UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAROLINA FILARDO LAURETTI

**Serviço de informação especializado em imagens de arte: um estudo dos
requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de gravuras**

São Paulo
2017

CAROLINA FILARDO LAURETTI

Serviço de informação especializado em imagens de arte: um estudo dos requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de gravuras

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Área de concentração: Cultura e Informação

Linha de pesquisa: Gestão de Dispositivos de Informação

Orientador: Prof. Dr. Marcelo dos Santos

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lauretti, Carolina Filardo

Serviço de informação especializado em imagens de arte um estudo dos requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de: um estudo dos requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de / Carolina Filardo Lauretti. -- São Paulo: C. F. Lauretti, 2017.

170 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Marcelo dos Santos

Bibliografia

1. Gravura 2. Imagem de Arte 3. Serviço de Informação Especializado 4. Ciclo Informacional 5. Desenvolvimento de Coleções I. dos Santos, Marcelo II. Título.

CDD 21.ed. - 020

Nome: LAURETTI, Carolina Filardo.

Título: Serviço de informação especializado em imagens de arte: um estudo dos requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de gravuras.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

(Presidente) Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo dos Santos, pela indicação do caminho.

Aos professores que aceitaram conversar sobre gravura, pela disponibilidade em me atender com suas valiosas contribuições.

Ao Prof. Dr. Antonio Costella e sua esposa Leda Costella, pelo carinho e generosidade com que abriram sua coleção e sua casa.

Agradeço também aos funcionários das outras instituições que me receberam: Bianca (IEB/USP), Fernando (MAC/USP), Cecília e Ana Luiza (MASP).

A Gilda Vogt e Dudi Maia Rosa, e aos colegas da equipe de trabalho no Acervo Rosa Vogt, por me inspirarem a buscar respostas.

Aos docentes e colegas do PPGCI/ECA/USP, Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPGMus-USP) e IEB/USP, pelas sugestões e questões levantadas a respeito do projeto; em especial, aos membros da banca do exame de qualificação.

À minha família e amigos, por todo apoio, paciência e incentivo que me fizeram continuar.

RESUMO

LAURETTI, Carolina Filardo. **Serviço de informação especializado em imagens de arte**: um estudo dos requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de gravuras. 2017. 170f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta pesquisa teve como objetivo investigar os requisitos necessários para criação e manutenção de acervos especializados em imagens, no caso, a gravura artística, levando-se em conta as etapas do Ciclo Informacional. De abordagem qualitativa, caracterizada por pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo, de natureza exploratória, a pesquisa foi dividida em três etapas: (1) pesquisa bibliográfica para preparação do quadro teórico de referência; (2) pesquisa de campo para conhecimento de instituições mantenedoras de acervos de gravuras; e (3) sistematização e análise dos dados, o que resultou numa lista de requisitos presentes na criação e manutenção de acervos especializados em gravura. Verificou-se que, como documento, a gravura brasileira é fruto de um processo que inclui diversas etapas e, por vezes, diferentes atores, e que esta tem integrado acervos de Bibliotecas, Arquivos e Museus. O trabalho identificou os seguintes grupos de usuários: (a) os especializados em Arte, como estudantes, pesquisadores, historiadores da Arte e artistas; e (b) o público em geral, ou seja, usuários sem um interesse específico. A partir de conversas (entrevistas) com pessoas de especialidades diversas, evidenciou-se variações quanto à definição de gravura, o que muito contribuiu para este trabalho. A pesquisa de campo, com base nas instituições visitadas e sites analisados, identificou a falta de acervos especializados em gravuras, assim como a necessidade de clareza a respeito das políticas de seleção e aquisição. Constatou-se que os acervos são criados, em sua maioria, a partir de coleções particulares e são ampliados a partir de doações várias, sem priorizar diretrizes ou políticas de desenvolvimento de coleções. Frente a isto, apresentou-se a proposta de um modelo com diretrizes para uso na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras, considerando-se o Ciclo Informacional, o Desenvolvimento de Coleções e a Curadoria Digital.

Palavras-chave: Gravura. Imagem de Arte. Serviço de Informação Especializado.
Ciclo Informacional. Desenvolvimento de Coleções.

ABSTRACT

LAURETTI, Carolina Filardo. **Art images specialized information service**: an study on the requirements in the creation and maintenance of print collections. 2017. 170p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The objective of this research was to investigate the necessary requirements for the creation and maintenance of image collections, in this case, art prints, taking into account the stages of the Informational Cycle. From a qualitative approach, characterized by bibliographical and field research, of an exploratory nature, the research was divided into three stages: (1) bibliographical research to prepare the reference theoretical framework; (2) field research for knowledge of institutions that maintains collections of engravings; and (3) data systematization and analysis, which resulted in a list of requirements for the creation and maintenance of specialized art prints collections. It was verified that, as a document, the Brazilian art print is the result of a process that includes several stages and sometimes different actors, and that it has integrated collections of Libraries, Archives and Museums. The work identified the following groups of users: (a) those specializing in Art, such as students, researchers, art historians and artists; and (b) the general public, i.e. users without a specific interest. From conversations (interviews) with people of diverse specialties, variations on the definition of engraving were evidenced, which contributed much to this work. Field research, based on the visited institutions and sites analyzed, identified a lack of specialized collections in art prints, as well as the need for clarity regarding selection and acquisition policies. It was found that the collections are mostly created from private collections and are expanded from donations, without prioritizing guidelines or collection development policies. Against this, a proposal was presented for a model with guidelines for use in the creation and maintenance of collections specialized in art prints, considering the Information Cycle, Collection Development and Digital Curation.

Keywords: Prints. Image of Art. Specialized Information Service. Information Cycle. Collection Development.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Xilogravura: incisões	37
Figura 2 – Xilogravura: “entintagem”	37
Figura 3 – Xilogravura: impressão.....	38
Figura 4 – Aplicação de tinta sobre a matriz de madeira para impressão da xilogravura	40
Figura 5 – Xilogravura de Oswaldo Goeldi	40
Figura 6 – Linoleogravura de Pablo Picasso	41
Figura 7 – Impressão da litogravura.	42
Figura 8 – Litografia de Escher	43
Figura 9 – Fototipia	44
Figura 10 – Detalhe da incisão na placa de metal com o buril.....	45
Figura 11 – Placa com tinta nas incisões.	46
Figura 12 – A gravura impressa.	46
Figura 13 – Exemplo de fotogravura de Alex Flemming	47
Figura 14 – Serigrafia de Andy Warhol	48
Figura 15 – Xilogravura na imprensa.	51
Figura 16 – Xilogravura colorida de Oswaldo Goeldi.....	52
Figura 17 – Xilogravura de Lívio Abramo	53
Figura 18 – Gravura abstrata	54
Figura 19 – Linoleogravura produzida pelo Clube de Gravura de Porto Alegre	56
Figura 20 – Gravura abstrata de Edith Behring	58
Figura 21 – Obra de Maria Bonomi na passagem da CPTM para o metrô, na Estação da Luz, em São Paulo	60
Figura 22 – Equipe confeccionando matrizes para o painel da Estação da Luz em São Paulo	60
Figura 23 – Esquema geral das atividades da biblioteca.....	80
Figura 24 – Ciclo Informacional.....	82
Figura 25 – Ciclo Informacional (II)	83
Figura 26 – Fluxo interno e os fluxos extremos da informação.....	84
Figura 27 – Modelo do <i>sense-making</i>	89
Figura 28 – Acervo digital da Xiloteca do CNFCP: página inicial.....	99
Figura 29 – Resultados da busca e ficha de obra (CNFCP)	100
Figura 30 – Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira	101
Figura 31 – Coleção de Artes Visuais do IEB/USP: página inicial	102
Figura 32 – Coleção de Artes Visuais do IEB/USP: catálogo eletrônico	103
Figura 33 – Página das fichas de obras (Coleção de Artes Visuais do IEB/USP)...	104
Figura 34 – Janela <i>pop-up</i>	104
Figura 35 – Acervo online do Museu Albertina: página inicial.....	105
Figura 36 – Ficha da obra (Albertina)	106
Figura 37 – Catálogo Gemini G.E.L.: página inicial	108
Figura 38 – Ficha de obra (Gemini G.E.L.).....	109
Figura 39 – Gráfico da frequência de público (Casa da Xilogravura).....	132
Figura 40 – Uso do ciclo informacional na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras.....	139

LISTA DE QUADROS

Quadro 1– Processo de Busca da Informação (PBI).....	88
Quadro 2 – Síntese dos principais dados obtidos nas conversas.....	95
Quadro 3 – Síntese das características dos portais estudados.	112
Quadro 4 – Síntese das observações realizadas durante as visitas técnicas	121

LISTA DE SIGLAS

CI	Ciência da Informação
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
ECA/USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
G.E.L.	Graphic Editions Limited
ICOFOM	Comitê Internacional da Museologia (ICOM International Committee for Museology)
ICOM	International Council of Museums
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JPG	Joint Photographic Experts Group
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAMSP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MoMA	Museum of Modern Art
NGA	National Gallery of Art
SIBI/USP	Sistema de Bibliotecas da Universidade de São Paulo
SIE	Serviço de Informação Especializado
TIFF	Tagged Image File Format
UFF	Universidade Federal Fluminense
UNIFESP	Universidade Federal de São Paulo
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
1.1 Situação-problema e problema de pesquisa	21
1.2 Objetivos	22
1.3 Estrutura e organização do trabalho	24
2 PERCURSO METODOLÓGICO	27
3 QUADRO TEÓRICO DE REFERÊNCIA	31
3.1 Uma visão geral sobre gravura	31
3.1.1 Gravura: algumas perspectivas sobre o conceito	33
3.1.2 Processos e técnicas de gravura	38
3.1.3 Um breve histórico da gravura no Brasil	49
3.2 A gravura na perspectiva da Ciência da Informação: um olhar enquanto documento de suporte da informação imagética	61
3.2.1 Considerações iniciais	62
3.2.2 Informação e informação visual (imagética)	64
3.2.3 Documento: aspectos gerais	68
3.2.4 A gravura como documento	76
3.3 Serviço de informação especializado e ciclo informacional	78
3.3.1 Serviço de Informação Especializado	78
3.3.2 O ciclo informacional	81
3.4 Os usuários da informação: um caso particular do usuário de gravuras	85
3.4.1 Considerações gerais sobre o usuário da informação e estudos de usuários	86
3.4.2. O usuário de gravuras	90
4 ANÁLISE DE COLEÇÕES DE GRAVURA	93
4.1 Conversas com interessados em gravura	93
4.2 Coleções de gravura disponíveis em portais na internet	97
4.2.1 Apresentação e caracterização dos portais estudados	98
4.2.2 Síntese das características dos portais estudados	110
4.3 Instituições mantenedoras de acervos físicos de gravura	115
4.3.1 Caracterização das instituições visitadas	116
4.3.2 Síntese das observações e conversas com pessoas com interesse em e/ou que trabalham com gravuras	120
4.4 Requisitos presentes na criação e manutenção de acervos especializados em gravura	134
5 PROPOSTA DE UM MODELO COM DIRETRIZES PARA USO NA CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DE ACERVOS ESPECIALIZADOS EM GRAVURAS E DISCUSSÃO	137

5.1 Proposta de um modelo com diretrizes para uso na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras	137
5.2 Discussão	142
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
6.1 Limitações do estudo	150
6.2 Trabalhos futuros	151
REFERÊNCIAS	153
APÊNDICE	163
ANEXOS	166

1 Introdução

Como se sabe, as imagens apresentam importância para a comunicação de informações e ideias entre os seres humanos. Nos dias atuais, os meios de comunicação – como, por exemplo, os jornais, a televisão, a internet etc. – usam extensivamente imagens. Nesse sentido, muitas das informações recebidas no cotidiano nos chegam através de imagens, tornando-as uma das principais formas de comunicação. Disto deriva a importância da informação imagética.

Este trabalho tem como objeto empírico a gravura, um tipo de imagem. Historicamente, o uso da gravura se relaciona com a escrita e a imprensa. Em linhas gerais, o princípio de impressão da gravura, feita a partir de matrizes, é o mesmo utilizado nas antigas tipografias e, de certa forma, na calcografia¹. Assim, no contexto da comunicação, a gravura foi o primeiro processo a viabilizar a inclusão de imagens em publicações, cujo meio é o papel, sendo a gravura largamente utilizada em época anterior ao surgimento da fotografia, visto ser ela o veículo que possibilitava a reprodução de imagens em livros, jornais e revistas, entre outros veículos de comunicação, além de também ser utilizada para reproduzir imagens de obras de arte em enciclopédias e outras publicações.

Apesar disto, nota-se que a gravura levou algum tempo para ser considerada obra de arte maior, a saber: obra de arte.

No caso do Brasil, somente no decorrer do século XX, a gravura se firmou no campo das Artes. Ainda, durante esses anos, sua história ligava-se principalmente aos periódicos.

De forma objetiva, usualmente, os museus constituem equipamentos que abrigam obras de arte. Nisto, evidentemente, a gravura. Contudo, as gravuras também integram acervos de Bibliotecas (por exemplo: Biblioteca Mário de Andrade e Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,

¹ De acordo com Porta (1958, p. 59), “A arte de gravar em ôco no cobre, e, por extensão, em qualquer outro metal; calcoglifia, calcogliptia | | 2. Placa obtida por meio da gravura em ôco. | | 3. A estampa que se obtém com essa placa.”

ambas em São Paulo-SP) e Arquivos (como é o caso do Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro-RJ).

A gravura, no entanto, representa um conceito de difícil definição. Por um lado, na história da gravura, como essa arte ligava-se à tipografia, após afastar-se desta, muitos adjetivos apareceram para caracterizá-la. Como é o caso de “arte menor”, compreendendo que a gravura está a serviço de alguma coisa, para distingui-la da “arte maior”, neste caso a gravura artística. Porém, neste trabalho, a atenção está direcionada exatamente às gravuras que se encontram em diversos acervos que, na atualidade, não mais comportam essa distinção.

Parte-se do pressuposto que a gravura² é um documento³ que mantém o registro de informação imagética e, dessa forma, é passível de ser colecionada / guardada em acervos. Em complemento, no caso das unidades de informação (como bibliotecas, arquivos e museus), pressupõe-se que os acervos e coleções não devem ser formados de maneira aleatória. Para tanto, tomando-se como exemplo as bibliotecas, existe um conjunto de regras (ou políticas) que orientam a organização e manutenção de tais acervos/coleções (WEITZEL, 2013). Estas regras (ou políticas) são frutos de um processo de planejamento. Assim, no contexto da Ciência da Informação (CI), o planejamento de unidades de informação também serve à organização desses acervos ou estoques de informação, os quais podem ter uma utilidade imediata ou futura (SMIT e BARRETO, 2002). Dito de forma sintética, isto significa que o acervo é organizado com o objetivo de ser utilizado por alguém (ou uma comunidade). Portanto, neste trabalho, também busca-se compreender as motivações, identificar quem são os usuários⁴ (reais e potenciais) da gravura e quais suas necessidades, em termos de busca e uso da informação presente neste tipo de documento.

Na atual Sociedade da Informação^{5, 6}, com o advento e maior uso da fotografia digital e da internet, percebe-se que é crescente a necessidade de

² Neste trabalho, considerou-se a gravura artística.

³ Documento entendido como objeto suporte de informação (LE-COADC, 2004; BRIET, 2006; ORTEGA e LARA, 2010).

⁴ Neste trabalho, também é utilizado “comunidade de interesse” para se referir ao usuário.

⁵ Utilizamos o conceito de Sociedade da Informação conforme descrito por Werthein (2000, p. 71): “A expressão “sociedade da informação” passou a ser utilizada nos últimos anos deste século, como substituto para o conceito complexo de “sociedade pós-industrial” e como forma de transmitir o conteúdo específico do “novo paradigma técnico-econômico”. A realidade que os conceitos das ciências sociais procuram expressar refere-se às transformações técnicas, organizacionais e

oferecer soluções para as questões de armazenamento e disponibilidade de acesso aos acervos de imagens de arte. De acordo com Macambyra e Estornio Filho (2008, p. 2), as instituições detentoras de acervos de imagens têm visto “a possibilidade de levar a um público amplo e heterogêneo”, aquilo que no passado era de difícil acesso e, em decorrência disso, houve grande aumento na quantidade de “documentos visuais em circulação, propiciado pela simplificação no processo de produção de imagens” (MACAMBYRA e ESTORNILO FILHO, 2008).

1.1 Situação-problema e problema de pesquisa

A gravura, enquanto documento, tem sido utilizada em diversos contextos – dentre outros, em práticas de ensino de técnicas de gravura. E é devido aos diversos usos, em diferentes contextos, que a organização e disponibilização de acervos de gravuras são necessárias. Para tanto, a organização desses acervos não pode acontecer de maneira “acidental” ou não planejada, uma vez que os mesmos desempenham papel estratégico, por exemplo, na transmissão cultural. Ponjuán Dante (1998), discutindo a problemática da gestão da informação, propõe o Ciclo Informacional – com as seguintes etapas: geração, seleção/aquisição, representação, armazenamento, recuperação, distribuição e uso – para que a informação possa ser preservada e circular socialmente. Logo, o planejamento e manutenção de acervos de documentos que são suportes do registro da informação imagética, dada a importância desses documentos, tendem a demandar atividades especialmente pensadas para tratar tais documentos.

As gravuras, diferentemente de outros registros de informação imagética (como, por exemplo, as fotografias) são geradas por meio de processos distintos,

administrativas que têm como “fator-chave” não mais os insumos baratos de energia – como na sociedade industrial – mas os insumos baratos de informação propiciados pelos avanços tecnológicos na microeletrônica e telecomunicações.”

⁶ De acordo com Mattelart (2002, p. 7), a “sociedade global da informação” refere-se à “conquista da ciberfronteira”. Este conceito foi gerado com o advento das “máquinas inteligentes” criadas durante a Segunda Guerra Mundial, e passa a ser utilizado em referências acadêmicas, políticas e econômicas a partir do final da década de 1960 (MATTELART, 2002, p. 8). Para este autor, apesar dessa nova sociedade anunciar-se como sendo “necessariamente ‘mais solidária, mais aberta e mais democrática’”, ele entende que é necessário se ter uma postura crítica e entender que ela é na realidade uma “construção geopolítica” (MATTELART, 2002, p. 7).

podendo envolver uma série de etapas que tendem a variar em função de, por exemplo, artista, época e/ou técnica empregada. No caso particular das gravuras, a manutenção do registro dos procedimentos utilizados na geração destas, apresenta-se com algo relevante para se documentar o contexto de produção das mesmas – o que constitui informação útil em diversas atividades, como as de ensino e pesquisa. Nesse sentido, percebe-se que a organização e manutenção de acervos de gravuras não se constituem tarefas triviais. Por exemplo, uma xilogravura pode ter como processo de produção: ser obtida a partir de uma matriz construída com base numa imagem (ou fotografia) desenhada por “A”; esta imagem é transferida para a matriz a partir de gravação realizada por “B”; a matriz é “entintada” e a imagem é impressa por “C”, dando origem à uma gravura (neste exemplo, uma xilogravura).

Percebe-se, portanto, a partir deste caso bastante genérico, que a gravura corresponde ao produto final de um processo que pode envolver diferentes atores (ou participantes). E, dessa forma, o desafio que se coloca no planejamento e organização de acervos de imagens de gravuras, além de selecionar e armazenar tais imagens, diz respeito a manter tais acervos disponíveis para uso ao longo do tempo, incluindo o conjunto de informações relativas à produção dessas imagens (bibliografia da obra).

Assim, neste trabalho, considerando-se as características intrínsecas da gravura, relevância social, contextos de produção, contextos de uso e o Ciclo Informacional, a questão norteadora que se apresenta **consiste em conhecer quais aspectos devem estar presentes no planejamento e manutenção documental de acervos de gravuras**. Consequentemente, cooperam com esta questão norteadora, as seguintes indagações: *como planejar / organizar / manter acervos de gravuras? De onde partir? Quais os requisitos? Quem utiliza gravuras (como / por que / para que / onde / quando)?*

1.2 Objetivos

Considerando-se as funções e especificidades dos acervos, as práticas de organização destes, em geral, obedecem aos princípios de desenvolvimento de coleções (FIGUEIREDO, 1998; EVANS, 2000; MACIEL e MENDONÇA, 2000). Estes

princípios representam “uma estratégia, um mecanismo para viabilizar um espaço social que expresse os anseios de um segmento da sociedade em relação às suas necessidades informacionais” (WEITZEL, 2013). Portanto, não há como formar coleções sem considerar questões próprias deste processo: *o que?*, *por que?*, *para que?*, *para quem?* e *como?*, dentre outras. Adicionalmente, a gestão desses acervos depende de um processo cíclico e contínuo que compreende as seguintes etapas (VERGUEIRO, 1989; EVANS, 2000): o estudo da comunidade de usuários, a definição de políticas para seleção, aquisição, desbastamento e avaliação.

Compreendendo a relevância social da gravura e considerando que os acervos destes documentos precisam avançar para além da simples reunião de registros de imagens, o **objetivo geral** deste trabalho consiste em investigar os requisitos necessários para o planejamento e manutenção documental de acervos especializados em imagens de arte, levando-se em conta as etapas do Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998): geração, seleção/aquisição, representação, armazenamento, recuperação, distribuição e uso.

Para tanto, estabeleceu-se os seguintes objetivos específicos:

- analisar a gravura brasileira enquanto documento, inclusive quanto aos aspectos relativos ao processo e contexto de produção deste documento;
- identificar e caracterizar *quem* utiliza a gravura, *por que*, *como*, *para que*;
- analisar as condições em que os acervos de gravura foram criados e são mantidos, com base em instituições (unidades de informação) que mantêm esse tipo de acervo;
- elencar os requisitos necessários à implementação do Ciclo Informacional na gestão de acervos especializados em gravuras.

1.3 Estrutura e organização do trabalho

O presente trabalho foi organizado em seis capítulos, sendo este, capítulo 1, o capítulo introdutório.

No capítulo 2, Percurso Metodológico, estão descritas as três etapas principais em que o desenvolvimento desta pesquisa foi subdividido: (1) pesquisa bibliográfica para preparação do quadro teórico de referência; (2) pesquisa de campo; e (3) sistematização e análise dos dados.

O capítulo 3 traz o quadro teórico de referência utilizado nesta pesquisa, o qual está subdividido em quatro seções: 3.1, uma visão geral sobre gravura, onde são apresentados definições e exemplos de gravura, com base em alguns dos processos e técnicas de gravação; a seção 3.2 trata a gravura como um documento na perspectiva da Ciência da Informação, trazendo algumas das principais questões e conceitos pertinentes para analisar o objeto empírico desta pesquisa; na seção 3.3, Serviço de Informação Especializado e Ciclo Informacional, são apresentados os conceitos de Serviço de Informação Especializado e Ciclo Informacional, bem como suas aplicações no caso de acervos de obras de arte; a seção 3.4 apresenta considerações gerais sobre o usuário da informação, encaminhando a discussão sobre quem são os usuários (reais e potenciais) da gravura, incluindo suas necessidades em termos de informação – tais necessidades direcionam os comportamentos de busca e uso.

O capítulo 4, Análise de Coleções de Gravura, inicia com uma síntese das conversas com pessoas que trabalham com e/ou que têm interesse em gravuras (seção 4.1), para depois apresentar as análises feitas de coleções de gravura disponíveis online (seção 4.2). Em seguida, a seção 4.3 traz a análise realizada a partir das visitas a instituições que mantêm acervos físicos de gravuras. O capítulo encerra com a apresentação dos requisitos presentes na criação e manutenção de acervos especializados em gravura, na seção 4.4.

A partir das observações e análises que foram apresentadas no capítulo 4, no capítulo 5, são apresentadas a proposta de um modelo com diretrizes para uso na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras (seção 5.1) e

considerações (discussão), na seção 5.2, quanto às características relativas ao planejamento de serviços de informação especializados em gravuras (seção 5.2).

Por fim, no capítulo 6, Considerações Finais, são retomados os objetivos da pesquisa, e discute-se os principais achados e limitações da pesquisa (seção 6.1), trazendo as considerações e possibilidades de trabalhos futuros (seção 6.2).

2 Percurso metodológico

Diante do objetivo de se investigar os requisitos para a implementação das etapas do Ciclo Informacional em acervos especializados em gravura, nesta pesquisa, foi utilizada uma abordagem qualitativa, caracterizada por pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo, de natureza exploratória. Segundo Severino (2007, p. 123), numa pesquisa exploratória pretende-se delimitar “um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto”. Para tanto, a pesquisa foi realizada em três etapas principais: (1) pesquisa bibliográfica para preparação do quadro teórico de referência; (2) pesquisa de campo para conhecimento de instituições mantenedoras de acervos de gravuras e (3) sistematização e análise dos dados, o que resultou numa lista de requisitos presentes na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras. A seguir, estão detalhadas estas três etapas:

a) **Primeira etapa:** *pesquisa bibliográfica para preparação do quadro teórico de referência*

A busca pela definição do objeto de estudo – a gravura – teve início a partir de pesquisa em fontes de informação tradicionais, como obras de referência (dicionários, enciclopédias etc.) e avançou para a busca em bases de dados especializadas. As primeiras buscas nas bases de dados do Sistema de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBi/USP), como o Dedalus, traziam como resultados catálogos de exposição, em sua maioria. Observou-se que grande parte desses catálogos são compostos por imagens das obras que compõem a exposição, além de textos de críticos de arte e biografia do artista. A título de exemplo, nesses catálogos, a técnica utilizada pelo artista não é apresentada com detalhes.

Face à dificuldade inicial, relativa à definição e caracterização da gravura, com o intuito de melhor compreender este objeto de estudo, optou-se por realizar entrevistas informais (conversas) e não dirigidas (LAKATOS e MARCONI, 2008, p. 279), inicialmente, com especialistas em gravura, para auxiliar na conceituação desta.

Assim, foram contatados especialistas em gravura, dentro da Universidade de São Paulo, no campus de São Paulo-SP. A primeira conversa foi com um professor de gravura (Participante A⁷). Nesta primeira conversa, o professor apresentou uma breve introdução ao tema, deixando claro que a pesquisa trataria da gravura, tendo também indicado uma referência sobre o assunto para uso nesta etapa da pesquisa. Esta referência foi a obra “The art of the print”, de Fritz Eichenberg (1976), que serviu para, a partir de suas palavras-chaves, iniciar o levantamento bibliográfico em acervos e bases de dados assinadas pela Universidade de São Paulo (USP).

Também, nesta etapa, foi conduzida uma conversa com uma professora (Participante B) que, atualmente, se dedica a estudos teóricos e históricos sobre gravura e escultura brasileiras e livro de artista. Ainda, durante as visitas técnicas, foram estabelecidas conversas com os responsáveis por uma instituição que mantém acervos de gravura, Participantes C e D, os quais têm interesse em gravuras, mas não nas perspectivas e especialidades dos Participantes A e B.

De caráter exploratório, foi realizada a pesquisa bibliográfica objetivando a construção de um quadro teórico, o qual subsidiou as reflexões acerca do objeto empírico desta pesquisa. Para a preparação deste quadro, foram realizados levantamentos bibliográficos em diferentes bases de dados (como, por exemplo, a BRAPCI – Base de Dados em Ciência da Informação, LISA – Library and Information Science Abstracts), utilizando descritores (em português e inglês) como: gravura, documento, informação, informação visual (ou imagética), serviço de informação e usuário da informação.

Na sequência, foram estudadas as características presentes em alguns portais de internet que disponibilizam acesso a imagens de gravuras. Os portais analisados foram selecionados com base na importância das gravuras disponíveis em seus catálogos online. Estes portais foram indicados por alguns dos professores consultados. Assim, foram selecionados dois portais nacionais (Xiloteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e a Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP) e dois internacionais (Museu Albertina na Áustria e Gemini G.E.L. da National Gallery, Washington, D.C.).

Este estudo auxiliou na identificação de alguns dos requisitos e elementos utilizados na apresentação de imagens de arte em ambientes digitais, tendo em vista

⁷ Neste trabalho, optou-se por manter anônima a identidade dos participantes nas conversas.

o amplo e diversificado uso de ferramentas de internet nos dias atuais. Esta análise teve como objetivo complementar o estudo realizado na segunda etapa, o qual privilegiou as visitas às unidades de informação que trabalham com gravuras em suporte analógico.

b) **Segunda etapa:** *pesquisa de campo*

Nesta segunda etapa, pesquisa de campo, foram realizadas visitas técnicas em quatro instituições mantenedoras de acervos de gravuras. Embora o número seja pequeno em termos quantitativos, as instituições selecionadas são reconhecidas por possuírem acervos de gravuras com relevância e são bastante conhecidas no cenário artístico brasileiro. Para tanto, foram selecionadas as seguintes instituições: Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, Museu de Arte Contemporânea da USP, Casa da Xilogravura de Campos do Jordão-SP e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Outros critérios adotados na seleção destas instituições foram a localização das mesmas (todas no Estado de São Paulo, na capital ou com relativa proximidade) e a disponibilidade destas para atender visitas técnicas.

Um dos objetivos das visitas às instituições foi o de conhecer como é feita a gestão dos acervos de gravuras, bem como, verificar de que forma os problemas relativos à manutenção documental em tais acervos têm sido contornados.

Durante as visitas, foram realizadas breves entrevistas (conversas) com funcionários e/ou responsáveis pelos acervos, a respeito dos seguintes temas: a instituição e o acervo, a organização deste, os usos que são feitos, as comunidades de usuários, atividades de divulgação dos produtos e serviços oferecidos, política de desenvolvimento de coleções e as práticas de conservação/preservação. Particularmente, estes contatos foram de fundamental importância para se compreender os usos da gravura, enquanto documento, bem como identificar os contextos em que este documento é normalmente utilizado.

c) **Terceira etapa**: *sistematização e análise dos dados*

Na terceira etapa, os dados obtidos durante as pesquisas bibliográfica e de campo foram sistematizados e analisados, com objetivo de identificar e apresentar os requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de gravuras, bem como, propor o uso destes requisitos na implementação das etapas do Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998) e aplicação deste ciclo em tais acervos.

Os dados obtidos em conversas com pessoas que têm interesse em ou trabalham com gravuras, análise dos portais de coleções disponíveis na internet, e visitas às instituições mantenedoras de acervos analógicos, foram analisados e sistematizados à luz do quadro teórico de referência, apresentado no capítulo 3.

3 Quadro teórico de referência

Neste capítulo, é apresentado o conjunto dos pressupostos teóricos utilizados nesta pesquisa. Conforme descrito no capítulo anterior, Percurso Metodológico, este conjunto é resultado da pesquisa bibliográfica realizada na primeira etapa deste trabalho.

Este quadro teórico de referência está dividido em quatro seções principais:

3.1 Uma visão geral sobre gravura: onde são apresentados definições de gravura, processos e técnicas, e um histórico muito breve da gravura no Brasil; em 3.2, A gravura na perspectiva da Ciência da Informação, faz-se aproximações entre o conceito de documento e as características da gravura; em 3.3, Serviço de Informação Especializado e Ciclo Informacional, nesta seção são apresentadas as características de um acervo especializado e as propostas (abordagens) de ciclos informacionais que podem orientar a criação e manutenção destes tipos de acervo; e em 3.4, Os usuários da informação, discute-se o caso particular dos usuários de gravura.

3.1 Uma visão geral sobre gravura

O termo “gravura”, no senso comum, é bastante conhecido pelas pessoas. Contudo, diversas modalidades de reprodução gráfica de imagens, as quais se associam a este termo, dificultam propor uma definição objetiva. Dessa forma, nesta seção, são apresentadas algumas definições de gravura, as quais serviram de referência às reflexões acerca dos requisitos necessários para a organização de acervos deste tipo de documento. Nesse sentido, deve-se notar que a visão bastante geral aqui apresentada está restrita a um número limitado de autores e bibliografias sobre o tema, tendo em vista que se objetivou relacionar as características mais gerais e presentes na maioria das gravuras que compõem os acervos das instituições visitadas durante a pesquisa de campo.

Como vem acontecendo na Arte Contemporânea do século XXI, a gravura também tem sido objeto de novas e variadas experimentações (RESENDE, 2000).

Por exemplo, a gravura pode ser criada com o uso de “novas” tecnologias: artistas e programadores de computador têm convivido nos ateliês (RESENDE, 2000, p. 229). Para Resende, “a gravura, mais que a pintura e a escultura, tem capacidade infinita de dialogar e incorporar os avanços tecnológicos que (...) podem se revelar uma maravilhosa ferramenta para o artista”. Nessa mesma linha, Paul (2008) destacou que “foi ao longo dos anos 1970 e 1980 que pintores, escultores, arquitetos, *printmakers*, fotógrafos e *videomakers* iniciaram suas experimentações em linguagens computacionais”. Logo, algo a ser observado é a contribuição da computação às diversas experimentações dos artistas e àquilo que é, nos dias atuais, denominado Arte Digital (CAUQUELIN, 2005). No caso particular da gravura, a utilização de meios digitais também é algo possível e, com isto, pode-se considerar como “gravura” as imagens feitas digitalmente, conforme estudado por Tauffenbach (2009). Assim, voltando às dificuldades de definição do termo, já em 2000, Resende (2000) defendia que o momento pedia uma revisão do posicionamento da gravura como técnica e, também, de sua nomenclatura.

Em função disso e de outros aspectos relacionados à terminologia, a conceituação da gravura torna-se tarefa ainda mais complexa. Assim, neste trabalho, a atenção se volta para o tipo de gravura, da maneira como era admitida na literatura da área publicada a partir da segunda metade século XX. Naquele período, foram lançadas diversas obras de referência da área, quando houve tentativa, entre autores brasileiros – alguns poucos –, de distinguir a gravura como arte, genericamente entendida como sendo destinada a ilustrações, por exemplo. Assim, uma das características que norteiam o entendimento sobre gravura neste trabalho diz respeito ao fato de que a gravura é *objeto de criação artística*.

A gravura começou a ser valorizada como obra de arte e passou a ser estudada, por críticos de arte e estudiosos, há relativamente pouco tempo – alguns registros dão conta de que isto ocorreu em meados do século XX (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 4). Desde então, a gravura tem sido objeto de diferentes entendimentos e, por este motivo, se apresenta como assunto controverso no meio artístico. Nesta seção, são apresentadas definições e características bem gerais sobre gravura, incluindo a maneira como esta é entendida para os propósitos deste trabalho, seguida de alguns processos e técnicas da gravura. Por fim, apresenta-se um histórico com ênfase na gravura brasileira de meados do século XX.

3.1.1 Gravura: algumas perspectivas sobre o conceito

De antemão, observa-se que a base (ou fundamento) que caracteriza as definições de gravura se mantém ao longo do tempo. Apesar disto, em especial no século XX, novas técnicas e processos foram propostos, à medida em que os artistas começaram a fazer diversas experimentações, dentre as quais o uso de tecnologias computacionais como se afirmou, bem como, o uso de novos materiais e ferramentas (RESENDE, 2000), inclusive as tecnologias digitais para impressão (TAUFFENBACH, 2009). Considerando este aspecto, surgem discussões tendo como questão central até que ponto a reprodução gráfica de imagens baseada em tecnologias digitais deve ser ou não considerada gravura (RESENDE, 2000).

Em 1958, Frederico Porta publicou o “Dicionário de Artes Gráficas” (PORTA, 1958). Uma das motivações para publicar este dicionário, naquela época, segundo este autor, deveu-se à “extrema pobreza da nossa literatura técnica, que, refletindo-se na terminologia usual, deficiente e confusa, torna bastante árdua qualquer pesquisa ou confronto” (PORTA, 1958, p. V).

No referido dicionário, utilizado até os dias atuais como obra de referência, o verbete “gravura”, traz os seguintes significados: “A arte de gravar. || 2. Placa gravada: uma gravura de cobre. || 3. Estampa ou qualquer outra ilustração obtida por não importa que processo de gravura: um livro de muitas GRAVURAS” (PORTA, 1958, p. 189). De forma resumida, são identificados em alguns significados: (1) a ação de gravar, a qual depende de técnica; (2) a associação do termo à matriz de impressão; e (3) a gravura como um processo, a partir do qual resulta uma imagem ou ilustração em um meio (por exemplo, o papel). A partir desta definição, nota-se que “gravura” também remete a um produto (por exemplo, imagem ou ilustração) obtido a partir da ação de gravar, para a qual diferentes técnicas que podem ser empregadas durante o seu processo de produção.

Outra definição, esta proposta por Leite (1966, p. 69), apresenta “gravura” como:

Arte e técnica que possibilita a representação de figuras ou formas, linhas, caracteres, etc., sobre qualquer superfície dura, em cavado (gravura em metal), relevo (gravura em madeira) ou planograficamente (gravura em pedra), mediante a utilização de buril, bisel, roseta, agulha ou qualquer outro instrumento.

Nesta definição, Leite (1966) se fundamenta na gravura com um processo – terceiro significado apresentado em Porta (1958) – e, para tanto, enfatiza a utilização de instrumentos (os quais podem ser bastante diversos) e técnicas utilizados durante a execução deste processo. Destaca-se que, nesta mesma definição, é introduzido o termo “arte”, o que evidencia a gravura como um produto de criação artística e, nesse sentido, expõe a abertura que existiu e ainda existe para se realizar experimentações diversas. Estas mesmas experimentações, quando sistematizadas, podem se tornar “novas técnicas”. Ao mesmo tempo, Leite (1966) destaca que a matriz tem como principal característica a superfície dura. Para tanto, apesar de existir outras opções e muitas delas são amplamente utilizadas, este autor mencionou apenas três materiais que podem ser utilizados na construção da matriz: metal, madeira e pedra. O mesmo ocorre com os instrumentos⁸ que podem ser utilizados para fazer incisões na matriz – neste caso, diversos objetos podem ser utilizados.

Considerando as especificidades da terminologia, ao final de sua obra, “A gravura contemporânea brasileira”, Leite (1966) apresenta um apêndice, em forma de glossário, no qual expõe definições para alguns dos termos utilizados.

A partir das duas definições de gravura apresentadas até o momento, Porta (1958, p.189) e Leite (1966, p.69), percebe-se que o processo de gravação é dependente de uma matriz. Assim, Ferreira (1976) destacou a importância desta como a condutora de imagem e enfatizou a gravura como processo:

Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num *condutor de imagem*, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o *suporte* de reprodução mais geralmente empregado), por meio da *tinta* (o elemento ‘revelador’), e numa operação de transferência efetuada mediante *pressão*, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. (FERREIRA, 1976, p. 15, grifo do autor).

A exemplo da definição proposta por Leite (1966, p.69), Ferreira (1976, p. 15) também utiliza o termo “arte” para indicar a diversidade de possibilidades para transformar um material, o qual se tornará a matriz e esta, por sua vez, o “condutor” da imagem. De modo complementar, a definição proposta por Ferreira (1976, p. 15)

⁸ As incisões nas matrizes também podem ser feitas por meio de processos químicos. Neste caso, utiliza-se ácidos (líquidos corrosivos), os quais são aplicados sobre a placa.

descreve um conjunto de etapas, o qual se assemelha ao processo de gravura denominado por Porta (1958, p. 189) “Gravura funda, calcográfica ou em ôco”.

Nessa mesma linha, Martins (1987, p. 16) define resumidamente a gravura como sendo “a arte do traçado resultante de incisão em uma superfície (madeira, metal, couro etc.), de modo a permitir a prensagem, possibilitando múltiplos da imagem gravada”. Ou seja, este autor entende a gravura como uma técnica artística, a qual para ele seria uma forma de, por meio de incisões (ou “entalhes”) em um determinado material, “desenhar” uma imagem, preparando uma matriz e, a partir desta, produzir múltiplas cópias.

Outra definição também extraída de um dicionário, o “Dicionário de termos artísticos – com equivalências em inglês, espanhol e francês”, publicado por Luiz Fernando Marcondes, em 1998, para “gravura”, apresenta:

1. Denominação genérica de desenhos feitos em uma superfície dura, como pedra, madeira, metal, por meio de incisões realizadas com ferramentas especiais; 2. Método de produção de estampas mediante a obtenção prévia de uma matriz, a qual pode ser uma composição original, inventada ou gravada pelo próprio artista, ou uma gravura reproduzida de outra obra de arte por um gravador. (MARCONDES, 1998, p. 140).

Esta definição, quanto aos materiais da matriz (superfície dura), também se restringe a pedra, madeira e metal. No entanto e conforme já mencionado nesta subseção, sabe-se que outros materiais podem ser utilizados na construção de matrizes. O mesmo pensamento pode ser ampliado para aquilo que o autor denomina “ferramentas especiais” para realizar as incisões. Ou seja, é possível utilizar qualquer instrumento que apresente resistência suficiente para se fazer incisões no material selecionado para construir a matriz. Por outro lado, esta definição tangencia o processo de construção da matriz, em particular no que diz respeito à proveniência da imagem utilizada para construir esta matriz: pode ser uma imagem criada pelo próprio artista ou uma outra obra de arte.

Até aqui, as definições apresentadas privilegiaram processos dependentes de uma matriz construída a partir de incisões. Conforme apontado por Tauffenbach (2009), é importante destacar que há outros processos para produção de gravuras, como aqueles que têm como base a matriz plana – gravura planográfica (PORTA, 1958, p.189). A referência a estes outros processos de produção consta na definição

bastante geral apresentada no dicionário Houaiss (HOUAISS, 2009), em um dos quatro significados para a palavra gravura (do francês, “*gravure*”):

1. arte de gravar; 2. cada uma das técnicas de fazê-lo; 3. suporte, matriz (p. ex., placa de metal, de madeira, pedra) sobre a qual o processo de gravar se efetua; 4. estampa ou ilustração obtida por esse ou outros processos gráficos.

Há outras definições de gravura que privilegiam outros aspectos, dentre os quais as técnicas e materiais utilizados na produção desta. Nesse sentido, as definições aqui apresentadas são bastante gerais, obtidas em sua maioria em dicionários de arte – exceto o dicionário Houaiss (2009) – e que, na medida do possível, trazem ideias construídas a partir de consenso coletivo.

Em função das características de grande parte das gravuras presentes nos acervos das instituições visitadas, neste trabalho, foram priorizadas as características da gravura definida por Porta (1958, 190), mas não apenas por ele, pois as referidas gravuras incorporam outros aspectos.

Nessa mesma linha, durante conversa ⁹, um professor de gravura caracterizando a gravura enfatiza que o processo de produção da matriz pode acontecer a partir de qualquer material disponível.

Para fins deste trabalho, a partir das definições apresentadas, de forma muito resumida, considerou-se a “gravura” o produto resultante de um processo de reprodução gráfica que culmina na impressão de uma imagem num suporte (por exemplo, papel). Conforme já mencionado e exemplificado nas Figuras de 1 a 3, após a seleção da imagem, há a confecção da matriz, esta é “entintada” e a impressão da gravura. Nestas etapas, pode haver a participação de vários atores.

⁹ Conversa com o Participante A. [nov. 2014]. Condução: Carolina F. Lauretti. São Paulo, 2014.

Figura 1 - Xilogravura: incisões

Fonte: SESC SÃO PAULO. Programação: xilogravura em matriz de compensado. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/programacao/36500_XILOGRAVURA+EM+MATRIZ+DE+COMPENSADO>. Acesso em 03 jun. 2016.

Nesta etapa, após a seleção da imagem, o artista faz incisões na madeira, objetivando produzir as incisões (ou “entalhes”). Usualmente, antes de começar com as incisões, o artista “copia” a imagem na madeira que será a matriz.

Figura 2 – Xilogravura: “entintagem”

Fonte: SESC SÃO PAULO. Programação: experimentando a xilogravura. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/programacao/59821_EXPERIMENTANDO+A+XILOGRAVURA>. Acesso em: 03 jun. 2016.

Nesta etapa, com a matriz pronta, faz-se a “entintagem” desta. Nesta figura de exemplo, utilizou-se um rolo de pintura para assegurar uniformidade na tinta que está sendo espalhada sobre a matriz.

Figura 3 – Xilogravura: impressão

Fonte: SESC SÃO PAULO. Programação: Sarau de Cordas: oficina de xilogravura e folheto de cordel. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/programacao/83563_SARAU+DE+CORDAS+OFICINA+DE+XILOGRAVURA+E+FOLHETO+DE+CORDEL#/content=saiba-mais. Acesso em: 03 jun. 2016.

Nesta etapa, o papel foi pressionado contra a matriz entintada para se obter a imagem.

Na próxima subseção, serão apresentados alguns dos processos e técnicas utilizados na produção de gravura.

3.1.2 Processos e técnicas de gravura

Utilizando como referência o trabalho de Porta (1958, p. 189), os processos de produção de gravuras se distribuem em três grupos: (1) Gravura em relevo ou estereográfica; (2) Gravura planográfica; e (3) Gravura funda, calcográfica ou em oco. Este agrupamento, em particular, obedece como critério geral as técnicas empregadas na preparação da matriz. Assim, quando se adota outros critérios, os processos de produção de gravuras podem se reagrupar em outras categorias (PORTA, 1958, p. 189-190).

Nesta subseção, a título de exemplo, são apresentados alguns dos processos de produção de gravuras, a partir dos três grupos propostos por Porta (1958, p.189). O objetivo é apresentar e fornecer referências de certas características presentes na maioria das gravuras encontradas nos acervos das instituições visitadas durante o desenvolvimento deste trabalho. Em outras palavras, como já se sabe, é para evidenciar que, em processos distintos, com o emprego de técnicas igualmente distintas, o produto final também terá características distintas.

1) Gravura em relevo ou estereográfica:

De acordo com Porta (1958, 189), este processo inclui todos os procedimentos que resultam numa matriz com relevo. Neste caso, para construir a matriz, são feitas incisões num determinado material com o auxílio de algum instrumento (há uma diversidade de objetos que podem ser utilizados como instrumentos para se fazer as incisões) e, uma vez tendo a matriz pronta, esta é “entintada” – a tendência é a de que maior quantidade de tinta ficará sobre as áreas em que não foram feitas incisões – e pressionada contra o meio (por exemplo, o papel) para se obter a gravura (FERREIRA, 1976).

Neste grupo, uma das técnicas bastante conhecida é a **xilogravura** (gravura em madeira). Nesta técnica, a matriz é construída em uma peça de madeira. A Figura 4 apresenta o momento em que a tinta é aplicada sobre uma matriz de madeira, com um rolo. Na sequência, na Figura 5, é apresentado, como exemplo, uma das obras de Oswaldo Goeldi, artista brasileiro reconhecido por suas xilogravuras com cor.

Figura 4 – Aplicação de tinta sobre a matriz de madeira para impressão da xilogravura

Fonte: The Society of Wood Engravers. Disponível em:
<<http://www.woodengravers.co.uk/process.html>>. Acesso em: 16 maio 2015.

Figura 5 – Xilogravura de Oswaldo Goeldi

Oswaldo Goeldi, *PÔR-DO-SOL*, *circa* 1955, assinada, xilogravura a cores, 10/12, 20 x 27 cm.
Coleção Frederico Mendes de Moraes.

Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em:
<http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=G&IDItem=174>.
Acesso em: 16 maio 2015.

Ainda no grupo da gravura em relevo entra a gravura feita a partir do linóleo (linoleogravura). Porta (1958, p. 236) define linoleogravura como “Processo de gravura, semelhante à xilografia, no qual a imagem é recortada em linóleo, colado sobre uma base de madeira | | 2. Bloco ou estampa obtidos por esse processo”. Embora este autor esteja se referindo à tipografia, os artistas se servem do linóleo para fazer suas gravuras. Na Figura 6, é apresentado um exemplo de linoleogravura, esta de autoria de Pablo Picasso (1881-1973).

Figura 6 – Linoleogravura de Pablo Picasso

Pablo Picasso, Portrait of Young girl (after Cranach), 1958.

Fonte: URTON, Robin. Printmaking: history and techniques. Disponível em: <<http://www.robinurton.com/history/printmaking.htm>>. Acesso em: 16 maio 2015.

2) Gravura planográfica:

Neste processo, como o próprio nome indica, utiliza-se matriz plana (PORTA, 1958, p. 189). Como representantes deste, Porta (1958, p. 189) menciona a litografia (litogravura) e a fototipia.

A litografia é descrita por Porta (1958, p. 240) como “processo de impressão com matriz plana, baseado no fenômeno de repulsão entre as tintas graxas e a água, e utilizando como suporte uma pedra calcária apropriada, chamada de pedra litográfica || 2. Por extensão, qualquer procedimento semelhante ao anterior, valendo-se porém de placas de metal, geralmente zinco ou alumínio, em lugar da pedra.”. Assim, a tinta “gordurosa” será repelida nas partes onde a água se acumulou. E, de acordo com Porta (1958, p. 240), as placas também podem ser de metal – por exemplo, zinco ou alumínio. Para ilustrar um pouco deste processo, na Figura 7, é apresentado um exemplo do momento da impressão da litogravura em papel.

Figura 7 – Impressão da litogravura.

© Australian Museum

Fonte: AUSTRALIAN MUSEUM. Lithography process: the final print. Disponível em: <<http://australianmuseum.net.au/image/lithography-process-final-print-1>>. Acesso em: 16 maio 2015.

Um exemplo de litografia bastante conhecido é o trabalho de Escher, apresentado na Figura 8.

Figura 8 – Litografia de Escher

Maurits Cornelis Escher, Relatività, luglio 1953, litografia, 277x292 mm.
Fonte: RUSSO, Domenico. Enigmatico Escher. Artribune, 19 jan. 2014. Disponível em:
<<http://www.artribune.com/2014/01/enigmatico-escher/>>. Acesso em: 19 maio 2015.

A **fototipia** também é um processo de impressão planográfica, semelhante ao da litogravura, mas que utiliza como placa impressora uma camada de tinta na forma

de gelatina bicromada¹⁰ para reprodução de um original fotográfico (PORTA, 1958, p.170). De acordo com Porta (1958), o processo de impressão é

baseado na descoberta feita por Poitevin, em 1855, da propriedade que a gelatina bicromada tem, quando úmida, de reter tintas graxas apenas nas partes que sofreram ação prévia da luz. (PORTA, 1958, p.170).

Um exemplo de gravura obtida por processo de fototipia é apresentado na Figura 10.

Figura 9 – Fototipia

Fototipia de desnudo del año 1936 realizada por Galán.

Fonte: Odalisca Madrid.Art. Disponível em <<http://odaliscamadrid.blogspot.com.br/2013/05/fototipia-de-desnudo-del-ano-1936.html>>. Acesso em: 30 jan 2017.

¹⁰ Tipo de gelatina que possui propriedade de “reter as tintas graxas apenas nas partes que sofreram a ação prévia da luz” (PORTA, 1958).

3) Gravura Calcográfica ou em oco, também chamada de gravura funda:

Neste grupo, a gravura é produzida a partir de um processo no qual

a matriz, escavada, recebe a tinta nos entalhes que representam a imagem, passando-a para o papel mediante pressão do tórculo ou de máquinas especiais, ditas calcográficas. Este grupo inclui a gravura ao buril, ponta-sêca, água forte, aquatinta, maneira-negra, verniz-brando, pontilhado, heliogravura, rotogravura, etc. (PORTA, 1958, p. 189).

As figuras de 10 a 12, apresentam algumas das etapas do processo de preparo de gravura, denominado Gravura Funda. As referidas figuras apresentam desde a realização de incisões na placa de cobre com o buril, a gravura impressa como prova.

Figura 10 – Detalhe da incisão na placa de metal com o buril.

Fonte: Copper Engraving Progress. The School of the Transfer of Energy. Disponível em: <<http://theschoolofthetransferofenergy.com/tag/burin/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

Figura 11 – Placa com tinta nas incisões.

A placa depois de ser entintada e esfregada para impressão.

Fonte: Copper Engraving Progress. The School of the Transfer of Energy. Disponível em: <http://theschoolofthetransferofenergy.com/tag/burin/>. Acesso em: 16 maio 2015.

Figura 12 – A gravura impressa.

A prova impressa da placa - revelando o progresso até o momento.

Fonte: Copper Engraving Progress. The School of the Transfer of Energy. Disponível em: <http://theschoolofthetransferofenergy.com/tag/burin/>. Acesso em: 16 maio 2015.

Outro tipo de gravura deste grupo é **fotogravura**, apresentada por Porta (1958, p. 168) como “Processo de gravura fotoquímica em relevo, sobre metal, geralmente zinco ou cobre, para impressão tipográfica” e no Houaiss (HOUAISS, 2009), como “1. procedimento fotográfico ou fotomecânico para gravar um clichê sobre prancha metálica (esp. de zinco ou cobre) por meio da ação química da luz; 2. gravura ou clichê que se obtém por esse procedimento; 3. lâmina ou estampa impressa por esse procedimento; 4. oficina ou seção em que se realiza esse gênero de trabalho”. A título de exemplo, na Figura 13, é apresentado um exemplo de fotogravura, de autoria de Alex Flemming (1881-1973).

Figura 13 – Exemplo de fotogravura de Alex Flemming

O Homem de Passa Quatro, de Alex Flemming (1979): fotogravura s/ papel 29,5 x 19,7 cm, 1/20 – Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.
Fonte: Laudanna (2006, p. 57).

Além das técnicas incluídas nos três grupos listados nesta subseção (PORTA, 1958), a serigrafia também é considerada, por alguns artistas, uma modalidade de gravura (informação verbal¹¹). Nesta técnica, a gravura é feita com auxílio de rodo, escova ou “esfregador” de borracha, para puxar a tinta e fazendo-a atravessar as partes vazadas de uma tela (PORTA, 1958; MARTINS, 1987). A matriz se assemelha a uma tela de tecido esticado em um bastidor. Normalmente, usa-se como material para a tela tecidos (como seda, nylon, poliéster ou outros materiais sintéticos) e, às vezes, uma malha bem fina de metal. Esta tela é colocada sobre um meio (por exemplo, papel), onde a imagem será impressa. Coloca-se a tinta sobre a matriz (tela) e a tinta é espalhada pela tela com um instrumento próprio similar a um rodo. Então, a tinta atravessará a tela, somente nos locais em que a tela for permeável. As partes impermeáveis da tela ficarão na cor do suporte da imagem.

Na Figura 14, é apresentado um exemplo de serigrafia, com imagens produzidas por Andy Warhol, na década de 1960, obtidas a partir de fotografias de Marilyn Monroe.

Figura 14 – Serigrafia de Andy Warhol

Andy Warhol, “Marilyn”, 1967.

Fonte: URTON, Robin. Printmaking: history and techniques. Disponível em: <<http://www.robinurton.com/history/printmaking.htm>>. Acesso em: 19 maio 2015.

¹¹ Conversa com o Participante A. [nov. 2014]. Condução: Carolina F. Lauretti. São Paulo, 2014.

3.1.3 Um breve histórico da gravura no Brasil

Historicamente e conforme já mencionado, no contexto da comunicação, a gravura foi largamente utilizada em época anterior ao surgimento da fotografia. Nesse contexto, a gravura possibilitava a reprodução de imagens em livros, jornais, revistas e outras publicações cujo meio é o papel. Apesar dessa importância, a gravura levou algum tempo para ser considerada obra de arte maior ou, simplesmente, obra de arte.

Em função das características das gravuras presentes nos acervos das instituições visitadas, este estudo privilegia o desenvolvimento da gravura no Brasil, a partir da década de 1940. Pode-se dizer que, a partir de 1808, com a chegada da Família Real e a instalação da Imprensa Régia (SILVA, 2010, p. 396), a gravura tem sua pré-história no Brasil. No entanto, àquela época, a gravura ainda se limitava a viabilizar a inclusão de imagens em publicações, cujo meio era o papel.

Numa visão mais simples, enciclopédia “Arte no Brasil” (1979, p. 837) difere a gravura artística de outros tipos, como a

(...) gravura de arte – isto é, não a mera reprodução, mas a gravura de criação, tratada como processo em si mesma – apareceu entre nós somente no século XX, graças a pioneiros como Henrique Alvim Correia, Pedro Weingärtner, Carlos Oswald, Lasar Segall, Osvaldo Goeldi, Raimundo Cela e uns poucos mais.

Embora, como a enciclopédia citada é um material relativamente antigo, a citação é importante por trazer nomes de alguns dos pioneiros que contribuíram ativa e significativamente para a consolidação da gravura como arte no Brasil. Estes nomes voltarão a ser mencionados mais adiante nesta subseção.

Assim, do ponto de vista histórico, conceitualmente, para os autores Kossovitch e Laudanna (2000, p.4): “A gravura não nasce no século XX no Brasil: o que surge é uma gravura que se afirma artística no Brasil do século XX”. Nesse sentido, esta afirmação minimiza certas dificuldades associadas à conceituação de gravura e de diferenciação dos seus tipos. Isto se deve ao fato de não ser possível considerar que todas as reproduções gráficas de imagens ou ilustrações produzidas

por meio de processos de gravura podem ser denominadas somente “gravura”. Por outro lado, se considerar somente as gravuras de arte originais, estas começam a aparecer no Brasil somente a partir do século XX.

Autores, como Mário Barata (Fundação Bienal, 1974), citaram nomes de diversos gravadores que atuaram no Brasil até o século XIX. Verifica-se, no entanto, que grande parte destes, se não todos, trabalhou em tipografias, tendo suas gravuras editadas em livros, jornais e revistas. Muitos desses livros foram editados em Portugal, e não no Brasil, onde a imprensa foi oficialmente proibida por muito tempo. Observa-se que, somente no século XX, este cenário começa a mudar.

A gravura foi, por muito tempo, considerada uma “arte menor”, já que em sua maioria tratavam-se de gravuras de reprodução, utilizadas na divulgação de outras obras de arte consideradas importantes. Como exemplo, a xilogravura foi bastante utilizada em ilustrações de jornais e livros. O Diretor da Casa da Xilogravura (Campos do Jordão - SP) se preocupou em apresentar neste museu esta particularidade, dedicando uma sala de exposição permanente ao tipo de gravura, ao qual ele se refere como “xilogravura utilitária”, ou “xilogravura de ilustração”. Para tanto, são apresentados exemplos de jornais (como o exemplo apresentado na Figura 15), revistas e livros impressos. As demais salas do museu expõem a “xilogravura de arte”, com exemplares do século XX em diante (COSTELLA, 2012, p. 61). Dessa maneira, segundo a proposta daquele museu, o visitante pode entender e visualizar essa importante diferença dos tipos de xilogravura (que é válida para as outras técnicas, inclusive).

Figura 15 – Xilogravura na imprensa.

Fonte: CASTRO, Roberto. A indignação juvenil de Renina Katz. *Jornal da USP*, v. 22, n. 778, 25 set.- 1 out. 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp778/pag1011.htm>>. Acesso em: 24 maio 2016.

O primeiro curso de gravura artística do país firmou-se em 1930, criado por Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000). A partir do início do século XX, até a década de 1940 e 1950, pode-se afirmar que houve maior sedimentação da atividade entre os artistas brasileiros. Destacam-se nomes importantes e reconhecidos até os dias atuais, como os de Marcelo Grassmann, Maria Bonomi, Carlos Scliar, Fayga Ostrower, entre outros.

Conforme mencionado, foi somente a partir do século XX que os artistas brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil começaram a utilizar-se da gravura como forma artística. E, então, a gravura passou a ser reconhecida tal como Kossovitch e Laudanna (2000) afirmam, destacando que a gravura moderna no Brasil teve início a partir da primeira exposição do ítalo-brasileiro Carlos Oswald (Florença, 1882 – Petrópolis, 1971), em 1913, na Escola Nacional de Belas-Artes.

Dentre outros pioneiros relacionados na enciclopédia “Arte no Brasil” (1979, p. 837), Carlos Oswald mudou-se para o Brasil em 1914 e reorganizou o ateliê do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, que havia sido fundado em 1913 por Modesto Brocos.

Outro nome de importância para a gravura no Brasil foi Lasar Segall (Lituânia, 1891 – São Paulo, 1957). Foram de grande importância as contribuições dele para a gravura brasileira. Este iniciou a sua produção de litografias em 1910, na Europa, e chegou ao Brasil definitivamente em 1923 (BIENAL, 1974, p. 137-138).

Mais um nome de grande importância foi Osvaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895 – 1961), que ficou conhecido por suas xilogravuras, apesar de ter chegado a produzir litografias na Europa, também fez trabalhos como ilustração de livros, produção de álbum e gravuras para periódicos (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 5). A Figura 16 apresenta, como exemplo, uma das xilogravuras coloridas de Goeldi.

Figura 16 – Xilogravura colorida de Osvaldo Goeldi

Osvaldo Goeldi. CHUVA. circa 1957, assinada. xilogravura a cores, 2/12. 22 x 29,5 cm. Coleção Frederico Mendes de Moraes.

Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência Osvaldo Goeldi. Gravuras. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=G&IDItem=232>. Acesso em: 27 maio 2016.

Lívio Abramo (SP, 1903 – Paraguai, 1992) iniciou seu trabalho na década de 1930, era jornalista e contribuía para jornais alternativos com gravuras políticas. Posteriormente, passou a produzir xilogravuras, servindo-se de temática social, como se vê na Figura 17.

Figura 17 – Xilogravura de Lívio Abramo

Vila Operária. 1935 | Lívio Abramo. xilogravura. 25.00 x 24.00 cm. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Lívio Abramo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9132/livio-abramo>. Acesso em 27 maio 2016.

Mais adiante, durante a década de 1940, Axl von Leskoschek (Áustria, 1889 – 1975) viveu no Brasil e deu aulas de gravura na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, para artistas como Fayga Ostrower, Ivan Serpa, Edith Behring, Renina Katz, entre outros, (BIENAL, 1974, p. 139). Leskoschek foi ilustrador de livros e periódicos, tendo ilustrado obras importantes como de Dostoievski (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000).

Em 1946, Carlos Oswald, que chegou ao Brasil em 1914, também começou a ministrar aulas na Fundação Getúlio Vargas, ensinando a técnica de água-forte para Fayga Ostrower, Anísio Medeiros, Renina Katz e Darel Valença. O curso dessa instituição foi extinto em 1947. Mas, dos alunos da Fundação Getúlio Vargas, destacou-se Fayga Ostrower (Polônia, 1920 – Rio de Janeiro, 2001), que produziu ilustrações para livros como “O Cortiço” de Aluísio de Azevedo (1948). E, na década de 1950, Fayga Ostrower passou a se dedicar ao Abstracionismo¹², após uma temporada de estudos com o inglês Stanley William Hayter em Nova York (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 17). A Figura 18 apresenta um exemplo de uma de suas gravuras desta fase abstrata Fayga Ostrower.

Figura 18 – Gravura abstrata

Fayga Ostrower. 5404.1954. Água-forte e água-tinta em cores sobre papel Rives. 15,5 x 19 cm.

Fonte: Instituto Fayga Ostrower. Acervo: gravuras. Disponível em:
<<http://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=30>>. Acesso em: 27 maio 2016.

¹² Arte abstrata: “Nome genérico aplicado à obra plástica que se vale exclusivamente dos elementos puros: formas, linhas, cores, despojados de toda imagem figurativa; uma arte não objetiva e independente do mundo externo. Uma imagem abstrata existe em grande parte em função de seus próprios termos de referência; a arte puramente abstrata não pretende ser representativa do mundo real em qualquer aspecto, porém o termo é estendido a imagens pictóricas e simbólicas que podem ser vagamente derivadas das figuras naturais ou feitas pelo homem, mas que são descritas em termos de elementos formais independentes. Historicamente, é atribuída a Wassily Kandinsky, em 1910, a criação da primeira obra com esse nome” (MARCONDES, 1998, p. 6-7).

A partir de meados da década de 1940 e com mais intensidade no final dessa década, percebe-se a consolidação da gravura no Brasil. Assim, em 1950, foi fundado o Clube de Gravura de Porto Alegre-RS (1950-56), movimento representante do chamado “Realismo Social”¹³ na gravura. Sobre este movimento, Amaral (2003, p. 177) destacou que “seu aspecto ‘subversivo’ se limitava ao tema, rural ou urbano, mas sempre focalizando o trabalhador, seu ambiente de trabalho, seu entorno, o trabalho propriamente dito, e suas lutas reivindicatórias como classe”. Deste Clube de Gravura de Porto Alegre-RS (1950-56), fizeram parte os artistas Carlos Scliar, Glenio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Edgar Koetz, Vasco Prado, Glauco Rodrigues, entre outros (BIENAL, 1974, p. 139), todos ofereceram relevantes contribuições à gravura brasileira.

Complementando, Amaral (2003, p. 183) ainda explica que o Clube de Porto Alegre surgiu com o fim primordial de financiar a revista *Horizonte* (uma “revista de cultura”, editada “para fazer circular as posições dos intelectuais de esquerda”). De acordo com Amaral (2003, p. 183), o Clube conseguiu reunir “(...) cem associados, sobretudo profissionais liberais (...). A partir de seu 4º número, a revista já se autossustentava através do Clube de Gravura, que produzia uma gravura por mês para um público que antes não tinha acesso à obra de arte”. Carlos Scliar (apud AMARAL, 2003, p. 184) conta que eles orientavam o público, “indicando que eles podiam recortar aquela capa, que era uma gravura original, pela qualidade da estampa e, assim, a colecionasse”. Nota-se, com isto, a preocupação de Carlos Scliar com o acesso à gravura e a preservação desta por apreciadores.

Outra ação importante foi realizada por artistas liderados por Carlos Scliar, os quais participaram de exposições nacionais e internacionais, tendo obtido reconhecimento com o Prêmio Pablo Picasso (1952), concedido pelo Conselho Nacional do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz (AMARAL, 2003, p. 186).

Cabe destacar que o Clube de Gravura de Porto Alegre sempre esteve muito próximo e recebeu o apoio dos fundadores do Clube de Gravura de Bagé, tendo

ampliadas as fronteiras de sua atuação. As ideias defendidas pelos fundadores do Clube de Porto Alegre somaram-se, assim, às desses

¹³ “Na frente comunista, o Realismo Socialista era o programa que deveria ser seguido por artistas, escritores, filósofos e intelectuais livres, verdadeiros e comprometidos com os oprimidos, conforme reputavam seus próceres russos” (KNAAK e MOTTER, 2012, p. 50).

artistas, conquistando espaços, a começar do local e, depois, de outras cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 14).

Pode-se dizer também que “(...) o aparecimento dos clubes de gravura está associado à orbitação de grande parte da esquerda intelectual em torno do Partido Comunista” (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 14). Um exemplo disto é a Figura 19, na qual é apresentado um exemplo dessa produção de temática política do Clube de Porto Alegre.

Figura 19 – Linoleogravura produzida pelo Clube de Gravura de Porto Alegre

Marcha pela Paz. 1951 | Carlos Scliar. linoleogravura, c.i.d. 28.00 x 46.00 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ. Reprodução Fotográfica Paulo Scheuenstühl.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Carlos Scliar. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9898/carlos-scliar>>. Acesso em: 27 maio 2016.

Seguindo o exemplo do Clube de Gravuras de Porto Alegre, outros clubes de gravura neste período foram (AMARAL, 2003):

- “Grupo de Bagé” / Clube de Gravura de Bagé (1951) – Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Danúbio Villamil Gonçalves
- Clube de Gravura de Santos (1951) – Mário Gruber

- Clube de Gravura do Rio de Janeiro (1952) – Paulo Werneck, Carlos Werneck, Renina Katz, entre outros.
- Clube de Gravura de São Paulo (1952) – Mário Gruber, Luís Ventura, Otávio Araújo.

Também, pode ser igualmente citado, como experiência de clube, o Ateliê Coletivo de Recife (1952-57). Este ateliê foi criado e dirigido pelo artista Abelardo da Hora e teve as participações de Wellington Virgulino e José Cláudio. O Ateliê preocupava-se com a problemática social, “pela tradicional identidade nordestina com a arte popular” (AMARAL, 2003, p. 189). Aqui, percebe-se outra contribuição das pessoas que consolidaram a gravura no Brasil: a manutenção da memória cultural em regiões específicas.

Mais um exemplo de contribuição de gravadores à institucionalização e manutenção da memória cultural é Karl-Heinz Hansen (Alemanha, 1915 – São Paulo, Brasil, 1978). Ilustrador, trabalhou na Companhia Melhoramentos de São Paulo ilustrando e escrevendo histórias infantis. Mudou-se então para a Bahia, onde passou a produzir xilogravuras de cenas e figuras baianas, passando a assinar “Hansen-Bahia” (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000)¹⁴.

Em 1959, o Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foi inaugurado pelo gravador, pintor e desenhista alemão Johnny Friedlaender (1912-1992), voltado para o ensino e prática da gravura em metal (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000). Quando Friedlaender retornou à França, a direção do ateliê foi assumida por Edith Behring (1916-1996) e Rossini Perez (1932) (BIENAL, p. 141). Behring havia tido aulas de gravura com Leskoschek, trabalhando em madeira, metal e composição (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 17). Na Figura 20, é apresentado um exemplo do trabalho de Behring, em água-tinta. Rossini Perez era pintor figurativo¹⁵ que, mais tarde, aderiu à gravura abstrata. Este produziu gravura em metal, combinando ponta seca e outras técnicas diversas (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000).

¹⁴ Hansen-Bahia: Cronologia. Disponível em: <<http://www.hansenbahia.com.br/hansen-cronologia.html>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

¹⁵ Figurativo: “Termo genérico aplicado à representação plástica que mostra formas reconhecíveis, como objetos, pessoas, animais, paisagens, ainda que estejam bastante interpretados e não necessariamente reproduzidos de maneira acurada. O oposto de abstrato” (MARCONDES, 1998, p. 125).

Figura 20 – Gravura abstrata de Edith Behring

Sem Título. s.d. | Edith Behring. água-tinta gravura sobre papel, c.i.d., Il. 34.00 x 24.90 cm.
Reprodução fotográfica Romulo Fialdini.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Edith Behring. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25535/edith-behring>>. Acesso em: 27 maio 2016.

O Ateliê do MAM-RJ formou diversos gravadores importantes, como Anna Letycia Quadros (1929), Roberto De Lamonica (MS, 1933 – NY, 1995), Isabel Pons (Barcelona, 1912 – Rio, 2002), Anna Bella Geiger (1933), Marília Rodrigues (1937 – 2009) e Arthur Luís Piza (1928), entre outros (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000).

A gravura também foi experimentada pelos artistas ligados ao Concretismo, como Ivan Serpa, Lygia Pape, Eduardo Sued, Sérvulo Esmeraldo etc.

(KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 20). Assim, deu-se início a um período em que:

A complexidade procedimental da gravura e das questões da abstração explicita-se nas pesquisas de gravadores interessadíssimos em técnicas. Recortam-se placas, experimentam-se ácidos e clichês, utilizam-se instrumentos em incisões, como também maneiras não convencionais de entintagem. Na gravura dos anos 60, experimentação é palavra de ordem: a técnica torna-se procedimento (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 19).

Verifica-se também, a partir de Resende (2000, p. 231), que o final dos anos 1960 foi um momento “de radicalismo político, com repressão ao pensamento livre e revolucionário” e, por este motivo, a gravura apresentou-se então como uma forma fácil e barata de disseminação de ideias, tanto no Brasil como em outros países, em diferentes épocas.

Em 1960, foi fundado o Estúdio Gravura, em São Paulo, por Lívio Abramo, Maria Bonomi e dele participou, pouco depois da inauguração, João Luís Chaves. Maria Bonomi considera a matriz a parte essencial do seu trabalho, sendo a impressão (ou “estampa”) apenas um produto derivado dela. “A matriz pode ser construída tanto na madeira quando no barro ou em outro material”. Bonomi considera como gravação, inclusive, o trabalho que realiza em concreto para confecção de obras públicas, como, por exemplo, a sua “gravura-relevo” feita para a estação de metrô de São Paulo (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000, p. 32) (Figuras 21 e 22).

Figura 21 – Obra de Maria Bonomi na passagem da CPTM para o metrô, na Estação da Luz, em São Paulo

Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2005 - concreto pigmentado, 7300 x 300cm - estação de metrô Luz, São Paulo.

Fonte: Maria Bonomi. Arte pública. Disponível em: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=2&mt=3>>. Acesso em: 27 maio 2016.

Figura 22 – Equipe confeccionando matrizes para o painel da Estação da Luz em São Paulo

Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2004 - matrizes em MDF - Ateliê aberto no anexo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fonte: Maria Bonomi. Arte pública. Disponível em: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=2&mt=3>>. Acesso em: 27 maio 2016.

Este breve histórico, com ênfase no período de 1940 a 1960, aproximadamente, apresenta alguns fatos e nomes de artistas que se ocuparam com o desenvolvimento e consolidação da gravura no Brasil – evidentemente, há outros nomes que aqui não foram apresentados em função das limitações do trabalho, mas que têm importância na história da gravura. Dessa forma, esta ênfase deveu-se ao fato de que os diversos artistas do período destacado possuem gravuras que estão presentes nos acervos visitados e/ou foram formados naquela época. Também se destacam artistas da contemporaneidade que foram formados e/ou tiveram como referência aqueles nomes.

Tudo isto ajuda a compreender um pouco das características da gravura brasileira. Estas características trazem elementos essenciais para se planejar acervos de gravuras, considerando-se que os trabalhos de diversos artistas objetivaram registrar, em algumas regiões do país, elemento da cultura local. Isto é um aspecto a ser ponderado quando se trata de definir as políticas de seleção de itens para os acervos de gravuras. Ou seja, é preciso também levar em conta a função social do acervo.

3.2 A gravura na perspectiva da Ciência da Informação: um olhar enquanto documento de suporte da informação imagética

Conforme apresentado na seção anterior, a gravura que é guardada e preservada em acervos é o resultado (produto) de um processo de registro da informação imagética em um suporte. É justamente este registro em suporte material que assegura, à informação, a permanência no tempo e a portabilidade no espaço (SMIT; BARRETO, 2002). Nesse sentido, documento é o termo genérico que designa os objetos portadores (ou suportes) de informação (LE COADIC, 2004).

Neste trabalho, a gravura é considerada documento, enquanto um objeto informacional. Assim, considera-se como pressuposto o fato de que a presença de gravuras em diversos acervos, de diferentes instituições (bibliotecas, arquivos e museus), relaciona-se com suas possibilidades de informar e, sobretudo, preservar a memória cultural de uma comunidade. Por isto, observar a gravura enquanto documento implica também considerar os aspectos associados à sua produção,

circulação e uso. Para tanto, a Ciência da Informação (CI), com base no estudo dos fluxos de informação – desde a criação, até a utilização desta –, se propõe a estudar “os princípios e práticas da criação, organização e distribuição da informação” (SMIT; BARRETO, 2002).

De acordo com Homulus (1990, p.11), bibliotecas, arquivos e museus – como instituições com, dentre outras, a função de preservação – apresentam como objetivos em comum: coletar e preservar parte da cultura de uma comunidade; administrar e possibilitar acesso a suas coleções; produzir, comunicar, organizar e disseminar novos conhecimentos e gerenciar informações. Por outro lado, essas instituições de preservação se diferenciam por suas missões e natureza das coleções contidas em seus acervos (SMIT, 1993).

Nesta seção, serão apresentados os seguintes tópicos: 3.2.1 Considerações iniciais, em que são retomadas algumas das características associadas às definições de gravura apresentadas na seção anterior e, a partir dessas características, encaminha-se a discussão da gravura como documento; em 3.2.2, Informação e informação visual (imagética), são apresentados alguns dos conceitos de informação para a Ciência da Informação; em 3.2.3, são apresentados aspectos gerais sobre documento, incluindo a conceituação deste na área; em 3.2.4, Gravura como documento, é apresentada uma síntese deste enquadramento e os elementos que tornam a gravura um objeto passível de ser considerado documento.

3.2.1 Considerações iniciais

Para atender aos objetivos desta pesquisa, faz-se necessário estudar o objeto artístico (no caso, a gravura), como documento, dentro dos pressupostos teóricos da CI. Conforme visto até aqui, o processo da gravura gera um produto que mantém o registro de informação imagética, a qual foi inscrita/gravada em um objeto (ou meio).

A partir do estudo do conceito de gravura presente na literatura utilizada neste trabalho (PORTA, 1958; LEITE, 1966; FERREIRA, 1976; COSTELLA, 1984; MARTINS, 1987), pôde-se identificar alguns aspectos no processo de gravura que são essenciais para a compreensão desta como documento.

De acordo com o exposto na seção anterior, a gravura é resultado de um processo geralmente composto por três etapas principais: (1) produção de um desenho¹⁶, (2) gravação da matriz e (3) impressão em papel.

Alguns dos autores estudados (LEITE, 1966; FERREIRA, 1976; COSTELLA, 1984) consideram que a gravura será original quando o artista faz o desenho, constrói a matriz, a partir de um “desenho próprio” e a imprime. Existe, ainda, a gravura de reprodução, em que o artista (ou artesão) pode obter um desenho feito por outro indivíduo, construir a matriz a partir daquele desenho e imprimir, dando origem à gravura.

Neste caso, o resultado de um processo de impressão de gravuras demonstra que uma única “estampa” ou gravura pode ter diferentes participantes e/ou contribuições. Isto acontece porque em cada uma das etapas do processo, diferentes atores podem ter trabalhado: na primeira etapa, na produção do desenho, pode ter atuado um artista; na segunda, ou seja, na gravação da matriz, um gravador diferente (ou outro indivíduo) e na terceira etapa, na impressão, um terceiro ator, o impressor. São exemplos as gravuras de “livros de viajantes” do século XIX, hoje consideradas gravuras “artísticas”, embora fossem, diga-se, de divulgação na Europa do mundo exótico ou bárbaro.

Além da questão da participação de diferentes atores, deve-se considerar as dificuldades que são impostas aos catalogadores, devido à variedade de técnicas diferentes que podem ser utilizadas em gravura e à nomenclatura adotada para identifica-las (xilogravura, calcografia, litografia etc.).

Em resumo, ao se considerar a gravura como documento, é necessário também considerar o processo de sua produção, com o fim de documentar este processo e, conseqüentemente, identificar sua técnica, autoria, edição e impressão.

Na próxima subseção, serão apresentados alguns aportes teóricos, em particular sobre informação e documento, do ponto de vista da CI, objetivando analisar a gravura a partir dessa perspectiva.

¹⁶ Atualmente, a gravura não é mais necessariamente feita a partir de um desenho já pronto. O artista também pode trabalhar sua criação diretamente na placa que será a matriz.

3.2.2 Informação e informação visual (imagética)

O conceito de informação é adotado por diversas áreas além da CI e, com isto, este conceito tende a ter significados variados nessas áreas. Nesse sentido, é essencial compreender o que seja *informação* para a CI. Conforme explica Buckland (1991), o termo “informação” em si é ambíguo e utilizado de diversas maneiras, e é um termo que possui aspectos tangíveis e intangíveis. Para este autor, existem diferenças fundamentais no uso da palavra “informação”: “informação como processo” – que seria o ato de informar um fato; “informação como conhecimento” – ou seja, algo que é capaz de reduzir a incerteza num indivíduo; e “informação como coisa” – neste caso, a palavra refere-se a objetos que possuem a qualidade de transmitir informação. Assim como crenças e opiniões, o conhecimento também é algo pessoal, subjetivo e conceitual, e para ser comunicado precisa estar expresso, descrito ou representado de maneira física. Representação esta que pode ser em forma de signo, texto ou algum outro tipo de comunicação – isto é o que se denomina “informação como coisa” (BUCKLAND, 1991).

Numa definição mais direta, Le-Coadic (2004, p.4) observa que “a informação é um conhecimento inscrito (registrado) em forma escrita (impressa ou digital), oral ou audiovisual, em um suporte”. É importante destacar, neste caso, que o autor, chama a atenção para a informação registrada em algum suporte, introduzindo, bem rapidamente, a característica de documento – apresentado na próxima subseção.

Outra característica da informação destacada por Le-Coadic (2004, p. 5) e importante para este estudo é o fato de que

a informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, onda sonora, etc.

Na mesma linha, para Capurro e Hjørland (2007), o conceito de informação pode ser definido universalmente como “qualquer coisa que é de importância na resposta a uma questão. Qualquer coisa pode ser informação. (...) Informação é o que pode responder questões importantes relacionadas às atividades do grupo-alvo”. Portanto, informação é algo que deverá fornecer respostas aos problemas, questões e objetivos em uma determinada área.

Segundo Capurro e Hjørland (2007) e Araújo (2012), há três correntes principais que dividem a conceituação de informação. A primeira delas, a corrente da

Teoria da Informação, tem como principais teóricos Shannon e Weaver (1975), e considera a informação como algo físico, passível de ser medida em *bytes*. A segunda corrente, é a visão cognitiva, que apresenta a informação como algo dotado de significado e, portanto, um conhecimento explícito. A terceira e última corrente trabalha um conceito de informação voltado para objetivos práticos e sociais, pois um mesmo objeto pode conter diferentes informações para grupos sociais e campos de conhecimento diferentes – uma pedra, por exemplo, contém “um tipo de informação para o geólogo e outro para o arqueólogo” (CAPURRO e HJØRLAND, 2007). Ao considerar que a informação é algo dotado de significado, as segunda e terceira correntes trazem, implicitamente, o potencial usuário da informação. Em decorrência disto, a informação também é algo dotado de relevância e propósito – o que depende de contextualização, conforme é apresentado no exemplo da pedra para o geólogo e para o arqueólogo. Assim, é possível dizer algo similar também em relação à gravura: para o gravador (especialista), há um tipo de informação de interesse, para o usuário comum (leigo) há outro tipo de informação que se destaca.

De acordo com a segunda corrente apresentada no parágrafo anterior, Smit (2012) pontua a principal característica da informação para a CI, a qual diz respeito à institucionalização (ou registro) da informação. E continua, explicando a razão para isto, pois:

para poder ser utilizada por mais pessoas sem limitações de tempo e espaço, supõe que a mesma tenha sido ‘documentada’, ou seja, **registrada**. O registro torna a informação menos volátil e mais portátil. A informação não registrada em algum tipo de suporte, tecnologia ou código, por mais importante que seja, não é passível de uma socialização mais ampla, uma vez que seu acesso é condicionado pelas variáveis espaciais e temporais. Informação registrada equivale ao conceito de documento, embora o mesmo tenha sido investido de valores diferenciados ao longo do tempo (SMIT, 2012, p. 87, grifo da autora).

Percebe-se, portanto, que uma das características da informação para a CI diz respeito ao registro desta em algum suporte. Pois, é este registro que garante a sua permanência no tempo e portabilidade no espaço. Em resumo, a informação não registrada não pode ser coletada, tratada, colecionada e distribuída – o que inviabiliza os estudos da CI, no que concerne às práticas de criação, organização e distribuição da informação.

Dessa forma, Smit e Barreto (2002, p. 21-22) definem a informação, no contexto da CI, como:

estruturas simbolicamente significantes, codificadas de forma socialmente decodificável e registradas (para garantir permanência no tempo e portabilidade no espaço) e que apresentam a competência de gerar conhecimento para o indivíduo e para o seu meio. Estas estruturas significantes são estocadas em função de um uso futuro, causando a institucionalização da informação.

Esta definição de informação, implicitamente, reforça a presença do potencial usuário, bem como sua capacidade de conferir significado. Entretanto, deve-se notar que, no caso particular da gravura, esta não é totalmente “auto-decodificável” em diversas situações. Isto também acontece com obras de arte em geral. Para tanto, deverá ser fornecido ao usuário um conjunto de informações relativas à gravura ou obra de arte (bibliografia da obra).

A definição de informação, com a característica de ser registrada, traz consigo a noção de documento que, numa definição muito sintética, é tratado como “objeto portador de informação” (LE-COADC, 2004, p.5). É importante destacar que, da mesma forma que nem tudo é registrado, nem todo documento será item de um acervo. Para ser um item de acervo, o documento precisa ter passado pela seleção (WEITZEL, 2013). Por isso, é notória a citação de Briet (2006), em que esta autora se refere a substantivos concretos para estabelecer o conceito de documento para a área:

Uma estrela é um documento? Um seixo rolado por uma corrente é um documento? Um animal vivo é um documento? Não, mas as fotografias e os catálogos de estrelas, as pedras em um museu de mineralogia, e os animais que estão catalogados e apresentados em um zoológico, são documentos. Briet (2006, p. 10, tradução nossa)

De acordo com Briet (2006), esses objetos como pedras e animais, que originalmente não eram documentos, passaram a fazer parte de um acervo – como, por exemplo, uma nova espécie de antílope trazida da África (BRIET, 2006, p. 10) –, quando se reconhece neles o potencial informativo capaz de gerar conhecimento¹⁷ para o indivíduo. No exemplo, ao ser integrado ao acervo de um zoológico, o antílope passa a ser um documento inicial que poderá dar origem a diversos documentos secundários. Aqui, se destaca outra característica da informação para a CI: a informação traz consigo a concepção de algo com o potencial de gerar

¹⁷ É importante lembrar que a Ciência da Informação trabalha com informação. Portanto, trata-se de um conhecimento necessariamente registrado, ou seja, explícito.

conhecimento. Mas, este potencial só pode ser avaliado por meio do uso desta informação.

Segundo Terras (2008, p. 1), as imagens sempre fizeram e fazem parte da sociedade, da psicologia e imaginação humana desde antes do surgimento da linguagem escrita. Ela explica que, desde sempre, a criação de imagens tem sido uma atividade humana, que remonta às primeiras representações de costumes e crenças pré-históricas nas paredes das cavernas. As cavernas podem não ser carregadas para outros lugares, mas os homens gostam de compartilhar imagens delas, e o conhecimento registrado nessas imagens. Assim, de acordo com a autora (TERRAS, 2008, p. 1), desde as primeiras pinturas em cavernas até a atual digitalização de materiais, a humanidade sempre investiu em novas tecnologias que permitissem criar, compartilhar e disseminar informação visual (ou imagética). Dessa forma, para Terras (2008, p. 2, tradução nossa):

Imagens bidimensionais são importantes meios de comunicação, fontes de informação, e foco tanto da interação social como da atividade acadêmica na sociedade moderna. Imagens têm um papel importante na história cultural e social, podendo conter valiosas informações históricas, e são usadas cada vez mais em pesquisa acadêmica, com intenção de estudar a cultura em seu sentido mais amplo: concentrando-se em artefatos e produção cultural.

Essa importância social e cultural das imagens é o que torna tão importante o trabalho com documentos visuais e informação visual (imagética) nas unidades de informação.

Para definir informação visual (ou imagética), Jussim (1977, p. 763), explica que o termo “visual” representa a ideia do conteúdo imagético dos documentos em qualquer meio ou suporte. Assim, este conteúdo é transmitido por meio de imagens. A autora afirma que esse tipo de informação pode ser definido como um subconjunto da comunicação visual e que o estudo da informação imagética não é exclusivo da área de Comunicação. Para Jussim (1977), basicamente, a informação visual (ou imagética) envolve um retrato (“*picture*”) de alguma coisa. Isto induz a pensar que a informação imagética retrata uma cena, ou seja, a cena representa uma situação inserida num contexto e, portanto, há outros dados que devem ser considerados quando se busca conferir significado à informação imagética.

Pela definição de Layne (1994, p. 24), a informação visual (ou imagética) é a informação transmitida por meio de imagens; esta aparece na forma de imagens que

podem ser tanto estáticas como móveis (ou dinâmicas), por exemplo, os audiovisuais. A autora considera este um tipo de informação que é mais problemático para o profissional da informação do que a informação textual. E, embora tenha grande importância, em parte a dificuldade de se trabalhar com informação imagética reside no fato de que esta não é “auto-descritiva” e ela não se basta para conferir significado. Em certa medida, o trabalho com informação visual (imagética) é dependente da documentação desta.

3.2.3 Documento: aspectos gerais

Tal como acontece com a definição de informação, documento também é um conceito interdisciplinar, o qual está presente em diferentes áreas – para citar algumas: Arquivologia, Arqueologia, Biblioteconomia, História, Museologia e Biblioteconomia. Em cada área, embora possa haver intersecções, as perspectivas em relação ao termo documento são diferentes.

Neste trabalho, considerando o processo de produção de gravuras, a atenção se volta, inicialmente, àquilo que Briet (2006) denominou documento primário (ou documento do “autor”). Mais adiante, para o caso da bibliografia da obra, será necessário considerar também o documento secundário (o qual é gerado a partir de um documento primário). Em outras palavras e em síntese, com base nos objetivos e problema de pesquisa deste trabalho, considera-se a gravura¹⁸ documento primário e a bibliografia da obra documento secundário.

Le-Coadic (2004, p.5) apresenta uma definição bem geral de documento, a qual é muito prática e objetiva, e que contempla documentos com informações visuais:

Documento é o termo genérico que designa os objetos portadores de informação. Um documento é todo artefato que representa ou expressa um objeto, uma ideia ou uma informação por meio de signos gráficos e icônicos (palavras, imagens, diagramas, mapas, figuras, símbolos), sonoros e visuais (gravados em suporte de papel ou eletrônico).

¹⁸ Como se sabe, a gravura pode ser produzida a partir de uma imagem/ilustração preparada por um indivíduo e todo o processo ser realizado por outro(s) indivíduo(s). Mas, para fins deste trabalho, optou-se considerar a gravura (produto) documento primário. Uma vez que, analogamente à fotografia, considerou-se a gravura um signo de apreensão da informação imagética, perspectivada por uma técnica.

Desde o início do século XX, os estudiosos da Documentação têm dedicado especial atenção, em seus trabalhos, às especificidades dos documentos imagéticos, tendo em vista que a informação imagética se faz presente no cotidiano das pessoas e, conseqüentemente, nos diversos documentos que são produzidos em diversas atividades do cotidiano. Logo, conforme exposto na subseção anterior, a informação imagética possui especificidades que impactam no tratamento de documentos que são suportes deste tipo de informação.

Em termos históricos, o principal estudioso da Documentação foi Paul Otlet [1868-1944] (1934, p. 43), que propôs uma definição bem geral de documento, baseado no objeto livro: trata-se de um suporte material de certa dimensão, podendo ser dobrado ou enrolado, dependendo das características da encadernação da época, sendo incluídos nele signos que representam dados intelectuais. Nesta definição, observa-se a condição de suporte material do documento, uma vez que nele encontram-se registrados signos que representam dados intelectuais (que, por sua vez, são o registro de alguma coisa).

No “Tratado da documentação”, Otlet utiliza o termo “livro” para se referir a qualquer tipo de documento: “Livro (biblión o documento o gramma) é o termo convencional empregado aqui para expressar toda classe de documentos” (OTLET, 1934, p.9). Para ele, o termo “livro” poderia compreender não somente o livro propriamente dito, mas também as revistas e periódicos escritos e quaisquer reproduções gráficas, desenhos, gravuras, cartas, esquemas, diagramas, fotografias etc. Neste caso, percebe-se a intenção, de Otlet, de não restringir o conceito de documento somente a livros.

Na década de 1950, outra estudiosa da área de Documentação, Suzanne Briet (2006, p. 10) publicou a obra “*Qu'est-ce que la documentation?*” (“O que é a documentação?”). A autora parte da definição “oficial” da União Francesa dos Órgãos de Documentação (Union Française des Organismes de Documentation) de 1935, a qual propõe que documento poderia contemplar qualquer conhecimento fixado materialmente e igualmente registrado num suporte material, capaz de ser usado para consulta, estudo e prova. Aqui destacam-se duas funções do documento: (1) a função informativa e (2) a função comprobatória.

Nesta definição, Briet (2006, p.10) esclarece que documento pode ser qualquer signo, preservado ou registrado com o fim de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual.

Mais recentemente, o trabalho de Meyriat (1981) foi objeto de estudo de Ortega e Lara (2010). As autoras explicam que, para Meyriat (1981), o documento é definido como um “objeto que dá suporte à informação, serve para comunicar e é durável”, corroborando a definição proposta por Le-Coadic (2005, p.5). Além disso, esta definição introduz outra função para o documento: o uso deste na comunicação. Outro aspecto importante nesta definição é a caracterização do documento como “durável”. Isto se relaciona com a definição de informação proposta, mais tarde, por Smit e Barreto (2002), em que estes falam da permanência no tempo e portabilidade no espaço, para a informação – o que também se aplica a documento. Destacam-se aqui dois elementos principais: o documento tem uma natureza material (é um objeto suporte), e tem um conteúdo, ou seja, transmite uma mensagem (a informação).

Outros estudiosos contemporâneos da Documentação, como Lund (2009, p. 5-6), consideram a importância da ampliação do conceito de documento feita por Otlet. Tanto que Otlet (1934, p. 193) também menciona os “documentos gráficos”, dos quais faz parte a “iconografia” que, segundo ele, é o gênero de documentos que tem como característica o fato de serem imagens, as quais tanto podem existir autonomamente como podem estar inseridas em outros documentos. Para ele, a iconografia se encontra dividida em cinco grandes categorias: 1) gravuras; 2) fotografias; 3) cartões ilustrados; 4) cartas de jogo; 5) livros infantis ilustrados. Considerando o escopo deste trabalho, verifica-se que as *gravuras* também estão contempladas na ampliação do conceito de documento proposta por Otlet (1934).

Por outro lado, analisa-se de que forma um objeto passa a ser considerado documento. A vontade do emissor sozinha não é suficiente para que um objeto seja um documento, pois o receptor pode utilizá-lo para outras finalidades que não as de estocar/comunicar/usar a informação presente neste (por exemplo, um jornal, que é feito para leitura e pode vir a ser usado para embrulhar legumes). No caso da CI, faz-se necessária uma “vontade de obter informação”, por parte do receptor da mensagem. Conforme Ortega e Lara (2010), em Meyriat (1981), “a noção de uso é central”, o que reforça o entendimento de que “*usuário faz o documento*”. Estes apontamentos servem como reflexão de qual mensagem uma gravura (documento) pode transmitir e por que algumas são escolhidas para serem preservadas,

enquanto outras acabam sendo preteridas e, conseqüentemente, perdidas no tempo.

De acordo com o francês Escarpit (1991, p. 123), teórico da Documentação e discípulo de Otlet e Briet, documento é um “objeto informacional visível ou palpável e dotado de uma dupla independência com relação ao tempo: a sincronia (...) e a estabilidade”. Novamente, a definição de documento considera a relações com tempo também consideradas anos mais tarde por Smit e Barreto (2002). Para Escarpit (1991): (a) *Sincronia* – a mensagem possui independência em relação ao tempo; e (b) *Estabilidade* – o objeto informacional é totalmente independente, já que é um “suporte material” da escrita, podendo ser conservado, transportado e reproduzido.

Tais elementos devem dar conta das seguintes funções (ESCARPIT, 1991, p. 124):

- a) função icônica: a mensagem visual fica inscrita em um objeto estável, constituído no espaço e no tempo;
- b) função discursiva: o discurso da mensagem é datado, constando a data em que ela é escrita;
- c) função documentária: todo o conjunto da mensagem mista (texto + imagem), fica sobre um suporte que o torna independente do tempo, e por este motivo, ele fica disponível de forma sincrônica.

Algumas das opções adotadas ao longo deste trabalho foram baseadas em Escarpit (1991): o objeto desta pesquisa é o resultado final do processo de produção da gravura (imagem impressa). A gravura se apresentará em um suporte e ficará disponível para consulta e admiração (por ter a condição de obra de arte), ao longo do tempo (SMIT, 2012, p. 85). Para assegurar a estabilidade no tempo, cabe lembrar Wersig e Neveling (1975), que também abordam esse aspecto da estabilidade da informação. A permanência e manutenção do seu conteúdo só poderá ser mantida se a informação estiver registrada.

Buckland (1997, p. 806) refaz o percurso dos principais autores da documentação e identifica que o documento possui as seguintes características:

- (1) Materialidade – trata-se de objetos e signos físicos;
- (2) Intencionalidade – pretende-se que o objeto seja tratado como prova;

- (3) Objetos precisam ser processados – eles são transformados em documentos, não nascem como tal; e
- (4) Posição fenomenológica – o objeto é considerado documento.

Buckland (1997), como Briet (2006), entende que, assim como a arte é transformada em *arte* por um processo de “emolduração”, assim também um objeto torna-se “documento” ao passar a ser tratado como tal.

A respeito do processo de produção da gravura, pode-se ponderar que, de modo similar a qualquer outro objeto de arte, esta pode ser criada com outros objetivos. Os participantes do processo de produção da gravura (seus atores: artistas, gravadores e impressores), durante a execução deste processo, não trabalham necessariamente com o objetivo de fazer algo que deverá ser guardado ou preservado como documento.

Após certo reconhecimento, a obra de determinado artista passa a integrar um acervo de arte. E é, a partir de então, considerada documento e testemunho de uma determinada forma de expressão que seja considerada importante no contexto da Arte.

A seguir, busca-se suporte nos autores pertencentes à Diplomática, os quais trazem elementos para o entendimento da importância de se trabalhar com gravuras denominadas “originais”. A Diplomática preocupa-se com a “crítica interna e externa da estrutura formal do documento” e, historicamente, trouxe instrumentos para auxiliar os estudos do Direito e da Arquivística (RABELLO, 2009, p. 14-15). Em meados do século XX, houve aproximação entre a Diplomática e a Arquivística, o que gerou a Diplomática Contemporânea. Rabello (2009, p. 132-133) considera que esta aproximação é grande e que os conceitos de documento diplomático e documento arquivístico são praticamente sinônimos.

Para Luciana Duranti (1996), o termo “documento” pode se referir a muitas fontes diferentes de evidência. E, por esse motivo, segundo ela, é necessário especificar a que se refere exatamente quando se utiliza a palavra “documento”. Duranti (1996) esclarece que a Diplomática – e pode-se incluir outras disciplinas que tem como objeto o documento – é a disciplina que estuda o documento escrito, isto é, a evidência produzida em um suporte, que pode ser papel, fita magnética, disco, lâmina etc., com o auxílio de um instrumento de escrita, seja ele lápis, caneta,

máquina de escrever, impressora etc. ou, ainda, algum aparelho de gravação de imagens, dados ou sons.

Neste caso, Duranti (1996) esclarece que um documento escrito não significa apenas que ele seja resultado do ato de escrever. O documento escrito deve ser compreendido considerando que a escrita é o resultado da expressão de ideias. De acordo com a explanação de Rabello (2009, p. 111), a escrita é “(...) uma *informação registrada* e objetivada em um suporte seguindo certas regras linguísticas e estruturais convencionadas pelo uso e pela demanda documental”. Analogamente, essa informação pode ser visual e as ideias poderão ser expressas em forma de imagem.

Dentro do campo da Arquivística, a origem da palavra “documento”, de acordo com Bellotto (2002, p. 22), “(...) vem do latim, *docere*, que quer dizer ensinar, e de *documentum*, o que ensina. Assim, o documento é um suporte com uma informação, que poderá ensinar algo a alguém”. A isto se deve, antes, o que Duranti (1994, p. 50-51) destacou como a:

capacidade dos registros documentais de capturar os fatos, suas causas e consequências, e de preservar e estender no tempo a memória e a evidência desses fatos, deriva da relação especial entre os documentos e a atividade da qual eles resultam (...).

E ainda: “Em função dessa relação, os registros documentais sempre foram vistos como dignos de confiança e preservados de acordo com procedimentos administrativos claramente estabelecidos e bem compreendidos” (DURANTI, 1994, p. 51). Para esta autora (DURANTI, 1994), os arquivistas devem proteger as cinco propriedades ou características dos registros: imparcialidade, autenticidade, naturalidade, inter-relacionamento e unicidade.

Cabe, por fim, tendo enquadrado o documento na perspectiva da CI, Documentação e Diplomática, trazer os conceitos principais da Museologia, assunto de grande importância para esta pesquisa, uma vez que grande parte dos acervos de gravura são custodiados por unidades de informação com características de museus. A Museologia – apesar de ainda ser discutida sua concepção como ciência – vem passando por tentativas de sistematização desde a criação do Comitê Internacional da Museologia (ICOFOM) em 1977, dentro do Conselho Internacional de Museus (ICOM, 1946) da Unesco (CERÁVOLO, 2004, p. 238).

Desde então, o objeto de estudo da Museologia vem sofrendo modificações.

De “estudo dos museus”, a Museologia passou a ser considerada como o estudo da “relação específica do homem com a realidade” (na concepção de Zbynev K Z. Stránský e Anna Gregorová “fato museal”, segundo Waldisa Rússio), ou ainda, da “relação mediadora entre homem e patrimônio” (BELLAIGUE, 2000). Pelos estudos de Cerávolo (2004), durante este processo de discussão, a Museologia:

abraçou e incorporou aquilo que surgia como conceitos novos – ecomuseologia, “nova museologia”, “museu total”. As mudanças ocorrem em direção ao que Bellaigue descreve como ênfase na dimensão social e política, a “museologia social”, envolvendo um objeto museal, assim o denomina, amplificado.

A Museologia foi, então, percebida como “ciência em nascimento”, interdisciplinar; tomou emprestado metodologias das ciências do homem e da sociedade e acabou sendo atrelada às Ciências Sociais e à Filosofia, diz a francesa Matilde Bellaigue. Passou a ser vista como fenômeno, o que lhe possibilita incluir as mais diversas manifestações e as mais variadas formas, “[da] institucional à realidade virtual”, completa Scheiner. (CERÁVOLO, 2004, p. 240).

Assim, pode-se perceber que, com o passar do tempo, a Museologia começou a aceitar diferentes categorias de “objetos museais”. Passou a ser vista como o estudo de um fenômeno, estando relacionada com as Ciências Sociais e a Filosofia. Este fenômeno estudado é definido por Waldisa Rússio como sendo “fato museal”, o que a autora considera como o verdadeiro objeto de estudo da Museologia (GUARNIERI, 2010a, p. 123). Para Rússio, o fato museal é:

a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor - , e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição, tato, etc. Essa relação supõe (...) que o homem ‘admira o objeto’ (GUARNIERI, 2010a, p. 123).

Entende-se, portanto, a Museologia como a ciência que estuda a forma como o homem se relaciona com os objetos, e como este entende o que o objeto pode comunicar. Esta relação de admiração pode acontecer em qualquer tipo de museu, seja num museu de história natural, como num museu de arte.

A informação precisa estar institucionalizada para ser objeto de estudo, assim como na CI, também na Museologia o “fato museal” acontece dentro do museu como instituição. Mas este museu tanto pode ser um museu tradicional, como um “ecomuseu” – tipo de museu onde um ambiente inteiro, como o centro histórico de uma cidade, pode ter sido musealizado, e o objeto permanece em seu contexto

natural (GUARNIERI, 2010a, p. 124-125).

Para a mesma autora, “à musealização concernem objetos que possuem valor de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e à natureza” (GUARNIERI, 2010a, p. 125). Este objeto, segundo Guarnieri (2010a), existe “aqui e agora”, num contexto espaço-temporal, documento (*docere*) e testemunho (*testimonium*) de uma realidade susceptível de ser percebida (e, portanto, modificada)” (GUARNIERI, 2010b, p. 128, grifo da autora).

Fazendo um paralelo com a gravura, pode-se considerar que esta tem o potencial de, além de ser objeto informacional, ser igualmente um objeto musealizado, pois trata-se de objetos importantes para a História da Arte. De acordo com Rússio (2010a, p. 125), é o domínio de conhecimento do museu (neste caso, por exemplo, um “museu de arte”) que determina a qualidade do objeto como documento e “testemunho autêntico” de sua realidade.

Em Museologia, o conceito de “documento” tem uma variação importante. Maranda (1994, p. 33) traz, na perspectiva da Museologia, a diferenciação entre “coisa”, “objeto” e “documento”, dividindo-os em três níveis (MARANDA, 1994, p. 33):

1. Em primeiro lugar, as *coisas* não recebem nenhuma atribuição de propriedades ou conhecimento específicos.
2. Em segundo, os *objetos* mantêm uma relação com outros objetos e outros materiais do universo. São pontos físicos de evidência num determinado campo do conhecimento.
3. Em terceiro e último lugar, os *documentos* são provas ou evidências físicas que vão sendo acumulados através do processo de busca de atribuição de sentido aos objetos produzidos pela humanidade. Os documentos dão suporte aos objetos que são colecionados pelo museu.

Portanto, no entendimento da Museologia, os documentos de museu são evidências que atestam a importância dos objetos e da coleção como um todo. Eles podem ser certificados de autenticidade, fotografias, cartas, qualquer documento que venha junto com a aquisição do objeto, assim como registros de participação em exposições, pesquisas feitas a respeito do objeto etc. (MARANDA, 1994, p. 34).

Estes conceitos da Museologia são importantes para que se possa compreender como uma gravura é recebida pelo museu e quão grande é a importância dos documentos que serão utilizados como fonte de consulta e testemunho do seu histórico. Para o museu, um objeto sozinho não se constitui em fonte única de informação. Na realidade, é todo um conjunto de documentação a respeito daquele objeto que fornece as informações necessárias para o estudo daquele objeto específico.

Pode-se considerar aqui a importância de o profissional da informação – o bibliotecário e o arquivista, ou seja, aquele que não tem a formação da Museologia – conhecer essa necessidade e entender de que maneira esses outros documentos podem vir a auxiliá-lo no tratamento de documentos como a gravura e obras de arte em geral. No caso da gravura, é preciso ir em busca de informações que possam fornecer dados importantes sobre o artista, o contexto e as relações em que a sua obra está inserida.

3.2.4 A gravura como documento

Conforme apresentado na seção 3.1 deste capítulo, a gravura é um objeto de arte e resultado de um processo em etapas. E agora, como visto na subseção 3.2.1, temos que a gravura é dotada de informação visual (imagética), pois ela carrega uma mensagem na forma de imagem. Em complemento, o documento, conforme Le-Coadic (2004), Otlet (1934) e Briet (2006), é o objeto suporte de informação, que traz o registro de uma atividade ou processo humano. Portanto, considera-se aqui gravura também um documento, pois ela é o suporte de informação (informação esta que é visual), uma vez que esta possui um significado que é transmitido por imagens (JUSSIM, 1977). Além disso, a gravura registra o resultado de um processo de atividade desenvolvida por humano – o seu processo de produção.

Os documentos preservam e mantêm ao longo do tempo a memória e a evidência dos fatos que capturam (DURANTI, 1994). Para os arquivos, os documentos devem ter a característica de autenticidade, a qual é determinada pelas circunstâncias de criação e preservação de cada documento (DURANTI, 1994). Nesse sentido, a gravura – assim como as outras obras de arte – são consideradas

autênticas e têm seu valor, dentre outros parâmetros, atribuído em função da relevância desta para a comunidade de interesse (artistas e colecionadores).

Também as gravuras mantêm certo inter-relacionamento com outros documentos, sejam outras gravuras (pertencentes à mesma tiragem, ao mesmo álbum, à mesma época etc.), sejam outros documentos que as expliquem (publicações, registros de sua produção, antigos colecionadores etc.), bem como a relação com outras gravuras da mesma época.

Nesse sentido, a gravura adquire características de objeto de museu. Em particular, os objetos de museu, enquanto item do acervo, são considerados obras de arte ou manifestações artísticas e passam por um processo de documentação. Nesse contexto, a documentação trabalha com informações relativas à gravura (sua história, significado, uso e características) e à sua trajetória (seleção, aquisição, empréstimos, restaurações etc). Em outras palavras, como item do acervo de unidades de informação (museus, bibliotecas e arquivos), a gravura necessita passar por processos de atribuição de sentido¹⁹ para integrar tais acervos. Neste caso, observa-se que o que é considerado “informação imagética”, presente na gravura e outros documentos imagéticos, *per se*, não comporta o elemento de sentido identificado por Le Coadic (2004), quando este caracteriza a informação. Assim, evidencia-se a necessidade da produção de registros relativos à gravura, quando esta passa a integrar acervos e tais registros devem ser armazenados juntamente com a gravura. E, no caso particular dos museus, é preciso ainda manter o registro de sua proveniência para comprovar seus valores de testemunho, documento e autenticidade com relação ao homem e à natureza (GUARNIERI, 2010a)

É com esta caracterização de informação, documento e gravura que, na próxima seção, são apresentados os conceitos de Serviços de Informação Especializado e Ciclo Informacional.

¹⁹ Atribuição de sentido, discutida por Maranda (1994).

3.3 Serviço de informação especializado e ciclo informacional

A gravura, enquanto objeto artístico, possui diversas particularidades, como, processo e técnicas específicos para sua produção e, nesse sentido, utilizam terminologia bastante peculiar. Neste caso, por se tratar de documento com características muito específicas, o qual é objeto de interesse de público bastante heterogêneo, incluindo sobretudo os especialistas no assunto. Disso decorre a importância dos conceitos de Serviço de Informação Especializado (SIE), para que o acervo de gravuras dê conta de atender a seu público, bem como o cumprimento de todas as etapas previstas no Ciclo Informacional, objetivando a gestão desses acervos.

Apresentam-se, a seguir, na subseção 3.3.1, as características de um Serviço de Informação Especializado e como se dá a gestão deste serviço, por meio do Ciclo Informacional (subseção 3.3.2).

3.3.1 Serviço de Informação Especializado

De acordo com Fujino (2000, p. 48), entende-se Serviço de Informação como “o conjunto de atividades sistemáticas, cujo objetivo é possibilitar ao usuário, o acesso às fontes de informação, para atender a necessidades específicas”. Para a mesma autora (FUJINO, 2007, p. 231), a principal função do SIE é a de mediador entre o usuário e as fontes de informação, o que para isso “exige o conhecimento das características do contexto de produção e consumo da informação”. Isto se deve ao fato de que, segundo Foskett (1969, p. 15), o Serviço de Informação tem como função social “investigar o que se conhece acerca de determinado assunto e proporcionar ao consulente tanta informação quanto seja necessária, a fim de preencher uma lacuna em seu conhecimento”. Entende-se, portanto, que o SIE tem o objetivo de preencher as necessidades informacionais de seus usuários.

Para Foskett, em sua época (1969), começou haver mudança de paradigma, e as bibliotecas especializadas perceberam que elas deveriam “colaborar na tarefa de proporcionar informações aos pesquisadores, sem ficar à espera de que eles a pedissem – deveria tanto *disseminar*, quanto *reunir* informações” (FOSKETT, 1969,

p. 20, grifo do autor). O enfoque foi alterado de no que o acervo dispunha, para no que o usuário precisava.

Ainda conforme Foskett (1969, p. 18-22), fatores como o grande aumento do número de publicações a partir do século XIX, o desenvolvimento da pesquisa científica, e a enorme aplicação das pesquisas na indústria, deram origem aos serviços de informação especializados:

O novo papel que cabia à biblioteca baseava-se em duas exigências fundamentais de seus leitores: a necessidade de organizar a literatura a fim de fazer ressaltar sua importância do ponto de vista do *assunto*, e a necessidade de serem mantidos continuamente informados sobre os trabalhos recém-publicados nas suas especialidades, sem que fosse necessária uma solicitação deles (FOSKETT, 1969, p. 26, grifo da autora).

Para Vergueiro (1989, p. 13-14), foi a partir da década de 1960 que os bibliotecários passaram a perceber que as bibliotecas deveriam mudar a sua ênfase – de simples acumulação, para o acesso ao acervo:

Chegou o tempo da biblioteca abrir-se a todas as fontes de informação, e o bibliotecário tornar-se a ponte entre o acervo sobre o qual tem a responsabilidade e um usuário cuja exigência cresce exponencialmente. Mais ainda, ponte entre este usuário e o universo de fontes de informação, estejam elas onde estiverem (...) E é por isso mesmo que este se caracteriza como o tempo do planejamento de acervos seletivos, dinâmicos, não meros agrupamentos de livros e alguns outros poucos materiais. Acervos integrados à comunidade.

Para que este objetivo seja alcançado, de modo que os acervos possam realmente estar integrados à comunidade, os itens que os compõem devem ser selecionados para atender às exigências e especificidades dos usuários. Sendo assim necessário criar serviços pensando principalmente no acesso à informação. Os acervos podem ser próprios da instituição ou não, podendo-se pensar também em como criar formas de acessar acervos externos através de bases de dados digitais, por exemplo.

Além da questão de seleção de itens para o acervo, todas as atividades de uma biblioteca devem servir também ao objetivo de “produzir certos *resultados* na comunidade a ser atendida” (LANCASTER, 1996, p. 1). Ainda, Segundo Lancaster (1996, p.1), a função da biblioteca (o que pode ser estendido aos sistemas de informação de um modo geral) é:

processar insumos com a finalidade de gerar produtos, que são os serviços de informação que oferece. O insumo primário, ou seja, os

recursos financeiros são usados para conseguir insumos secundários importantes, a saber, recursos informacionais (principalmente publicações de vários tipos), pessoal para utilizar esses recursos, e instalações físicas para armazenar o material, oferecer serviços e assim por diante (LANCASTER, 1996, p. 1).

Lancaster (1996) preparou o esquema dessas atividades da biblioteca (Figura 23), destacando a importância dos insumos (que são os recursos informacionais, ou o acervo, seja ele físico ou digital) e a comunidade de usuários, que será servida desses recursos. Assim, as atividades de uma biblioteca ou serviço de informação estão divididas entre as atividades de organização e controle dos recursos informacionais (“serviços técnicos”), que geram os instrumentos que permitem o segundo grupo de atividades, os serviços aos usuários. Estes serviços tanto podem ocorrer sob demanda, como por “notificação sem solicitação prévia”, que são os serviços de disseminação de informações.

Figura 23 – Esquema geral das atividades da biblioteca.

Fonte: Lancaster, 1996, p. 2.

No Serviço de Informação Especializado (SIE), todas essas atividades deverão ser realizadas objetivando prestar serviços a uma comunidade específica de usuários, adiantando-se às suas necessidades. Fujino (2007, p. 232) ressalta que é imprescindível a “compreensão do modo de pensar e agir de cada um dos interlocutores”, neste caso, do usuário, como “condição básica para qualquer

proposta de mediação” entre o usuário e as fontes. É importante que o sistema seja eficiente do ponto de vista comunicacional, “uma vez que a interação entre o usuário e o sistema depende fundamentalmente do grau de interseção entre a linguagem do usuário e a linguagem do sistema” (FUJINO, 2007), e é este fator que determina a qualidade dos serviços e produtos do SIE.

Pinto (2015, p.115) resume que a função de um SIE é “prover condições de acesso, uso e apropriação da informação, armazenadas em suas estruturas, pelos usuários”. Dentro do ambiente do SIE acontece o processo de transferência de informações que “deve corresponder sempre à intenção em prover esforços que auxiliem os indivíduos a apropriarem-se da informação”. O processo de transferência da informação é explicado a partir de modelos, denominados de Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998; DODEBEI, 2002, p. 24).

3.3.2 O ciclo informacional

Conforme mencionado, o entendimento dos fluxos de produção, circulação e uso da informação está entre as preocupações da CI. Para tanto, o Ciclo Informacional é estudado para otimizar o acesso e uso das informações, identificando e potencializando os recursos informacionais (PONJUÁN DANTE, 1998). A partir deste ciclo, são identificados e analisados os processos de geração, seleção/aquisição, representação, armazenamento, recuperação, distribuição e uso da informação.

As atividades de gestão de toda unidade de informação devem, internamente, dar conta do Ciclo Informacional, considerando-o como modelo para que a informação que constitui o acervo passe pelo processo de comunicação e uso.

O ciclo foi detalhado por Ponjuán Dante (1998), no contexto da Gestão de Unidades de Informação (Figura 24).

Figura 24 – Ciclo Informacional.

Fonte: PONJUÁN DANTE, 1998, p. 47.

Conforme Ponjuán Dante (1998), a informação é produzida num ciclo que tem as seguintes etapas:

- Geração
- Seleção/Aquisição: das fontes de informação;
- Representação: produção dos recursos informacionais;
- Armazenamento/Recuperação: criação de produtos e serviços informacionais;
- Distribuição: comunicação e difusão;
- Uso: onde ocorre a transformação em novo conhecimento, e/ou seu descarte.

Para a autora,

A ação das unidades de informação/bibliotecas aborda diferentes etapas deste ciclo de vida e uma de suas responsabilidades máximas de ordem gerencial está associada a uma eficiente e efetiva administração deste (PONJUÁN DANTE, 1998, tradução nossa).

Outra autora que apresentou a proposta de um modelo de Ciclo Informacional foi Dodebei (2002). Esta subdividiu o ciclo em dois subconjuntos: o Ciclo da Informação e o Ciclo do Documento (Figura 25).

Figura 25 – Ciclo Informacional (II)

Fonte: DODEBEI, 2002, p. 25.

No universo da informação, o ciclo tem as seguintes etapas:

- **Produção de conhecimentos** – a produção de conteúdo relevante pode vir de diferentes áreas do conhecimento, devido ao aumento das abordagens transdisciplinares na ciência. Deve-se considerar os fatores de qualidade, quantidade e conveniência da informação produzida (DODEBEI, 2002, p. 26).
- **Registro** – as informações podem estar em suportes diversificados, classificadas como textuais, visuais, sonoras, tridimensionais etc. Uma mesma informação pode apresentar-se em suportes diferentes (DODEBEI, 2002, p. 26).
- **Assimilação** – das informações produzidas pelo conhecimento, e que geram a produção de novos conhecimentos (DODEBEI, 2002, p. 27).

No universo do Documento, o ciclo possui, além das etapas anteriores, também as seguintes:

- **Seleção** – processos de seleção e aquisição, planejados de acordo com as características da instituição mantenedora do acervo (DODEBEI, 2002, p. 30).

- Representação do conhecimento – na concepção da CI, trata-se da formulação de processos e produtos para condensar os conteúdos dos documentos (DODEBEI, 2002, p. 32).

- Disseminação da informação – processo de transmissão do conhecimento, de maneira que gere novos conhecimentos (DODEBEI, 2002, p. 36).

Essa subdivisão do ciclo proposta por Dodebei (2002) se relaciona com o modelo de Smit e Barreto (2002), onde se diferenciam os fluxos internos e extremos da informação (Figura 26).

Figura 26 – Fluxo interno e os fluxos extremos da informação.

Fonte: SMIT e BARRETO, 2002, p. 14.

Os autores consideram em primeiro nível os fluxos internos da informação, onde acontecem os procedimentos da Biblioteconomia e Documentação (SMIT e BARRETO, 2002). Aqui acontece o gerenciamento e controle da informação, através dos processos de Seleção, Entrada, Classificação, Armazenamento, Recuperação e Uso.

No segundo nível, estão os fluxos extremos da informação, que acontecem nas extremidades dos fluxos internos (SMIT e BARRETO, 2002). De um lado, a informação é criada, e do outro lado, na saída do fluxo interno, a informação é apropriada pelos seus receptores.

Com base nessas condições, para que o SIE possa cumprir seus objetivos, é imprescindível dar início ao seu planejamento a partir do conhecimento da comunidade de usuários e suas necessidades. A próxima seção apresenta o aporte

teórico que trata destas questões.

3.4 Os usuários da informação: um caso particular do usuário de gravuras

Para Wersig e Neveling (1975), considera-se usuário da informação o indivíduo (pessoa) ou organização que necessita de informação. Para se compreender o usuário da informação, de um modo geral, há duas perspectivas: (1) a perspectiva do sistema de informação e (2) a perspectiva do usuário.

Na primeira perspectiva, o objetivo consiste em analisar como a informação está contida no sistema e pressupõe que o usuário está em contato com o sistema. Neste caso, o enfoque é dado ao desenvolvimento de instrumentos e serviços que possibilitem simplificar o acesso e fomentar o compartilhamento de informações. Por outro lado, a segunda perspectiva parte do pressuposto de que o usuário tem um papel ativo na busca da informação. E a informação é o insumo para uma construção subjetiva criada na mente do usuário, a partir de processo interpretativo, no qual o usuário lhe atribui significado. Neste caso, se estuda e analisa “as preferências e necessidades cognitivas e psicológicas do indivíduo e como elas afetam a busca de informação” (CHOO, 2003).

Para Smit e Barreto (2002), dentro dos estudos em CI é de fundamental importância conhecer o processo de “transferência da informação”, onde:

As informações armazenadas em bases de dados, bibliotecas, arquivos ou museus possuem a competência para produzir conhecimento, mas este somente se efetiva se a partir de uma ação de comunicação mutuamente consentida entre a fonte (os estoques) e o receptor: a produção dos estoques de informação não possui um compromisso direto e final com a produção de conhecimento (SMIT e BARRETO, 2002, p. 14).

Nesse sentido, Fujino e Jacomini (2007, p. 74-75) esclarecem que a preocupação com a informação implica em uma:

nova relação entre a informação e seu contexto de uso, ao mesmo tempo em que redimensiona o fazer do profissional da informação e corrobora a importância da atividade de mediação a ser desenvolvida pelos profissionais que atuam nos Serviços de Informação.

Para tanto, Moore (1999, p. 105) destaca que é “necessário desenvolver serviços de informação e assessoramento adaptados às necessidades de grupos

específicos dentro da comunidade”. Além disso, Moore (1999) considera que é preciso admitir-se que a informação é “insuficiente” por si só, e que, portanto, o usuário deve poder “contar com recursos para interpretar a informação e aplicá-la a cada caso particular” (MOORE, 1999, p. 106). Nesse sentido, algumas das definições de informação, na perspectiva da CI, traz implícita a figura de potencial usuário e de sua capacidade de conferir significado, o que remete à compreensão da informação de algo com potencial para gerar conhecimento, inserindo a noção dos contextos de produção e uso.

Por tudo isto, o planejamento de serviços de informação deve considerar o usuário da informação e seus contextos de uso desta, bem como, as características do documento que será disponibilizado. Para tanto, pressupõe o compartilhamento de uma linguagem entre fonte e receptor.

3.4.1 Considerações gerais sobre o usuário da informação e estudos de usuários

A definição de usuário da informação é aquele “indivíduo que necessita de informação para o desenvolvimento de suas atividades” (SANZ CASADO, 1994, p. 19, tradução nossa). Neste contexto, qualquer ser humano é usuário de informação, pois todos precisam de alguma informação para realizar suas tarefas diárias. Segundo Sanz Casado (1994), os usuários estão divididos entre usuários potenciais (usuários que necessitam de algum tipo de informação, porém não têm consciência disso e, portanto, não expressam suas necessidades), e usuários reais (usuários conscientes de que precisam de informação e a utilizam com frequência).

Para Guinchat e Menou (1994, p. 481),

O usuário é um elemento fundamental de todos os sistemas de informação, pois a única justificativa das atividades destes sistemas é a transferência de informações entre dois ou mais interlocutores distantes no espaço e no tempo.

Os mesmos autores destacam que o usuário pode exercer diversos papéis no uso dos sistemas e serviços de informação. Ele pode atuar como colaborador da unidade de informação, auxiliando na elaboração de políticas, captação de recursos etc., mas, principalmente, “o usuário deve ser a base da orientação e da concepção

das unidades e dos sistemas de informação, a serem definidos em função de suas características, de suas atitudes, de suas necessidades e de suas demandas” (GUINCHAT e MENOU, 1994, p. 482).

Assim, dada a importância dos usuários para o planejamento de produtos e serviços de informação, os estudos de usuários são empreendidos objetivando conhecer as demandas e caracterizar as comunidades de usuários de um sistema de informação.

Nota-se, entretanto, que os estudos de usuários sofreram mudança de abordagem (GONZÁLEZ TERUEL, 2011; ROLIM, 2012; ARAÚJO, 2016). A abordagem tradicional estava centrada no sistema de informação. Os chamados “estudos de uso” existem desde o início dos estudos de usuários (década de 1930), e são até hoje predominantes no Brasil (ARAÚJO, 2016, p. 62). Trata-se de estudos que aplicam questionários a determinados grupos de usuários, com o objetivo de identificar perfil, dados de acesso e uso de fontes e de sistemas de informação etc. Os dados obtidos através desses questionários servem para diagnósticos de serviços e sistemas de informação (ARAÚJO, 2016).

A partir da década de 1970 (GONZÁLEZ TERUEL, 2011; ROLIM, 2012; ARAÚJO, 2016), surge a abordagem alternativa aos estudos, que passa a estar centrada no usuário da informação. Aqui enquadram-se os estudos de “Comportamento Informacional”: de abordagem cognitiva, tiveram seu auge nos anos de 1980, e continuam sendo usados até hoje (ARAÚJO, 2016). Esta abordagem utiliza-se de métodos qualitativos para estudar o usuário como sujeito, já que este “modifica sua compreensão do mundo e valoriza a informação de acordo com sua história” (ROLIM, 2012, p. 34).

A seguir, serão comentados alguns modelos para o processo de busca e uso da informação, sob o ponto de vista do Comportamento Informacional do usuário. Estes modelos servem de base para a realização dos estudos de usuários.

Um dos primeiros deles, foi apresentado por T. D. Wilson (1981) e trata-se de uma maneira de pensar o usuário, sem intenção de criar um modelo. Para o autor, o indivíduo identifica uma necessidade, que vai provocar um comportamento de busca da informação: essa busca é feita em sistemas formais de informação (bibliotecas, centros de documentação etc.), ou diretamente em instituições que detêm as informações primárias. A terceira opção do usuário é consultar outras pessoas, ao

invés de sistemas e trocar informações. Qualquer um desses caminhos que o indivíduo percorre pode resultar em fracasso na obtenção de uma solução, e a informação encontrada sempre será utilizada, mesmo que não satisfaça a necessidade inicial que motivou a busca.

Kuhlthau (1991, p. 367) apresentou um modelo em que demonstra a importância das emoções no processo de busca da informação. No Quadro 1, é apresentada uma visão deste modelo.

Quadro 1– Processo de Busca da Informação (PBI).

Estágios da busca (PBI)	Sentimentos	Pensamentos	Ações	Tarefa mais apropriada
1. Iniciação	incerteza	geral / vago	procurar informação de contexto	reconhecer
2. Seleção	otimismo			identificar
3. Exploração	confusão / frustração / dúvida		procurar informação relevante	investigar
4. Formulação	clareza	focado / claro		formular
5. Coleta	senso de direção / confiança	interesse maior	procurar informação relevante ou focalizada	reunir
6. Apresentação	alívio / satisfação ou frustração	mais claro ou focado		completar

Fonte: Adaptado de Kuhlthau (1991).

Também é importante citar o estudo em *sense-making* de Dervin (1983), em que a autora preocupa-se com a evolução, ou os passos dados pelo usuário a partir de cada passo que ele dá durante a busca, após cada experiência. Este caminho pode ter repetição de passos ou não, mas a pessoa sempre está evoluindo neste caminho de construção de conhecimento. Esse movimento evolutivo pode ser interrompido pela percepção de alguma lacuna cognitiva. Desta maneira, o usuário precisará criar novos sentidos, selecionando táticas para isso, e assim, ele

conseguirá cobrir a lacuna para seguir seu movimento. O modelo está resumido na Figura 27.

Figura 27 – Modelo do *sense-making*.

Fonte: DERVIN, 1983.

Identificar as lacunas cognitivas, e quais são as estratégias tomadas para cobrir essas lacunas, tem sido, segundo Choo (2003), uma abordagem útil nos estudos de comportamento de usuários.

Choo (2003) adaptou os modelos anteriores para uma proposta em três etapas:

1. *Necessidades de informação* – Etapa em que “o indivíduo torna-se consciente de uma situação problemática”, “falhas ou deficiências de conhecimento ou compreensão que podem ser expressas em perguntas ou tópicos colocados perante um sistema ou fonte de informação” (CHOO, 2003, p. 99).

2. *Busca de informação* – O “processo pelo qual o indivíduo procura informações de modo a mudar seu estado de conhecimento”.

3. *Uso da informação* – Fase de “seleção de mensagens relevantes no espaço mais amplo da informação, de modo que isso gere uma mudança no estado de conhecimento do indivíduo ou em sua capacidade de agir” (CHOO, 2003, p. 84).

A seguir, apresentam-se algumas considerações sobre estudos de usuários realizados em diversos trabalhos, no campo da Informação em Arte. O intuito de apresentar tais considerações teve como base a necessidade de conhecer trabalhos, cujos autores se debruçaram sobre a caracterização do usuário da informação em arte, bem como, na compreensão do comportamento informacional destes.

3.4.2. O usuário de gravuras

Cobbledick (1996) identificou cinco necessidades informacionais mais comuns entre os artistas-pesquisadores: inspiração, necessidades específicas em imagens visuais, conhecimento técnico (instruções de como fazer), aconselhamento e marketing profissional, e tendências atuais e eventos. Além disso, verificou que os estudantes de arte têm outras necessidades como: saber quais recursos a biblioteca oferece, educação a respeito de tópicos relacionados a trabalho criativo, e busca por estímulos criativos (CLARKE, 2010, p. 115). Para tanto, estes precisam ter acesso a materiais que aumentem seu conhecimento sobre um assunto.

Na questão da busca pela informação, os usuários de bibliotecas de arte se diferenciam enormemente do público comum de outras bibliotecas. De acordo com Clarke (2010), os usuários que trabalham com arte são orientados visualmente, e por isso sua busca não segue a mesma lógica que seria aplicada por outros usuários que sejam mais preocupados com a linguagem. Mas isso não significa que os usuários estão usando a biblioteca de maneira “errada”: eles apenas têm uma outra maneira de lidar com a informação. Assim, o elemento mais importante para este usuário é a acessibilidade, que deve ser a chave para que o sistema seja bem estruturado e fácil de usar (CLARKE, 2010, p. 116).

Pode-se dizer que o usuário de um acervo de gravuras de arte também terá tais características (ou comportamento informacional) e fará suas pesquisas de maneira próxima a isso, justamente porque pressupõe-se que a comunidade de interesse em gravuras é variada. O potencial usuário de um acervo de gravuras inclui grande variedade de públicos: estudantes e pesquisadores de artes visuais, estudantes e pesquisadores da História da Arte, os quais provavelmente terão necessidades mais específicas que não se limitam à imagem, além de curadores, artistas e interessados em geral.

No que concerne à apropriação da informação pelo usuário, Beaudoin e Brady (2011, p. 24) destacam que os recursos de informação visual (imagética) podem ser qualquer material observável que possa ser empregado por um profissional para completar uma tarefa de trabalho. Estes recursos podem estar em

formato impresso, digital, ou real, como experiência vivida, e sob custódia de coleções pessoais ou institucionais, em bases de dados especiais, ou disponíveis abertamente na web. Além disso, o acesso a eles pode ser livre, restrito, ou proibido, enquanto que o uso dessas imagens pode ser bastante diversificado. Os mesmos autores (BEAUDOIN e BRADY, 2011) consideram esses fatores como condições que vão trazer dificuldade para os usuários no sentido de conseguirem satisfazer suas necessidades de imagens no desempenho de suas atividades.

A informação visual (imagética) exerce um papel de suma importância para diversos grupos de usuários profissionais, de disciplinas acadêmicas e criativas, para que suas atividades sejam cumpridas (BEAUDOIN e BRADY, 2011). Nesse sentido, Squirra (2000, p. 107-108) desta que

O processo de apreensão das informações oriundas do espaço em que vivemos se dá de forma múltipla, com elaborações várias, nas quais as representações pictórico/iconográficas compõem parte significativa do processo de aquisição do conhecimento. E de expressão: a informação visual é o mais antigo registro da história humana. E hoje, alfabetizado ou iletrado, o homem é constantemente bombardeado por uma enorme quantidade de informações visuais que atingem seus olhos constantemente.

Por fim, é importante lembrar que, devido ao fato de as gravuras também integrarem acervos de museus abertos ao público, seus usuários poderão ter necessidades em termos de informação bastante diversificadas. Isso ocorre porque o público visitante de museus podem ser de segmentos bem diferentes e com características específicas, como:

famílias, estudantes e professores, profissionais, especialistas, turistas, grupos organizados, nichos de público (aposentados, imigrantes, pessoas com necessidades especiais ou mobilidade reduzida), dentre outros (ANDRADE, 2010)

Carvalho (2005) recorda o trabalho de Screven (1991), que “alerta para os impactos cognitivos (fatos, conceitos, princípios, habilidade de resolver problemas) e afetivos (excitação, amolação, disposição para entender outros pontos de vista) de uma exposição sobre o visitante”. E a autora resume que os “fatores psicológicos, culturais e a disposição para interação também influem para que a informação seja compreendida e assimilada” (CARVALHO, 2005).

Por este motivo, é indispensável estudar como cada um destes segmentos de visitantes/usuários conseguem compreender as mensagens transmitidas pelo

Museu, dado que uma de suas funções é a educação e a comunicação de narrativas levantadas pelos acervos (CARVALHO, 2005). Dessa forma, os estudos dos usuários de gravuras devem ser encaminhados a partir da compreensão de como o usuário assume das distintas condições de sujeito, conforme o contexto.

4 Análise de coleções de gravura

Tendo compreendido algumas das características e aspectos presentes na produção de gravuras, neste capítulo, são apresentados os principais resultados obtidos na etapa da pesquisa de campo, terceira etapa da pesquisa, conforme exposto no Percurso Metodológico (capítulo 2).

O ponto de partida deste capítulo são as conversas ou diálogos²⁰ com pessoas que trabalham diretamente com e/ou que têm interesses em gravuras. Nesse sentido, as pessoas com quem as conversas foram estabelecidas têm diferentes perspectivas em relação à gravura. Assim, no início, essas conversas tiveram caráter prospectivo, face às dificuldades de se compreender que a gravura é resultado de um processo, bem como a dificuldade na localização de materiais que apresentassem as definições de gravura e as diferentes técnicas que podem ser utilizadas no processo de produção destas. Isto foi realizado objetivando delinear melhor o objeto empírico desta pesquisa e obter alguns elementos norteadores para encaminhar a análise de sites que disponibilizam acervos de gravuras na internet, selecionar instituições que mantêm acervos de gravuras e preparar o roteiro dessas visitas.

Essas conversas foram esclarecedoras em diversos aspectos. Dentre estes, pode-se observar que os integrantes – artistas, produtores, diretores de museus, público, jornalistas, críticos, historiadores e filósofos da arte – do “mundo da arte” podem considerar alguma coisa como candidata a obra “de arte” (BECKER, 2010, p. 141). Para que um objeto seja de fato considerado obra de arte, deve existir uma “convergência” ou “unanimidade” de pontos de vista entre esses integrantes.

4.1 Conversas com interessados em gravura

Conforme apresentado no capítulo 2, as primeiras conversas foram realizadas com especialistas em gravura dentro da Universidade de São Paulo, devido à

²⁰ Considerando que, na fase inicial deste trabalho, se buscou ouvir a opinião de pessoas que têm interesse em gravuras para ouvir a opinião destas e, dada a informalidade na qual estas opiniões foram levantadas, neste trabalho, ao invés de “entrevistas” denomina-se “conversas”.

proximidade. A primeira conversa foi com um gravador e professor de Gravura e Desenho (Participante A). A seguir, outra conversa foi com uma professora que, atualmente, se dedica a estudos teóricos e históricos sobre gravura e escultura brasileiras e livro de artista (Participante B).

Durante as visitas técnicas, surgiu a oportunidade de conversar com os diretores de uma das instituições visitadas, Participantes C e D, os quais não foram considerados especialistas em gravuras, mas pessoas que têm interesse pela gravura, a ponto de se dedicarem à manutenção de uma unidade de informação que abriga acervos de gravuras. Portanto, nesta última conversa, a informalidade foi maior e pode-se dizer que teve características de roda de discussão, em que se procurou deixá-los à vontade para trazer os diversos assuntos à tona, sem se restringir a aspectos específicos.

Conforme mencionado, o objetivo das conversas com pessoas que têm interesse em e/ou trabalham com gravuras foi o de obter elementos, a partir da percepção dessas pessoas em relação à produção e utilização de gravuras, para encaminhar as demais análises: de acervos online e acervos físicos de gravuras.

A seguir, no Quadro 2, apresenta-se um quadro-síntese dos principais dados obtidos nas conversas:

Quadro 2 – Síntese dos principais dados obtidos nas conversas.

Participante	Qual / como era o contexto anterior à gravura brasileira do início do século XX?	O que acontece no início do século XX no Brasil que marca o surgimento da gravura “artística”?	O que você define como gravura de reprodução?	O que você define como gravura de arte?	Concorda que o elemento diferenciador da gravura de arte é a criatividade do artista?	Existem “movimentos” na história da gravura brasileira?
Participante A			Passado da gravura artística, que extrapola a arte. Faz parte da imprensa em sentido lato, ilustração, multiplicação da imagem para finalidades científicas. Propaganda comercial, publicações. Multiplicação comercial em larga escala. Deu origem ao clichê tipográfico. Estampa.	Restrita a quatro modalidades básicas: xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia. Impressão artesanal. Experiências individuais ou edições de pequeno número. Gravura estampa.	Diferenças nos usos, atitudes e finalidades.	

Continua

Conclusão

Participante	Qual / como era o contexto anterior à gravura brasileira do início do século XX?	O que acontece no início do século XX no Brasil que marca o surgimento da gravura “artística”?	O que você define como gravura de reprodução?	O que você define como gravura de arte?	Concorda que o elemento diferenciador da gravura de arte é a criatividade do artista?	Existem “movimentos” na história da gravura brasileira?
Participante B	Era ligada à reprodução de imagens em publicações, em época anterior ao surgimento da fotografia, sendo considerada “arte-menor”; “arte-técnica”.		Gravura que está a serviço da reprodução de imagens em publicações; para se fazer uma reprodução de outras obras de arte, por exemplo.	Gravura que transmite uma ideia: o artista faz aquilo que ele quer. “arte-ideia”; “arte-conhecimento”	Não. Há diferença de objetivos.	Não.
Participantes C e D	Tratava-se de gravura utilitária, tipografia.	A gravura de arte no Brasil foi introduzida por Carlos Oswald, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Livio Abramo e Raimundo Cela.	Conceito de Xilografia (gravura) utilitária: feita com outros objetivos, que não estéticos.	Gravura feita para ser apreciada esteticamente – a gravura possui um fim em si mesma.		

Fonte: A autora.

Ainda, durante as conversas, pôde-se obter indicações de acervos com coleções significativas de gravuras, que influenciaram as escolhas para análise de instituições: (1) Coleção de Artes Visuais do IEB/USP (coleção online e física), que possui acervo importante de gravura moderna brasileira; (2) MAC/USP (acervo físico), também com acervo importante para a gravura moderna e contemporânea brasileira; e (3) Museu Albertina, Áustria (coleção online), que apresenta funcionalidades em seu catálogo online que ainda são inexistentes em catálogos de coleções brasileiras.

4.2 Coleções de gravura disponíveis em portais na internet

No atual contexto da sociedade da informação, diversos acervos de artes visuais encontram-se acessíveis a partir de portais online na internet, com o objetivo de prover o acesso “irrestrito” ao público. Nesse sentido, nota-se que tem crescido o número de instituições que disponibilizam materiais para consulta online.

Dessa forma, paralelamente, na segunda etapa do trabalho, a pesquisa bibliográfica para preparação do quadro teórico de referência, foi realizada uma análise exploratória das características presentes em alguns portais de internet que disponibilizam acesso a imagens de gravuras. O objetivo desta análise foi o de conhecer os serviços oferecidos a partir dos portais.

Este breve estudo teve como objetivo identificar requisitos e elementos utilizados na apresentação de imagens de arte em ambientes digitais, tendo em vista o amplo e diversificado uso de ferramentas de internet. Nesta parte do estudo, foi feita uma avaliação com atenção à usabilidade dos catálogos online, que disponibilizam acervos de gravura em portais da internet. Nesta avaliação, utilizou-se as heurísticas de Nielsen (1995), como um guia de recomendações para se observar as características de usabilidade em tais catálogos. Como não foi possível contar com a participação de usuários nesta avaliação, utilizou-se as referidas heurísticas, as quais não exigem a participação do usuário em tarefas de avaliação da usabilidade (DIAS, 2003). Dessa forma, foram considerados na avaliação: as estratégias utilizadas na apresentação das informações, os instrumentos de busca,

os serviços disponíveis no portal, as coleções específicas de gravura, tipo de acesso às coleções (se somente online ou físico) etc.

Para tanto, como mencionado no início deste trabalho, foram selecionadas quatro instituições para a realização deste estudo inicial: duas brasileiras e duas internacionais, que mantêm bancos de imagens online. Dentre as instituições brasileiras, a Xiloteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), instituição do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que se dedica a manter acervos de xilogravuras. Foi selecionada por ser um importante banco de imagens totalmente dedicado à gravura nacional. A segunda, a Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, é uma coleção de Artes Visuais em geral, que inclui coleção de gravuras.

As instituições internacionais escolhidas para esta análise foram o acervo online do Museu Albertina (Áustria), que traz um modelo bastante completo de informações referentes às obras de arte, inclusive gravuras. Esta foi escolhida por indicação do Participante B, considerada por ele um excelente banco de imagens. Por fim, o catálogo do Gemini G.E.L. da National Gallery (Washington, D.C.) foi escolhido por manter acervo específico de gravuras, e ser referência nas questões relativas à catalogação deste tipo de obra de arte. Este último foi indicação dos artistas Dudi Maia Rosa e Gilda Vogt.

4.2.1 Apresentação e caracterização dos portais estudados

Nesta subseção, primeiramente são apresentados e caracterizados os portais nacionais e, na sequência, os internacionais.

a) Xiloteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) tem sua origem vinculada à Unesco, em 1947. Desde 2003, integra o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O acervo da Xiloteca do CNFCP²¹ é um dos acervos deste Centro e é composto por cerca de 1000 xilogravuras originais de diversos artistas. De acordo com as informações apresentadas no portal, as xilogravuras foram digitalizadas com o apoio da Fundação Vitae.

²¹ Acessível a partir do site <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=64>.

A página inicial de navegação no acervo da Xiloteca traz uma breve descrição sobre a natureza e as proporções do acervo (Figura 28). Em apenas um parágrafo, são fornecidas orientações para a pesquisa (a busca é por termo livre), pode-se escolher o acervo desejado (no caso, a Xiloteca), e clicar em “Ir”. Para acessar os resultados da busca, é necessária a instalação de um *plugin* no navegador, requisito para o primeiro acesso. Clicando em “Continuar busca”, o usuário consegue chegar à página de resultados.

Figura 28 – Acervo digital da Xiloteca do CNFCP: página inicial

Fonte: CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Xiloteca. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=64>. Acesso em: 19 maio 2015.

A seguir, as imagens são apresentadas em uma página de resultados da busca (Figura 29). A imagem da obra é bastante destacada, sendo possível aumentá-la bastante pelo *zoom*. No cabeçalho, aparece novamente um campo de busca com o termo pesquisado, ao lado a quantidade de resultados (*matches*), com setas para navegação entre cada resultado. Um menu *drop-down* permite visualizar os resultados em pastas pelo nome do artista. Uma janela menor (estilo *pop-up*) surge à frente da imagem, com os seguintes dados: número de tombo, título da obra, autor, matéria-prima, local de origem (não está claro se é local de origem do

artista ou da obra), estado de conservação, dimensões e assunto. Destaca-se aqui a apresentação da imagem da obra em alta resolução, porém a ficha de obra é bastante simples e sucinta.

Figura 29 – Resultados da busca e ficha de obra (CNFCP)

Fonte: CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Xiloteca. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Seca=64. Acesso em: 19 maio 2015.

O portal do CNFCP também oferece acesso a seus outros acervos digitais: Catálogos de exposições na Sala do Artista Popular, Cordelteca, Hemeroteca e Revista Brasileira de Folclore. Além disso, no portal são oferecidos serviços como arquivos para download nas áreas de Antropologia e Folclore, Artes e Artesanato, Educação, Patrimônio Cultural etc.; uma Base de dados referente aos objetos do acervo físico do CNFCP; informações sobre suas Publicações e Vídeos produzidos.

O portal também dá acesso ao Tesouro de Folclore e Cultura Popular (<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/apresentacao.html>). Desenvolvido com a coordenação teórico-metodológica da Prof^a. Dr^a. Maria Luiza de Almeida Campos, do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (UFF), este tesouro tem uma estrutura bastante interessante, que permite localizar cada termo de modo sistemático ou alfabético. Na pesquisa alfabética, a página

dedicada a cada termo permite ao usuário fazer a busca por verbete nos Acervos digitais e na Internet²². A página do verbete “Gravura” ilustra a Figura 30.

Figura 30 – Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira

Fonte: Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/apresentacao.html>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

b) Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB/USP)

A Coleção do IEB/USP surgiu em 1968, a partir da guarda do acervo pessoal de Mário de Andrade. Este acervo foi dividido em três coleções distintas: Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais. Desde 1981, a Coleção de Artes Visuais do IEB/USP passou a incorporar novos itens. Atualmente, a partir de uma busca no catálogo desta coleção, observa-se que existem 512 itens identificados como gravura, além de 22 matrizes de metal.

O catálogo eletrônico da Coleção de Artes Visuais do IEB/USP²³ é acessado a partir da guia “Acervo” > “Catálogo Eletrônico” > “Coleção de Artes Visuais” (Figura

²² Na ocasião desta pesquisa, o *link* para a busca nos acervos digitais estava inoperante durante diversas tentativas, impossibilitando a análise.

31). Na página seguinte (Figura 32), o usuário pode escolher ver todas as obras de determinado artista (clitando em seu nome nos *links*) ou fazer uma busca completando os campos no menu, à direita da tela. Como aqui se encontram reunidas todas as técnicas artísticas, para encontrar somente gravuras é necessário escolher a “Natureza” da obra, a partir de um menu *drop-down*.

Figura 31 – Coleção de Artes Visuais do IEB/USP: página inicial

Fonte: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. Coleção de artes visuais. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/colecao-de-artes-visuais/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

²³ Acessível a partir do site <<http://www.ieb.usp.br>>.

Figura 32 – Coleção de Artes Visuais do IEB/USP: catálogo eletrônico

Fonte: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. Catálogo eletrônico: Coleção de artes visuais. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosCAV.asp>. Acesso em: 19 maio 2015.

É interessante notar que, neste mesmo menu à direita, além da opção de busca por “Gravura”, existe também a busca por “Matriz de metal”. Neste caso, o resultado diz respeito às matrizes construídas pelos artistas, peças que estão incorporadas ao acervo físico. Além da “Natureza” da obra, o campo “Exposição” também é controlado, ou seja, o usuário precisa escolher uma exposição para encontrar as gravuras que são parte da exposição selecionada.

Na Figura 33, são apresentados os resultados da busca por gravura no acervo do IEB/USP. A partir da listagem dos resultados, clicando em “Ver mais detalhes” de uma obra, abre-se uma janela estilo *pop-up* (Figura 34). A ficha, bastante resumida, traz uma imagem em baixa resolução e uma ficha simples com os seguintes dados da obra: coleção (o que aqui seria algo como o fundo de arquivo), número de tomo, título, autor, técnica, data, dimensões e assinatura.

Figura 33 – Página das fichas de obras (Coleção de Artes Visuais do IEB/USP)

Fonte: Catálogo Eletrônico IEB/USP. Disponível em:
 <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumentoCAV.asp?Documento_Codigo=2170&Acervo_Nome=&Acervo_Codigo=>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Figura 34 – Janela *pop-up*

Fonte: Catálogo Eletrônico IEB/USP. Disponível em:
 <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumentoCAV.asp?Documento_Codigo=2170&Acervo_Nome=&Acervo_Codigo=>. Acesso em: 15 jan. 2017.

c) Albertina (Viena, Áustria)

O Museu Albertina, em Viena, Áustria, mantém uma coleção de cerca de 900.000 obras de artes gráficas, com cobertura desde Arte Gótica até Arte Contemporânea.

A primeira página (Figura 35) do acervo online do Museu Albertina²⁴ traz um grande cabeçalho com os destaques do acervo, seguido de uma pequena caixa de busca livre, com um *link* para busca avançada à direita. Abaixo, encontram-se os *links* para as diferentes coleções do museu: pinturas e esculturas, coleção de Artes Gráficas, pôsteres, coleção de Arquitetura, Fotografia, bio-bibliografia da Fotografia Austríaca e Biblioteca Albertina. O recurso de consulta está disponível em alemão e inglês.

Figura 35 – Acervo online do Museu Albertina: página inicial

Fonte: ALBERTINA (VIENA). Collections online. Disponível em: <http://sammlungenonline.albertina.at/default.aspx?lng=english>. Acesso em: 20 maio 2015.

²⁴ Acesso a partir do site <http://www.albertina.at/en/collections>.

A busca avançada permite localizar especificamente por qualquer um dos campos: departamento, artista/autor, pessoa/papel, país/nação, título, data etc. A busca pode ser combinada, utilizando-se os operadores booleanos: AND, OR e NOT. Esta funcionalidade traz maior complexidade para o usuário na realização da busca, porém existe aí uma intenção de trazer maior eficiência à recuperação das informações.

Neste caso, a ficha da obra de arte na coleção Albertina (Figura 36) traz a imagem em alta resolução, com opções de *zoom*, salvar e imprimir. Os campos do registro são: artista (com variações do nome e *links* para a Wikipedia e outras bases de dados sobre o artista, como o Instituto de História da Arte da Holanda, no caso do exemplo buscado, que se referia a um artista holandês), país/região, título, categoria do objeto, técnica/suporte, dimensões, número de inventário (tombo), *link* permanente; além de informações adicionais como: inscrições, selo/marca e proveniência. As informações que preenchem as fichas estão em alemão.

Figura 36 – Ficha da obra (Albertina)

Fonte: ALBERTINA (VIENA). Collections online. Disponível em:
 <<http://sammlungenonline.albertina.at/default.aspx?lng=english2#598f9294-c17f-4b9d-aa61-25e5a0580e38>>. Acesso em: 20 maio 2015.

d) Gemini G.E.L. National Gallery of Art (Washington, D.C., EUA)

O catálogo online do Gemini G.E.L. (sigla para Graphic Editions Limited)²⁵ reúne as gravuras produzidas por esta instituição, que foi uma famosa oficina e editora de gravuras em edições limitadas e esculturas. Funcionou como uma cooperativa de produção artística, na qual artistas, impressores e artesãos trabalhavam em colaboração, cada um com papéis bem definidos em cada etapa do processo (ALMEIDA, 2009). Esteve sediada em Los Angeles, no período de 1966 a 1996, e contou com a participação, por exemplo, de impressores como o brasileiro Octávio da Costa Pereira, que imprimiu trabalhos de artistas como Joseph Albers, Frank Stella, Robert Rauschenberg etc. (BIENAL, 1989).

A página de busca do catálogo online Gemini G.E.L. (Figura 37) permite a busca por termos livres em campos como: palavras do título, número de catalogação, número de publicação do Gemini, número de obra do Gemini, número de adesão à National Gallery of Art (NGA). Os campos dedicados ao artista, data e série possuem menus *drop-down*, para que o usuário escolha uma das opções disponíveis. Isso ocorre porque se sabe que o Gemini foi uma oficina que editou gravuras em tiragens limitadas por um período específico. Pressupõe-se que o usuário saiba, de antemão, qual artista, data ou série está buscando. Os outros campos de busca são dedicados a termos livres.

²⁵ Acesso a partir do site: <<https://www.geminigel.com/>> Acesso em: 20 maio 2015.

Figura 37 – Catálogo Gemini G.E.L.: página inicial

search.htm

Gemini G.E.L. Online Catalogue Raisonné
National Gallery of Art, Washington, DC

SEARCH **GUIDE** **ESSAY** **GLOSSARY** **CREDITS**

Search by selecting any combination of the following:

Artist Publication Date

Words in Title (end partial word with %)

Series

Catalogue Number Gemini Publication Sequence Number

Gemini Work Number NGA Accession Number

Sort by ☒ Catalogue Number ☐ Title

☐ Only Show Results with Images

[overview](#) | [search](#) | [guide](#) | [essay](#) | [glossary](#) | [credits](#) | [home](#) | [NGA home](#)

Fonte: NATIONAL GALLERY OF ART (WASHINGTON, D.C.). Gemini G.E.L.: search. Disponível em: <<http://www.nga.gov/gemini/search.htm>>. Acesso em: 20 maio 2015.

A ficha de catálogo do Gemini (Figura 38) foi pensada especificamente para gravuras, o que o torna atrativo. Do Gemini participaram diversos autores famosos como Andy Warhol e Robert Rauschenberg. As informações das fichas são detalhes que agregam valor à cada obra, como: número de catálogo, artista, título, data de início, data da assinatura, data (ano) de produção da gravura e inserção no site, número da obra no Gemini, número de sequência da publicação no Gemini, número de adesão à NGA, especificações, cores ou sequência, dimensões, suporte, detalhes da edição, colaboração e supervisão, processo e prova, e impressão da edição.

Figura 38 – Ficha de obra (Gemini G.E.L.)

Andy Warhol

Vote McGovern, 1972

106.7 x 106.7 cm (42 x 42 in.)

54.1

© 2011 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York, New York; © Gemini G.E.L. and the Artist

Catalogue Record

Catalogue Number	54.1
Artist	Andy Warhol
Title	Vote McGovern
Start Date	1972
Signature Date	1972
Publication Date	1972
Gemini Work Number	AW72-5046
Gemini Publication Sequence Number	396
NGA Accession Number	1984.104.23, 1985.47.229
Specifications	16-color screenprint
Colors or Sequence	1. blue (handmade lacquer stencil), 2. transparent yellow (handmade lacquer stencil), 3. orange (permanent emulsion photo screen), 4. magenta (permanent emulsion photo screen), 5. light orange (permanent emulsion photo screen), 6. gray (permanent emulsion photo screen), 7. yellow orange (hand-cut lacquer stencil), 8. magenta (hand-cut lacquer stencil), 9. red (hand-cut lacquer stencil), 10. purple (hand-cut lacquer stencil), 11. yellow (hand-cut lacquer stencil), 12. transparent magenta (hand-cut lacquer stencil), 13. red/black/yellow (hand-cut lacquer stencil), 14. black (permanent emulsion photo screen)
Dimensions	106.7 x 106.7 cm (42 x 42 in.)
Support	Arches 88
Edition	250 plus RTP, PPII, 3 GEL, 16 CTP, C (glossary of impressions)
Collaboration and Supervision	Kenneth Tyler

Processing and Proofing	Kenneth Tyler
Edition Printing	Jeffrey Wasserman assisted by Robert Dressen, Robert Knisel
top	

Fonte: NATIONAL GALLERY OF ART (WASHINGTON, D.C.). Gemini G.E.L.: 54.1. Disponível em: <<http://www.nga.gov/cgi-bin/gemini.pl?catnum=54.1&command=record>>. Acesso em: 20 maio 2015.

É importante verificar que o Gemini, como editora de gravuras, pode montar um catálogo que mantém registro dos processos da gravura, registrando inclusive quais as cores das tintas utilizadas. Também se verifica a indicação de todos os atores participantes do processo. A ficha de obra é a mais completa dentre os catálogos analisados; no entanto, ao contrário do catálogo da Albertina, por exemplo, ele não oferece acesso a *links* externos²⁶.

4.2.2 Síntese das características dos portais estudados

Esta subseção apresenta uma síntese das principais características e funcionalidades dos portais estudados. Esta síntese foi organizada em formato de quadro comparativo dos quatro portais. Para cada característica, é apresentado um breve comentário (Quadro 3, a seguir).

Os serviços e funcionalidades observados em cada portal foram:

- a) Busca simples: importante para que o usuário possa efetuar buscas utilizando apenas uma palavra-chave, que possa recuperar qualquer campo do registro da obra;
- b) Busca avançada: para atender aquele usuário que tem alguma informação específica do que se está buscando, como o título, autor, data etc.;

²⁶ À época desta análise que fizemos em maio de 2015, o catálogo Gemini tinha esta configuração descrita acima. Em nova consulta feita em março de 2016, verificou-se que a busca e o formato de apresentação foram totalmente reformulados. Atualmente o catálogo dá ênfase às imagens de cada obra, e apresenta apenas os detalhes principais de cada uma delas, incluindo o valor de venda, com um claro objetivo de oferecer as gravuras para venda aos possíveis compradores interessados em adquiri-las.

- c) Glossário / Tesouro: que permite um melhor entendimento da terminologia da gravura e, também, que possa fazer o *link* com outros registros com alguma relação;
- d) Ficha de obra: quanto maior o detalhamento, maior a possibilidade de recuperação eficaz;
- e) Qualidade da imagem: item de maior importância para o usuário da gravura, com interesse em visualizar detalhes e/ou utilizar esta gravura em algum tipo de publicação;
- f) *Links* externos: possibilidade de ampliar as informações a respeito de cada gravura do catálogo;
- g) Serviços complementares: textos e outros materiais disponíveis sobre o assunto também podem ampliar as informações a respeito do acervo.

Quadro 3 – Síntese das características dos portais estudados.

	Xiloteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular	Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP	Albertina (Viena, Áustria)	Gemini G.E.L. National Gallery of Art (Washington, D.C., EUA)
Busca simples	Caixa única na página principal, permite a entrada de qualquer termo, aceitando combinações booleanas ou não.	Busca por palavra-chave ou algumas outras entradas, como técnica, nome de pessoa, instituição ou autor, série, número de tombo.	Busca por autor/artista, título ou palavra-chave.	Busca completa por qualquer um dos campos: palavras do título, número de catalogação, número de publicação, número de obra, adesão à NGA etc.
Busca avançada	Existe a possibilidade de combinação de termos utilizando operadores booleanos.	Opção de busca mais elaborada, como uma caixa que aceita palavras-chaves e outras caixas para campos pré-determinados da ficha de obra (Natureza, Autor, Data etc.)	Busca por termos de qualquer um dos campos: departamento, artista, país, título, proveniência, ano etc. É possível combinar palavras com os operadores booleanos.	Possui caixas para campos pré-determinados (Título, Autor, Série etc.).
Glossário / Tesouro	Sim: Tesouro de Folclore e Cultura Popular. Permite <i>links</i> para os itens do acervo digital.	Não possui.	Não possui.	Sim: Glossário da terminologia da gravura.

Continua

Continuação

	Xiloteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular	Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP	Albertina (Viena, Áustria)	Gemini G.E.L. National Gallery of Art (Washington, D.C., EUA)
Ficha de obra	Simples e sucinta: Número de tombo, título da obra, autor, matéria-prima, local de origem, estado de conservação, dimensões, assunto e notas.	Resumida: coleção, número de tombo, título, autor, técnica, data, dimensões e assinatura.	Detalhada: artista, país/região, título, categoria do objeto, técnica/suporte, dimensões, número de inventário (tombo), <i>link</i> permanente; inscrições, selo/marca e proveniência.	Detalhada: número de catálogo, artista, título, data de início, data da assinatura, data de publicação, número da obra no Gemini, número de sequência da publicação no Gemini, número de adesão à NGA, especificações, cores ou sequência, dimensões, suporte, detalhes da edição, colaboração e supervisão, processo e prova, e impressão da edição.
Qualidade da imagem	Alta resolução. <i>Zoom</i> .	Resolução adequada para visualização.	Alta resolução. <i>Zoom</i> , salvar e imprimir.	Resolução adequada para visualização.
Links externos	Sim: a partir do Tesouro, para o Google.	Não	Sim: para Wikipedia e outras bases de dados.	Não

Continua

Conclusão

	Xiloteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular	Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP	Albertina (Viena, Áustria)	Gemini G.E.L. National Gallery of Art (Washington, D.C., EUA)
Serviços complementares	Download de material sobre Folclore e Cultura Popular, acesso a publicações e vídeos produzidos pelo CNFCP.	Não.	Permite salvar e imprimir imagens; Textos e bibliografia relacionada às obras e artistas.	Não.

Fonte: A autora.

Percebeu-se maiores similaridades entre os portais do CNFCP e do Museu Albertina. Ambos utilizam os operadores booleanos em seus sistemas de busca. Além disso, nesses portais, as imagens das obras são apresentadas em alta resolução, e também trazem links externos (para busca do Google, páginas do Wikipedia etc.), fora material complementar, como textos relacionados às obras. O portal do Gemini G.E.L., como acontece no portal do IEB/USP, apresenta imagens das gravuras somente em baixa resolução, o que muitas vezes serve para evitar o uso indevido da imagem. O mesmo portal da Gemini G.E.L., como ocorre no CNFCP, disponibiliza pelo menos um glossário de gravura. Por fim, os dois portais nacionais (CNFCP e IEB/USP) são parecidos, pois apresentam fichas bastante simples e sucintas de cada gravura, enquanto que os dois portais estrangeiros (Albertina e Gemini G.E.L.) preocupam-se em disponibilizar fichas com mais detalhes (meta-dados).

Em relação ao modo de busca, cada portal apresentou uma maneira diferente. O CNFCP possui uma busca simples por qualquer palavra-chave e aceita operadores booleanos. O IEB/USP tem uma busca mais elaborada, tendo uma caixa que aceita palavras-chave, mas também possui outras caixas para campos pré-determinados da ficha de obra (Natureza, Autor, Data etc.). O Gemini G.E.L. tinha apenas as caixas para campos pré-determinados (Título, Autor, Série etc.). O Museu Albertina tem uma busca simples numa única caixa para qualquer palavra-chave, porém é o único portal analisado que também possui opção de busca avançada, utilizando operadores booleanos.

4.3 Instituições mantenedoras de acervos físicos de gravura

Após haver levantado as características de catálogos online de instituições detentoras de acervos de gravura, foi realizado o levantamento de instituições mantenedoras de acervos físicos desta natureza. Esta etapa teve como objetivo conhecer as características dos acervos de algumas das principais instituições da cidade de São Paulo que mantêm acervos de gravuras. Por ser uma instituição com características especiais e ponto turístico, foi incluída a Casa da Xilogravura de

Campos do Jordão-SP. O principal objetivo das visitas realizadas às instituições selecionadas foi o de conhecer as práticas adotadas na gestão dos acervos de gravuras.

Conforme mencionado, foram realizadas visitas técnicas a quatro instituições, as quais abriram possibilidade de realizar visitas técnicas com os propósitos deste trabalho. Durante as visitas, os dados foram coletados por meio de observações das rotinas de trabalho/atendimentos e conversas orientadas (entrevistas) com os funcionários responsáveis pelos acervos. Compreendendo que cada uma das instituições analisadas tem características próprias, para direcionamento dos diálogos com as pessoas responsáveis pelos acervos, ao invés de um questionário estruturado, optou-se por utilizar um roteiro para as conversas, contendo questões organizadas em três eixos principais (Apêndice A): (1) *Entrada/Seleção* de itens para o acervo; (2) *Classificação/Armazenamento*; (3) *Uso da informação*. A preparação deste roteiro teve como base as etapas do Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998), partindo da caracterização da instituição, para a seguir, compreender como são realizados: seleção, entrada, classificação, armazenamento, recuperação e uso do objeto pesquisado.

4.3.1 Caracterização das instituições visitadas

Cada uma das instituições visitadas possui objetivos específicos, de modo que estes objetivos orientam a criação e manutenção do acervo. Assim, a identificação desses objetivos auxiliou na compreensão das práticas desenvolvidas em cada uma das instituições apresentadas a seguir.

a) Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP²⁷

O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) é um órgão (unidade) vinculado à uma universidade pública, que oferece curso de pós-graduação, com corpo docente formado por professores contratados e colaboradores que desenvolvem

²⁷ LANNA, 2010.

pesquisas, oferecem cursos e disciplinas, em níveis de graduação e pós-graduação, nas áreas da Antropologia, Artes, História, Geografia, Literatura, Música e Sociologia

Os acervos desta instituição começaram a ser formados a partir de coleções particulares. Depois disso, foram agregados acervos de grandes escritores. O IEB/USP também possui diversas coleções de cordéis e caricaturas.

Os conjuntos documentais são mantidos de forma integral, e divididos entre Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais.

A terceira coleção – que foi objeto da visita – a Coleção de Artes Visuais, teve início com a compra, em 1968, de uma coleção composta por objetos de artes plásticas, religião e magia, música e dança, cotidiano e, ainda, objetos relacionados à Revolução de 1932. Depois disso, a coleção passou a receber novas incorporações.

b) Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP)²⁸

O Museu de Arte Contemporânea foi criado em 1963, a partir da doação do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP) para a Universidade de São Paulo. Então, o MAC/USP passa a preservar, estudar e exibir o acervo, além de colecionar, estudar e exibir trabalhos de arte conceitual, que utilizavam novas tecnologias e que problematizavam a tradição moderna²⁹. Possui importância como instituição formadora de profissionais nas áreas de Teoria, História e Crítica de Arte, além da Museologia e da Museografia, assim como Educação em Arte.

O museu ampliou suas coleções modernas e contemporâneas, adquirindo obras de artistas como Henry Moore, Cildo Meireles, Julio Plaza, Joseph Beuys, Leda Catunda, Rosângela Rennó, Jonathas de Andrade e vários outros brasileiros e estrangeiros³⁰. Em recente atualização, recebeu mais de 300 obras de arte, a partir

²⁸ Fonte: MAC-USP: institucional. Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

²⁹ Ibid.

³⁰ Fonte: MAC-USP: institucional. Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

de doações de artistas, galeristas, colecionadores e aquisições realizadas por intermédio da AAMAC (Associação de Amigos do MAC/USP)³¹.

O MAC/USP possui hoje um acervo de aproximadamente 10 mil obras³², entre pinturas, gravuras, tridimensionais, fotografias, arte conceitual, objetos e instalações. Atualmente está localizado no conjunto do Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer. É considerado centro de referência de Arte Moderna e Contemporânea, brasileira e internacional, e mantém sua biblioteca e arquivo documental à disposição de estudantes, especialistas e do público em geral³³.

Em uma pesquisa rápida no banco de dados principal, pode-se verificar a presença de gravuras na coleção Ciccillo Matarazzo (113 obras), na do MAMSP (278 obras), de um total de mais de 2.400 gravuras³⁴. Verifica-se que o total de obras em papel é de quase dois terços de todas as obras do acervo do MAC/USP. Contudo evidencia-se aqui uma complexidade terminológica, pois desde seu início todas as obras em papel eram catalogadas na categoria gravura, mesmo se fossem desenhos, aquarelas, colagens etc. (MAGALHÃES, 2012). Portanto, a presença de gravuras, verificada a partir do banco de dados, não pode ser tomada como algo real, mas sim, como uma simples referência.

c) Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

O Museu de Arte de São Paulo é um museu privado sem fins lucrativos, fundado pelo empresário da imprensa e da televisão Assis Chateaubriand, em 1947³⁵. Seu objetivo era criar o “primeiro museu moderno no país”, aos moldes do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque (1929)³⁶.

A base de dados do MASP possui pelo menos 1087 registros de obras categorizadas como gravura. A coleção do museu é bastante abrangente e possui obras de importantes artistas brasileiros como Lasar Segall, Marcelo Grassmann,

³¹ *ibid.*

³² *ibid.*

³³ Fonte: MAC-USP: institucional. Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

³⁴ Informação verificada durante a visita técnica à Seção de Catalogação/Documentação do Acervo do MAC/USP.

³⁵ Fonte: MASP: sobre o MASP. Disponível em:

<http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_missao.php>. Acesso em: 16 jun. 2016.

³⁶ Fonte: MOMA. Museum history. Disponível em: <<https://www.moma.org/about/history>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral etc., e estrangeiros como Rembrandt, Albrecht Dürer, Goya, Marc Chagall, entre outros.

d) Casa da Xilogravura de Campos do Jordão, SP

A Casa da Xilogravura é um museu particular inaugurado em 1987, em Campos do Jordão, SP³⁷. Foi fundado pelo colecionador, professor e entusiasta da xilogravura, Antonio Fernando Costella³⁸, e é gerido atualmente por ele e sua esposa, Leda Costella. O museu coleciona e preserva xilogravuras (de mais de 400 artistas) e parte de seu acervo está em exposição permanente.

O museu é mantido a partir da renda gerada pela Editora Mantiqueira, que funciona segundo o professor Costella, como uma “empresa social” (conceito de Muhammad Yunus³⁹). Isto porque, segundo ele, todo o lucro da Editora é aplicado na manutenção da Casa da Xilogravura e tem como sócios o professor e sua esposa (COSTELLA, 2012, p. 78).

A coleção do museu é composta quase que exclusivamente de xilogravuras, mas o acervo também possui diferentes objetos como matrizes, pedras de litografia, maquinário tipográfico etc. Estes objetos ajudam a explicar e contar a história da xilogravura. As xilogravuras do acervo encontram-se em fase de catalogação. Nos dias atuais, existe uma contagem apenas da quantidade de artistas com obras presentes no acervo, a qual é de cerca de 700.

³⁷ Fonte: Casa da Xilogravura. Disponível em: <[http://www.casadxilogravura.com.br/casaxilo.html#O que é](http://www.casadxilogravura.com.br/casaxilo.html#O%20que%20%C3%A9)>. Acesso em 16 jun. 2016.

³⁸ Fonte: Arte Jornalismo: Antonio Costella. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_artejornalismo/expo_virtual/virtual3.htm>. Acesso em: 12 jun. 2017.

³⁹ Conforme SILVA (2013, p. 25): As empresas sociais são organizações segundo lógicas empresariais, inscrevendo a sua atividade no mercado, embora prossigam finalidades sociais de interesse geral e não o interesse privado lucrativo. As formas jurídicas e institucionais sob as quais estas empresas se constituíram são de várias naturezas mas, sobretudo, sob as formas tradicionais da economia social, com as quais partilham muitas características, nomeadamente as instituições particulares de solidariedade social ou organizações legalmente constituídas como sejam: associações, cooperativas, fundações, instituições de desenvolvimento local, misericórdias, organizações não governamentais para o desenvolvimento ou associações mutualistas. Para Yunus (2011), o objetivo de uma empresa social no mundo dos negócios não é atingir os lucros, mas, sim, a resolução de problemas sociais empregando processos próprios das empresas, incluindo a produção e a venda de produtos ou de serviços.

4.3.2 Síntese das observações e conversas com pessoas com interesse em e/ou que trabalham com gravuras

Nesta subseção, é apresentada a síntese dos dados coletados durante as visitas às instituições apresentadas na subseção anterior (Quadro 4).

Quadro 4 – Síntese das observações realizadas durante as visitas técnicas

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre a instituição e o acervo	Possui diversos tipos de obras de artes, incluindo gravuras. A partir dos anos 2000, destacou-se um aumento da coleção de gravuras, com a entrada de coleções trazidas para o Instituto devido à temática das pesquisas de professores da unidade, como a coleção de Alex Flemming, composta, em sua totalidade, por gravuras.	A Casa da Xilogravura é um museu criado por um desejo pessoal de Antonio Costella, entusiasta e colecionador de xilogravuras, aberto ao público em 1987. Das quatro instituições visitadas, é a única que coleciona somente xilogravura, em diferentes formatos.	Coleção originada do antigo MAMSP. Desde a primeira Bienal de SP (em 1951), o MAMSP manteve uma política de ampliação de acervo através do Prêmio Aquisição. A gravura já era contemplada em uma das categorias deste prêmio. O acervo do MAC/USP mantém até hoje as categorias criadas na época do MAMSP: Pinturas, Esculturas, e Gravura / Desenho. Com a transferência do acervo para o MAC, as Bienais deixaram de ser organizadas pelo museu (devido à criação da Fundação Bienal).	O MASP também pode ser considerado como museu que se originou a partir de um desejo pessoal (de Assis Chateaubriand), e que teve seus objetivos modificados com o passar do tempo. Após aquele início em que Chateaubriand e Piero Maria Bardi buscavam adquirir obras de artistas europeus de renome, atualmente a coleção se preocupa com os representantes da Arte Brasileira das décadas de 1960 e 1970.

Continua

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre a instituição e o acervo			Por este motivo, o MAC dá início a exposições próprias com objetivo de promover a arte, sendo que a gravura está presente em duas delas: Jovem Desenho Nacional (com edições em 1963 e 1965) e Jovem Gravura Nacional (1964 e 1966). Esta exposição também premiou artistas para aquisição. A partir de 1967, os eventos foram fundidos na Jovem Arte Contemporânea (JAC) (MAC: uma seleção do acervo, 1983).	
Sobre a organização do acervo	Possui outros enfoques na classificação de seus acervos. E, portanto, estão trabalhando no sentido de aprimorar os métodos de busca, com consistência, no banco de dados.	Iniciando processos de recatologação.	No sistema do MAC constam de mais de 2.400 gravuras.	Está em processo de recatologação.

Continua

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre a organização do acervo	<p>Há como levantar dados (como o número de gravuras) de outras maneiras como, por exemplo, de coleção a coleção.</p> <p>O acervo possui mais de mil gravuras.</p> <p>Em relação à classificação, os itens estão organizados de maneira mais complexa, de forma a manter uma ligação com a procedência de cada coleção.</p> <p>À questão sobre quais as informações mais importantes numa gravura, foram mencionadas as anotações feitas pelos artistas ou editores nas margens das imagens.</p>	<p>Itens separados pelo nome de cada artista.</p> <p>Quanto a quais seriam as informações mais importantes numa gravura, identificou-se anotações feitas pelos artistas ou editores nas margens das imagens.</p> <p>Utiliza uma planilha feita em Microsoft Excel®.</p> <p>Não usa vocabulário controlado na catalogação das obras de arte.</p>	<p>Cabe, entretanto, observar que o que o MAC considera gravura já inclui definições mais contemporâneas da gravura artística.</p> <p>Em relação à classificação, os itens estão organizados de forma a manter uma ligação com a procedência de cada coleção</p>	<p>O MASP classifica apenas por ordem de entrada no acervo.</p> <p>Sobre quais seriam as informações mais importantes numa gravura, também identificou-se as anotações feitas pelos artistas ou editores nas margens das imagens.</p> <p>Base de dados: DONATO, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.</p> <p>Não usa vocabulário controlado na catalogação das obras de arte.</p>

Continua

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre a organização do acervo	<p>Destaque à importância da imagem registrada para facilitar a identificação da obra. Para isso, são mantidas imagens para acesso aos registros (O usuário externo acessa registros com imagens disponíveis no catálogo online).</p> <p>Base de dados: utiliza modelo próprio em Microsoft Access®, e tem projeto de migração para outra base de dados.</p>		<p>Sobre quais seriam as informações mais importantes numa gravura, também identificou-se as anotações feitas pelos artistas ou editores nas margens das imagens.</p> <p>Base de dados: utiliza modelo próprio em Microsoft Access®, e tem projeto de migração para outra base de dados.</p>	
Sobre uso e usuários	Costuma ser visitado por pesquisadores e pessoas interessadas em arte.	Costuma ser visitado por pesquisadores e pessoas interessadas em arte, incluindo turistas.	Em geral, costuma ser visitado por pesquisadores e pessoas interessadas em arte.	Em geral, costuma ser visitado por pesquisadores e pessoas interessadas em arte.

Continua

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre uso e usuários	<p>Procurado por usuários que buscam conhecer ou ver de perto obras específicas de determinados artistas.</p> <p>As consultas presenciais são permitidas mediante autorização.</p>	<p>A Casa da Xilogravura tem o diferencial de ser um museu especializado, que mantém exposição permanente aberta ao público, composto principalmente por turistas que visitam a Campos do Jordão-SP.</p> <p>A Casa da Xilogravura mantém registro da frequência de público desde a abertura do museu, num gráfico manual que é atualizado até a presente data (na Figura 39).</p>	<p>Pode sediar exposições temporárias de gravura, mas dependem do calendário programado para cada ano.</p> <p>A frequência de público é registrada durante as exposições.</p> <p>Procurado por usuários que buscam conhecer ou ver de perto obras específicas de determinados artistas.</p> <p>As consultas presenciais são permitidas mediante autorização.</p>	<p>Pode sediar exposições temporárias de gravura, mas dependem do calendário programado para cada ano.</p> <p>A frequência de público é registrada durante as exposições.</p>

Continua

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre uso e usuários		<p>Possui atividades didáticas e é procurada por muitas pessoas que desejam conhecer a técnica da Xilogravura.</p> <p>As consultas presenciais são permitidas mediante autorização.</p>	Se o consulente é o próprio autor da obra, está isento de apresentar justificativa para a consulta.	<p>Procurado por usuários que buscam conhecer ou ver de perto obras específicas de determinados artistas.</p> <p>As consultas presenciais são permitidas mediante autorização.</p>
Sobre as atividades de divulgação / produtos e serviços	Possui núcleos / departamento dedicados a este planejamento das atividades de divulgação.	<p>A Casa da Xilogravura já teve visitas anuais de escolas públicas do município de Campos do Jordão-SP.</p> <p>Observou-se que os responsáveis também são gravuristas e possuem contato com outros gravuristas.</p>	Voltado basicamente para atender seu corpo docente e demais pesquisadores dos cursos de pós-graduação.	O MASP tem realizado palestras em parceria com o Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), onde professores abordam temas relacionados a diferentes períodos da História da Arte, em diálogo com o acervo.

Continua

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre as atividades de divulgação / produtos e serviços	O núcleo é responsável por receber grupos de visitantes às exposições, além de organizar cursos, seminários etc., abertos ao público interessado em geral. As exposições geralmente produzem catálogos temáticos a respeito do acervo.	Muitos ficam sabendo da existência do museu e fazem doações de próprios trabalhos. Além disso, os diretores fazem contatos e conseguem adquirir novas obras diretamente com os artistas. Além da exposição permanente, traz exposições temporárias de gravuras (quando apresenta também exemplares de outras técnicas da gravura, não exclusivamente a xilogravura).	Sobre o relacionamento com gravuristas, foi citada a participação do professor da ECA, Dr. Luiz Cláudio Mubarac, no Conselho Deliberativo do museu, fato que motivou a sua curadoria em recente exposição de gravuras ("Goeldi/Jardim: a gravura e o compasso" ⁴⁰). Possui núcleos / departamento dedicados a este planejamento das atividades de divulgação.	Seu objetivo é "oferecer a um público amplo e diverso múltiplas leituras sobre as várias coleções do MASP – da arte europeia à brasileira, da asiática à africana –, entendendo o museu como um espaço democrático de discussão, pesquisa e produção de conhecimento crítico" ⁴¹

Continua

⁴⁰ Fonte: MAC USP: Goeldi / Jardim: a gravura e o compasso. Disponível em:
<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/goeldi_jardim/home.htm>. Acesso em: 17 jun. 2016.

⁴¹ Fonte: MASP: palestras. Disponível em:
<http://masp.art.br/masp2010/mediacaoeprogramaspublico_palestras.php>. Acesso em: 17 jun. 2016.

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre as atividades de divulgação / produtos e serviços		Através da Editora Mantiqueira, é editado um guia de bolso da cidade de Campos, com o objetivo de também divulgar o museu.	<p>O núcleo é responsável por receber grupos de visitantes às exposições, além de organizar cursos, seminários etc., abertos ao público interessado.</p> <p>As exposições geralmente produzem catálogos temáticos a respeito do acervo.</p>	<p>Possui núcleos / departamento dedicado a este planejamento das atividades de divulgação. O núcleo é responsável por receber grupos de visitantes às exposições, além de organizar cursos, seminários etc., abertos ao público interessado em geral.</p> <p>As exposições geralmente produzem catálogos temáticos a respeito do acervo.</p>

Continua

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre a política de desenvolvimento de coleções	<p>Possui uma política de desenvolvimento de coleções oficializada em papel, com quatro eixos norteadores: (1) temas notórios nas humanidades; (2) temas relacionados às áreas de pesquisa do IEB/USP; (3) temas de caráter interdisciplinar e (4) aquisições que complementem o acervo já existente.⁴²</p> <p>As adições ao acervo de qualquer natureza dependem de parecer de comissões de especialistas.</p> <p>Realiza visitas técnicas para aprovação das novas adições ao acervo.</p>	<p>As formas de aquisição podem ser por doação ou compra.</p> <p>A Casa da Xilogravura também recebe adições por permuta.</p> <p>Não realiza desbaste do acervo.</p>	<p>Possui uma política de desenvolvimento de coleções própria.</p> <p>Normalmente, as adições ao acervo de qualquer natureza dependem de parecer de comissões de especialistas.</p> <p>Realiza visitas técnicas para aprovação das novas adições ao acervo.</p> <p>As formas de aquisição podem ser por doação ou compra.</p>	<p>Realiza visitas técnicas para aprovação das novas adições ao acervo.</p> <p>As formas de aquisição podem ser por doação ou compra.</p>

Continua

⁴² LANNA, 2010.

Continuação

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre a política de desenvolvimento de coleções	As formas de aquisição podem ser por doação ou compra, além de guarda de acervo determinada pela Justiça.		O MAC USP também tem casos de comodato e de guarda administrativa (como é o caso de parte da coleção do antigo Banco Santos, transferida para o MAC em 2005).	
Sobre conservação / preservação	Possui preocupação com o armazenamento e conservação das gravuras, com mapotecas em reservas técnicas climatizadas. Nessas mapotecas, as obras são guardadas em gavetas, normalmente agrupadas por sua respectiva coleção e ordenadas pelo nome dos artistas, em ordem alfabética.	Possui preocupação com o armazenamento e conservação das gravuras, com mapotecas guardadas em reservas técnicas climatizadas. Nessas mapotecas, as obras são mantidas em gavetas, normalmente ordenadas pelo nome dos artistas, em ordem alfabética.	Possui preocupação com o armazenamento e conservação das gravuras, com mapotecas em reservas técnicas climatizadas. Nessas mapotecas, as obras são guardadas em gavetas, normalmente ordenadas pelo nome dos artistas, em ordem alfabética.	Possui preocupação com o armazenamento e conservação das gravuras, com mapotecas em reservas técnicas climatizadas. Nessas mapotecas, as obras são guardadas em gavetas, normalmente ordenadas pelo nome dos artistas, em ordem alfabética.

Continua

Conclusão

	IEB USP (COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS) 04.02.2016	CASA DA XILOGRAVURA, CAMPOS DO JORDÃO-SP 12.02.2016	MAC USP 19.02.2016	MASP 02.03.2016
Sobre conservação / preservação	<p>Dentro das gavetas, as gravuras ficam acondicionadas em pastas confeccionadas em papéis neutros, alcalinos e resistentes.</p> <p>O IEB conta com especialista em conservação de papel, que atende a todos os três departamentos (Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais).</p>	<p>Dentro das gavetas, as gravuras ficam acondicionadas em pastas confeccionadas em papéis neutros, alcalinos e resistentes.</p>	<p>Dentro das gavetas, as gravuras ficam acondicionadas em pastas confeccionadas em papéis neutros, alcalinos e resistentes.</p> <p>O MAC possui dois laboratórios de conservação e restauro, sendo um para esculturas e pinturas, e o segundo para obras em papel.</p>	<p>Dentro das gavetas, as gravuras ficam acondicionadas em pastas confeccionadas em papéis neutros, alcalinos e resistentes.</p> <p>A equipe de conservação está dividida entre o Núcleo Acervo e o Núcleo de Conservação e Restauro. Quando é necessário, contrata-se restauradores externos.</p>

Fonte: A autora.

Das quatro instituições visitadas, duas delas são ligadas à USP (IEB e MAC), a Casa da Xilogravura e o MASP são museus não vinculados à instituição de ensino. Este último é o mais antigo (1947) das instituições visitadas, tendo sido criado a partir de uma iniciativa pessoal de Assis Chateaubriand, assim como a Casa da Xilogravura. Esta foi criada a partir de uma coleção de xilogravuras que já existia (em 1987), enquanto o MASP teve sua coleção montada a partir da criação do museu. O MAC/USP foi criado em 1963, a partir de uma coleção que também já existia – a coleção do antigo Museu de Arte Moderna, advinda das primeiras Bienais de São Paulo (desde 1951). O IEB/USP, por sua vez, foi criado em 1962 e recebeu coleções diversas, de intelectuais e personalidades. De todas elas, apenas a Casa da Xilogravura é um museu inteiramente dedicado a gravuras.

Figura 39 – Gráfico da frequência de público (Casa da Xilogravura)

Fonte: A autora.

O MASP e a Casa da Xilogravura estão em processo de catalogação e/ou “recatalogação”, sendo no caso do MASP o motivo a mudança para outra base de dados. A Casa da Xilogravura possuía, até a ocasião desta pesquisa, uma simples listagem das obras do acervo, feita em Microsoft Excel®. Também, a Casa da Xilogravura registra a frequência dos usuários e produz um gráfico a partir desses dados (Figura 39). O MAC e o IEB utilizam bases de dados personalizadas, criadas no Microsoft Access®. É interessante citar que os registros da base do MAC/USP são bastante complexos, pois existem diferentes bases de dados para as diferentes coleções existentes (Coleção “Ciccillo” Matarazzo, Coleção do MAMSP etc.).

Todas as quatro instituições recebem pesquisadores e públicos de interessados (não especializados), tanto para pesquisas específicas, como para visitas às exposições. As exposições no MASP e no MAC/USP acontecem regularmente, inclusive exposições temporárias dedicadas somente à gravura. O IEB/USP, na ocasião da visita, estava em processo de mudança para um novo edifício na Cidade Universitária, o que obrigou a interrupção nas atividades voltadas à comunidade externa (usuários externos ao IEB/USP e à USP), incluindo exposições temporárias do acervo. A Casa da Xilogravura é a única que possui uma exposição permanente de gravuras, além de exposições temporárias, e que tem a preocupação de manter um caráter didático com o intuito de atender aos estudantes de Ensino Médio e Fundamental e turistas em geral que a procuram e não têm conhecimento sobre o que é a xilogravura.

O MAC/USP e o MASP possuem atividades regulares de divulgação de seus acervos. O MAC/USP, possui atividades regulares promovidas por seu Núcleo Educativo, como oficinas e encontros com artistas. Já o MASP tem promovido cursos e palestras em parceria com o Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Na Casa da Xilogravura, apesar de possuir um ateliê muito bem equipado, e já ter mantido parceria com a Prefeitura de Campos do Jordão para receber os estudantes das escolas municipais, atualmente, essas atividades também não têm acontecido. Apesar disso, é a instituição que mantém uma relação mais próxima com gravuristas em geral.

Em relação à política de seleção e aquisição, o IEB e o MAC/USP têm políticas de formação e manutenção do acervo oficializadas, que seguem as regras da Universidade, com a definição de comissões para aprovação de novas

aquisições. Todas as quatro instituições recebem adições ao acervo a partir de doações (principalmente) e compras. Apenas a Casa da Xilogravura informou que às vezes realiza permuta.

Por fim, todas as quatro instituições visitadas seguem procedimentos padronizados de conservação e preservação de seus acervos, mantendo funcionários dedicados a estas atividades, exceto a Casa da Xilogravura. Esta instituição, devido ao seu tamanho e equipe reduzida, possui funcionários que se revezam nessas atividades.

4.4 Requisitos presentes na criação e manutenção de acervos especializados em gravura

As seções anteriores deste capítulo apresentam um panorama a respeito das características de acervos de gravura visitados e consultados. Foi abordado o *como*, *por quem* e *por que*, são utilizados. A seguir, com base nesse panorama e nos pressupostos teóricos e, considerando-se as etapas do Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998), são elencados os requisitos presentes criação e manutenção documental em acervos especializados em gravura.

A partir do que foi visto neste trabalho, sobre os processos utilizados na produção de gravuras, características da informação e documento na perspectiva da CI, usuários da informação, com atenção especial aos usuários da gravura; observações coletadas na pesquisa, e apresentação de proposta para se estabelecer algumas diretrizes implantação e manutenção de Serviço de Informação Especializado em gravuras, de forma resumida, os requisitos presentes na criação e manutenção de acervos de gravuras são:

- compreender a gravura (ou obra de arte), considerando-se os processos e técnicas empregados na produção desta;
- ter pleno domínio da terminologia empregada nesta área;
- embora a gravura seja o produto final de um processo, não se pode considerar apenas este produto final; faz-se necessário considerar também os contextos de produção, os atores envolvidos na produção, a necessidade de se ter uma bibliografia da obra (a ser proposta a

partir de estudo com a comunidade de interesse em gravuras) e o uso que se fará desta gravura;

- conhecer a(s) comunidade(s) de interesse e os grupos que compõem esta(s);
- para cada um dos diferentes grupos de interesse em gravuras, levantar as visões que estes possuem em relação à gravura – de modo similar àquilo que foi feito com as conversas – e, a partir dessas visões, identificar as demandas (potenciais e reais) destes grupos em termos de informação;
- definir políticas de seleção e aquisição de gravuras, com base nos princípios de desenvolvimento de coleções (WEITZEL, 2013; EVANS, 2000);
- propor métodos e instrumentos para representação descritiva e temática da gravura no acervo, incluindo o planejamento e disponibilização de instrumentos como vocabulários controlados, glossários, tesauros etc;
- definir as condições de armazenamento, considerando, dentre outros aspectos, o espaço físico de modo a favorecer a preservação das gravuras;
- em função das características e demandas das comunidades de interesse, bem como das particulares dos grupos que as compõem, propor serviços, interfaces e instrumentos de recuperação da informação que considerem os contextos de uso da gravura;
- definir políticas de preservação (inclui conservação, restauro e outras atividades associadas à guarda do acervo) e uso, em especial, quando se tem no acervo gravuras (obras) raras;

Estes aspectos aqui relacionados, embora essenciais, não possuem o fim em si mesmo. As particularidades de cada ambiente e contexto devem se ajustar a tais estes aspectos, tendo em vista que as instituições mantenedoras de acervos de gravuras tendem a ser diferentes entre si, em função da missão e objetivos destas.

5 Proposta de um modelo com diretrizes para uso na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras e Discussão

A partir das observações e análises que foram apresentadas no capítulo anterior, neste capítulo, são apresentadas a proposta de um modelo com diretrizes para uso na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras e considerações (discussão) quanto às características relativas ao planejamento de serviços de informação especializados em gravuras.

5.1 Proposta de um modelo com diretrizes para uso na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras

A pesquisa de campo que esteve restrita a quatro instituições e quatro sites, embora pequena, identificou a falta de acervos dedicados exclusivamente à gravura, assim como a falta de clareza relativamente às políticas de aquisições. Constatou-se que, os acervos são criados de modos diferentes, alguns dos quais tem origem em coleções particulares e ampliam sem preocupações com diretrizes e outros, embora originem-se de coleções particulares, ampliam-se a partir de doações várias sem uma diretriz estabelecida.

Frente a isto, buscou-se preparar uma proposta – apresentada na Figura 40 – para se estabelecer diretrizes que possam ser utilizadas na criação e manutenção de Serviço de Informação Especializado em gravuras, considerando-se o Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998), o Desenvolvimento de Coleções (WEITZEL, 2013; EVANS, 2000) e os pressupostos da Curadoria Digital (HIGGENS, 2008; BALL, 2010; SAYÃO e SALES, 2016).

Nesta proposta, a compreensão do ciclo da Curadoria Digital coopera na determinação de estratégias para permitir que as imagens de gravuras estejam disponíveis para acesso pelo usuário, descritas com meta-dados específicos, controle de qualidade, *links* e anotações, entre outros itens (SAYÃO e SALES, 2016). A inserção do ciclo de Curadoria Digital nesta proposta deveu-se ao fato de existir semelhanças deste com o Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998) e o

Processo de Desenvolvimento de Coleções (WEITZEL, 2013; EVANS, 2000). O modelo proposto apresenta um conjunto de ações para a manutenção dos registros digitais por todo seu ciclo de vida, da criação ao uso, corrente e futuro (SAYÃO e SALES, 2016). Embora o ciclo da Curadoria Digital tenha sido proposto considerando-se os registros digitais, o mesmo modelo também pode ser adaptado e utilizado na gestão de registros analógicos.

Figura 40 – Uso do ciclo informacional na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras.

Fonte: Adaptado de PONJUÁN DANTE, 1998.

Na primeira etapa, a da GERAÇÃO da informação, considera-se a informação visual (imagética) constante nas gravuras, que são documentos resultantes do processo de produção destas (PORTA, 1958).

Seguindo este ciclo, a informação visual então gerada será objeto de uma política e processo de desenvolvimento de uma coleção especializada, dos quais fazem parte a política e o processo de SELEÇÃO e AQUISIÇÃO (EVANS, 2000; WEITZEL, 2013). Nessa política, o Serviço de Informação deverá definir qual o tipo de gravura que será incluído em seu acervo. O processo deverá ter a participação de um comitê de especialistas em gravura, composto por artistas gravadores, curadores de arte, críticos e pesquisadores, que deverão participar das decisões, em conjunto com os gestores da unidade de informação. Este comitê é proposto numa tentativa de que exista a participação de agentes do mundo da arte na seleção e decisão de quais obras merecem ou não compor o acervo de gravuras em desenvolvimento (BECKER, 2010).

Estando definidas quais gravuras comporão o acervo, a equipe da unidade de informação dará início à REPRESENTAÇÃO da informação visual (imagética). Nesta proposta, a intenção é que a informação imagética seja documentada da maneira mais completa possível, numa ficha de obra que inclui os diversos atores. O processo de produção da gravura deve ser registrado nesta ficha. Deverá ser feita a descrição em palavras-chave da imagem representada, e o agrupamento dos registros por assuntos / artistas / etc. A classificação das gravuras deve ser feita de maneira que se possa vincular itens semelhantes. É importante desenvolver uma classificação que considere, por exemplo, a procedência da obra de arte, item de fundamental importância para a qualidade da informação, de acordo com os princípios da Curadoria Digital (BALL, 2010; SAYÃO e SALES, 2016), e também da Museologia (MARANDA, 1994).

O ciclo da Curadoria Digital (BALL, 2010) deverá ser considerado neste ponto, com a criação de meta-dados, serviços e produtos como catálogo online, incluindo bibliografia e anotações de cada registro, além de tesauro, que apresente relações entre os registros e *links*, tanto entre os registros, como *links* externos para trabalhos publicados – documentação museológica, conforme MARANDA (1994) – a respeito da obra e do artista.

Estando representada, o documento e informações associadas (gravura e bibliografia da obra) vão para o ARMAZENAMENTO. Como foi verificado durante a

pesquisa de campo, a esmagadora maioria das gravuras são impressas em papel. Portanto, o seu armazenamento deve ser em locais climatizados, com a utilização de pastas e envelopes em papéis neutros. Considera-se aqui de grande importância manter uma cópia da gravura em formato digital em banco de imagens próprio, para que seja possível ao menos identificar cada gravura sem a necessidade de recorrer à obra de arte física. Para o catálogo digital, faz-se necessário o registro das imagens em alta resolução, de maneira que atenda às necessidades do usuário (CLARKE, 2010).

Na etapa de RECUPERAÇÃO/DISTRIBUIÇÃO, a informação visual será disponibilizada para os usuários, seja em catálogo disponível online (ou intranet, de acordo com as permissões de direitos autorais vigentes), seja com a possibilidade de acesso ao acervo físico para consulta. É importante lembrar que o usuário da gravura exige detalhamento dos registros e qualidade da imagem, porém ele não possui necessariamente familiaridade com as novas tecnologias (CLARKE, 2010). Neste sentido, o formato de busca no catálogo deve ter como base palavras-chaves, mas os resultados trazer meta-dados, anotações, bibliografias e *links* externos, dentre outras informações associadas à gravura recuperada.

Um catálogo de imagens de gravura que tenha sido desenvolvido levando-se em consideração as características do usuário, aliado a iniciativas de divulgação, como cursos livres, exposições etc., tornará possível os USOS diversos do acervo. Por exemplo, artistas e estudantes de Arte encontrarão referências para seus trabalhos, pesquisadores e historiadores da Arte terão exemplos de obras de determinados artistas e épocas.

Dessa forma, com a informação visual (imagética) da gravura, atingindo seu usuário, propiciará que novos conhecimentos sejam construídos e, então, novas informações possam ser registradas, sejam elas visuais (como novas gravuras, por exemplo) ou documentação tradicional (trabalhos acadêmicos, textos críticos, catálogos etc.).

5.2 Discussão

O problema levantado nesta pesquisa foi o de como **conhecer quais aspectos devem estar presentes no planejamento e manutenção documental de acervos de gravuras**. Esta questão norteadora esteve acompanhada das seguintes indagações: *como planejar / manter acervos de gravuras? De onde partir? Quais os requisitos? Quem utiliza gravuras (como / por que / para que / onde / quando)?*

Dentro da complexidade do tema, verificou-se que o objeto empírico selecionado para estudo e seus contextos de produção e uso possuem aderência às fronteiras entre as três “irmãs” da CI: Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. Pois, conforme Smit (1993, p. 82), a obra de arte é um tipo de documento que deveria aproximar as profissões de bibliotecário, museólogo e arquivista (as “3 Marias” da CI). Porém, segundo a mesma autora, “apesar de compartilharem objetivos próximos, técnicas semelhantes”, e as “condições adversas” em que está inserido o trabalho com cultura, memória e informação no país, as três profissões “raramente unem esforços, ignorando-se umas às outras”.

Nesse sentido, considerando que, usualmente, os acervos de gravuras são mantidos por bibliotecas, museus e arquivos, cabe observar a função comum a estes que, acordo com Homulus (1990), são também instituições de preservação, uma vez que coletam e armazenam documentos com informações que são parte da cultura de uma comunidade, bem como, gerenciam e oferecem acesso às informações, e desenvolvem ações que favorecem a circulação social de tais informações.

Logo, a resposta às indagações colocadas como problema de pesquisa tem origem na compreensão do objeto empírico dessa pesquisa (a gravura), considerando-se os processos utilizados na produção desta, bem como o contexto e as finalidades dessa produção. É esta compreensão do objeto empírico que fornecerá alguns indícios – evidentemente, não todos – para se encaminhar o planejamento de um serviço de informação especializado, na dimensão proposta por Foskett (1969).

Na sequência, é preciso compreender quem é a comunidade de usuários que têm interesse em gravuras e identificar as características dos diversos grupos que compõem esta comunidade. Trata-se de uma atividade fundamental, considerando

que a guarda e preservação de documentos são realizadas com o objetivo principal de assegurar o acesso a estes e poder utilizá-los no futuro (próximo ou distante). Neste caso, o uso “previsto” orientará, dentre outros aspectos, o estabelecimento de políticas quer nortearão *o que, como e por que* guardar/preservar.

Analogamente à atividade de armazenamento (ou guarda), tem-se a recuperação da informação (ou documento) armazenada. Esta recuperação tem como ponto de partida a necessidade informacional de um usuário. Portanto, a informação recuperada se destina a suprir uma “lacuna de conhecimento” do usuário.

Dentre as preocupações da CI, estão

os princípios e práticas da criação, organização e distribuição da informação, bem como o estudo dos fluxos da informação desde sua produção até a utilização desta, passando pela transmissão ao receptor, por meio de uma variedade de canais (Smit; Barreto, 2002).

Destaca-se, então, o objetivo de “qualificar” (melhorando a relevância e/ou pertinência) a recuperação da informação para o usuário desta.

No caso da recuperação da informação, esta não pode prescindir do uso de pontos de acesso aos documentos contidos nos acervos. Como nem todo documento é “auto-descritivo”, para as atividades de representação (ou descrição) do documento, utiliza-se uma “linguagem artificial” – criada com base nas características da comunidade de interesse – que possibilita ao usuário (interessado num dado documento) localizar, dentre outros, aquele capaz de preencher a lacuna do conhecimento do usuário. No caso das gravuras e imagens de obra de arte em geral, a bibliografia da obra é essencial para uso na criação de pontos de acesso à obra, pois os mecanismos de recuperação de informação são baseados em alguma “linguagem artificial” que descreve o documento e a bibliografia da obra fornece dados úteis para esta descrição. Embora a computação tenha se empenhado na construção de algoritmos para recuperação de documentos imagéticos a partir do conteúdo de desses documentos (comparação entre imagens), muitos algoritmos também dependem de uma “linguagem artificial” para indexar tais documentos e melhorar seu desempenho (resposta mais rápida).

Em se tratando de “qualificar” a recuperação da informação – o que remete à ideia de relevância e pertinência da informação recuperada – o contexto de uso também precisa ser considerado nesta etapa. Por exemplo: para um usuário que

busca uma gravura de um determinado artista com o objetivo de ter uma “referência visual” (ou uma ideia), uma imagem com baixa resolução pode servir neste caso; por outro lado, se este usuário busca uma gravura do mesmo artista objetivando a produção de um material bibliográfico (como um livro), supondo que as barreias associadas ao direito de uso da imagem foram superadas, esta imagem com baixa resolução tende a não servir. Nesse sentido, evidencia-se que não basta somente pensar o sistema de informação especializado somente a partir de funcionalidades e serviços oferecidos. Importa, por outro lado, ainda para “qualificar” a recuperação da informação e então agregar valor a estas funcionalidades e serviços. Também, deve-se considerar e analisar as preferências e necessidades (cognitivas e psicológicas) do indivíduo e como estas influenciam a busca de informação (CHOO, 2003).

De um modo geral, esta situação não é exclusividade dos acervos de gravura, mas está presente nos diversos contextos em que se planeja sistemas de informação – sendo estes especializados ou não. A gravura, em função dos diversos processos utilizados na produção desta, bem como, devido à abrangência da sua comunidade de interesse, neste trabalho, contribuiu substancialmente para a compreensão das diversas variáveis associadas ao planejamento de serviços de informação especializados. As conversas conduzidas com os quatro participantes que falaram a partir de referenciais diferentes possibilitaram verificar a necessidade de se incorporar os contextos de produção e uso da informação (ou documento) ao planejamento de serviços de informação. Ficou evidente que, quando se trata de serviço de informação especializado, seja este disponível em ambiente digital ou não, a necessidade de se compreender as questões associadas à forma e ao conteúdo da informação disponibilizada ao usuário desta: para cada usuário, em cada contexto, o documento ou informação pertinente.

Estas observações foram estudadas a partir do Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998), uma vez que este ciclo contempla todas etapas do “ciclo de vida” da informação, começando com a geração e findando no uso desta. Assim, nota-se que o planejamento (ou criação) de acervos em geral deve ter como base um diagnóstico (levantamento e avaliação de dispositivos de informação existentes) – neste trabalho, foram os quatro portais analisados e as visitas às quatro instituições selecionadas – e do levantamento das necessidades da comunidade de usuários – neste trabalho, foi a caracterização dos usuários de gravura, tendo como

base a visão geral sobre gravura apresentada no capítulo 3. Para manutenção documental, o ponto de partida é a atualização da compreensão das necessidades dos usuários, pois essas necessidades mudam ao longo do tempo e novos produtos de informação podem ser criados.

No caso de serviços de informação especializados, exige-se dos profissionais incumbidos da criação e manutenção documental, conhecimentos específicos relativos às diferentes linguagens da área em que o serviço se encontra. Por exemplo, em gravuras: os processos de produção, os participantes nestes processos e o usuário do produto final (gravura), dentre outros aspectos. Isto também implica em conhecer profundamente a natureza e a terminologia da área, os atributos da diversidade de documentos que podem compor o acervo, as necessidades de informações dos públicos da área em questão – os quais são os potenciais usuários desse acervo.

6 Considerações finais

Esta pesquisa teve como ponto de partida a percepção do potencial informacional que as gravuras têm, bem como, sua importância social e cultural. Trata-se de documentos que mantêm o registro da informação visual, e que foram utilizados em larga escala e têm seu valor para as comunidades de interesse. Isto, em parte, se deve à sua capacidade de reprodução. Por estes e outros motivos, as gravuras possuem particularidades que as fazem figurar em diversos acervos, sejam eles acervos de Museus, Arquivos ou Bibliotecas.

Para compreender os diferentes aspectos envolvidos na criação e manutenção de acervos de gravuras, considerou-se a aplicação dos passos do Ciclo Informacional, proposto por Ponjuán Dante (1998), que trata das etapas do processo de gestão da informação (geração, seleção/aquisição, representação, armazenamento, recuperação, distribuição e uso), com o fim de determinar quais são os desafios presentes na criação e manutenção desse tipo de acervo especializado.

Dessa forma, a principal contribuição deste trabalho está relacionada à identificação dos requisitos necessários à criação e manutenção de acervos especializados. Primeiramente, pode-se observar que é necessário compreender a gravura como documento na perspectiva da CI. Esta compreensão implica considerar a informação, como elemento de sentido, que traz a noção de “dados dotados de significados”, portanto, dotados de relevância e propósito (Davenport, 1998), o que pressupõe contextualização. Adicionalmente, esta noção traz implícita a figura do potencial usuário e o uso que este fará da informação. Assim, considerando que um dos principais objetivos da CI é “qualificar”⁴³ a recuperação da informação, os requisitos necessários para a criação e manutenção dos acervos especializados dependem essencialmente de: (1) contextos de produção da informação que será armazenada nos acervos; (2) identificação dos usuários (reais e potenciais) da informação presente no acervos especializados; (3) conhecimento dos comportamentos informacionais desses usuários; (4) quais usos serão feitos da informação contida em tais acervos.

⁴³ Como qualificação da recuperação da informação, tem-se a oferta da informação adequada ao usuário, em seu contexto de uso.

Como documento, a gravura brasileira é fruto de um processo de produção que inclui diversas etapas e, por vezes, diferentes atores. Para a constituição dos acervos de gravura, a identificação e conhecimento dessas etapas se mostraram muito necessárias, em particular, no que diz respeito à organização e tratamento da gravura, quando esta é inserida nos acervos.

Além disso, a gravura demonstra ser um tipo de documento com características de Biblioteca, Arquivo e Museu. A mesma tem sido integrada a essas diferentes instituições, cumprindo as diferentes funções de cada uma (SMIT, 2003): na Biblioteca, sendo utilizada com um propósito, normalmente, o ensino; no Arquivo, sendo acumulada ao longo do trabalho dos artistas (arquivos pessoais, principalmente); no Museu, sendo colecionada como testemunha da História.

O trabalho identificou os seguintes grupos de usuários: especializados em Arte, como estudantes, pesquisadores, historiadores da Arte e artistas (ALMEIDA, 1998; CLARKE, 2010). Contudo, por ser um tipo de documento presente em museus, a gravura pode atrair interessados em geral e ser procurada por “leigos” no assunto, como turistas e estudantes de Ensino Fundamental e Médio (Casa da Xilogravura de Campos do Jordão-SP, MAC/USP, MASP). Cada qual tem uma expectativa diferente em relação ao acervo. E a compreensão de tais visões é necessária para se especificar os produtos e serviços que serão oferecidos.

As gravuras, assim como outras obras de arte, são utilizadas por usuários que buscam conhecer, dentre outros aspectos, a obra de determinado artista ou época (CLARKE, 2010). Os visitantes do museu, vão também em busca de fruição estética (COSTELLA, 1984). Verificou-se que estes usuários não buscam necessariamente documentos específicos presentes num acervo, eles fazem buscas normalmente por assunto ou por artista, e orientam-se visualmente pelo acervo e pelo catálogo (CLARKE, 2010).

Foram analisadas instituições que mantêm acervos de gravuras, efetuando um levantamento de instituições que mantêm catálogos online e também acervos físicos de gravuras. A análise de coleções online identificou diferenças entre os catálogos brasileiros (Xiloteca do CNFCP e Coleção de Artes Visuais do IEB/USP) e os estrangeiros (Albertina, Áustria e Gemini G.E.L., Washington, EUA), porém, a Xiloteca apresentou pontos positivos e interessantes como a alta resolução das imagens e qualidade para impressão.

Também procurou-se cumprir o objetivo de realizar observação da prática e análise das condições em que os acervos são criados e mantidos, com visitas a quatro instituições (IEB/USP, Casa da Xilogravura, MAC/USP e MASP). Constatou-se que estas instituições têm trabalhado bastante na organização, tratamento e manutenção de seus acervos. É importante reconhecer que, com base nos dados levantados nesta pesquisa, as instituições que mantêm acervos de arte no Brasil trabalham de maneira “*ad hoc*” e carecem de profissionais especializados em suas equipes, sejam quais forem as razões. Essas equipes são pequenas e sofrem grande rotatividade de pessoas, o que pode ser uma das causas a prejudicar a continuidade dos trabalhos em catalogação dos acervos. Os principais desafios identificados, nesta pesquisa e durante as visitas, foram a falta de acervos dedicados a gravuras (das quatro instituições pesquisadas, apenas uma delas é dedicada exclusivamente à xilogravura), falta de clareza a respeito das políticas de seleção, dificuldade também por parte dos funcionários das instituições em definir o que é gravura, e como fazer a recuperação da informação, num universo em que se utilizam bases de dados com características muito próprias.

Com base neste estudo de campo, embora pequeno, pôde-se constatar que os acervos foram criados, em sua maioria a partir de coleções particulares, e evoluíram para um acervo aberto à comunidade em geral. Mas, isto normalmente é feito sem a preocupação com diretrizes/políticas de desenvolvimento de coleções. Dessa forma, ficou difícil determinar uma “identidade” para os acervos.

Outra contribuição para a área de CI diz respeito à proposta de um modelo com diretrizes para uso na criação e manutenção de acervos especializados em gravuras, considerando-se a aplicação do Ciclo Informacional. Aqui deverão ser aplicados o Ciclo Informacional (PONJUÁN DANTE, 1998), o ciclo do Desenvolvimento de Coleções (EVANS, 2000; WEITZEL, 2013), e o ciclo da Curadoria Digital (HIGGENS, 2008; BALL, 2010). Uma política de seleção e aquisição, que possibilite que a instituição tenha clareza de quais são seus objetivos e que obras poderão ser adicionadas ao seu acervo. Faz-se necessária a aplicação dos princípios da Curadoria Digital, que traz a preocupação com o registro de imagens em alta resolução e a criação de fichas de gravuras em base de dados específica, com detalhamento e clareza nas informações, *links* externos e material complementar. Tudo isso pode ser feito, objetivando melhoria na recuperação das

informações, tanto para eventuais usuários externos como para consulentes internos à instituição.

6.1 Limitações do estudo

No início deste trabalho, deparou-se com a dificuldade para conceituar gravura, de forma objetiva. Após a pesquisa na literatura, perceberam-se diferenças conceituais entre o que foi encontrado na literatura e a prática.

Para melhor delinear o objeto e dar início à pesquisa de campo, procurou-se efetuar conversas com pessoas que trabalham com e/ou que têm interesses em gravura, onde cada um pôde apresentar sua visão e conceitos a respeito deste tipo de obra de arte. Neste caso, uma das limitações diz respeito à quantidade de especialistas em gravuras que foram ouvidos. O ideal seria ouvir mais especialistas e de diferentes regiões do país, incluindo pesquisadores e artistas.

Buscou-se, a seguir, instituições especializadas neste tipo de obra de arte. Finalizadas as visitas às instituições, verificou-se, através das conversas com os responsáveis pelos museus visitados, que a pesquisa na área ainda é incipiente e que falta principalmente maior cooperação entre os museus de arte brasileiros e os profissionais da informação, que poderiam trabalhar também a serviço da arte.

Outras limitações dizem respeito à constituição de amostras utilizadas que, devido aos recursos e repostas de instituições contatadas, acabaram sendo restringidas em número e local. No decorrer da pesquisa, foram analisados quatro portais de instituições e visitadas quatro instituições presencialmente. Uma ampliação dessa amostra poderá melhorar os resultados obtidos, bem como, trazer para esta discussão a opinião de outros especialistas no assunto.

Houve necessidade de se restringir as visitas ao Estado de São Paulo, e a proximidade influenciou a inclusão nessas visitas de duas instituições ligadas à USP. Entende-se que esses são fatores que podem causar impacto nos resultados, em função da similaridade e/ou proximidade das instituições. Apesar disto, os problemas institucionais identificados são similares, porém, acredita-se assim mesmo ser esta pesquisa significativa para apresentar um retrato localizado destas instituições culturais.

6.2 Trabalhos futuros

Apresentam-se, ainda, grandes oportunidades de continuidade de pesquisa com acervos especializados em gravura, em particular aqueles disponíveis em ambientes digitais.

São necessários estudos para detalhamento / estudos de softwares para gerenciamento de coleções de arte, por exemplo, apresentando soluções práticas para os dilemas vividos pelos profissionais da informação que se confrontam com gravuras em seu dia-a-dia. Essas pesquisas poderiam também considerar as questões da gravura contemporânea, em que a impressão digital também aparece como uma forma de impressão da gravura.

Verifica-se, ainda, a necessidade de estudo de guias e/ou normativas para a descrição de imagens, como é o caso de gravuras, considerando-se as etapas do processo de produção; estudos sobre a usabilidade em portais de acervos de gravuras; e estudos de instrumentos para organização da informação sobre gravuras, com atenção especial à recuperação da informação, incluindo recuperação baseada em conteúdo (não somente a recuperação baseada em textos descritivos).

Enfim, a Informação em Arte apresenta-se como uma área carente de estudos sistemáticos. Portanto, acredita-se que a busca por contribuições neste sentido possam ser incentivadas e ampliadas.

REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL. De simples técnica de reprodução a notável processo criativo, a trajetória da arte de gravar. In: **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1979. vol. II. p. 837-855.

ALMEIDA, M.C.B. de. **Por uma rearquitetura dos serviços de informação em arte na cidade de São Paulo**. 1998. 365p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ALMEIDA, M.C.B. de. A informação nas áreas de arte: a informação além das práticas. In: Lara, M.C.B. de; Fujino, A.; Noronha, D.P. (org.). **Informação e contemporaneidade: perspectivas**. Recife: Néctar; São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação/ECA/USP, 2007. 316 p.

AMARAL, A.A. A experiência dos Clubes de Gravura. In: AMARAL, Aracy A. **Arte para que?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 175-191.

ANDRADE, P. (coord.). **Museus, públicos e literacia científico tecnológica: redes de comunicação de significados no espaço interdimensional do museu**. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

ARAÚJO, C.A.A. A pesquisa científica em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia em diálogo com a Ciência da Informação. In: WORKSHOP DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, I, 2012, Londrina. **I Workshop de Pesquisa em Ciência da Informação: "Metodologia e ética em pesquisa"**. Londrina: UEL, Departamento de Ciência da Informação, 2012.

ARAÚJO, C.A.A. Estudos de usuários da informação: comparação entre estudos de uso, de comportamento e de práticas a partir de uma pesquisa empírica. **Informação em Pauta**, Fortaleza, CE, v. 1, n. 1, p. 61-78, 2016.

BEAUDOIN, J.E.; BRADY, J.E. Finding Visual Information: A Study of Image Resources Used by Archaeologists, Architects, Art Historians, and Artists. **Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America**, v. 30, n. 2, p. 24-36, 2011. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41244062>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

BECKER, H.S. **Mundos da arte**. Ed. comemorativa do 25º aniversário, rev. e aum. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BELLAIGUE, M. 22 ans de réflexion muséologique à travers le monde. **Cahiers d'étude**: Comité international de l'ICOM pour la muséologie, n.8, p. 4-5, 2000.

BELLOTTO, H.L. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. 198p.

BRIET, S. **What is documentation?**: English translation of the classic French text. Trad. Ronald E. Day, Laurent Martinet e Hermina G. B. Anghelescu. Lanham: Scarecrow, 2006. 72p.

BUCKLAND, M.K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991.

BUCKLAND, M.K. What is a document? **Journal of the American Society for Information Science**, v. 48, n. 9, p. 804-809, 1997.

BUTI, M.; LETYCIA, A. (orgs.). **Gravura em metal**. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CAPURRO, R.; HJØRLAND, B. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007.

CARVALHO, R.M.R. de. **As transformações da relação museu e público**: a influência das tecnologias de informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual. 2005. 288p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2005.

CASTRO, A.M.; GASPARIAN, D.M.C. **Arquivística = técnica, arquivologia = ciência**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERÁVOLO, S.M. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 237-268, jan./dez. 2004.

CHOO, C.W. **A organização do conhecimento**: como as organizações usam a informação para criar significado, construir conhecimento e tomar decisões. São Paulo: Senac SP, 2003.

CLARKE, R. Cataloguing and classification for art and design school libraries: challenges and considerations. In: GLUIBIZZI, Amanda; GLASSMAN, Paul. **The handbook of art and design librarianship**. London: Facet Publishing, 2010. p. 113-129.

COBBLEDICK, S. The information-seeking behavior of artists: exploratory interviews. **The Library Quarterly**, v. 66, n. 4, p. 343-372, out. 1996.

COSTELLA, A. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984. 127p.

COSTELLA, A. **O museu e eu**: história sentimental do Museu Casa da Xilogravura. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2012. 109p.

DAVENPORT, T.H. **Ecologia da informação**: por que só a tecnologia não basta para o sucesso na era da informação. São Paulo: Futura, 1998.

DERVIN, B. An overview of sense-making research: concepts, methods and results. In: Annual Meeting of the International Communication Association, 1983, Dallas, TX. **Annual Meeting of the International Communication Association**. Dallas, TX, 1983. Disponível em: <<http://faculty.washington.edu/wpratt/MEBI598/Methods/An%20Overview%20of%20Sense-Making%20Research%201983a.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

DIAS, C. **Usabilidade na web**: criando portais mais acessíveis. Rio de Janeiro: Alta Books, 2003. 296p.

DODEBEI, V.L.D. **Tesouro**: linguagem de representação da memória documentária. Niterói: Intertexto, 2002. 120p.

DURANTI, L. Registros documentais contemporâneos como prova de ação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 49-64, 1994.

DURANTI, L. Introducción terminológica. In: DURANTI, L. **Diplomática**: usos nuevos para una antigua ciencia. Trad. Manuel Vázquez. Carmona (Sevilla): S&C, 1996. (Biblioteca Archivística, 5)

EICHENBERG, F. **The art of the print**: masterpieces, history, techniques. New York: H.N. Abrams, [1976]. 611p.

ESCARPIT, R. **L'information et la communication**: théorie générale. Paris: Hachette, 1991. 222p. (Hachette Université Communication)

EVANS, G.E. **Developing library and information center collection**. 4.ed. Englewood: Libraries Unlimited, 2000.

FAJARDO, E.; SUSSEKIND, F.; VALE, M. do. **Oficinas**: gravura. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 1999. 144p.

FERREIRA, O. da C. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira – A imagem gravada. São Paulo: Edições Melhoramentos: EDUSP: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado, 1976.

FIGUEIREDO, N.M. **Desenvolvimento e avaliação de coleções**. 2.ed. Brasília: Thesaurus, 1998.

FOSKETT, D.J. **Serviço de informação em bibliotecas**. São Paulo: Polígono, 1969. 160p.

FUJINO, A. **Serviços de informação no processo de cooperação universidade-empresa**: proposta de um modelo de mediação institucional para micro e pequenas empresas. 2000. 272p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FUJINO, A. Gestão de serviços de informação no contexto da cooperação universidade-empresa: reflexões e perspectivas. In: LARA, M.L.G.; FUJINO, A.; NORONHA, D.P. (org.). **Informação e contemporaneidade**: perspectivas. Recife: NÉCTAR, 2007. p. 224-251.

FUJINO, A.; JACOMINI, D.D. Produtos e serviços de informação na sociedade do conhecimento: da identificação ao uso. In: GIANNASI-KAIMEN, Maria Julia; CARELLI, Ana Esmeralda (org.). **Recursos informacionais para compartilhamento da informação**: redesenhando acesso, disponibilidade e uso. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007. p. 73-97.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Mostra da gravura brasileira**. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Mexico: Editorial Grijalbo, 1989.

GONZÁLEZ TERUEL, A. La perspectiva del usuario y del sistema en la investigación sobre el comportamiento informacional. **Revista TESI – Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información**, Universidad de Salamanca, v. 12, n. 1, p. 28-46, 2011. Disponível em: <http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/revistatesi/article/view/7822/7849>. Acesso em: 20 jan. 2016.

GUARNIERI, W.R.C. A interdisciplinaridade em Museologia. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional, v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Governo do Estado, 2010. p. 123-126.

GUARNIERI, W.R.C. Sistema da Museologia. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional, v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Governo do Estado, 2010. p. 127-136.

GUINCHAT, C.; MENOU, M. **Introdução geral às ciências e técnicas da informação e documentação**. 2. ed. corr. aum. por Marie-France Blanquet. Tradução Miriam Vieira da Cunha. Brasília: IBICT, 1994. 540p.

HIGGINS, S. The DCC curation lifecycle model. **The International Journal of Digital Curation**, v.3, n.1, p. 134-140, jun. 2008.

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

HOUAISS, INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 2009. 1 [CD-ROM]. 2009.

JUSSIM, E. The Research Uses of Visual Information. **Library Trends**, v. 25, n. 4, p. 763-778, 1977. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2142/6936>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

KNAAK, B.; MOTTER, T.B. A matriz socialista do Clube de Gravura de Porto Alegre: impressões figurativas. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 47-62, jul. 2012.

KOSSOVITCH, L.; LAUDANNA, M. Gravura no século XX. In: ITAU CULTURAL. **Gravura brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000. p. 3-34.

KUHLTHAU, C.C. Inside the search process: information seeking from the user's perspective. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 42, n. 5, p. 361-371, 1991.

LAKATOS, E.M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. 315p.

LANCASTER, F.W. **Avaliação de serviços de bibliotecas**. Brasília, DF: Briquet de Lemos Livros, 1996.

LANNA, A.L.D. (ed.). **Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2010. 304p.

LAUDANNA, M. (Org.) **Alex Flemming: obra gráfica 1978-1987**. São Paulo: Edusp, 2006. v. 1. 224p.

LAYNE, S.S. Artists, Art Historians, and Visual Art Information. **The Reference Librarian**, n. 47, p. 23-36, 1994.

LE-COADIC, Y.-F. **A ciência da informação**. 2.ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2004. 124p.

LEITE, J.R.T. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966. 70p.

LUND, N.W. Document theory. **Annual Review of Information Science and Technology**, v.43, n.1, p.1-55, 2009. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/aris.2009.1440430116/abstract>>. Acesso em: 27 mar. 2015.

MACAMBYRA, M.; ESTORNILO FILHO, J. Propostas para tratamento de imagens de arte. In: Anais do IV SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS, IV, 2008, São Paulo. **IV Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias**, 2008.

MACIEL, A.C.; MENDONÇA, M.A.R. **Bibliotecas como organizações**. Rio de Janeiro: Interciência, 2000.

MAGALHÃES, A. **Um outro acervo do MAC USP**: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963. 2012. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSIE7oes/2012/outroacervo/curadoria.htm#>>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

MARANDA, L. A museological core problem: the material world. In: ICOM. **Symposium Object-Document?** Beijing, China, set. 1994. (ICOFOM Study Series, 23)

MARCONDES, L.F. **Dicionário de termos artísticos**: com equivalências em inglês, espanhol e francês. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1998. 381p.

MARTINS, I. **Gravura**: arte e técnica. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MATTELART, A. **História da sociedade da informação**. São Paulo: Loyola, 2002. 197p.

MOORE, N. A sociedade da informação. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA. **A informação**: tendências para o novo milênio. Brasília: IBICT, 1999. p. 94-108.

NIELSEN, J. **10 Usability heuristics for user interface design**. 1995. Disponível em: <<https://www.nngroup.com/articles/ten-usability-heuristics/>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

ORTEGA, C.D.; LARA, M.L.G. de. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **DataGramaZero** – Revista de Ciência da Informação, v.11, n.2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr10/Art_03.htm>. Acesso em: 27 mar. 2015.

OTLET, P. **El tratado de documentación**: el libro sobre el libro. Teoría y práctica. Tradução de María Dolores Ayuso García. 2. ed. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007. 445p. [1934]

PADILHA, R.C.; CAFÉ, L.M.A. Organização de acervo fotográfico histórico: proposta de descrição. **InCid**: Revista de Ciência da Informação e Documentação, Ribeirão Preto, v. 5, n. 1, p. 90-111, mar./ago. 2014.

PINTO, D.M. **Serviço de informação especializado como elemento de mediação**: um estudo a partir da transferência de tecnologias no contexto da Agricultura Familiar brasileira. 2015. 179p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PONJUÁN DANTE, G. **Gestión de información en las organizaciones**: principios, conceptos y aplicaciones. Santiago de Chile: CECAPI, Universidad de Chile, 1998. (Gestión de Información)

PORTA, F. **Dicionário de artes gráficas**. Porto Alegre: Globo, 1958. 424p.

RABELLO, R. **A face oculta do documento**: tradição e inovação no limiar da Ciência da Informação. 2009. 331p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

RESENDE, R. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: ITAU CULTURAL. **Gravura brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000. p. 225-253.

ROLIM, E.A. **Análise das bases teóricas dos estudos de uso do Portal de Periódicos CAPES**. 2012. 176p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SANZ CASADO, E. **Manual de estudios de usuarios**. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1994. 288p. (Biblioteca del Libro, 62)

SAYÃO, L.F.; SALES, L.F. **Curadoria digital de dados de pesquisa**: desafios informacionais, gerenciais, tecnológicos e políticos. In: SEMINÁRIO DA INFORMAÇÃO, 6, 2016. Londrina, 2016.

SCREVEN, C.G. Educational exhibitions for unguided visitors. **ICOM/CECA**, n. 12/13, p. 10-20, 1991.

SEVERINO, A.J. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SHANNON, C; WEAVER, W. **A teoria matemática da comunicação**. São Paulo: Difel, 1975. 136p.

SILVA, F.F.S. Coleção de gravuras Arthur Azevedo: identidade e representação. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 19., 2010, Cachoeira. **Anais...** Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/frederico_fernando_souza_silva.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2014.

SILVA, P.M.L. da. **Empreendedorismo social, o papel das IPSS**: estudo de caso. 2013. 105p. Dissertação (Mestrado em Gestão das Organizações, Ramo de Gestão de Empresas) – Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2013.

SMIT, J. A documentação audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias. **Revista de Biblioteconomia e Documentação**, v. 26, n. 1/2, p. 81-85, jan.-jun. 1993.

SMIT, J. O profissional da informação e sua relação com as áreas de Biblioteconomia/Documentação, Arquivologia e Museologia. In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim (org.). **O profissional da informação**: formação, perfil e atuação profissional. São Paulo: Polis, 2000. p. 119-134.

SMIT, J. Arquivologia / Biblioteconomia: interface das Ciências da Informação. **Informação e Informação**, Londrina, v. 8, n. 1, jun./dez. 2003.

SMIT, J. A informação na Ciência da Informação. **InCID: R. Ci. Inf. e Doc.**, Ribeirão Preto, v. 3, n. 2, p. 84-101, jul./dez. 2012.

SMIT, J.; BARRETO, A. de A. Ciência da Informação: base conceitual para a formação do profissional. In: VALENTIM, Marta Lígia P. (org.). **Formação do profissional da informação**. São Paulo: Polis, 2002, p. 9-23.

SQUIRRA, S. Leitura de imagens. In: LOPES, D.F.; TRIVINHO, E. (org.). **Sociedade mediática**: significação, mediações e exclusão. Santos: Ed. Universitária Leopoldianum, 2000. p. 105-127.

TAUFFENBACH, L. **Infografia impressa**: a aplicação de tecnologias digitais na construção de estampas artísticas. 2009. 130p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

TERRAS, M. M. **Digital images for the information professional**. Hampshire: Ashgate, 2008. 245p.

TOTINI, B.; GAGETE, E. Memória empresarial: uma análise da sua evolução. In: NASSAR, Paulo (Org). **Memória de empresa**: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações. São Paulo: Aberje, 2004.

VERGUEIRO, W. de C.S. **Desenvolvimento de coleções**. São Paulo: Polis: APB, 1989. 96 p. (Coleção Palavra-chave, 1)

WEITZEL, S. da R. **Elaboração de uma política de desenvolvimento de coleções em bibliotecas universitárias**. 2.ed. Rio de Janeiro: Interciência; Niterói: Intertexto, 2013.

WERSIG, G.; NEVELING, U. The phenomena of interest to information science. **The information scientist**, v. 9, n. 4, p. 127-140, 1975.

WERTHEIN, J. A sociedade da informação e seus desafios. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 29, n. 2, p. 71-77, maio/ago. 2000.

WILSON, T.D. On users studies and information needs. **Journal of Documentation**, v. 37, n. 1, p. 3-15. 1981.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Roteiro orientador das visitas técnicas

Seleção / Entrada

Sobre a instituição / acervo:

- História do Museu: como/por que/com quem/quando/ para que/ foi criado/organizado um acervo de gravuras?
- Em que período/época (anos) o acervo foi constituído?
- Qual era o objetivo inicial deste acervo?
- Qual é o objetivo atual?

Sobre a Política de Desenvolvimento de Coleções:

- Como se dá ou tem se dado a atualização do acervo?
- Como ocorre a aquisição dos itens do acervo (compra/doação/permuta/outro)?
- O museu possui uma política de seleção? Existem critérios definidos para seleção de gravuras? Quem é responsável pela escolha das obras?
- Existe desbaste (descarte) de obras?

Classificação / Armazenamento

Sobre a organização do acervo:

- Quantos itens o acervo possui?
- Como os itens do acervo estão classificados?
- Com base em quais parâmetros a classificação foi preparada?
- Quais são as informações consideradas importantes numa gravura?
- Como é feito o registro de cada gravura? Existe um banco de dados? Como é a ficha da obra?
- Como é feita a recuperação da informação? (Quais os procedimentos?) Existe um vocabulário controlado?

Sobre conservação/preservação:

- Como este acervo é conservado? (Quais são atividades de preservação/conservação/restauro)

Uso da Informação

Sobre uso e usuários:

- Por quem o acervo é utilizado?
- O museu recebe usuários/consultantes de outras instituições ou localizações? Se sim, quais?
- Qual a frequência de usuários no acervo?
- Para que é utilizado?
- Como é utilizado?
- Quais as restrições e permissões para uso?

Sobre as atividades de divulgação/ produtos e serviços:

- Como este acervo se relaciona com estudantes / pesquisadores?
- Existe relacionamento com outras instituições (escolas, universidades, museus etc.)?
- Qual é a relação do Museu com gravuristas?
- Quais atividades são ou foram desenvolvidas para divulgar o acervo (por exemplo: exposição, preparação de catálogos, livros etc.)?
- E com que frequência isto é feito?
- Qual o público que frequenta essas atividades de divulgação?
- Como tem sido o retorno dessas atividades?

ANEXOS

ANEXO A – Autorização IEB/USP

De: colecieb@usp.br
Assunto: Autorização IEB USP
Data: 8 de março de 2017 10:41
Para: Carolina Filardo Lauretti carolina.filardo@gmail.com

C

São Paulo, 08 de março de 2017.

Prezado Prof. Dr. Marcelo dos Santos,

Conforme a entrevista realizada durante a visita técnica à Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP, autorizo a utilização/citação do nome e imagem, inclusive menções ao acervo citado, na dissertação de mestrado com o tema “Criação e manutenção de acervos de gravuras: um estudo exploratório dos requisitos”, da aluna Carolina Filardo Lauretti, nº USP 4843770.

Para a utilização da transcrição, será necessária prévia revisão do texto e posterior autorização.

Cordialmente,
Bianca Dettino
Coleção de Artes Visuais
Instituto de Estudos Brasileiros USP
www.ieb.usp.br
11 3091.3247

ANEXO B – Autorização MAC/USP

De: fernandopiola@usp.br
Assunto: Re: a/c Fernando - Re: a/c Marília - Pesquisa de mestrado em acervos de gravura
Data: 16 de fevereiro de 2017 16:52
Para: Carolina Filardo Lauretti carolina.filardo@gmail.com
Cc: Michelle Alencar michelle.alencar@usp.br, docmac@usp.br, MAC - Marília Bovo Lopes marilia.lobes@usp.br

Carolina,

Olá, temos fomulários específicos referentes à autorização para reprodução de obras e documentos pertencentes ao MAC USP. Como você não está solicitação reprodução de obras ou documentos de nossos acervos, a simples menção textual ao MAC USP em sua dissertação não depende de nossa autorização prévia.

atenciosamente
Fernando Piola
Documentalista de Acervo
Seção de Catalogação/Documentação
Divisão Técnico-científica de Acervo
MAC USP
11 30913032

ANEXO C – Autorização MASP

De: **Ana Luiza Maccari** ana.luiza@masp.org.br
Assunto: Re: Pesquisa de mestrado - Acervos de gravura
Data: 3 de março de 2017 14:13
Para: Carolina Filardo Lauretti carolina.filardo@gmail.com
Cc: Nalu Maria nalu.maria@masp.org.br, Cecilia Winter cecilia.winter@masp.org.br

AL

Olá Carolina,

Conforme conversamos, estamos de acordo com a publicação dos dados coletados na sua pesquisa feita no museu, não contendo imagens de obras, informações de uso interno e espaços de armazenamento.

Abraços,

MASP

Ana Luiza Maccari | Acervo | Collections Management
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
3149-5892
Avenida Paulista, 1578 | www.masp.org.br
Facebook /maspmuseu | Instagram @masp_oficial

ANEXO D – Autorização Casa da Xilogravura

Campos do Jordão, 12 de fevereiro de 2016.

Prezado Prof. Dr. Marcelo dos Santos,

Conforme solicitado, autorizo a realização de visita técnica na Casa da Xilogravura de Campos do Jordão.

Autorizo também a utilização/citação do nome e imagem, inclusive menções ao acervo, da Casa da Xilogravura, na dissertação de mestrado com o tema "Criação e manutenção de acervos de gravuras: um estudo exploratório dos requisitos", da aluna Carolina Filardo Lauretti, nº USP 4843770.

Prof. Antonio Fernando Costella
Diretor da Casa da Xilogravura