, João Pessoa: Imprell, 2014. p. 99-119.

SÁNCHEZ LUNA, B. E. Catalogación por materia. **Organización bibliográfica y documental**, p. 83-103, 2004.

SILVA, M. R.; FUJITA, M. S. L. A prática de indexação: análise da evolução de tendências teóricas e metodológicas. **Transinformação**, Campinas, v. 16, n. 2, p. 133-161, maio/ago. 2004.

SILVA, A. M. **A informação: da compreensão do fenómeno e construção do conhecimento**. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

SIQUEIRA, J. C. O conceito classificação: uma abordagem história e epistemológica. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**. São Paulo, v. 6, n. 1, p. 37-49, 2010.

SMIRAGLIA, R. P. The progress of theory in knowledge organization. **Library Trends**, Champaign, v. 50, n. 3, p. 330-349, 2002.

_____. History: from bibliographic control to knowledge organization. In: _____. **The elements of Knowledge Organization**. Milwaukee, USA: Springer, 2014. Cap. 4. p. 33-41.

SMIT, J. W. **O que é documentação**. São Paulo: Brasiliense. 1986.

TAVARES, Romero. Construindo mapas conceituais. **Ciências & Cognição**, v.12, p.72-85, 2007.

THIESEN, Icléia. Documentos “sensíveis”: produção, retenção, apropriação. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 6, n. 1, 2013.

ZUTIM, S. **Notícia virtual**: um olhar sobre a linguagem imagética. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, 2009.