



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

THAÍS CATOIRA



Informação e Arte:

**Memórias e Representação do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea
da Paraíba**

**João Pessoa
2012**

THAÍS CATOIRA

**INFORMAÇÃO E ARTE:
MEMÓRIAS E REPRESENTAÇÃO DO ACERVO DO NÚCLEO DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação, na área de concentração: Informação, Conhecimento e Sociedade, na linha de pesquisa Memória, Organização, Acesso e Uso da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Xavier de Azevedo Netto

João Pessoa
2012

C137i *Catoira, Thaís.*

Informação e arte: memórias e representação do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea na Paraíba / Thaís Catoira.- João Pessoa, 2012.

138f. : il.

Orientador: Carlos Xavier de Azevedo Netto
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCSA

1. Ciência da Informação. 2. NAC/UFPB. 3. Memória. 4. Organização. 5. Informação. 6. Arte contemporânea.

UFPB/BC

CDU: 02(043)

THAÍS CATOIRA**Informação e Arte:**

Memórias e representação do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação, na área de concentração: Informação, Conhecimento e Sociedade, na linha de pesquisa Memória, Organização, Acesso e Uso da Informação.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Xavier de Azevedo Netto
Orientador (Universidade Federal da Paraíba – CCSA)

Prof. Dr. José Mauro Matheus Loureiro
Membro Externo (Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPG/PMUS)

Prof.^a Dra. Bernardina Maria Juvenal Freire
Membro Interno (Universidade Federal da Paraíba – CCSA)

DEDICATÓRIA

*A voz que não me lembro, ao sorriso, ao rosto e cheiro
que não carrego mais em minha memória. Ao meu Pai, com
amor e saudades.*

AGRADECIMENTOS

A Deus por me permitir e me conceder o tempo;

A minha mãe, pela dedicação e confiança;

A toda minha família, por sempre me perguntarem o que eu estava fazendo, ajudando a confirmar as escolhas que fiz;

Ao meu eterno namorado, por toda cumplicidade, paciência e admiração;

Ao Prof. Dr. Carlos Xavier, meu orientador, pela confiança, incentivo, cobranças e por todo suporte teórico para esta dissertação;

A Prof. Dra. Bernardina Oliveira, pelo carinho, por seu amor ao seu trabalho, que é contagiente;

Aos demais professores do Mestrado em Ciência da Informação, pelos ensinamentos e reflexões;

As professoras de Artes Visuais, Marta Penner e Sicilia Calado, pela amizade, pelos cafés, conselhos, pela confiança e pelos conhecimentos;

Aos amigos e amigas, especialmente para minhas amigas de coração, e de todos os dias, pelas risadas, pelos abraços, por palavras de conforto, pela esperança, pelas viagens, pelas boas lembranças de tudo isso;

Ao Núcleo de Arte Contemporânea – NAC, por ser tão encantador na sua história e nas suas memórias, em especial a João Arruda Valente e Maria José Barros de Vasconcelos Lima, por toda colaboração durante minha pesquisa;

Ao projeto 10 Dimensões: diálogos em rede, corpo, arte e tecnologia, e ao CNPQ, pela bolsa de Mestrado, pela confiança durante esses dois anos;

E a tantas outras pessoas, que contribuíram, mesmo que sem saber, para esta pesquisa.

A todos minha sincera gratidão.

RESUMO

Esta pesquisa busca estabelecer relações com áreas de conhecimentos distintas, como a Ciência da Informação, Artes Visuais e Memória Social, por meio de instrumentos metodológicos e técnicos, bem como, a partir de modelos de organização, visando o tratamento do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC/UFPB, composto por uma diversidade de fontes informacionais, ligadas à arte contemporânea. Tendo como base a discussão sobre a relação entre informação e memória e buscando compreender estes fenômenos a partir do estudo e da classificação e representação do acervo do NAC. Com o intuito de constituir a representação das informações com vistas a sua recuperação, através de signos informacionais, visando uma re-significação das memórias constituídas pelo Núcleo, ao longo de sua existência. Observando as especificidades e questões trazidas pela organização de um acervo de arte contemporânea, com base em Becker (1997), nos instrumentos de análise documentária, por meio das estruturas informativas dos objetos, e ainda nos objetivos e perspectivas da Ciência da Informação hoje, os procedimentos metodológicos adotados proporcionaram a estruturação de um modelo próprio de organização, que sistematizou e apresentou de forma mais dinâmica as informações contidas no acervo, recuperando-as e constituindo novos significados à memória do NAC/UFPB.

Palavras-Chaves: Memória, Organização, Informação, NAC/UFPB, Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This survey seeks to establish relationships with different knowledge areas, like the Information Science, Visual Arts and the Social Memory, through technical and methodological tools, as well as, from organization models, aimed at treatment of the acquis of the Contemporary Art's Core of Paraíba – NAC/UFPB, composed of a variety of informational sources, related to contemporary art. Taking as a basis the discussion about the relationship between information and memory and seeking to understand these phenomena from the study and of the classification and representation of the acquis of NAC. In order to constitute the representation of information with a view to their recovery, through informational signs, aiming a re-meaning of the incorporated memories of the Core throughout its existence. Noting the specific problems and issues brought by the organization of a collection of contemporary art, based on Becker (1997), in instruments of documentary hypothesis analysis, through the informational structures of objects, and still in the goals and perspectives of the Information Science today, the methodological procedures adopted provided structuring a model organization itself, who systematized and presented more dynamically the information contained in the acquis, retrieving them and constituting new meanings to the memory of the NAC/UFPB.

Key Words: Memory, organization, information, NAC / UFPB, Contemporary Art

LISTA DE IMAGENS, FIGURAS, MODELOS

Imagen 01	Fotografia da Fachada do NAC em preto e branco em 1978. Fonte: Acervo NAC	P.49
Imagen 02	Fotografia da Fachada do NAC tirada em 2008. Fonte: Acervo NAC	P.49
Imagen 03	Fotografia do painel sobre a exposição e oficina do grupo 3NÓS3 em 1981. Painel composto para o Simpósio do VI Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro em 1981 e reapresentado na exposição “Mostra do NAC”, em 1982. Fonte: Acervo Pessoal	P.50
Imagen 04	Fotografia da palestra de vídeo-arte da artista Mary Feldstein no NAC em 1980. Fonte: Acervo NAC	P.51
Imagen 05	Fotografia da oficina da artista italiana AnnaMaria Maiolino no NAC em 1980. Fonte: Acervo NAC	P.51
Imagen 06	Fotografia da capa do Livro de Artista de Antonio Dias, 1979 - “Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças”, produzido pelo NAC. Fonte: Acervo Pessoal	P.62
Imagen 07	Fotografia da capa do Livro de Artista de Artur Barrio, 1979 - “Fac-Símile”, produzido pelo NAC. Fonte: Acervo Pessoal	P.62
Imagen 08	Fotografia do Projeto conceitual de Cildo Meireles, 1979 – “Excala Áquila”, Projeto não realizado. Fonte: ACERVO DO NAC	P.63
Imagen 09	Fotografia de Performance de Francisco Pereira, 1979 – “Um dia de Sol” em João Pessoa, praia de Tambaú. Fonte: ACERVO DO NAC	P.63
Imagen 10	Fotografia do Envelope: Arte Postal de Paulo Klein, 1979 – “Cidadão Klein”. Fonte: Acervo Pessoal	P.64
Imagen 11	Fotografia de Instalação/Performance de AnnaMaria Maiollino, 1980 – “Feijão com Arroz”, realizado no NAC. Fonte: ACERVO NAC	P.64
Imagen 12	Fotografia do visitante na Exposição “Livre como Arte” observando o livro de artista “Meteoros Sonoros da Indústria Têxtil” de Ronaldo Periassu de 1973. Fonte: ACERVO NAC	P.65
Imagen 13	Fotografia do visitante folheando livro de artista <i>não identificado</i> na exposição “Livre como Arte” em 1978. Fonte: ACERVO DO NAC	P.66

Imagen 14	Fotografia panorâmica da Exposição “Livre como Arte” de 1978 na Biblioteca Central da UFPB. Fontes: Acervo do NAC	P.66
Imagen 15	Fotografia da Capilha confeccionada durante a pesquisa, para a organização e conservação dos documentos do acervo do NAC. As capilhas foram devidamente identificadas, apresentando de forma sintetizada as informações referentes aos documentos armazenados em seu conteúdo. Fonte: ACERVO PESSOAL	P.88
Imagen 16	Fotografia tirada da capa do ALMANAC (1980) produzido pela equipe do NAC, apresentando todas as atividades desenvolvidas pelo Núcleo entre setembro de 1978 a fevereiro de 1980. O ALMANAC foi produzido em preto e branco, pela Editora da UFPB. Fonte: Acervo Pessoal	P.96
Imagen 17	Fotografia de páginas do ALMANAC (1980) apresentando as atividades desenvolvidas pelo Núcleo entre setembro de 1978 a fevereiro de 1980, com as exposições fotográficas de Luiz Bronzeado e Roberto Coura em 1979. Fonte: Acervo Pessoal	P.97
Imagen 18	Fotografia tirada do arquivo, onde as pastas dos artistas se encontravam sem ordenação ou preocupação na preservação e conservação de seus documentos. Fonte: Acervo Pessoal	P.104
Imagen 19	Fotografia do arquivo onde ficavam armazenadas as pastas dos artistas, algumas em estado de deterioração devido à ferrugem dos grampos das pastas. Fonte: Acervo Pessoal	P.105
Imagen 20	Fotografia da Planta baixa do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, com sinalizações nossas, indicando o local onde se encontrava o acervo do NAC, na cantina, e para onde o acervo foi deslocado, local de origem do arquivo do NAC em seus anos iniciais. Fonte: Acervo Pessoal	P.107
Imagen 21	Fotografia tirada na cozinha da estante com caixas de papelão, no qual os materiais que se encontravam armazenados em seus interiores, estavam amarrados com barbantes, danificando, amassando e cortando os documentos. Fonte: ACERVO PESSOAL	P.107
Imagen 22	Fotografia tirada da estante de livros localizada na cozinha do Núcleo, local de passagem e sem controle de fiscalização. Fonte: ACERVO PESSOAL	P.108
Imagen 23	Fotografia tirada da estante de livros, sem nenhum tipo de organização, conservação ou higienização, no qual os livros de artistas se encontravam misturados com os demais tipos de livros, e ao lado no chão, convites de exposições para serem descartados. Fonte: ACERVO PESSOAL	P.108
Imagen 24	Fotografia tirada do teto/telhado do NAC, grande acúmulo de mofo e péssima situação da rede elétrica. Fonte: ACERVO	P.109

PESSOAL

- | | | |
|-----------|--|-------|
| Imagem 25 | Fotografia tirada da porta e janela do Núcleo em 2011, sem trancas ou alarmes para garantir a segurança para o acervo do NAC. Falta de manutenção na estrutura das salas. Fonte: ACERVO PESSOAL | P.109 |
| Imagem 26 | Fotografia tirada em 2011 da parede/teto do NAC, grande degradação da construção, infiltrações e presença intensificada de mofos e fungos no local. Fonte: ACERVO PESSOAL | P.110 |
| Imagem 27 | Fotografia tirada das caixas-arquivos devidamente identificadas, em seu conteúdo, os livros de artistas, organizados por Autor em ordem alfabética. Fonte: ACERVO PESSOAL | P.112 |
| Imagem 28 | Fotografia das caixas-arquivo devidamente identificadas, com os documentos organizados e higienizados, classificados conforme as hierarquias e conteúdos. Fonte: ACERVO PESSOAL | P.113 |
| Imagem 29 | Fotografia tirada ao término da transferência do acervo. Contando ainda com algumas caixas de papelão, devido à insuficiência das caixas-arquivos de poliéster. Fonte: ACERVO PESSOAL | P.113 |
| Figura 01 | Site do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com seu catálogo virtual, apresentando as descrições e metadados das obras de artes de seu acervo institucional. Fonte: www.mac.usp.br , acesso: out. de 2011 | P.80 |
| Figura 02 | Site da Biblioteca de Arquitetura e Belas Artes da Universidade de Utah, que traz um inventário de seu acervo de Livros de Artistas, com descritores e metadados dessas obras. Fonte: http://lgdata.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/docs/793/209012/LatinAmericanAGCollection.pdf . Acesso: out. de 2011 | P.81 |
| Figura 03 | Inventário dos Recortes de Jornais do ano de 1981, classificados dentro de uma hierarquia cronológica, e com outras classes de arranjos informacionais, detalhando as informações contidas em cada documento. Inventário realizado em maio de 2011. | P. 86 |
| Figura 04 | Modelo Organizacional dos Recortes de Jornais do ano de 1981, classificados dentro de uma hierarquia cronológica, e com outras classes de arranjos informacionais, detalhando as informações contidas em cada documento e acrescentando a Referência Visual com a informação imagética do documento. Ficha Organizacional elaborada em maio de 2011. | P.87 |
| Figura 05 | Modelo Organizacional dos Livros de Artistas do NAC, | P.118 |

	classificados segundo uma ordem alfabética pelos sobrenomes dos artistas (autores), e com outras classes de arranjos informacionais, detalhando as informações contidas em cada documento, acrescentando a Referência Visual com a informação imagética do documento e em relação à estrutura dos objetos, foi inserida mais uma classe no arranjo “Formato (Dimensões: bxh em cm.). Ficha Organizacional elaborada em maio de 2011	
Modelo 01	Modelo Organizacional dos relatórios, resoluções e textos institucionais elaborados pelo Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba e por outros órgãos, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.	P.133
Modelo 02	Modelo Organizacional dos Recortes de Jornais, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.	P.134
Modelo 03	Modelo Organizacional dos Livros de Artistas, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento e por meio da estrutura informativa de cada objeto, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.	P.135
Modelo 04	Modelo Organizacional das Exposições e Atividades do NAC, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento e por meio da estrutura informativa de cada objeto, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.	P.136
Modelo 05	Inventário dos Relatórios, Resoluções e Textos Institucionais do NAC e outros órgãos, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto,	P.137

	apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.	
Modelo 06	Inventário dos Recortes de Jornais, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.	P.138
Modelo 07	Inventário dos Livros de Artistas, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.	P.139
Modelo 08	Inventário das Exposições e Atividades do NAC entre 1978 a 1985, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.	P.140

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 01	Quadro esquematizado a partir da sistematização proposta por Guimarães (2003), das Etapas do Processo de Análise Documentária.	P.76
Gráfico 01	Exposições e Atividades desenvolvidas pelo NAC entre 1978 a 1985. Fonte: Inventário de Exposições e Atividades (2011); Relatório de Atividades do NAC (1978 a 1985); Gomes (2004). Gráfico realizado em outubro de 2011	P.95
Gráfico 02	Mostra a produtibilidade das ações do NAC frente à Editora da UFPB, bem como, a origem das produções dos livros de artistas, que o acervo do NAC possui. Evidenciamos também, outras produções que o NAC realizou em parceria com a FUNARTE e Editora UFPB, tais como catálogos de exposições (BANZUS, LUNDUNS E OUTROS AFROERÓTICOS, exposição fotográfica de Luiz Bronzeado) e Livros (ALMANAC e OS ANOS 60).	P.99
Gráfico 03	Mostra a relação de livros de artistas do acervo do NAC, produzidos individualmente (63 livros de artista) e produzidos em colaboração com outros artistas, ou escritores, ilustradores, poetas, etc. (26 livros de artista	P.100
Gráfico 04	Publicações sobre o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba em meios de comunicação, especificamente os Jornais entre 1978 a 1985. Fonte: Inventário dos Recortes de Jornais (2011); Relatório de Atividades do NAC (1978 a 1985); Gomes (2004). Gráfico realizado em outubro de 2011	P.101
Gráfico 05	Exposições e Atividades entre 1979 a 1985 do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba que tiveram a participação de artistas e profissionais da arte, locais, de outros Estados Brasileiros e outros países. Fonte: Inventário das Exposições e Atividades (1978 a 1985); Relatório de Atividades do NAC (1978 a 1985); Gomes (2004). Gráfico realizado em outubro de 2011	P.102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	P.17
CAPÍTULO 1 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E MEMÓRIAS SOCIAIS	
1.1 Ciência da Informação: Trajetos, Perspectivas e Paradigmas	P.22
1.2 As memórias através das identidades e dos significados da informação	P.28
1.3 Memórias Sociais: Identidades, Patrimônio, Documento e Representação da Informação	P.34
CAPÍTULO 2 MEMÓRIAS DO NAC/UFPB	
2.1 O cenário artístico paraibano e brasileiro: Inserções culturais e Políticas	P.43
2.2 O Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC/UFPB	P.48
2.3 NAC: Acervo, Documentos, Arte Contemporânea e Preservação	P.56
CAPÍTULO 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA PESQUISA	
3.1 Caminhos Metodológicos para a Organização e Representação das Informações	P.72
3.2 Organização e Representação do acervo do NAC: Modelos e Atributos Informacionais	P.77
3.3 Tratamento para Organização e Recuperação das Informações: Infiltrando-se no acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba	P.81
CAPÍTULO 4 DIAGNÓSTICO INFORMACIONAL: RESULTADOS DA ORGANIZAÇÃO DO ACERVO DO NAC	
4.1 O Acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, em busca das memórias e informações abandonadas	P.92
4.2 Diagnóstico e Novas Perspectivas de Preservação, após o Tratamento das Informações	P.98
CAPÍTULO 5 CONSTITUINDO INFORMAÇÕES E MEMÓRIAS: O NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E SUA PRESERVAÇÃO	
5.1 Como estava o acervo do NAC “ontem”?	P.104
5.2 Preservar e Conservar para o amanhã	P.110
6 – CONSIDERAÇÕES	
7 – REFERENCIAS	
8 – ANEXO	

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A diversidade das informações do mundo contemporâneo e a multiplicidade de significados, valores e características que constituem cada uma delas, fazem do universo informacional um complexo sistema sociocultural em que conhecimentos e sentidos são veiculados por distintos meios e formas de comunicação. Meios que podem favorecer a democratização do acesso e o uso das informações, promovendo o conhecimento de diversas expressões e fenômenos culturais, contribuindo, assim, para construção identitária da sociedade contemporânea (DODEBEI, 2002; AZEVEDO NETTO, 2008; FREIRE, FREIRE, 2010).

Na atualidade, com o aumento da produção de conhecimento, desenvolveram-se novas técnicas de organização documental. Diferentes metodologias e abordagens surgiram para aperfeiçoar e difundir a informação. Múltiplas formas e informações culturais – onde, cada vez mais, imagens, textos e áudio se interligam e interagem – são criadas, demandando e ampliando concepções e entendimentos da cultura e da arte. Para dar conta dessas particularidades e especificidades faz-se necessário a constituição de novas formas de acessibilidade e meios de sistematizar, representar e dar visibilidade a essas informações (SARACEVIC, 1996; ROBREDO, 2005; CAPURRO; HJORLAND, 2007).

Compreendendo a diversidade de informações e o desenvolvimento de diferentes técnicas e métodos de organização documental, ao nos depararmos com um acervo de arte contemporânea, quase em sua totalidade abandonado, de que maneira a Ciência da Informação colaboraria com suas vertentes metodológicas, e com seu objeto de estudo, a informação, na recuperação desse tipo de acervo?

Desse modo, a arte, na atualidade trouxe novos desafios às instituições que lidam com produções artísticas contemporâneas, demandando novas formas de sistematização, representação da informação, categorização e metodologias expográficas, bem como estruturas diferenciadas para lidar com a organização, documentação e com o acesso às informações a respeito da produção artística contemporânea (FREIRE, 1999; DANTON, 2006).

Foi graças ao nosso envolvimento com o universo artístico, que conhecemos o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, com suas histórias e suas memórias contidas em suas paredes, salas, janelas ou azulejos, mas principalmente em seus objetos e documentos, guardados nas estantes e

caixas de seu acervo. Anos depois, passamos a refletir as questões que envolvem o patrimônio cultural e as instituições que salvaguardam esses bens culturais, até chegarmos ao conhecimento das concepções e perspectivas da Ciência da Informação.

A partir dessa trajetória, nos veio o questionamento, **como representar a documentação desse acervo de arte contemporânea, e quais as possibilidades e estruturas necessárias para disponibilizar essas informações?**

Essa pergunta foi decorrente de várias reflexões, voltadas para as formas de representação e classificação da informação, uma vez que, nem sempre o tratamento informacional auxilia de fato na recuperação das informações, principalmente porque em alguns casos, os objetos não são representados conforme os contextos no qual estão inseridos, bem como, em relação à suas particularidades significativas enquanto artefato informacional.

Para representar a documentação do acervo do NAC, estabelecemos um recorte temporal que se deu entre o período de 1978 a 1985, já que esse foi o momento em que o NAC/UFPB promoveu suas maiores atividades e exposições, assim como, intensificou um diálogo e o intercâmbio entre artistas e profissionais da área. Para uma visão geral deste trabalho, dividimos a dissertação em cinco capítulos, e fizemos uma breve apresentação sobre as discussões desenvolvidas em cada um deles de forma sucinta e objetiva.

O objetivo deste trabalho foi representar a documentação do acervo de arte contemporânea do NAC- UFPB, refletindo sobre a memória do Núcleo e de seu acervo. Para isso, foi necessário compreender as dimensões sócio-culturais, conceituais que constituem o NAC – UFPB, como espaço de memórias e experimentação da arte contemporânea.

Dessa forma, enfatizamos a atuação do NAC na promoção do conhecimento sobre a arte contemporânea no contexto nordestino e brasileiro; e a partir dos procedimentos metodológicos adotados para este trabalho, selecionamos e representamos os atributos informacionais dos objetos que compõe o acervo, a partir de uma classificação hierarquizada. Organizamos e inventariamos assim, os documentos e obras do acervo do NAC, conforme os modelos de organização informacional que desenvolvemos, buscando a preservação das memórias.

No primeiro capítulo - *Ciência da Informação e Memórias Sociais*, abordamos a Ciência da Informação e seus aspectos epistemológicos, estabelecendo ainda seu caráter multidisciplinar e seus paradigmas; trabalhamos o conceito de informação, como fenômeno social, o uso da semiótica na interpretação da informação, a memória como

campo de conhecimento, e o desenvolvimento da memória social em relação ao conceito de identidade, ao patrimônio cultural e ao esquecimento.

Já no segundo capítulo - ***Memórias do NAC/UFPB***, desenvolvemos uma reflexão em torno de todo contexto histórico, político, cultural e social em que o Núcleo de Arte Contemporânea se estabeleceu, apresentando a memória de seu acervo, memória esta, resultante da formação e produção de obras de arte e documentos. Consideramos dessa forma, a relevância da atuação do Núcleo no cenário artístico e cultural paraibano. Refletimos ainda sobre, a relação dos materiais e obras artísticas do NAC dentro do conceito expandido de documento, monumento e bem cultural.

Em - ***Procedimentos Metodológicos para uma pesquisa***, terceiro capítulo, fundamentamos a pesquisa através de procedimentos e métodos científicos pertinentes aos estudos da informação, adotando assim, a concepção de um método artesanal, e dessa forma estabelecendo diálogos entre essas técnicas de organização e representação da informação. Trabalhamos a Análise Documentária associada à análise das estruturas informativas dos documentos, a partir da observação de outros modelos de organização de instituições que possuem acervos de arte contemporânea, e desenvolvemos um modelo organizacional próprio com atributos e signos informacionais, que dessem conta das especificações de cada documento do acervo do NAC, realizando assim, uma representação da informação coerente, conforme as diretrizes da CI.

No quarto capítulo – ***Diagnóstico Informacional: Resultados da Organização do acervo do NAC*** - traçamos a trajetória da composição do acervo do NAC desde sua fundação, até o inicio de sua decadência. Neste quadro de discussões, analisamos em mais detalhes as informações obtidas através da organização e representação das informações, elaborando gráficos e tabelas que nos auxiliaram a compreender as influências e momentos que o Núcleo de Arte foi estabelecendo ao longo de sua trajetória.

No capítulo cinco - ***Constituindo Informações e Memórias: O Núcleo de Arte Contemporânea e sua preservação*** – após o diagnóstico dos documentos do acervo do NAC contemplados no capítulo anterior, apresentamos a situação do acervo do NAC antes do desenvolvimento da pesquisa, e como este acervo encontra-se atualmente. Discutimos ainda, as ações desenvolvidas nos últimos anos, que auxiliaram de certa forma, a preservação e visibilidade do Núcleo.

Por fim, nossas ***Considerações***, levam em conta a sistematização, reflexão e visibilidade de uma parte do acervo do NAC, que foi organizado e classificado dentro das perspectivas da Ciência da Informação e em coerência com as discussões que a Arte

Contemporânea demanda. As produções dos modelos organizacionais e dos inventários podem servir para o acesso da comunidade científica, artística e a sociedade em geral, tendo como foco as informações de um momento muito singular da atuação do NAC e da arte brasileira, e para a preservação das memórias deste Núcleo.

- CAPÍTULO 1 -

CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E MEMÓRIAS SOCIAIS

1.1 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: TRAJETOS, PERSPECTIVAS E PARADIGMAS

Os fluxos de informações gerados na sociedade contemporânea através dos meios de comunicação de massa, armazenados em bancos de dados, ou distribuídas pelos mais variados canais e suportes de comunicação, são ainda, estabelecidos pelas próprias relações sociais entre os indivíduos, bem como, pela interação entre diversos campos do conhecimento e do saber. A informação neste contexto torna-se mediadora, atuando na compreensão e re-significação entre seus interlocutores (SARACEVIC, 1996).

Dessa maneira, no campo do conhecimento, nos deparamos com as concepções acerca da Ciência da Informação, que têm de modo tradicional, a vinculação com ações de caráter interdisciplinar¹ e possui sua genealogia na revolução técnica e científica que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. No entanto, é só a partir de meados da década de 1960, que sua conceituação e definição passam a ser formulados. Suas origens e fundamentos teóricos são potencialmente estabelecidos, tendo como parâmetros ações interdisciplinares, através do estabelecimento de relações com diferentes campos do conhecimento (FREIRE, 2006; TONINI; BARBOSA, 2008).

Ao perceber a Ciência da Informação sob a perspectiva de seu objeto de estudo - a informação, e analisando esse objeto, como manifestação sócio-cultural, chegou-se ao seguinte entendimento; os estudos em relação ao conhecimento e informação não devem ocorrer de forma isolada, mas como um processo contínuo e dinâmico, promovendo relações entre informação e conhecimento (BROOKES, 1981).

Assim, trabalhar diretamente com a informação significa compreender, esse objeto de estudo a partir de sua diversidade, multiplicidade, dinamismo e contextualização, para tanto, a CI desenvolveu ao longo de sua trajetória, diversas vertentes conceituais e modelos teóricos, que permitem diferentes diálogos interdisciplinares ou ainda, transdisciplinares², visando sempre, dar conta de seu universo de conhecimento, respeitando as peculiaridades de cada campo do saber. Em virtude desse caráter em estabelecer diálogos entre campos do saber, observamos que para a CI, os “autores nacionais e internacionais reconhecem que essas características estão

¹ Embora haja elementos históricos e epistemológicos da origem multidisciplinar da CI, oriunda de ações interdisciplinares, no seu discurso formativo há alusão de seu caráter interdisciplinar, como forma de justificar a dificuldade de delimitação dos limites de sua atuação e identidade.

² Sob a perspectiva da transdisciplinaridade, compreendemos que esta, corresponde a um ato simbólico de entrelaçamento dos saberes, em que cada disciplina coopera com o que lhe é peculiar, a fim de melhor entender seu objeto de estudo (BENTES PINTO; CAVALCANTE; SILVA NETO, 2007).

entre seus aspectos mais marcantes, presentes desde sua origem.” (MUELLER, 2007, p. 143).

Para tanto, conhecer a epistemologia da Ciência da Informação se faz essencial, para estabelecer novos olhares e perspectivas sobre seu objeto de estudo, propondo e refletindo discussões coerentes entre as áreas de conhecimento, traçando assim as diferentes necessidades que a área demanda.

Compreendendo que, a CI dialoga com diversas disciplinas dentro de várias abordagens teóricas, observa-se que algumas áreas são voltadas para uma visão mais operacional - envolvendo técnicas de processamento e mensuração da informação, bem como, outras vertentes relacionadas à comunicação da informação – abordando a informação dentro do campo social em diálogo com o conhecimento científico, ou ainda, analisando a informação, através de estudos cognitivos – atuando na transmissão da informação, do conhecimento, do pensamento e do discurso (FREIRE; FREIRE, 2009).

Nessa trajetória do desenvolvimento da CI como campo do saber, foram se estabelecendo e moldando paradigmas, visando à sistematização da área, o que trouxeram grandes contribuições, uma vez que, por possuir um objeto de estudo flexível e variável, onde cada contexto a informação é potencializada, assumindo um significado próprio, torna-se fundamental a análise desse objeto, sob essas diferentes perspectivas. Assim, segundo Azevedo Netto (2002);

“[...] a Ciência da Informação tem alargado suas discussões, cada vez mais, para as questões dos meios e veículos com que a informação é distribuída, bem como o caráter de contextualização de sua produção e quem, qual e como o consumo dessas informações está configurado. Este alargamento permite confrontar a informação com alguns conceitos das mais diversas áreas, seja da economia, da antropologia, do meio ambiente, da política, enfim dentro dos vários campos com que o conhecimento tem se apresentado.” (AZEVEDO NETTO, 2002, p. 2).

Dentre esses pressupostos e concepções que foram se desenvolvendo na Ciência da Informação, salientamos as perspectivas propostas por Capurro (2003), que a partir do estudo de diferentes vertentes conceituais e metodológicas desse campo de conhecimento, sintetizou os diversos olhares da área, estabelecendo assim, três paradigmas; **o paradigma físico, paradigma cognitivo, e o paradigma social.**

De forma sintetizada, apresentamos os seguintes entendimentos em relação aos paradigmas citados. Sobre o paradigma físico³, aborda um objeto físico (mensagem, signo), em que o emissor transmite uma mensagem - ou mais precisamente, signos - a um receptor, que em condições ideais e sem interferências, deveria ser capaz de reconhecê-la. Em relação ao paradigma cognitivo⁴, este, está relacionado ao estudo do usuário, analisando sua atuação e suas necessidades, seja como, responsável pela produção, percepção, ainda como pela recepção das informações. Já o paradigma social se fundamenta, epistemologicamente, na hermenêutica⁵, onde a informação passa a fazer sentido quando reconhecida em um contexto cultural próprio, proporcionando possíveis interpretações para essas informações (CAPURRO, 2003).

Nesse sentido, evidenciamos que os paradigmas pontuados por Capurro (2003), promovem uma variabilidade e interoperabilidade nas ações da Ciência da Informação. Assim, a informação pode ser analisada, articulando relações entre os diferentes aspectos em que pode atuar, seja a informação vista, dentro de seu aspecto físico, cognitivo ou social. Para tanto, os estudos informacionais da CI, segundo FREIRE; FREIRE (2009) ressaltam que:

“[...] É necessário, também, esclarecer que imaginamos que todas estas categorias estão relacionadas entre si, em um processo dinâmico de interseção, às vezes maior ou menor, umas com as outras. Assim, são categorias dinâmicas e não-hierarquizadas: talvez uma determinada época exija maior foco e atividade em alguma categoria específica, mas pensamos que todas são importantes para o campo científico da informação. (FREIRE; FREIRE, 2009, p.72).

Através da compreensão da ‘informação’ sob as perspectivas da Ciência da Informação e ainda, conforme os direcionamentos dos paradigmas da CI ressaltamos o contexto da memória social e artístico-cultural que envolve nosso objeto de estudo desta pesquisa, – as produções de arte contemporânea do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC da Universidade Federal da Paraíba – bem como, suas informações e seu contexto espaço-temporal estabelecidos. Assim, a partir dessa configuração, nos foi possível traçar e refletir sobre a elaboração de modelos teóricos, conceituais e metodológicos, que correspondessem tanto às demandas da CI, quanto as necessidades do próprio acervo.

³ O paradigma Físico tornou-se predominante entre 1945 e 1960 foi fundamentado a partir da teoria desenvolvida por Shannon e Weaver (Shannon, Claude; Weaver, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Urban, Illinois: University of Illinois, 1949)

⁴ Belkin, Nicholas J., Robertson, Stephen E. Information Science and the Phenomena of Information. *Journal of the American Society of Information Science*, v.27, n.4, p.197-204, July/August, 1976.

⁵ A hermenêutica entendida aqui, como paradigma da Ciência da Informação, que leva em conta como marco de referência a pré-compreensão do usuário já inserido em uma determinada comunidade, campo específico de conhecimento, ou em uma ação.

Dessa maneira, reconhecemos os diferentes conceitos e perspectivas da CI, bem como, suas vertentes que possibilitam o estudo da informação com outras áreas do conhecimento, para tanto, é possível observar que, o processo de comunicação torna-se fundamental para a produção e compreensão das informações como fenômeno e objeto de estudo. Em consequência, estabelecer um conceito para informação seria no mínimo inviável e delimitante, uma vez que, este objeto se configura como um elemento dinâmico e contextual, como explicita Freire; Freire (2009);

“Assim como a informação necessita de um contexto para ser compreendida, as palavras ou conceitos só têm uma existência plena de significado, quando estão contextualizadas.” (FREIRE; FREIRE, 2009, p. 101).

A partir dessas questões, esta pesquisa optou por analisar a informação dentro do campo da memória social, abordando os aspectos relacionais que este fenômeno possibilita, através dos estudos da Ciência da Informação. Consequentemente foi possível refletir sobre a seleção, representação e recuperação da informação, pensando nesses mecanismos como ações auxiliares na formação das identidades e na preservação das memórias sociais. Dessa maneira, DODEBEI (1997) afirma em sua tese que:

“[...] a Ciência da Informação considera todas as etapas do processo social, isto é, a produção, a seleção, a organização, e o uso das representações informacionais. [...] trabalha a interdisciplinaridade, no sentido de fazer uso dos conceitos disciplinares como fontes operacionais teóricas para, circunstancialmente, construir um objeto de estudo.” (DODEBEI, 1997, p. 25).

Percebemos então, que a Ciência da Informação, dialogando e inter-relacionando suas diferentes vertentes conceituais e metodológicas com outros campos do saber, contribui de forma sistemática tanto para a promoção de seus conhecimentos e práticas teóricas, como para as demais áreas do conhecimento, estudando o fenômeno informação, dentro dos seus diversos contextos. Embora as tentativas de inter-relacionamentos sejam limitadas, centradas na importação de modelos teóricos e analíticos do que propriamente um diálogo. (AZEVEDO NETTO, 2002).

Para não enquadramos a definição de ‘informação’ em um único conceito, optamos para esta pesquisa, a adoção do conceito de ‘informação’ como “*um fenômeno explicitamente humano, ligado a uma estruturação sócio-cultural, socialmente disseminado a partir daquilo que é interpretado e constituído no indivíduo.*” (AZEVEDO NETTO, 2002, p.10).

Evidenciamos assim, a informação, a partir das reflexões de Azevedo Netto (2002), acolhidas para esta pesquisa, uma vez que o autor esclarece em seu artigo que;

“[...] a informação, aqui considerada, é aquela que diz respeito a uma produção de significados socialmente aceitos. É aquele fenômeno em que há não só a produção de um bem simbólico, mas também sua disseminação e consumo, que implica na sua própria reprodução, já que a dimensão espacial é extremamente dinâmica, dentro da sua recontextualização.” (AZEVEDO, NETTO, 2002, p. 11).

Sob esse pensamento, trabalhamos a informação a partir das re-significações, inseridas em um tempo-espacó específico, assim como, apresentada em novas formas de registros, ou seja, a informação vista enquanto artefato promove novas interpretações nos diferentes contextos em que vai se configurar. Consideramos ainda, que:

“A informação, afinal, tal como é entendida e praticada na Ciência da Informação, é antes de tudo um fato cultural e político, e não técnico. Sem deixar de lado ou rejeitar o caráter material e funcional do objeto informacional, as perguntas desse campo orientam-se pelos caminhos dos sentidos e das ações humanas, daí a centralidade da cultura em seu território disciplinar, conceitual, epistemológico, social e político.” (MARTELETO, 2007, p.25).

Uma vez que, nosso objeto de estudo “a informação” das produções de arte contemporânea do NAC e nossa pesquisa permaneça, dentro das perspectivas da Ciência da Informação, a origem desse objeto, deriva de outra área – as artes visuais, para tanto foi necessário, estabelecer diálogos entre esses campos, a fim de promover uma aproximação desses conhecimentos, facilitando assim, a seleção e a representação das informações desse acervo de arte contemporânea, o que nos possibilitou refletir ainda, sobre esse tipo de informação, dentro de seu aspecto social e artístico-cultural de um determinado período.

Dessa maneira, compreendendo toda a diversidade de significados que essas informações podem apresentar, a partir de diferentes interpretações, estabelecemos um direcionamento a partir do sistema de organização já existente no acervo, promovendo apenas novas adaptações para organizar as informações, e por consequência, elaborou-se um novo material informacional a partir da representação de suas informações. Com isso, buscou-se facilitar a recuperação de informações, bem como, promover sua disseminação e preservação, o que potencialmente poderá conduzir a novas re-significações da memória social do acervo do NAC e de sua comunidade.

O que merece ser salientado e interessante pontuar, é que, a partir de nosso entendimento sobre a informação enquanto fenômeno social, focando em nosso objeto de estudo e de pesquisa, o acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba - NAC, realizamos o tratamento dessas informações relacionando-os com os paradigmas da CI - físico e social – e ainda com as categorias da CI - de recuperação e comunicação da informação. Esta relação nos auxiliou e orientou nas discussões e reflexões desta

pesquisa, aproximando, tanto das questões teóricas da Ciência da Informação, quanto no direcionamento para novas reflexões no campo da Memória Social, estabelecendo assim, uma relação e interseção entre campos de estudos.

As discussões em torno dessas relações foram analisadas e refletidas nos procedimentos metodológicos desta pesquisa, no qual evidenciaremos os diálogos entre as informações do acervo do NAC, a aplicação dos paradigmas físico e social e o uso das categorias da recuperação e comunicação da informação, para compreender a re-significação dessas informações a partir da composição de novos materiais informacionais, que denominamos de modelos informacionais e inventários. Dessa forma, ao realizarmos esses procedimentos estaremos restabelecendo e evocando as memórias desse acervo, ou seja, através dos

“[...] sistemas de comunicação e de informação, a noção de memória adquiriu um sentido determinante. A memória é operacional, participando tanto da estocagem da informação quanto de seu tratamento.” (AZEVEDO NETTO, 2008b, p.12)

Mas antes de aprofundarmos nessas discussões, é necessário ainda, esclarecer o processo dinâmico que a informação promove e desenvolve no seu uso. Ou seja, esse processo se dá a partir da reflexão e análise dos documentos em seu conceito estendido. Com o diálogo entre áreas de conhecimento, e a reflexão da informação em um caráter sócio-cultural dentro do campo da CI, trazemos para esta pesquisa, o seguinte entendimento; a atuação dos documentos através de seus conteúdos possibilita elaborar a representação dessas informações a partir de uma classificação hierarquizada e promover dessa maneira, a preservação das memórias sociais (DODEBEI, 1997). Já que:

“Na ótica da Ciência da Informação, a noção de representação é muito aproximada da noção de classificação, visto que estes dois conceitos estão voltados para formas de organização da informação e do conhecimento” (AZEVEDO NETTO, 2001, p. 87).

Uma vez que, as produções de arte contemporânea contidas no acervo do NAC, em sua maioria representadas pela produção em arte conceitual, quando institucionalizadas “oficialmente” como obras de arte, passam a agregar novos valores simbólicos, bem como, assumem o caráter de fonte informacional, ou seja, também são encaradas como documentos. Para tanto,

“A obra de arte, como objeto museológico e fonte de informação, permite uma nova agregação de valores codificados. Ao refletirmos acerca das especificidades inerentes à obra de arte conceitual, ressaltamos alguns aspectos relacionados ao caráter material dessa produção em paralelo à

representação do objeto artístico como documento. O significado de uma obra conceitual não se instala dentro de si. Mas através do lugar que ocupa e pelo qual participa.” (COELHO, 2006, p. 28).

Assim, perceber o documento a partir de seus valores simbólicos, bem como, informação cultural, refletimos que essas informações a partir dos métodos de organização e classificação que a CI desenvolve, é possível de se mensurar, representar e organizar essas informações. Em relação ao nosso objeto de estudo, o acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, delimitamos um recorte temporal entre os sete anos iniciais do Núcleo, contextualizando suas informações dentro da sua trajetória histórica, evocando assim, sua memória dentro de um espaço-temporal específico, uma vez que, para análise de seus documentos e informações, segundo Le Goff (1996), não se deve isolá-los de sua totalidade.

Observamos então que, conhecer a epistemologia da Ciência da Informação, seu objeto de estudo, e como este, se estabelece em diferentes contextos a partir de sua socialização⁶, nos ajudaram a situar, qual a melhor visão e escopo dessa área científica, que seu objeto de estudo vai dialogar e se firmar (LOUREIRO, 2002). Para isso, a aplicação dos métodos estabelecidos pela CI colaborou para tais reflexões, auxiliando o campo da Memória, na elaboração de novos conceitos e perspectivas, bem como, na elaboração técnica de novos documentos informacionais, decorrentes da representação de informações produzidas socialmente.

Essas informações produzidas são potencializadas e atuam na formação e preservação da memória sócio-cultural. Assim, podemos dizer que, os documentos, ou seja, as informações são re-significadas e re-interpretadas através de novos atributos, que assumem um valor social convencionado, e uma nova forma de memória coletiva.

1.2 AS MEMÓRIAS ATRAVÉS DAS IDENTIDADES E DOS SIGNIFICADOS DA INFORMAÇÃO

A Ciência da Informação vai buscar no campo de estudos da memória, conhecimentos e concepções que dialoguem e colaborem no desenvolvimento de suas pesquisas, visando principalmente às questões de conservação, preservação, busca e

⁶ Segundo Loureiro (2002) a socialização da informação configura-se como uma estratégia alternativa na adoção de novas abordagens, “Para além das visões tradicionais, a socialização da informação remete à construção, tratamento e divulgação da informação em regime de cooperação, parceria e solidariedade.” (LOUREIRO, p. 2, 2002).

recuperação de informação. Dessa maneira, a CI, concebe em suas perspectivas, a memória como fenômeno social - produto das relações sociais e identidades estabelecidas pelos indivíduos - ultrapassando assim, o aspecto individual da memória (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2008).

Nessa direção, focando nas discussões que envolvem informação, memórias, identidades e significados, a pesquisa teve como foco reconhecer e constituir a informação contextualizada, a partir das informações e registros da arte contemporânea como elementos norteadores da elaboração de um acervo, considerando sua organização, socialização e disposição, de modo a proporcionar e efetivar a construção da memória social, das identidades e do patrimônio cultural (LOUREIRO, 2002; LOUREIRO; LOUREIRO; SILVA, 2008).

Assim, podemos entender que o vínculo constituído entre informação e contexto social, se estabelece a partir da relação entre espaço, tempo e indivíduo; e essa relação é uma forma de representar as identidades, a marca daquele “ser” e de outros que dividiram aquele ambiente (AZEVEDO NETTO, 2008). As memórias advindas de acontecimentos relacionados ao espaço, onde se estabelecem trocas entre o local e o grupo, essas memórias podem ser re-construídas através do estímulo de fatores externos, por meio das lembranças, podendo ocorrer ou se reconstituir também, em outros novos ambientes seja dentro de acervos, arquivos, museus, ou em qualquer lugar em que o indivíduo se encontre.

Essas instituições, acervos, museus e arquivos, mencionados acima são potencializadores e mediadores dessas trocas simbólicas, já que auxiliam na formação de opiniões, conhecimentos e colaboram na transmissão de informações, uma vez que, são carregados de significados e memórias, e estes por sua vez, são influenciados e interpretados dentro da cultura social no qual o indivíduo está inserido, considerando que esses locais possuem uma aura de poder institucionalizado, dentro de valores culturais estabelecidos (HALBWACHS, 2006; AZEVEDO NETTO, 2008; BOURDIEU, 2009).

Dessa forma, as instituições culturais podem ser consideradas como lugares de memória, conforme conceitua Pierre Nora (1993), pois as memórias desses espaços podem ultrapassar a noção da materialidade do documento. O acervo, por exemplo, assume uma possibilidade de função e significado peculiar, agindo dentro de um espaço e tempo específico, em um contínuo movimento, de rememoração e re-significação (NORA, 1993; DIEHL, 2002; RICOUER, 2007).

Ainda segundo Ricoeur (2007) sobre os lugares de memória;

“Entende-se que não se trata aqui, unicamente, nem mesmo principalmente, de lugares topográficos, mas de marcas exteriores, como o *Fedro* de Platão, nas quais as condutas sociais podem buscar apoio para suas transações cotidianas. [...] Os lugares de memória são, eu diria, inscrições, no sentido amplo atribuído a esse termo em nossas meditações sobre a escrita e o espaço (RICOEUR, 2007, p. 415).

A partir da idéia de memórias, somos conduzidos a noção de patrimônio cultural, pois, dentro de um acervo, os objetos são elevados a categoria de elementos da cultura material, tornando-se um referente de vínculos de identidades, deslocando-se no tempo em forma de memórias, sob as suas formas de representação. Assim, as informações, por exemplo, de obras de arte contidas em um acervo, se relacionam, classificam e interagem em diferentes dimensões, constituindo novas narrativas que atingem questões socioculturais, temporais e espaciais mais amplas (AZEVEDO NETTO, 2008).

Ressaltamos assim, nosso entendimento acerca da memória como conjunto de eventos, personagens e fatos, que por meio da sua existência no passado, possui experiências consistentes na relação estabelecida entre o presente e o passado; ou seja, contextualizada, e mediada pela experiência. Acreditamos que a idéia de memória está diretamente ligada ao conceito de identidades, este se relaciona essencialmente com a classificação, ou modo de categorização utilizado por grupos sociais, para manter e firmar uma distinção cultural, resultando numa interação (AZEVEDO NETTO, 2008).

A compreensão do significado de memória está atrelada diretamente ao reconhecimento, à rememoração dos acontecimentos, dessa forma, segundo Ricoeur (2007);

“Considero o reconhecimento como pequeno milagre da memória. Enquanto milagre, também ele pode falhar. Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: É ela! é ele! [...] Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento.” (RICOEUR, 2007, p. 502).

Nesse sentido, as memórias fazem parte dos contextos das formações sociais, das identidades e consequentemente, o que vem a se caracterizar como elementos do patrimônio cultural. Tais elementos da cultura material atuam como uma memória social, auxiliar e coletiva, e quando inseridos nesses espaços institucionais de memória possam ser evocados, reconhecidos e re-significados adquirindo assim um status diferenciado, uma vez que, a sociedade ao reconhecer e estabelecer um sentimento de pertencimento embute um valor simbólico e de representação, tornando esses materiais culturais em produtos sociais, ou seja, em bens patrimoniais (FOUCAULT, 1981; RICOUER, 2007; BOURDIEU, 2009).

O patrimônio cultural se configura assim, como um atributo simbólico, com indícios das memórias e identidades dos grupos sociais. Na atualidade, esses bens culturais, sejam eles materiais ou imateriais se apresentam, nos mais variados formatos; apropriando-se da cultura do cotidiano, do local, global, das periferias, das manifestações artísticas e populares, da culinária, do ato de fazer/criar, etc. E quando esses bens são institucionalizados por essas instituições consideradas como lugares de memória, esses elementos da cultura passam a ser reconhecidos não só pelos grupos que a criaram ou produziram, mas pelos demais grupos que se relacionam entre si.

A partir do momento em que a comunidade como um todo, assume a noção de pertencimento, sobre algo, uma coisa ou objeto, ela também estabelece identidades próprias e comuns a todos daquele grupo, promovendo lembranças comuns e gerando uma memória social. Os compartilhamentos dessas memórias a partir do reconhecimento configuram-se dentro de vivencias individuais e subjetivas, promovendo experiências consistentes que se apóiam nas referencias dentro de um espaço-temporal. Essa relação que a memória provoca, entre pertencimento, identidades e lembranças, faz parte essencial na formação das individualidades de cada ser do grupo (DIEHL, 2002; RICOEUR, 2007; MURGUIA, 2010).

E nessa articulação, entre os indivíduos e seus produtos culturais, memórias individuais e memórias coletivas, as representações recebem significados e valores estabelecidos por contratos sociais – e nesse movimento, a memória passa a atuar como mediadora dessa relação, estabelecendo o conhecimento e reconhecimento ao passado, as identidades do presente, e a preservação para o futuro (AZEVEDO NETTO, 2002; MURGUIA, 2010).

Concebendo a informação como produto cultural e socialmente disseminado, por sua materialidade e por vezes pelo seu caráter sensível, está inserido no processo comunicacional, compreendendo também, como elemento formador de memórias. Desta forma, as memórias estão atreladas as questões das identidades, e como alguns produtos da cultura material, quando postos dentro de espaços institucionalizados e carregados de valores simbólicos, tornam-se os patrimônios culturais das sociedades, ou seja, elementos representativos das memórias sociais dos grupos.

Ao estudar os bens patrimoniais de uma sociedade, precisamos analisar suas informações próprias, bem como, o contexto em que cada bem patrimonial foi inserido, para tanto, olhamos essas informações sob a perspectiva semiótica, buscando uma produção de sentido, ou significações, ou ainda, as compreendendo através das interpretações (ZEMAN, 1970; JOLY, 1996; AZEVEDO NETTO, 2008).

A idéia de significado se coloca como uma construção, e a partir da análise semiótica peirceana, entendemos que o signo não necessariamente apresenta um significado agregado, mas traz em si, a possibilidade de promover a criação de um significado, podendo adquirir outros significados, dependendo dos mais diversos contextos de interlocuções e instâncias sociais às quais vai se inserir (ZEMAN, 1970; AZEVEDO NETTO, 2008).

Sob a concepção semiótica de Peirce⁷, os signos estão em todos os lugares, e só ocorrem na presença do ser humano e dentro de um processo comunicacional. Trata-se de uma entidade abstrata e existente em um mesmo repertório cultural compartilhado, em que diante de aspectos interculturais, um mesmo signo pode assumir diferentes significados, assim como, um mesmo significado pode ser representado por signos diferentes. Neste escopo teórico, devem-se levar em consideração as categorias principais de signo, *ícone*, *índice* e *símbolo*, relacionados aos graus de sua percepção divididas em *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade*, como foram propostas por Peirce (1977).

Nesse sentido, o significado passa a ser entendido como uma entidade que promove sua existência a partir de uma relação triádica, e essa relação envolve o objeto, o signo e o interpretante, onde reside neste último (PEIRCE, 1977). Estabelecendo assim, um movimento contínuo, chamado de semiose ilimitada, que vem a ser a ação de um signo sobre o outro, dentro do processo de comunicação, promovendo uma rede multidimensional de significados, no qual cada um desses signos vai ser interpretado conforme o contexto social que estará inserido, bem como o arcabouço cultural do interpretante (SANTAELLA, 1998; ECO, 2000).

Sabendo que os signos podem se apresentar em diferentes formatos a partir de suas especificidades, a semiótica peirceana, trabalha uma classificação dos signos em função do tipo de relação entre signo-veículo (aborda a percepção) e signo-objeto (a representação). No campo das artes visuais, principalmente na análise de pinturas, fotografias e esculturas, essa classificação é efetivamente útil para compreender o funcionamento das imagens como signo.

Segundo Joly (1996), em relação à imagem como signo, temos:

“O exemplo da ‘imagem’ é ainda mais eloquente e pode ajudar a compreender melhor a natureza do signo: uma fotografia (significante) que apresenta um grupo alegre de pessoas (referente) pode significar, de acordo com o contexto, ‘foto de família’ ou, em uma publicidade, ‘alegria’ ou ‘convívio’ (significados).” (JOLY, 1996, p. 34).

⁷ Charles Sanders Peirce. *Écrits sur le signe*. Paris:Seuil, 1978.

Para esta pesquisa que dialoga com diferentes campos do saber – Ciência da Informação, Artes Visuais e Memória - utilizamos signos imagéticos limitando-os a representações imagéticas informacionais, uma vez que, pretendíamos apenas estabelecer um referente, ao conteúdo informacional do trabalhado. Essa decisão deve ser esclarecida previamente, pois, essa pesquisa trabalha com um acervo de arte contemporânea, principalmente do período dos anos de 1960, nesta época crescia um movimento artístico conhecido como arte conceitual, que produzia trabalhos artísticos experimentais individuais ou em coletivos, que trabalhavam de modo geral com papel, por meio da xerox, impressão e outros materiais.

Apesar de não encontrarmos signos pictóricos no acervo do NAC, nos deparamos com outros signos imagéticos, mais próximos da linguagem textual. Para tanto, o uso de signos imagéticos é essencial na promoção de significados mais perceptíveis, uma vez que, “[...] a percepção que vai desempenhar o papel de ponte de ligação entre o mundo da linguagem, o cérebro e o mundo lá fora.” Como esclarece Santaella (1998, p.16) em seu livro “A percepção: uma teoria semiótica”.

Santaella (1998) sob a perspectiva da semiótica peirceana esclarece que a percepção é um produto de processos mentais que cada indivíduo desenvolve e esse ato de perceber, nada mais é, do que dar conta do que está externo a nós. E para analisar o mundo a nossa volta, usamos os julgamentos de percepção por meio dos signos, realizando assim, a interpretação para uma significação consistente. Nesse sentido,

“O julgamento perceptivo é fruto de elaborações mentais, cognitivas, o que não quer necessariamente dizer que, porque o julgamento é cognitivo, nós temos pleno controle sobre seu processo. Assim sendo, o julgamento de percepção é signo [...]” (SANTAELLA, 1998, p.106-107).

Dessa forma, entrelaçando as discussões até aqui postas, percebemos que, o fenômeno informação, tem em sua essência a representação, que nada mais é, do que tornar presente algo, e nessa relação entre informação e representação destacamos o signo, como entidade que promove a significação, potencializa a materialização chegando, ao que se entende por informação, e gerando o conhecimento.

Como vimos, quando entramos em contato com um objeto, e interpretamos seus signos, compreendendo seus significados, essa ação só é possível quando existe o reconhecimento do objeto, dentro de um contexto social estabelecido. Mas ao interpretarmos esse objeto, podemos correlacionar com outros significados, dependendo assim, de nosso arcabouço cultural e as influencias externas que nos cercam. Essas relações de significações, promovidas pela semiose, só são possíveis dentro dos

processos comunicacionais, que produzem constante e ininterruptamente informações.

Podemos dizer assim, que a informação, dentro dos processos sócio-culturais, atua em constante movimento, inserida no tempo-espacó, promovendo re-significações e necessitando em determinadas situações quando considerada objeto de estudo, ser tratada, organizada e sistematizada, visando facilitar a busca, a troca, a recuperação, a produção de novos conhecimentos, e a preservação das memórias sociais.

1.3 MEMÓRIAS SOCIAIS: IDENTIDADES, PATRIMÔNIO, DOCUMENTOS E REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

“[...], na medida em que a lembrança se dá como uma imagem do que foi antes visto, ouvido, aprendido, adquirido; e é em termos de representação que pode ser formulado o alvo da memória enquanto é dita do passado.”
(RICOEUR, 2007, p. 248)

Lembrar sob flashes de imagens, tentando reviver um momento, compondo memórias passadas e experiências, Paul Ricoeur (2007) na citação acima, deixa claro, que é através da representação e do reconhecimento que podemos restabelecer o elo com o passado.

Os signos nos auxiliam na interpretação, percepção e significação do mundo que habitamos, e é dentro desse ambiente que desenvolvemos nossas memórias. As situações e vivencias que experimentamos ao longo de nossas vidas, vão sendo selecionadas e “arquivadas” nas memórias individuais. Quando alguns desses momentos e situações são compartilhados dentro de um ou mais grupos, essas memórias passam a ser coletivas e consequentemente sociais.

Ao compartilhar experiências, podemos considerar que os indivíduos re-interpretam e redescobrem o passado, re-compondo o contexto em que estão vivendo e selecionando os “conteúdos” que serão recordados e comemorados no futuro (RICOEUR, 2007). A memória social é assim, caracterizada pela sua constante atualização e reformulação, onde suas escolhas determinam o que será esquecido e lembrado, essa memória é influenciada não só pelas memórias individuais que compõem o grupo, mas carrega os valores determinados pela instituição do Estado de poder que o governa.

Assim a produção cultural da sociedade, quando possuidora de um valor institucionalizado e reconhecido pelo Estado e por seus indivíduos, traça seus

patrimônios culturais oficiais (JONES, 2007; LOUREIRO, 2009a).

Em se tratando de convenções e regras estabelecidas por um mesmo grupo, “*a cultura consiste em estruturas de significados socialmente estabelecidas*” (Geertz, 1978, p.36). Dessa forma, o conceito de cultura semiótico se adapta a sistemas de signos interpretáveis, visto que podem ser atribuídos aos acontecimentos sociais, ou seja, ela é um contexto, algo que pode ser descrito de forma inteligível/significativo. (GEERTZ, 1978).

Quando inseridos num mesmo sistema cultural, os indivíduos têm nos ambientes sociais, nos meios de comunicação, espaços institucionais, o encontro e o relacionamento fundamental, para a formação das identidades e das memórias. É nessa junção, que a memória individual, social e a memória compartilhada são tecidas ao mesmo tempo. Essas lembranças são vinculadas ao espaço ambiente, à prática e a percepção. Assim,

“Da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição: foi por ocasião dessas experiências vívidas que fora introduzida a noção de lugar de memória, anterior às expressões e às fixações que fizeram a fortuna ulterior dessa expressão”. (RICOEUR, 2007, p. 157).

Dentro de um sistema sócio-cultural estabelecido, a representação pode ser configurada a partir da apresentação de uma informação, por meio da seleção de características e atributos que lhe são peculiares. Quando realizamos uma representação, não damos conta da totalidade informacional do objeto, portanto, o processo representacional é limitado, entretanto essa ação auxilia efetivamente para a compreensão do mundo, e do conhecimento produzido sócio-culturalmente, como também, atua para o tratamento e organização das memórias (MARTINS, 2008).

Em relação à representação, Ricoeur (2007) atenta para a questão da interpretação, aos acontecimentos, a legibilidade que busca a visibilidade, dessa forma:

“[...] a noção de representação desenvolve por sua vez uma polissemia distinta que pode vir a ameaçar sua pertinência semântica. De fato, é possível levá-la a assumir ora uma função taxonômica: ela guardaria o inventário das práticas sociais que regem os laços de pertencimento a lugares, territórios, fragmentos do espaço social, comunidades de filiação; ora uma função reguladora: seria a medida de apreciação, de avaliação dos esquemas e valores socialmente compartilhados, ao mesmo tempo em que traçaria as linhas de fratura que consagram a fragilidade das múltiplas obrigações dos agentes sociais.” (RICOEUR, 2007, p. 240).

Ao representarmos as informações, no caso desta pesquisa, de um acervo de arte, buscamos sistematizá-las através de uma classificação hierarquizada, objetivando sua organização, seguindo as diretrizes estipuladas pela instituição que a salvaguarda,

bem como, agregando outros métodos de organização adotados por outras instituições em seus acervos.

No entanto, a representação do objeto (seja através, da réplica, digitalização, modelo organizacional ou catalográfica, etc.) não abarcará todo conteúdo informacional e visual que o objeto real possui. Alcançar a totalidade do conteúdo informacional coloca-se como uma problemática no campo da representação, assim como em relação à memória, a dialética do esquecimento éposta, uma vez que, o documento ou obra quando institucionalizados, passam a ser evocados a partir de uma nova perspectiva, estabelecem uma nova relação com o presente, assim:

“Pode-se dizer então que a memória está arquivada, documentada. Seu objeto deixou de ser uma lembrança, no sentido próprio da palavra, ou seja, algo retido numa relação de continuidade e de apropriação com respeito a um presente de consciência.” (RICOEUR, 2007, p. 189).

Devido a isso, o processo de inserção de uma obra de arte em um acervo institucional também pode gerar problemas e dificuldades no que diz respeito à interpretação dada pela representação da informação sobre esta obra. Para Loureiro (2000a);

“A memória encontra no museu um espaço institucionalizado e privilegiado para sua gestão e difusão. Entretanto, os processos que envolvem a relação memória e instituição museal, prioritariamente no que tange ao conteúdo e à representação dessa memória, sofrem profundas influências das conjunturas sócio-históricas e político-econômicas no interior das quais estão sendo interpretadas e comunicadas.” (LOUREIRO, 2000.a, p.94).

Como vimos, a representação é fruto de uma interpretação, que traz em si pontos de vista específicos, em especial às produções artísticas, essa interpretação pode limitar, reduzir ou até mesmo deturpar os significados que estas carregam em si (JOLY, 1996; FREIRE, 2009).

Dessa maneira, é fundamental observar os aspectos socioculturais que os espaços produzem, mantêm e divulgam as informações sobre manifestações artísticas, uma vez que cada espaço possui especificidades que vão interferir diretamente no significado de um acervo, gerando novas interpretações.

Para tanto, além das dificuldades de interpretação e classificação dos objetos, nos deparamos com outro fator, que está relacionado com as memórias de alguns acervos. Algumas dessas memórias se encontram sob um véu tênu, obscuro, concentrados apenas em lembranças individuais, de alguns atores que participaram dos acontecimentos daquele espaço/tempo, ou ainda, dentro do esquecimento (RICOEUR, 2007).

Para amenizar essas dificuldades, é preciso desenvolver um trabalho sistemático, que dialogue tanto com propostas de tratamento, organização, representações próprias para acervos de arte, adaptando as diretrizes da instituição conforme as necessidades do acervo, e ainda evocando as memórias até então abandonadas ou por vezes, esquecidas ou ainda não reconhecidas, promovendo uma reaproximação e reconhecimento dessas memórias com sua sociedade. Essas ações em conjunto, e que dialogam multidisciplinarmente, podem promover a efetividade das memórias coletivas, fomentando identidades e significados para as comunidades que a circundam.

Em se tratando de memórias coletivas, Halbwachs (2006) evidencia que esta, está inserida dentro de contextos, firmada por contratos sociais, formada por diversas lembranças individuais que constituem os grupos, podendo um indivíduo pertencer e agir em mais de um grupo. A essas memórias coletivas que surgem a partir das lembranças, e que podem ser evocadas e percebidas, de diferentes formas e tempos, também podem ser evidenciadas por meio dos suportes de memória.

E são esses suportes de memória, que podem atuar como auxiliares para a rememoração, servindo ainda como referenciais e estímulos. Tais estímulos sejam eles, simbólicos ou físicos, podem ser configurados em: objetos, paisagens, sentidos, cheiros, sabores, em todo o entorno. Assim, se colocam como vestígios, rastros e testemunhos no processo da memória, recriando e trazendo à tona às lembranças vividas, e quando evocadas, se colocam em um novo estado de experiência, com novas interpretações e sensações.

Nota-se que ao longo dos séculos novos entendimentos, conceitos, e suportes foram se configurando em relação à memória. O diálogo que se estabelece entre gerações, provoca e estimula o conhecimento e traz novos questionamentos. Assim, preservar os vestígios do passado e da cultura, representar as identidades, evocar as memórias, estabelecer o elo entre o passado e o presente, possibilita a recuperação das informações que formaram, formam e formarão as memórias coletivas e o reconhecimento da identidade dentro de um grupo (LEGOFF, 1996).

A preservação das memórias sociais e das identidades, dependem dos atos de lembrar e esquecer, o compartilhamento das memórias torna-se assim, essencial neste aspecto, fazendo com que, a evocação das memórias, a rememoração, se coloquem como exercícios constantes nas práticas sociais de manter e passar para outras gerações suas raízes culturais, identitárias e suas memórias individuais, coletivas e sociais (RICOEUR, 2007).

Com base nessas discussões, trazemos um novo olhar para os acervos de arte,

criando novas relações com as informações, e memórias sociais, entraremos assim, em um processo de possibilidades de re-significação, através da representação, recuperação e apropriação, estabelecida entre o objeto e o observador, tornando nesse sentido, estes acervos, como parte integrante do patrimônio cultural de uma sociedade (RICOEUR, 2007; MARTINS, 2008).

Essas perspectivas nos levam aos pensamentos de Ricoeur (2007) no qual, toda e qualquer elaboração memorialística perpassa ela, a questão do esquecimento como o fundamento seletivo da construção da memória, em que pese o seu caráter de compartilhamento, que se dá pela sua contextualização enquanto marco de memória. Nessa discussão, também deve ser considerado os usos e abusos dos poderes institucionais sobre as memórias e sobre o esquecimento, no qual o autor discute em sua obra “A memória, a história, o esquecimento”, na segunda parte de seu primeiro capítulo “A Memória Exercida: Uso e Abuso”, em que:

“Os abusos de memória colocados sob o signo da memória obrigada, comandada, tem seu paralelo e seu complemento nos abusos de esquecimento? Sim, sob formas institucionais de esquecimento cuja fronteira com a amnésia é fácil de ultrapassar: trata-se principalmente da anistia e, de modo mais marginal, do direito de graça, também chamado de graça anistiante.” (RICOEUR, 2007, p.459).

Para ultrapassar o esquecimento, ou seja, para recuperar as memórias enquanto representações de um grupo; é necessário (re)pensar as formas de como melhor representar essas informações. Nesse sentido, a Ciência da Informação, utiliza instrumentos de representação, que de fato possibilitem uma maior aproximação entre a descrição e o objeto a ser representado, promovendo a recuperação e preservação das informações e ainda dos significados e valores que possuem os objetos ou documentos originais, atentando que sua representação não dará conta de sua totalidade informacional (AZEVEDO NETTO, 2001).

Assim, utilizar as memórias como discurso e centro articulador, nos conduz ao conhecimento do passado, criando o sentimento de pertencimento, e corroborando para a formação de identidades individuais e coletivas, nos mais diversos contextos sociais (MURGUIA, 2010).

Ciência da Informação, memória e representação se aproximam, então, para ampliar, dar visibilidade e recuperar narrativas e quaisquer outros tipos de informação, que possuam no passado um referencial a ser representado. Com base nessa relação, tratar os objetos de arte contemporânea do acervo do NAC, a partir de sua representação, faz com que toda essa informação possa ser trabalhada, tratada,

preservada e disseminada, com o intuito de ser utilizada como fonte de pesquisa e conhecimento, construindo referenciais que consolidam o valor deste acervo como memória social, cultural e artística.

A informação tem como veículo, suportes diversificados que, através de sua aglutinação, por meio de materiais, documentos, obras literárias e de arte, acabam por formar um conjunto de objetos, que podem ou não, corresponder à formação de um acervo, arquivo ou biblioteca. O fato é que a informação está inserida de forma intrínseca ao contexto social, fazendo parte da identidade do homem (MURGUIA, 2010).

Pela diversidade da cultura material produzida na sociedade, consideramos os diversos suportes e produções artísticas e socioculturais, nesta pesquisa, sob a denominação expandida do conceito de documento. Entendendo que;

“Documento é uma representação, um signo, isto é, uma abstração temporária e circunstancial do objeto natural ou acidental, constituído de essência (forma ou forma/conteúdo intelectual), selecionado do universo social para testemunhar uma ação cultural”. (DODEBEI, 1997, p. 175).

Dessa forma, trabalharemos o conceito de documento, para além de uma visão tradicionalista, que entendia documento como a materialização escrita em um papel. Nesse sentido, adotamos o conceito ampliado de documento – tudo aquilo que possui um significado sócio-cultural e atuam no campo da memória -, dentro de uma perspectiva da socialização da informação, considerando as produções artísticas conceituais, tais como arte-xerox, arte-postal e livros de artistas, como documentos (DODEBEI, 1997).

Pensar a partir desse entendimento de documento, como terminologia que designa os artefatos e as práticas da cultura material, nos conduz as reflexões de Le Goff (1996), sobre documento/monumento, em que,

“[...] O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo [...]” (LE GOFF, 1996, p. 535-536).

Para isso, devemos encarar que o documento quando legitimado e instituído de valores socialmente firmados, este documento também passa a ser considerado monumento, ou seja, os documentos quando institucionalizados pela sociedade passam a fazer parte do patrimônio cultural, que nada mais é, do que os bens culturais produzidos e considerados relevantes para representarem as memórias e identidades dessa sociedade (DODEBEI, 1997).

No caso do processo de inserção de uma obra de arte, em um acervo institucional podemos encontrar grandes problemas e dificuldades no que diz respeito à interpretação dada pela representação da informação sobre esta obra, este tipo de problemática também pode ocorrer com os mais diversos suportes informacionais, consequentemente isso pode gerar o que Ricoeur (2007) denomina, de “*sepultamento da memória*”.

“A sepultura não é somente um lugar à parte de nossas cidades. [...] Ela é um ato, o de enterrar. [...] seu trajeto é o mesmo do luto que transforma em presença interior a ausência física do objeto perdido.” (RICOEUR, p. 377, 2007).

Uma vez que, quando se enquadra e limita-se através da linguagem um objeto, sem uma compreensão das diversas possibilidades que ele pode se configurar, ou ainda sem conhecer o contexto ou a proposta, no caso de uma obra de arte, do artista, pode-se alterar ou encerrar o significado que de fato aquela obra tinha a transmitir, já que tal significado pode variar de acordo com os diferentes contextos, culturais, espaciais ou cronológicos, de construção e uso de sua intencionalidade original.

Dentro dessa perspectiva, o “*sepultamento da memória*”, estaria atrelado à classificação, interpretação e representação de um objeto, pois o sujeito interpretante possui um repertório próprio, e será baseado em seus conhecimentos, que ele classificará o objeto (POMBO, 2002). Esse “*sepultamento da memória*” se torna de certa forma inevitável, mas pode ser amenizado se tratado com cuidado, analisado dentro de um contexto e de suas particularidades.

O que se observa é que, representar, no campo da memória, significa elaborar um discurso que proporciona a legibilidade da informação e, consequentemente, gerar sua visibilidade. Assim, a representação nada mais é do que “uma imagem presente de uma coisa ausente”, uma realidade do passado posta no presente que, com ou sem intenção, recebe um novo olhar. A visibilidade da essência representada defronta-se com novos personagens, novos contextos e, desse modo, cria novas interpretações (RICOEUR, 2007).

Ao representarmos um artefato, estamos atribuindo a esse elemento, diversos novos signos, bem como, agregando novos valores à uma memória já existente. Entretanto é preciso observar que a representação, realizada a partir de uma interpretação e ressignificação, sofre imediatamente diferentes influências, seja pelo arcabouço cultural que indivíduo possui, seja pelo contexto que o circunda, ou ainda por meio dos significados originais para o qual o objeto foi criado.

De qualquer modo, a representação deve ser tratada e classificada, levando em consideração além desses fatores, novas perspectivas em relação as formas de armazenamentos simbólicos das informações desses objetos ou documentos, e ainda, ser tratada como um canal facilitador, onde as memórias que envolvem esses artefatos, possam ser evocadas e recuperadas (JONES, 2007). Dessa forma, podemos dizer que;

“Considerando que a noção da cultura material, os artefatos e seus contextos, como portadora de natureza semiótica, portanto são signos que representam uma gama variada de comportamentos culturais, cabe categorizar a semiose₂ desses signos.” (AZEVEDO NETTO, 2008b, p.14)

A representação se faz necessária dessa forma, para a conservação e preservação da memória, entretanto os riscos do “*sepultamento da memória*”, como vimos são inevitáveis, uma vez que, o próprio ato de lembrar e esquecer, se coloca em um constante estado de tensão. Assim, como a representação possibilita uma “facilidade” para evocar e recuperar as memórias, com a mesma intensidade, o esquecimento, que se coloca em um processo ativo em outro extremo.

Essa polaridade é praticada constantemente no processo de representação, bem como, no próprio cotidiano dos indivíduos, onde a inserção contínua dos artefatos e símbolos da cultura material são incorporados nas práticas sociais rotineiras, gerando significados e pertencimentos, e estabelecendo assim, a necessidade e o sentido da preservação (JONES, 2007).

- CAPÍTULO 2 -

MEMÓRIAS DO NAC/UFPB

2.1 O CENÁRIO ARTÍSTICO PARAIBANO E BRASILEIRO: INSERÇÕES CULTURAIS E POLÍTICAS

Para compreender a concepção e formação do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba no final da década de 1970, se faz necessário analisar de maneira geral, o cenário artístico paraibano e brasileiro, bem como, suas influências e acontecimentos que promoveram assim, os desdobramentos na área cultural e artística, local e nacional. Para tanto, voltamos até meados dos anos de 1950, para entender as influências no circuito artístico brasileiro e o desenvolvimento das instituições culturais no campo das artes.

Em relação às instituições culturais, voltamos um pouco mais no tempo, pois é importante ressaltar que, ao longo dos séculos encontramos mudanças na concepção dos espaços expositivos, sejam por motivos econômicos, sociais, políticos, estéticos, artísticos e culturais, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Neste período, a concentração de museus e da produção de arte mudou do eixo Europeu e chega aos Estados Unidos, o que gerou novas perspectivas, inclusive na própria concepção de arte. (ARCHER, 2001; CAUQUELIN, 2005; SPRICIGO, 2011).

Com essas mudanças, as concepções museológicas assumiram diferentes vertentes⁸, que consequentemente levaram entre outras questões, a aproximação com o público geral, re-estabelecendo novas formas de exposição, como ainda, democratizando o acesso do acervo através de propostas educativas (MARTINS, 2008a). Tais mudanças refletiram não só, nas concepções dos museus; mas também alteraram as características do público, que passou a freqüentá-lo com mais assiduidade; bem como, provocou novas configurações na própria estrutura física dos museus, passando do modelo clássico grego de templo, ao “cubo branco”, para construções contemporâneas e pensadas para um espaço de exposições e eventos de arte mais interativos (BARBOSA, 2009).

Indo na direção das mudanças promovidas pela própria arte, as instituições culturais buscaram, assim, ampliar seu universo de atuação. O museu passou a ser visto

⁸ Do lado norte-americano, destacava-se o MoMA, que influenciou os museus de arte moderna, através de “modelo hegemônico do espaço expositivo, acentuando a idéia de autonomia da obra através de seu afastamento de outros contextos” (MARTINS, 2008a, p.40). Na Europa, os museus assumiram uma nova posição, estabelecendo uma relação com o público, a partir das questões contemporâneas no qual “este conceito ainda teria ressonância para os museus de hoje, reconhecendo que a guerra atuou como um catalisador na reformulação do conceito do próprio museu” (MARTINS, 2008a, p. 41).

como um fórum, local de discussão, experimentação e pesquisa, onde seu acervo é explorado a partir de projetos educativos, criando uma maior proximidade com seus usuários. Dessa forma, as instituições culturais e museológicas, tornaram-se ambientes capazes de mediar o conhecimento e abordar questões próprias da arte por outras vias, não apenas pela contemplação das obras (ARCHER, 2001; CAUQUELIN, 2005).

Assim, percebemos que após esse período, os processos de globalização cultural e o início da dinamização das trocas de informações intensificaram-se e ampliaram-se, transformando os contextos sociais, econômicos, políticos e culturais, adaptando-se a nova ordem do capitalismo, o que de certa forma, possibilitou alguns países até então excluídos do sistema cultural e artístico global, como o Brasil, a ingressar nesse circuito da arte, que antes se restringia a Estados Unidos e Europa (SPRICIGO, 2011).

Então, a partir da década de 1950, a atuação do Brasil nesse circuito artístico se configurou através dessas transformações nos espaços institucionalizados de arte, assim como, por meio de sua própria dinâmica interna sócio-cultural. Tais mudanças, artístico-culturais, se concentravam até então, no eixo Rio - São Paulo, no qual os processos de produções simbólicas da arte já vinham se desenvolvendo com mais dinamicidade.

Em contrapartida é possível identificar outros movimentos artístico-culturais em outras regiões do país, saindo desse eixo cultural dominante. E dessa maneira, analisaremos algumas transformações sócio-culturais e artísticas que foram se estabelecendo paralelamente em outras regiões do país, para esta pesquisa, trataremos especificamente no Nordeste brasileiro, em particular no Estado da Paraíba, em sua capital João Pessoa.

Em meados da década de 1950 desabrochava na capital paraibana, uma nova tendência nas produções artísticas da cidade, que eram os primeiros movimentos de coletivos entre artistas. Esse novo contexto sócio-cultural e artístico paraibano se estabelecia através do diálogo entre artistas, e não se fixava apenas no local, mas se estendia para outras cidades próximas, tais como Campina Grande e outras pequenas cidades próximas da capital paraibana, como Areia e ainda em outros Estados, como Pernambuco em Olinda e Recife, ou ainda, no Rio Grande do Norte em Natal (NAC, 1981).

Com o início dos anos de 1960 os ares de mudanças e novas perspectivas na capital paraibana, começavam a se constituir no meio artístico, bem como, no âmbito de políticas culturais, pois já havia sinalizações de colaboração, investimento e apoio do Governo Estadual, através do Plano de Ação Cultural, do então Governador da Paraíba,

Pedro Moreno Gondim⁹, que juntamente com a movimentação dos artistas locais, advindos do grupo “Geração 59¹⁰”, foram ampliando as ações da área das artes plásticas do Estado da Paraíba.

Assim, com uma situação política favorável na época, por meio de incentivos estaduais, e com o interesse da Universidade Federal da Paraíba, com o então reitor da UFPB, Mário Moacir Porto¹¹, foi possível observar sinais em estender práticas e ações voltadas para a produção cultural e artística local, promovendo assim, um diálogo entre artistas e academia, ou/e ainda comunidade e universidade (CÓRDULA FILHO; PEREIRA JÚNIOR, 1979).

Nesse novo processo sócio-cultural e artístico, já no final de 1962 a Universidade Federal da Paraíba criou o Departamento Cultural¹² (DC), voltado para as áreas de música, teatro e artes visuais. Os cursos livres oferecidos pelo Departamento Cultural atraíram um número significativo de interessados, sendo a área de artes plásticas uma das mais requisitadas (CÓRDULA FILHO, PEREIRA JR, 1979; NAC, 1981). Entretanto, segundo Córdula Filho (1979) os responsáveis pelas atividades plásticas, não estavam totalmente habilitados para atuarem neste seguimento, e por esse motivo, necessitavam de um profissional atuante e capacitado que pudesse compartilhar e ensinar seus conhecimentos e técnicas.

Assim, a figura de José Simeão Leal¹³, que dirigia o então Departamento de Documentação e Cultura do MEC, entrou em cena para sugerir e intermediar junto com o diretor do DC da UFPB, Hidelbrando Assis, a vinda de Domenico Lazzarini (artista e professor de técnica de pintura), que seguia uma linha tradicional e acadêmica das artes plásticas (CÓRDULA FILHO; PEREIRA JÚNIOR, 1979). Os cursos e palestras

⁹ As diretrizes traçadas pela linha de governo de Pedro Gondim objetivavam uma demonstração de interesse nas necessidades sócio-econômicas e culturais do Estado. O período do Governo de Pedro Moreno Gondim datou de 1958 a 1960; era um governo de caráter populista e tinha uma forte aceitação pelas classes trabalhadoras e camponesas, entretanto seguia uma linha conservadora (ARAÚJO, 2009).

¹⁰ Grupo formado pelos artistas: Vanildo Brito, Clemente Rosas, Jomar Souto, José Bezerra Cavalcanti, Liana Mesquita, Ronaldo Cunha Lima, Marcos Aprigio de Sá, Jurandir Moura, João Ramiro Melo, Luiz Correia, Celso Almir de Lins Falcão, Geraldo Medeiros, que se reunia no porão do Teatro Santa Rosa servindo como ateliê coletivo (PEREIRA JÚNIOR; CÓRDULA FILHO, 1979).

¹¹ Reitor da Universidade Federal da Paraíba no início dos anos de 1960, cassado em abril de 1964, logo após o golpe do regime militar.

¹² Cada área de produção cultural e artística propunha atividades que envolvessem oficinas, cursos e ateliês para os alunos da universidade, bem como a própria comunidade local.

¹³ Intelectual paraibano, da cidade de Areia, participava ativamente da política cultural, foi professor e funcionário administrativo do Estado. Atuou com grande influência na cultura nacional, inicialmente como Diretor do Serviço de Documentação do então Ministério da Educação e Saúde, bem como, produziu periódicos de caráter científico-literário entre as décadas de 1940 e 1960, além de se estabelecer como um artista contemporâneo à sua época (OLIVEIRA, 2009; BARROS, 2010).

desenvolvidos pelo DC na área de artes plásticas passaram a seguir tendências artísticas¹⁴ de técnicas clássicas e de reprodução, voltadas para o mercado de arte.

Simeão Leal, graças a sua influência e sua habilidade em estar à frente de seu tempo, ofereceu não só apoio ao Departamento Cultural da UFPB, mas proporcionou a aproximação dos artistas locais com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, possibilitando ainda, o intercambio desses artistas para cursos no MAM - RJ e no Instituto Brasileiro de Artes, bem como, a vinda de professores cariocas de arte, para ministrarem cursos na capital paraibana (NAC, 1981).

Chegando ao período ditatorial (a partir de 1964), segundo Ortiz (1994), houve um grande incentivo e investimento na área da produção cultural do país, uma vez que a promoção desse setor, voltado para uma cultura de massa, atuaria como um aspecto fundamental na busca de uma integração nacional, ou ainda, na construção de uma nação homogênea. Assim, ao longo do regime militar, essas ações foram se sistematizando e se estabelecendo através da criação de vários órgãos culturais para legitimar essas atividades desenvolvidas pelo governo, tais como a FUNARTE e a EMBRAFILME (SPRICIGO, 2011).

Em relação ao apoio do governo do Estado da Paraíba, ainda tivemos a instalação efetiva de alguns espaços institucionais de arte, como a Galeria José Américo de Almeida e o Museu de Arte de Campina Grande. Podemos ainda destacar, a parceria estabelecida entre a UFPB e o Museu de Arte de Campina Grande, que juntos promoveram a realização de um grande evento, através da Campanha dos Museus Regionais de Assis Chateaubriand, este evento foi um seminário que contou com a participação de nomes importantes na arte, literatura, política e crítica da época. Foi dentro desta atmosfera, que proporcionaram as idéias iniciais do surgimento do NAC; esse encontro também pode ser considerado uma das últimas ações culturais dos anos de 1960 (NAC, 1981).

Entretanto, segundo Córdula Filho (1979), este período, ainda ocorria um intenso intercambio entre artistas paraibanos e pernambucanos, freqüentando os ateliês ora em Olinda, ora em Recife, ora em João Pessoa. Essa movimentação e efervescência, essa dinâmica de troca de informações estabelecida entre os artistas desses dois Estados, tinham uma grande dificuldade, encontrar espaços expositivos e de produção de arte.

¹⁴ Na Paraíba, principalmente nas grandes cidades como João Pessoa e Campina Grande, a produção artística se caracterizava essencialmente em trabalhos modernistas. Segundo Spricigo (2011), essa tendência artística nacional nesse período, voltada para a produção da arte moderna, foi de um modo geral, incorporada não só pelo Brasil, mas em alguns países da América Latina, correspondendo aos projetos de construção da cultura nacional de seus países, esse movimento se estendeu até meados dos anos 1980.

Ainda sob as perspectivas de Raul Córdula, os motivos que contribuíram para a diluição da agitação cultural e a dispersão dos artistas locais pelo Brasil, seriam a falta de locais para criação, produção, discussão e exposição, e a possível decadência do Departamento Cultural da UFPB (CÓRDULA FILHO, 1979). Segundo o autor, outro fator que pode ter contribuído para essa queda na movimentação cultural e artística da cidade, pode ter como responsável a censura militar da época, o que gerou segundo Córdula Filho (1979), dificuldades para os artistas manifestarem suas produções.

Dessa forma, o pequeno número de instituições culturais, a dissipação dos incentivos do DC da UFPB, bem como, a ausência de liberdade, deram lugar a uma nova atuação/ofício para alguns artistas paraibanos. Houve assim, uma migração para as artes gráficas, no qual os artistas passaram a atuar tanto nas áreas industriais, quanto na produção da serigrafia, como ainda, no desenvolvimento de suas pinturas dentro dos estilos clássicos (paisagens, natureza morta, etc.) e moderno (NAC, 1981).

Somente em meados dos anos 1970, que a Secretaria de Educação e Cultura do Estado, com apoio da Universidade Federal da Paraíba e a Prefeitura de Areia¹⁵, lançaram o Festival de Verão de Areia, que posteriormente passou a ser chamado de Festival de Arte e Cultura de Areia. Este festival abriu as portas novamente para a dinamização das artes plásticas, principalmente trazendo artistas do eixo Rio – São Paulo para o interior do Estado da Paraíba, artistas estes, com nomes consagrados no meio artístico nacional, como Ligia Pape, Jackson Ribeiro, entre outros. Esses artistas ministraram cursos, oficinas e seminários para estudantes de todas as regiões (NAC, 1981).

Assim, dentro desse novo panorama cultural paraibano, de trocas de informações, de experiências culturais e artísticas, nota-se a carência e necessidade de espaços efetivos para as artes plásticas, espaços para a produção de conhecimento, para a produção artística, o experimentalismo, e a democratização das informações. Um espaço público, que pudesse dar visibilidade a produção artística local, mas que também possibilitasse o diálogo e o debate entre local e global, através de discussões, seminários e palestras, cursos, oficinas e exposições.

¹⁵ A cidade de Areia fica localizada no Brejo Paraibano, a 120 km da capital João Pessoa. A cidade de Areia surgiu em 1625 como um pequeno povoado. Trata-se da cidade natal de artistas e intelectuais reconhecidos nacionalmente, tais como, o artista, político, produtor e editor cultural José Simeão Leal, o pintor Pedro Américo, e o escritor José Américo de Almeida (Mais informações, disponível em: http://www.fcja.pb.gov.br/cidade_natal.shtml).

2.2 NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA – NAC/UFPB

Diante dessas perspectivas, no final da década de 1970, a Universidade Federal da Paraíba como outras universidades, seguindo as diretrizes nacionais voltadas para a cultura traçadas pelo MEC, criou-se os Núcleos de Pesquisa e Extensão, através do Conselho Superior de Pesquisa e Extensão – CONSEPE. Assim, na área cultural temos o surgimento do NUPPO (Núcleo de Produção e Pesquisa da Cultura Popular), do NDIHR (Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional), do NTU (Núcleo de Teatro Universitário), do NUDOC (Núcleo de Documentação Cinematográfica) e do NAC (Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba).

Foi atribuído a estes núcleos que atuassem em atividades multidisciplinares, direcionando temas para o desenvolvimento científico, sócio-cultural e econômico, envolvendo discentes, docentes e a comunidade. Nesse sentido, em relação ao NAC, Jordão (2010), observa;

“Com relação à criação do NAC defendo que o Núcleo surge para atender a uma demanda do Governo Geisel, uma vez que sua criação estava em completa consonância com as orientações desenvolvidas pelo MEC - a partir das diretrizes da Política Nacional de Cultura – para as Universidades brasileiras. Desse modo, antes de qualquer coisa, devemos encarar a proposta de criação do Núcleo de Arte Contemporânea na Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), em 1978, não como uma ação exclusivamente elaborada pelo então reitor da UFPB Lynaldo Cavalcanti, como repetidamente tem sido divulgado, mas também como fruto de uma demanda do governo de Ernesto Geisel [...]” (JORDÃO, 2010).

Assim, mediante as políticas culturais e educacionais do governo vigente, a criação do NAC corresponde a demandas das instituições governamentais, bem como a políticas educacionais da própria UFPB. Dentro deste contexto,

“O Núcleo de Arte Contemporânea foi fundado em 1978 num momento em que se preparava a abertura política do país após 14 anos de ditadura militar e num contexto em que a Cultura, de um modo em geral, representava um campo estratégico para o Governo, que desenvolveu uma política específica para esse setor através do ministério da Educação e Cultura (MEC), a cargo do então ministro Ney Braga” (JORDÃO, 2010).

A idéia de um espaço voltado para a produção artística, ao conhecimento e a experimentação, adotada pela UFPB com o NAC, teve o apoio essencial da FUNARTE, que proporcionou os recursos financeiros para suas mais variadas atividades, principalmente nos seus primeiros quatro anos. Inicialmente, o NAC não contava com uma sede própria, recebendo somente em 1979 – como mostra as imagens 01 e 02, um

casarão do século XIX pertencente ao Centro Histórico da cidade, que foi a antiga Faculdade de Odontologia, localizado na Rua das Trincheiras, 275, todo reformado para alavancar de vez suas atividades.



Imagen 01 - Fotografia da Fachada do NAC em preto e branco em 1978. Fonte: Acervo do NAC



Imagen 02 - Fotografia da Fachada do NAC tirada em 2008. Fonte: Acervo do NAC.

Com os recursos proporcionados pela FUNARTE a equipe do NAC promoveu nos seus primeiros anos, como podemos observar nos exemplos das imagens 03, 04 e 05, uma sucessão de eventos e exposições, cursos e seminários, várias parcerias,

inclusive com os outros Núcleos como exemplo, o NUDOC e o NTU, através de exibições de filmes e exposições de cenários de peças teatrais. Ao final de cada ano, o NAC tinha a responsabilidade de enviar relatórios de todas suas atividades desenvolvidas durante o período corrente, tanto para a PRAC/UFPB, quanto para a FUNARTE.

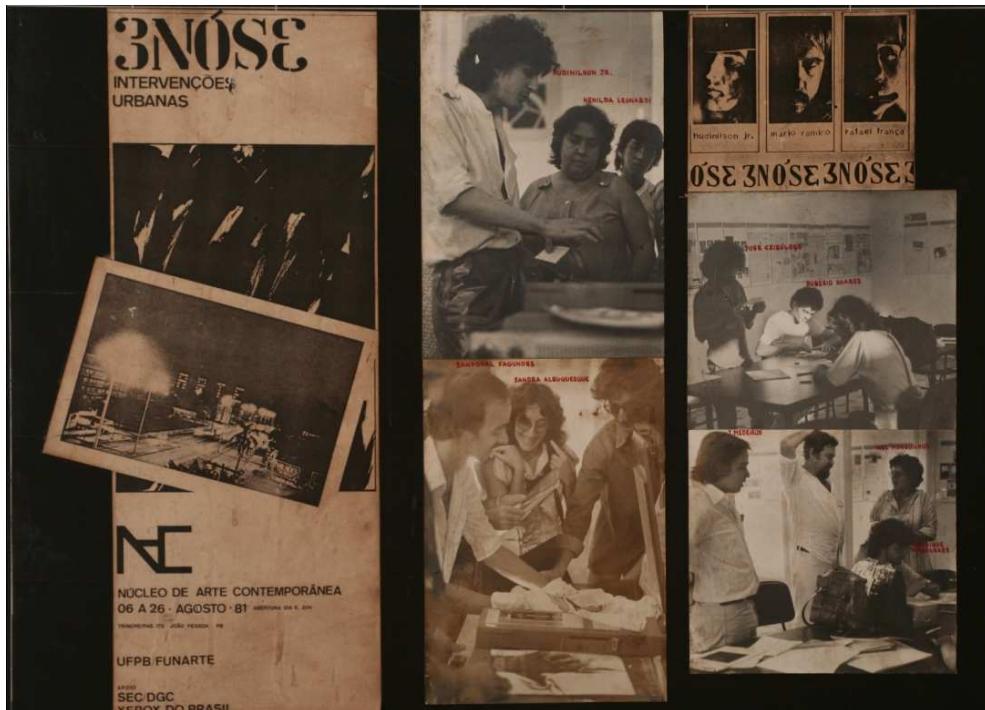


Imagen 03 - Fotografia do painel sobre a exposição e oficina do grupo 3NÓS3 em 1981. Painel composto para o Simpósio do VI Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro em 1981 e reapresentado na exposição “Mostra do NAC”, em 1982. Fonte: Acervo Pessoal.

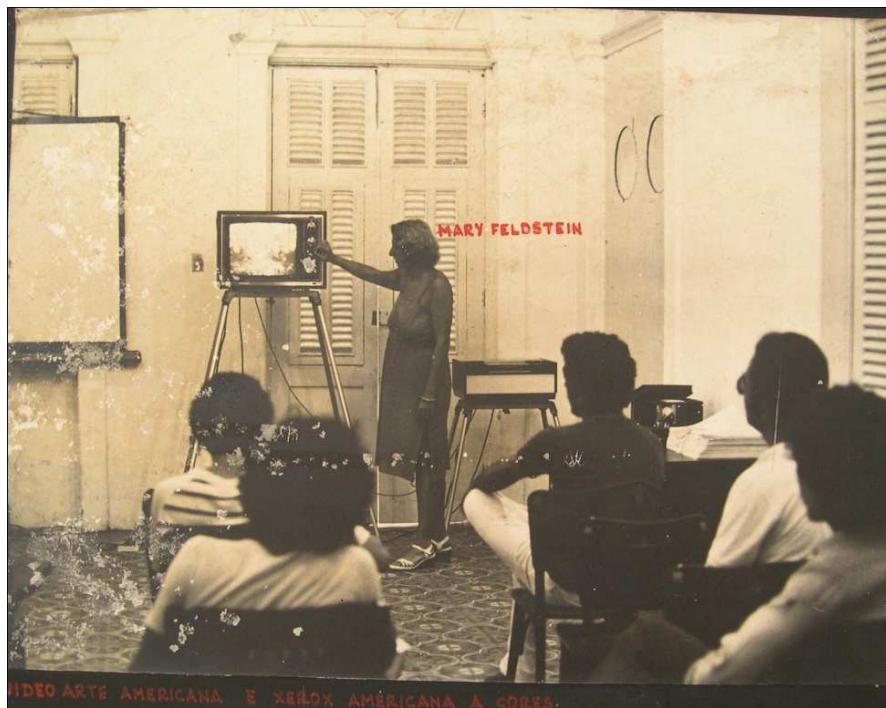


Imagen 04 - Fotografia da palestra de vídeo-arte da artista Mary Feldstein no NAC em 1980. Fonte: Acervo Nac.



Imagen 05 - Fotografia da oficina da artista italiana AnnaMaria Maiolino no NAC em 1980. Fonte: Acervo NAC.

Essa atuação abrangente do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, naquele período, só foi possível através das ações da equipe fundadora, que contou com o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte; o artista Antonio Dias, ambos tinham grande influência no cenário nacional, Antonio Dias nesse período já era um artista consagrado internacionalmente, os artistas locais Raul Córdula Filho, Chico Pereira, o ultimo também era museólogo e posteriormente professor de Artes Plásticas da UFPB; e o

sociólogo e professor da UFPB Silvino Espínola (ALMANAC, 1980; CÓRDULA FILHO, 1986).

Em relação às ações culturais da FUNARTE, estas se estendiam por todo o país, esse órgão cultural promoveu em 1979 um cadastramento nacional de artistas, para compor um registro em seus arquivos, ampliando assim o conhecimento e a visibilidade tanto a esses artistas, quanto para as instituições culturais de todo território nacional. Em João Pessoa – PB, essas inscrições foram realizadas na COEX, também localizada na época, na Rua das Trincheiras. A formação desse arquivo pretendia compor uma memória nacional de seus artistas brasileiros (JORNAL O NORTE, 1979)

O crítico de arte Roberto Pontual, que em suas matérias publicadas, discutia não só questões e reflexões da produção artística, como também questões voltadas para as identidades nacionais, publicou em 1979, no Jornal O Norte, um texto refletindo criticamente a ação das obras de arte, a atuação da FUNARTE em relação à tutela sobre a atividade artística, a preservação da cultura popular, e sobre as ações das universidades e a potencialidade e problemática do NAC. Assim para Pontual (1979), em relação à Universidade, afirma que esta deve ser:

“geradora de novos circuitos, novos sistemas e novos métodos, e não passiva assimiladora de circuitos que já existem, porque, senão, o que vai acontecer é que a Universidade que é chamada agora para suprir uma carência que a gente vê cada vez maior, em vez de suprir vai aumentar essas carências.” (PONTUAL, 1979. In: Entrevista ao Jornal O Norte 17/02/1979)

A partir das reflexões desse novo entendimento, no qual as universidades devem se colocar no cenário educacional brasileiro gerando novas visões e abertura de discussões, compreendendo também, que tais carências no qual o crítico menciona, se referem às dificuldades do mercado de arte em absorver/aceitar as novas produções artísticas contemporâneas. É dentro desse contexto de novas perspectivas no campo das artes tanto no circuito comercial, quanto dentro da própria academia, que citamos algumas considerações a respeito do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, sob o ponto de vista de Roberto Pontual;

“Como o Núcleo se propõe a uma atividade não-convencional, ele vai criar uma polêmica muito grande, vai irritar provavelmente muita gente. Não vai se mostrar quadradinho, não vai ser conferenciazinha, quer dizer, não vai ser nem eloquente nem convencional, nesse aspecto, vai irritar, e é a melhor coisa que ele pode fazer. Essa irritação é que pode mover a modorra em que a gente cai e não sai nunca.” (PONTUAL, 1979. In: Entrevista ao Jornal O Norte 17/02/1979).

Para tanto, a atuação do NAC em seus primeiros anos de vida trouxe para a capital paraibana, novos ares da produção em arte contemporânea, exposições e

atividades, que a sociedade local jamais havia visto, em João Pessoa. Entretanto, as inovações e as políticas institucionais do NAC, não agradaram a todos, uma vez que, podemos constatar manifestações¹⁶ contra o Núcleo neste período, através das publicações dos jornais locais, protestos de artistas locais, de alunos e professores da universidade, alegando não terem espaço para exposição de seus trabalhos no NAC.

A proposta do NAC era trazer artistas que produziam arte contemporânea a fim de estabelecer contatos e discussões com a comunidade local e seus artistas, assim como, abrir as portas para os artistas locais que estavam produzindo esse tipo de arte. Conforme o NAC promovia esse contato entre os artistas e críticos de arte, pode-se afirmar que uma nova geração de artistas locais começou a surgir, utilizando em suas produções, novas técnicas, conceitos e materiais, saindo da pintura e do desenho, para o experimentalismo.

Para trazer esses artistas e críticos para a Paraíba o apoio financeiro da FUNARTE e outros tipos de parcerias e convênios foram essenciais. Um desses grandes apoios foi à abertura na imprensa, nas colunas culturais, em que, passou-se a divulgar e disseminar as atividades e eventos que o NAC desenvolvia constantemente. Na época, o NAC contou com o “*Jornal A União*”, “*Jornal O Norte*”, “*Correio da Paraíba*” e o “*O Momento*”, esses jornais abriram espaço para textos e imagens visando à promoção e dinamização do universo artístico e da cultura local (NAC, 1981).

Mas as repercussões das atividades desenvolvidas pelo NAC alcançaram um patamar nacional, aparecendo nos jornais mais importantes do país, tais como, “*Jornal do Brasil*”, “*Folha de São Paulo*” e “*Jornal O Globo*”. Como exemplo, apontamos o artigo publicado por Roberto Pontual, no Jornal do Brasil em março de 1979, após sua visita à exposição inaugural do NAC com os trabalhos de Antônio Dias, em que o crítico ressalta em sua reportagem;

“Assim, o que objetiva a ação do NAC é trazer para a Paraíba, em primeiro lugar, e para o Nordeste, em segunda instância, um foco de ativação cultural e artística que alie intimamente atualidade internacional e peculiaridade regional, evitando tanto o puro e simples *vanguardismo* quanto o cômodo *folklorismo*. E que se lance, com toda a ênfase possível, no envolvimento dos contingentes universitário e comunitário, em termos de compreensão e participação mais profundas no processo criador.” (PONTUAL 1979).

Com o cenário artístico-cultural de João Pessoa em evidência diariamente, outro setor passou a ganhar destaque, foi o mercado de arte local. Isso se deu pelo surgimento de algumas galerias de arte pela cidade, em especial na própria Rua das

¹⁶ Ver reportagens do Jornal O Norte, CX2CP3p.47/p.53/p.74). A resposta da Diretoria do NAC para essas notas do Jornal O Norte na época pode ser encontrada na CX2CP3p.54).

Trincheiras, onde o NAC fica localizado. As galerias que surgiram próximas ao Núcleo foram: a ArteArquitetura (nº 198) – da então artista plástica Madalena Zaccara e o Ateliê Mercedes Cavalcanti (nº 577). A Rua das Trincheiras passou a ser conhecida como “Corredor Cultural” (O MOMENTO, 1981), e ainda, segundo outra nota do Jornal Correio (1982), foi estabelecido um panorama da situação do mercado de arte na cidade de João Pessoa, sendo assim, a nota descreve;

“Por outro lado, as galerias se multiplicam, possibilitando a formação de indeterminados locais, capazes de garantir o ritmo dessa comercialização reservando para o artista o quinhão que lhes é de direito. Evidentemente, trata-se de um fenômeno relativamente recente, mas é inegável que esse desenvolvimento aconteceu – e está acontecendo – num ritmo assustador, favorecendo a criação de novas áreas de atuação para artistas inéditos.” (JORNAL CORREIO, 1982).

O que se percebe, é que, após o surgimento do NAC houve uma agitação no setor cultural e artístico de João Pessoa, promovendo também, o surgimento de galerias de arte e consequentemente ampliando o mercado de arte local. Mas, é importante ressaltar que, os objetivos fundamentais do Núcleo, eram voltados, para o conhecimento, a prática e experimentação artística, bem como a profissionalização de artistas e estudantes. Assim, o NAC não praticava ações de venda de obras, pelo menos não, nos seus primeiros três anos de exposições.

Uma vez que, durante a pesquisa, não foram encontrados nenhum material que evidencie esse tipo de atividade comercial entre 1978 a 1981. Entretanto, durante os levantamentos de dados no acervo, encontramos sinais que apontam para atividades voltadas para o mercado de arte, em alguns eventos pontuais e até mesmo em especulações¹⁷ em notícias de Jornais, tais sinais de comercialização de obras foram identificados por meio de tabelas de preços referentes a obras expostas, ou ainda notas publicadas nos jornais anunciando tais ações.

O primeiro indício da comercialização de obras de arte no NAC foi encontrado no verso da lista de visitantes da exposição “*Art-door – mostra paralela*¹⁸” de Roberto Burle Marx em 1981, no qual o artista colocou à venda peças de tapeçaria e quadros. Outro fator que indica a venda de obras foi uma nota no Jornal “*O Norte*” de 1984¹⁹, tratando da exposição da artista plástica Maria Luisa Mesquita, que deixa explícito a comercialização de suas obras, ressaltando que os resultados financeiros seriam

¹⁷ Encontramos uma reportagem no Jornal O Norte de 1981, “O NAC pretende colocar no RU uma Galeria de Arte”, a notícia aponta um projeto de Raul Córdula para transformar o espaço do Restaurante Universitário em uma galeria de arte, para a comercialização de obras. (Ver em CX2CP4p.55).

¹⁸ Exposição coletiva, pasta sobre a exposição disponível para consulta e pesquisa no acervo do NAC, localização CX9CP5.

¹⁹ Nota de jornal disponível para consulta e pesquisa no acervo do NAC, localização CX2CP7.

revertidos em benefício de obras sociais do Estado. Analisando essas informações, já se nota gradativas alterações da concepção inicial do Núcleo, se aproximando assim, do que se concebe como galeria de arte.

Mas o NAC continuou de certa forma, seguindo suas diretrizes iniciais, ministrando cursos e seminários, oficinas e palestras, bem como, trazendo artistas nacionais e internacionais, mas principalmente, abrindo as portas para artistas locais divulgarem suas produções para todo o público.

Essas ações também eram constantemente divulgadas nas páginas semanais dos jornais locais, como podemos constatar na publicação do Jornal “A União” de 1º de maio de 1983, “*Núcleo de Arte Inicia programação para 83 com oficinas culturais*”. Sobre as oficinas e atividades artísticas, a reportagem ressalta a importância do

“intercâmbio entre os participantes que poderão desenvolver suas habilidades potenciais com linguagens técnicas de acordo com as possibilidades, ou seja: tornar o ato criador uma ação lúdica e não repressora como são as formas tradicionais da aprendizagem.” (A UNIÃO, 1983).

Nesta mesma reportagem, percebemos a relação que o Núcleo de Arte queria estabelecer entre seu acervo/sua memória e a comunidade geral, convocando-os com o seguinte convite;

“Complementando atividades de informação, o NAC tem a disposição do público uma pequena biblioteca e arquivo de artes visuais com materiais diversificados, desde textos Xerox, filmes, slides, fotografias, arte postal e objetos.” (A UNIÃO, 1983).

A composição do acervo do NAC e sua produtividade em realizar atividades e eventos entraram em declínio, e se modificaram. Em relação ao acervo, isso se deu pela falta de manutenção, controle e organização, já com a produtividade, os problemas passaram desde questões estruturais físicas do casarão, como também pela diminuição dos investimentos e apoio da FUNARTE e da UFPB.

Isso ocorreu como explica Jordão (2010), por meio das mudanças políticas a partir de 1982, com as eleições diretas estaduais. Os investimentos que antes eram aplicados nos setores culturais voltaram-se, para as áreas de cultura popular e do patrimônio cultural, deixando a produção da arte contemporânea à margem dos incentivos governamentais. Dessa maneira, a FUNARTE que era um dos principais patrocinadores para as atividades do NAC, têm suas verbas diminuídas como ressalta a autora:

“Nesse momento, o aumento da demanda por apoio a projetos externos recebidos pela FUNARTE - com gestão de Maria Edméia Saldanha de

Arruda Falcão (julho/1982 a 1985) - foi acompanhado de uma progressiva diminuição de verbas, o que levou a FUNARTE a estabelecer critérios e prioridades de apoio mais rigorosos para a aprovação dos projetos.” (JORDÃO, 2010)

Sobre essa decadência do NAC, tanto em sua estrutura física, como na sua concepção de instituição de arte e núcleo de extensão da UFPB, o Jornal “*A União*” de novembro de 1986, reporta a seguinte notícia de Córdula Filho, que inicia seu texto da seguinte maneira:

“O Núcleo de Arte Contemporânea esteve dois anos fechado devido ao mau estado de suas instalações – o NAC ocupa um edifício antigo tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado. A Universidade Federal, que instalou em 1978, diz não ter recursos para mantê-lo funcionando, as artes visuais não fazem parte das prioridades universitárias.” (CÓRDULA FILHO, 1986).

Assim, observando o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba sob diversas perspectivas, pretendíamos neste capítulo, apresentar inicialmente, os contextos sócio-culturais e artísticos que foram se estabelecendo ao longo dos anos, e que contribuíram no processo de formação desse Núcleo de Arte.

Compreendendo assim, as transformações no campo das artes, na cultura local, e ainda no que se passou a conceber como instituição cultural, o NAC foi concebido visando à geração de conhecimento, educação, informação, divulgação e produção artística focada na arte contemporânea.

Observamos então, que o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, foi criado em um momento favorável no cenário cultural do país, contou com incentivos financeiros, bem como, com profissionais habilitados em sua direção, e possuía o vínculo com a Universidade, o que o potenciou a assumir um caráter diferencial das demais instituições de arte da cidade de João Pessoa. Com essa vertente voltada para propostas educacionais, visando à aproximação da academia com a comunidade, o NAC foi se estabelecendo como um novo eixo cultural no Nordeste.

2.3 NAC: ACERVO, DOCUMENTOS, ARTE CONTEMPOÂNEA E PRESERVAÇÃO

Observando que o papel de instituições culturais e de espaços expositivos torna-se um fator de grande relevância para o sistema da arte, atualmente, em se tratando de

produções em arte contemporânea²⁰, nota-se que o desenvolvimento dessa produção artística, trouxe novas concepções estéticas, espaciais e conceituais. Em consequência novos problemas e adaptações a essas características específicas, o que promoveram novos desafios, significados e valores aos espaços destinados a essa produção.

As configurações e propostas que esses novos espaços expositivos foram exigindo, podem ser analisadas a partir do conceito de região (ou campo) proposto por Bourdieu (1989), conceito que comprehende o universo da arte como um espaço simbólico, onde ocorrem construções de interesses, convergentes e/ou divergentes, ou seja, de produções humanas, concedendo ao espaço identidade(s).

Assim essa construção espacial simbólica a partir de novos entendimentos, estabelece fronteiras, que delimitam suas ações, mas não impedem, nem criam barreiras quando postas em confronto com outras perspectivas. Essa relação produz as diferenças culturais, da mesma forma que são produtos delas, apontando pontos de poder, autoridade e tensões que permeiam essas construções. Tais pensamentos se inter-relacionam com os espaços físicos expositivos, na medida em que observamos a construção e re-elaboração de significados que essas instituições promovem; atribuindo assim, novos valores simbólicos às obras que neles ingressam (BOURDIEU, 1989).

O que se percebe, é que, as transformações das instituições de arte a partir das produções contemporâneas vêm ao encontro das mudanças da própria arte e de seu sistema, uma vez que suas concepções e significados estão interligados e determinam-se, um ao outro, ao longo dos tempos. Assim, a arte contemporânea traz para os espaços expositivos questões ligadas às linguagens em sentido amplo, o reconhecimento do processo de produção como fator significativo em relação à obra acabada, o uso de técnicas e equipamentos tecnológicos, (ARCHER, 2001; CAUQUELIN, 2005).

As produções de arte, dentre suas diferentes correntes conceituais e estéticas, podem ser encaradas como produtos sociais. E em se tratando da arte contemporânea, essa produção coloca o artista, em sua grande maioria, como mediadores, testemunhos do cotidiano e com isso passam a compartilhar as experiências e vivências, estabelecendo uma relação tanto de observação quanto de crítica do mundo que os cercam e habitam (BAY, 2006; ARANTES, 2007). Ainda, segundo Azevedo (2009);

²⁰ Para Danton (2006) e Cocchiarale (2006), a arte contemporânea, como um gênero artístico, começa a partir da década de 1960, com a Pop Art norte americana, tendo como marco a exposição *Brillo Box* de Andy Warhol realizada em 1964, na Stable Gallery, em Nova Iorque. Esse conceito é desenvolvido de forma mais abrangente nos livros “*Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*” (São Paulo: Odysseus Editora), de Arthur Danton e em “*Quem tem medo de arte contemporânea?*” (Recife: Editora Massangana) de Fernando Cocchiarale

“a arte é uma das formas de produção cultural, assim como a Ciência e a Filosofia, que deve ser estudada na contemporaneidade, situada em seu contexto histórico, social, político e cultural, considerando os saberes instituídos e os saberes instituintes.” (AZEVEDO, 2009, p. 336).

A discussão sobre a arte como produto social, e as questões que envolvem esse campo, principalmente ao universo das instituições sociais que as adquirem, é muito vasta, e por sua complexidade não daríamos conta de resumí-la em um ou dois parágrafos. Mas podemos dizer que, a produção da arte contemporânea, não se limita apenas em representar ou mediar o cotidiano e a sociedade, ela envolve também a subjetividade, a sensibilidade e as particularidades individuais de cada artista. Assim, sob esses aspectos, Bay (2006) aponta;

“Que a ligação entre a arte e a sociedade é um caminho de mão dupla, ou de múltiplas entradas, e vê-la somente pelo aspecto social determinista seria negar a individualidade e comprometer a singularidade da criação artística. Por outro lado, verifica-se que mesmo nos períodos em que a arte mais pareceu abstrair-se do mundo circundante, nos momentos em que o artista foi um declarado transgressor, e nos tempor extremos dos experimentalismos aparentemente aleatórios, ela sofreu influencia e dialogou com o meio social; pois afinal, o artista estaria se abstraindo, trasngredindo ou alienando-se de que, senão da sociedade? (BAY, 2006, p.16).

A arte contemporânea então, não só propõe em suas produções, diferentes discussões em múltiplos formatos estéticos, mas exige ao ser institucionalizada, novas formas de documentar, catalogar, preservar e expor as obras de arte, incluindo, ainda, um maior envolvimento do artista em todas essas práticas. Diante desses motivos, as Instituições Artístico-Culturais, realizam constantes adaptações em suas formas de organização e expografia, para darem conta, das propostas artísticas, em suas estruturas estéticas e conceituais.

Dessa forma, temos como exemplo de espaços que atentam para essas peculiaridades e que salvaguardam produções contemporâneas de arte, o Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo (MAC/USP), que nasceu como um museu universitário, constituindo-se através de uma dinâmica diferenciada de ações e tornando-se um núcleo de pesquisa e produção de conhecimento, onde professores, freqüentadores e usuários estabelecem um estreitamento com as diversas relações dialógicas que permeiam o universo artístico - produção, montagem, curadoria, acervo, preservação e conservação.

Sendo assim, a partir das novas concepções, atuações e atividades desenvolvidas em espaços institucionalizados que agregam produções de arte, pode-se considerar esse conjunto de ações, que adaptam e respeitam as particularidades das produções artísticas, tratando-as e salvaguardando-as, como um importante catalisador

de ações a favor do conhecimento em arte, seja por meio da vivência e exploração dos processos artísticos que esses ambientes propiciam, ou ainda, auxiliando na preservação e conservação dessas obras de arte.

Em relação à proposta conceitual do NAC, percebe-se que este núcleo foi concebido dentro de um conceito contemporâneo de espaço de arte, visando principalmente manter o diálogo direto e constante com a comunidade universitária e local, através do trabalho de formação e extensão com e entre os departamentos da universidade. Inicialmente a proposta de atuação do NAC visava um trabalho colaborativo entre os departamentos de artes, filosofia, comunicação, arquitetura e ciências sociais, para ampliar o espaço de trabalho e as discussões em relação às artes visuais. Segundo documentos institucionais do NAC, podemos observar alguns objetivos traçados em sua política cultural, elencando seus interesses:

“a)Realizar a política cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da UFPB na área específica das artes visuais, contribuindo na assistência técnica cultural, no campo do estudo, da pesquisa e da extensão, à Universidade e a instituições culturais do Estado e particulares, na região nordestina, promovendo intercâmbio com órgãos nacionais e internacionais congêneres; b) Promover e difundir as artes visuais contemporâneas na Universidade e na comunidade em geral; c) Executar e participar de programas interdisciplinares compatíveis com seus objetivos; d) Manter infra-estrutura de produção e documentação da arte contemporânea.” (NAC, 1979).

O NAC naquele momento, atuando como um núcleo de extensão estendia e ampliava suas atividades culturais, sociais e educativas através de cursos, palestras, conferências e seminários; publicação de livros de artistas, revistas e catálogos; fomento a diversos projetos e pesquisas artísticas; consultoria e assessoria a espaços alternativos.

“Se o núcleo cumprir esses três aspectos que ele se propõe desde logo, que é ser um binômio entre o atual e o local, o de não exercer uma atividade convencional e o de captar o estudante, a contribuição vai ser muito importante.” (PONTUAL, 1979. In: O NORTE, cx2cp2 p.4).

Pelo seu vínculo com a Universidade Federal da Paraíba, segundo Córdula (2004), o NAC ficou ligado ao Departamento de Artes e Comunicação, sob orientações do Curso de Educação Artística, que por sua vez, tinha uma equipe técnica de professores ligados às diversas áreas artísticas afins, e a partir de uma resolução aprovada pela CONSEPE - Resolução nº15/1979, permitindo assim, a contratação de artistas como professores visitantes, o que contribuiu para as atividades do NAC, bem como impulsionaram as disciplinas do Curso de Licenciatura em artes (GOMES, 2004).

Com seu caráter educacional advindo das reflexões da academia, com o diálogo entre a comunidade e artistas, e os investimentos da FUNARTE, o NAC

caminhou suas diretrizes e concepções como espaço formador e experimental da arte contemporânea, considerando para suas práticas outras linhas de pensamento, que visavam à educação, preservação e profissionalização dentro do campo das artes, como podemos observar nas informações do texto presente no Projeto Universidade de 1983 - UFPB/FUNARTE, a respeito da parceria estabelecida que visasse assim:

“uma prática permanente de oficinas artísticas, envolvendo professores, estudantes, arte-educadores, artistas plásticos, pesquisadores e demais interessados em conhecer e praticar técnicas diversas, além de auxiliar serviços de montagem e instalação.” (Projeto Universidade de 1983 - UFPB/FUNARTE).

Diante dessas ações educativas, o NAC também promovia em seu espaço um trabalho de mediação em suas exposições. Esta ação fazia parte do “Projeto Visitas Guiadas”, que pretendia a formação de público para as artes visuais. Segundo textos do NAC, para essas visitas, os próprios alunos do Departamento de Artes e Comunicação eram convidados e preparados pela equipe do NAC, para conduzirem essas visitas e informar o público sobre as propostas das exposições.

Sobre essa proposta de educação e mediação em espaços expositivos, onde os alunos são conduzidos a refletir e promover discussões a respeito da produção em arte contemporânea e como esse tipo de arte pode contribuir nas opiniões e visões do cotidiano, Roberto Pontual ressalta:

“Esse interesse no local e no universal, do ponto de vista da proposta que o núcleo tem, pode dar, no geral, um resultado muito bom. Pode dar um resultado muito bom também, num outro nível, pelo fato de que o núcleo se propõe a absorver o estudante, que normalmente acha a arte a frescura maior que pode existir ‘porque não serve para nada’ (PONTUAL, 1979. In: O NORTE, cx2cp2.p.4).

Outro aspecto educacional que o NAC propunha, era a preservação e divulgação das informações e memória no campo das artes. Essa preocupação com suas memórias foram trabalhadas a partir do “Projeto Biblioteca/Arquivo”, que promovia a formação do acervo de arte contemporânea, que fosse acessível à comunidade e possibilitasse o acesso às informações sobre a produção daquele período nas artes visuais. Além disso, segundo Paulo Sérgio Duarte (1979), esse acervo seria baseado na própria história do NAC, apresentando assim, não só as produções da arte contemporânea daquele momento, mas as próprias memórias da instituição.

Em relação à formação do acervo do NAC, Córdula (2004), observa:

“Na sucessão de exposições e outros eventos, ampliou-se o acervo de dados referentes a cada fato ou acontecimento produzido. Um acervo, aliás, que pretendeu ser um arquivo de fontes para pesquisas, um manancial capaz de

realimentar trabalhos de investigação que resultassem em produtos como textos e imagens capazes de gerar material didático a serviço dos departamentos universitários afins e capazes também de serem publicados para subsidiar a comunidade de informações a respeito da arte contemporânea.” (CÓRDULA, 2004; IN: GOMES, 2004, p. 15).

Ao longo de sua formação, o acervo do NAC contou fundamentalmente, com registros fotográficos, fotografias num conceito estendido, documentos administrativos, currículos de artistas, correspondências institucionais e arte postal, arte-xerox, projetos voltados para preservação e manutenção do Núcleo, projetos artísticos, trabalhos de arte conceitual, livros de artistas, livros literários de arte, filosofia, política, etc., trabalhos produzidos nas oficinas, entre outros. Essas formas de arte, eram focadas na experimentação material e conceitual que por sua vez, extrapolavam os limites das modalidades tradicionais – pintura, escultura, gravura, configurando assim, novas propostas artísticas.

O acervo de arte contemporânea do NAC representa assim, o diferencial dessa instituição, em relação às demais instituições de arte de João Pessoa, uma vez que é a única a manter e divulgar, especificamente, este tipo de produção artística. Essa produção artística contemporânea pode ser identificada em sua essência, em trabalhos de arte conceitual, uma vez que, a composição do acervo do NAC teve sua maior aquisição nos seus primeiros anos, onde as exposições e atividades advinham de artistas que produziram efetivamente durante os anos de 1960.

Nesse sentido, se faz necessário compreender o que vem a ser a arte conceitual. De forma sintética, a arte conceitual, foi desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970, e pode ser entendida como uma multiplicidade de atividades artísticas cujos conceitos e idéias são a matéria prima, tendo pouca relevância a materialização ou execução da obra (FREIRE, 2006).

São trabalhos artísticos pautados na linguagem, na discussão de idéias, onde a criação do artista é o mais importante, independentemente de sua concretização em objetos. Dessa forma, muitos trabalhos usavam a fotografia, reprografias, filmes ou vídeo, livros de artistas, como registro de ações performáticas, projetos e processos, uma vez que este movimento artístico criticava não só o sistema político da época, como o próprio sistema hegemônico e canônico da arte (WOOD, 2002; FREIRE, 2009).

Diante das particularidades desses objetos, destacamos os livros de artistas, que segundo Silveira (2001) “O livro de artista pode ser apenas um livro convencional, pode ser um livro-objeto, ou pode ser um livro-obra, pertencendo tanto à arte como à bibliofilia.”, e isso nos mostra a necessidade de compreender cada conceito que os

livros de artistas possuem, bem como, promover uma representação da informação que proporcione um maior entendimento a essas especificidades e facilite na recuperação dessas informações.

Apresentamos alguns exemplos de livros de artistas e de outros documentos artísticos do acervo do NAC, através das imagens 06 a 11;

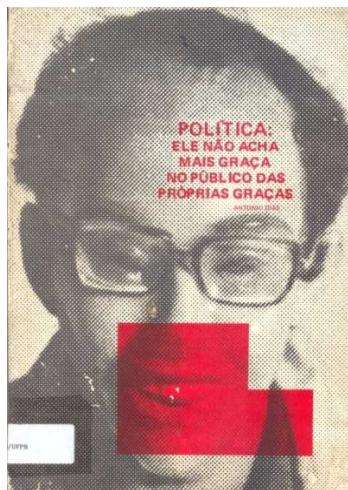


Imagen 06 – Fotografia da capa do Livro de Artista de Antonio Dias, 1979 - “Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças”, produzido pelo NAC. Fonte: ACERVO PESSOAL

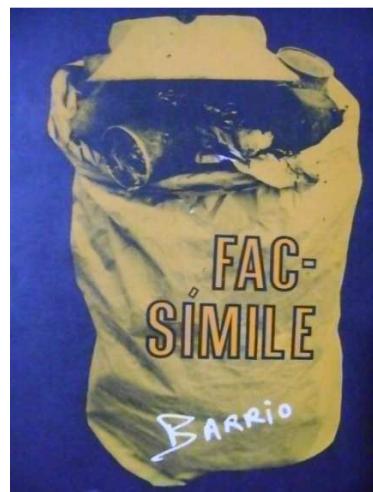


Imagen 07 – Fotografia da capa do Livro de Artista de Artur Barrio, 1979 - “Fac-Símile”, produzido pelo NAC. Fonte: ACERVO PESSOAL.

"AQUILA :: EXCALA"
c.m, 1978

NUMA ÁREA PLANA E ABERTA (PREFERENCIALMENTE PRAÇA PÚBLICA OU SIMILAR NO CENTRO DA CIDADE), DEMARCAR NO SOLO, ATRAVÉS DE TINTA BRANCA OU CAL, UM TRAPÉZIO DE $\approx 30\text{ms.} \times 20\text{ms.} \times 10\text{ms.}$, INTERROMPIDO EM CERCA DE 2 (DOIS) METROS EM 2 DE SEUS LADOS OPOSTOS E NÃO PARALELOS ENTRE SI E TENDO NESTA FAIXA, SOBRE O PONTO DE ENCONTRO DAS 2 DIAGONAIS DO TRAPÉZIO, UMA PLATAFORMA DE MADEIRA, DE ≈ 3 METROS DE ALTURA, À QUAL SE TERÁ ACESSO POR UMA ESCADA, E NA QUAL ESTÁ COLOCADA UMA TSLA.

ESTE TRAPÉZIO É QUADRUCULADO INTERNAMENTE NUMA PROGRESSÃO ARITMÉTICA DE MANEIRA QUE $\frac{a_2 - a_1}{a_1} = \frac{a_{n-1} - a_n}{a_n}$ E TENHA NAS SUAS EXTREMIDADES INTERNAS, RESPECTIVAMENTE 1 ANÃO, 1 GIGANTE, 1 BOLA (DE COURO) GRANDE, 1 BOLA (DE COURO) PEQUENA, ALÉM DE DUAS TRAVES (DE FERRO OU MADEIRA), SENDO UMA GRANDE (MEDINDO 4 METROS DE LARGURA X 2 METROS DE ALTURA) E A OUTRA PEQUENA (MEDINDO 2 METROS DE LARGURA X 1 METRO DE ALTURA).

Imagen 08 – Fotografia do Projeto conceitual de Cildo Meireles, 1979 – “Excalá Áquila”, Projeto não realizado. Fonte: ACERVO PESSOAL.



Imagen 09 - Fotografia de Performance de Francisco Pereira, 1979 – “Um dia de Sol” em João Pessoa, praia de Tambaú. Fonte: ACERVO DO NAC



Imagen 10 – Fotografia Envelope: Arte Postal de Paulo Klein, 1979 – “Cidadão Klein”. Fonte: ACERVO PESSOAL.



Imagen 11 - Fotografia de Instalação/Performance de AnnaMaria Maiollino, 1980 – “Feijão com Arroz”, realizado no NAC. Fonte: ACERVO NAC.

Assim, a composição do acervo do NAC foi se estabelecendo conforme as ações, eventos e atividades que eram realizados no Núcleo, por meio de instalações e performances²¹, exposições e seminários, palestra e oficinas de vários artistas, hoje consagrados no cenário artístico nacional e internacional: Anna Maria Maiolino, Jota Medeiros, Cildo Meireles, Tunga, Chico Pereira, Hudnilson Jr, Marcelo Nietzsche,

²¹ O NAC tinha como foco a apresentação e divulgação da arte contemporânea, cujas modalidades centrais eram a performance e as instalações, obras de caráter conceitual. Instalação, numa breve definição, abrange produções que criam ambientes artísticos em espaços de galerias e museus, para interação com o espectador. Performance compreende as produções artísticas que combinam elementos do teatro, das artes visuais e da música, criando situações efêmeras de expressão corporal, plástica e sonora (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2011).

Falves Silva, Paulo Klein, Paulo Bruscky, Antonio Dias, Artur Bairro, 3NÓS3, dentre muitos outros (ALMANAC, 1980; CÓRDULA FILHO, 1986).

Dessa forma, além de apresentar à comunidade, formas de arte que, no período em questão, tinham pouco espaço em instituições culturais que promoviam a arte no Brasil, passou-se a compor um acervo peculiar e inexistente no Nordeste. Como exemplo da importância de seu acervo, podemos citar a exposição “Livre como Arte” realizada em novembro de 1978, idealizada pelo artista plástico Antônio Dias e sob a curadoria de Silvino Espínola, no qual tinha o livro de artista como tema; apresentamos algumas imagens (12, 13 e 14) referentes a essa exposição (JORNAL O NORTE, 1978; ALMANAC, 1980).



Imagen 12 - Fotografia do visitante na Exposição “Livre como Arte” observando o livro de artista “Meteoro Sonoros da Indústria Têxtil” de Ronaldo Periassu de 1973. Fonte: ACERVO DO NAC.



Imagen 13 - Fotografia do visitante folheando livro de artista *não identificado* na exposição “Livre como Arte” em 1978. Fonte: ACERVO DO NAC.



Imagen 14 - Fotografia panorâmica da Exposição “Livre como Arte” de 1978 na Biblioteca Central da UFPB. Fontes: Acervo do NAC

Nesta exposição, artistas nacionais e internacionais enviaram por correio suas produções em formato de livro, que foram expostas na Biblioteca Central da UFPB, gerando grandes discussões na época. Um aspecto importante dessa exposição é que todos os livros que participaram da mostra foram doados ao acervo do NAC como podemos verificar na reportagem do Jornal “O Norte” de 1979;

“Todos os trabalhos foram doados ao acervo do NAC devendo esse material ser acrescido de outros uma vez que artistas de vários pontos do país estão enviando trabalhos à exposição.” (O NORTE, 1978 - cx2.cp1.p.3).

A formação do acervo do NAC foi se compondo conforme se desenvolviam as exposições e atividades, reunindo documentos diversificados, e agregando produções da arte contemporânea, que até então, no Nordeste, nenhum Museu ou Instituição Cultural possuía. O NAC passou assim, a ser referência nesse tipo de produção, assim como, se caracterizou como um espaço inovador do experimentalismo na época. Segundo Spricigo (2011), o diálogo e influencias da produção contemporânea dentro das instituições culturais, se re-configurou em novos modelos de pensamentos e espaços;

“[...] foi a arte conceitual e a crítica institucional que avançou com a radicalidade nessas proporções e concebeu a noção de site (local), não somente em termos físicos (tempo e espaço), mas também culturais, e promoveu inserções críticas nos sistemas institucionalizados de arte”. (SPRICIGO, 2011, p. 188).

Assim, no campo das artes, os museus que em sua grande maioria ainda são concebidos como lugares de contemplação, espaços de salvaguarda e apresentação, quando agregam em seus acervos produções da arte contemporânea, modificam seus sistemas de apresentação, desenvolvem novas propostas de diálogo com o público, e são encarados atualmente como espaços informacionais (SPRICIGO, 2011)

Ao nos defrontarmos com um acervo de arte contemporânea, e nos debruçarmos sobre seus documentos ou objetos, faz-se necessário conceber esses elementos, no sentido mais amplo e aberto de seus conceitos, ou seja, não apenas como documentos administrativos, nem apenas como projetos artísticos, mas tratar esses materiais tanto inseridos no contexto informacional, quanto a partir de suas particularidades artísticas – estéticas e conceituais.

Em relação aos projetos de arte conceitual ou as fotografias de performance, por exemplo, podem ser encarados como tanto como documentos, quanto em relação ao seu caráter artístico, no qual sua autenticidade está na ação ou relação com o observador, e não apenas referente ao momento originário, como numa fotografia jornalística por exemplo. Dessa forma, os projetos de arte conceitual ou as fotografias de performance, não devem ser encarados apenas como um registro, mas os valores simbólicos desses documentos estão vinculados no ato de produzir sentidos e de transportar ao momento vivido, o observador quando entra em contato com o objeto (FREIRE, 2009).

O caráter documental dessas produções pode assim, assumir um status de obra de arte, bem como servirem como registros das realizações artísticas. Esses documentos são partes significativas na história das ações, das reflexões e conceitos, elaborados e

produzidos por artistas, e graças a esse fator documental – fotografias, projetos artísticos, revistas de artistas, livros, reportagens, cartões postais, nos possibilitam conhecer as produções e ações artísticas realizadas principalmente nos anos de 1960 e 1970 e assim, reapresentá-las e expô-las atualmente (FREIRE, 2009).

Nesse sentido, partimos da idéia que os documentos ao serem inseridos no acervo do NAC recebem uma nova significação, ou seja, foram institucionalizados e passaram de uma produção para efetivação como obra de arte. Ao se encontrarem em um ambiente institucionalizando, esses documentos foram/são/serão interpretados ou reinterpretados por diferentes indivíduos, seja o funcionário da instituição que irá catalogá-lo ou o usuário que irá observá-lo.

Dessa forma, as variações de significação que os documentos/objetos de arte vão assumir, dependerão das diretrizes conceituais e até mesmo estéticas, de cada instituição. Segundo Bay (2006) essas vertentes institucionais, que se dão a partir das concepções multifacetadas, estabelecerão às re-significações das produções de arte, assim;

“Pode-se dizer que Freud considerou a obra de arte um todo analisável em si mesmo, no qual a modificação em um simples elemento desencadeia a construção de um outro e diverso conjunto. Tal consideração propiciou o desenvolvimento de abordagens posteriores sobre a criação e interpretação da obra de arte, como as de Gaston Bachelard (poética da imagem), Gilbert Durand (mitocrítica), Hana Robert Jauss (estética da recepção), Wolfgang Iser (efeito estético), dentre outros.” (BAY, 2006, p.10).

Em relação ao Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, por possuir um acervo diversificado, composto por uma produção da arte contemporânea, em especial com trabalhos da arte conceitual, bem como, uma massa documental de reportagens e relatórios, e ainda, por sua concepção de espaço ir além da função de galeria (exposição), mas servir como local de experimentação e prática do conhecimento, os documentos e obras de arte conceitual do NAC, assumiram tanto sua significação enquanto produção artística, quanto passaram a servir como fonte informacional para pesquisas e reflexões nas atividades educacionais desenvolvidas em seu espaço.

Em virtude dessa posição, o NAC pode ser considerado como uma unidade de informação, no qual seu acervo é composto por informações e produções artísticas, produtos da sociedade, que carregam em si valores e memórias. Assim, ao serem organizados e classificados, facilitam a recuperação das informações contidas em seus conteúdos, estabelecendo assim, além de sua disseminação, novas re-significações, compondo a memória social (LE GOFF, 1996).

O NAC através de seu vínculo com a Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, conforme a Resolução nº33/80 da CONSEPE estabeleceu seu papel social como espaço de produção de conhecimento, arte e cultura, bem como, através da composição de seu acervo, passou a constituir as memórias sociais e artísticas da sociedade local.

Pode-se dizer que, o NAC ao promover seu acervo como referentes da memória social e coletiva, seus documentos e obras de arte assumiram potencialmente novos atributos de poder e valor, constituindo-se como parte integrante do patrimônio cultural da sociedade. Para que isso ocorra, a comunidade ou os grupos culturais devem eleger esses documentos como representantes de suas identidades e por isso, a necessidade de se preservar, representar, perpetuar esses materiais culturais (LE GOFF, 1996).

Assim, encontramos nos acervos de arte contemporânea, obras que foram pensadas não apenas para serem vistas ou contempladas, mas experienciadas ou vivenciadas no intuito de estabelecer novos significados e sensações entre seus expectadores. Embora algumas dessas obras não sejam produzidas para serem guardadas em um acervo, mas elaboradas para dialogar diretamente com o público, serem efêmera, ou atuarem no próprio cotidiano urbano do transeunte, é a partir do momento que uma obra se torna institucionalizada, cabe as instituições buscar novas formas para armazenar, tratar e conservar esses materiais, tanto para preservar quanto para re-expor esses trabalhos ao público, uma vez que, essa é sua função social.

Para tanto, as instituições culturais, principalmente em relação aos museus, segundo Loureiro (2000.a, p.93), esses espaços são “como instâncias de coleta, preservação e difusão da memória social.” Ao encararmos os bens que constituem esses espaços como patrimônio cultural, “sua finalidade básica seria articular e favorecer os atores sociais, dotando-os de instrumentos voltados à interpretação e transformação do presente através do entendimento de seu passado.” (LOUREIRO, 2000.a, p. 93).

Para preservar e conservar as produções artístico-culturais, também elegidas como patrimônio cultural das sociedades, precisamos atentar para os seguintes entendimentos sobre a preservação e a conservação, e para isto, Estellita (2011) esclarece;

“A conservação se refere à manutenção da integridade física dos objetos, como o controle de temperatura e umidade, higienização e acondicionamento das peças etc. Já a preservação é um conjunto de práticas que, além da conservação, incluem a documentação, a divulgação do acervo, a educação patrimonial e todas as ações possíveis para viabilizar o processo de valorização e comunicação das obras, tendo como foco não puramente o objeto, mas a relação estabelecida com o sujeito.” (ESTELLITA, 2011, p. 7)

Dessa forma, as reflexões sobre a preservação e conservação das produções contemporâneas, atualmente são estabelecidas através do diálogo entre Instituição cultural com seus profissionais e os próprios artistas. Segundo Estellita (2011), estão sendo feitos alguns mecanismos, adotados para a preservação e conservação de obras contemporâneas, a autora cita os seguintes;

“[...] *registros* (fotográficos, filmográficos ou sonoros) se aplicam às obras efêmeras, perecíveis ou que de alguma maneira se desenvolvem no tempo. Os *projetos* (ou os roteiros) são utilizados pelos próprios artistas, que desenvolvem um planejamento da obra, descrevendo seu processo de montagem ou de acontecimento, tal como uma receita, permitindo sua remontagem por outras pessoas com outros materiais idênticos. Já as *réplicas* (ou substituições) se adéquam às necessidades das obras relacionais, que demandam a manipulação do público, ou simplesmente objetos que sofreram ação do tempo e podem ser substituídos, no todo ou em partes, sem perda simbólica. Estes mecanismos são articuláveis entre si, sendo possível realizar réplicas a partir de projetos, fazer registros a partir de roteiros ou réplicas a partir registros.” (ESTELLITA, 2011, p. 2)

Esse mecanismos citados pela autora - registros fotográficos, projetos/roteiro e réplicas – podem sim ser uma forma perdurar por mais tempo a vida dessas produções artísticas, mas por que essa preocupação em salvaguardar todas as produções contemporâneas, uma vez que, algumas delas possuem propostas de efemeridade, ou que determinam seu fim? Essas questões são extremamente complexas nas discussões do campo das artes, e estão longe de chegar a um veredito. Mas quando uma obra entra em um museu, ou nessas instituições de memória, esses espaços já carregam em seus primórdios, o sentimento de perpetuação.

O Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba como instituição não se colocou indiferente a essas questões de preservação e conservação de seus objetos e de seu acervo de modo geral. Mostraremos mais adiante, que o NAC desenvolveu uma organização e um tratamento sistemático próprio até meados de 1982, tendo controle e fiscalização de seus suportes informativos.

Nos primeiros anos do NAC, seu acervo possuía uma organização e um tratamento sistemático como dissemos, entretanto depois de 1985, com as várias mudanças administrativas, o acervo foi sendo deixado de lado. Nos últimos anos, encontrava-se quase em sua totalidade abandonado, servindo apenas como um depósito, onde preservação e conservação passavam longe de seus documentos e memórias.

Discutiremos mais sobre o acervo do NAC, sua trajetória, sua situação nos últimos anos, no capítulo “Diagnóstico do NAC” e como realizamos a organização dos documentos, visando à preservação destes e das memórias que esse acervo conta.

- CAPÍTULO 3 -

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA UMA PESQUISA

3.1 CAMINHOS METODOLÓGICOS PARA A ORGANIZAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DAS INFORMAÇÕES

Para a sistematização dos procedimentos adotados em uma pesquisa que se pretenda científica, se faz necessário a construção de métodos que dêem conta do êxito dos seus objetivos. No caso desta pesquisa, que envolve campos de conhecimento distintos, em função dos lócus originários da produção da documentação que se vão tratar, os procedimentos metodológicos colaboram para este estudo da Ciência da Informação, cujo objeto é o fenômeno informação, dentro do acervo de arte contemporânea do NAC, visando sua organização, bem como seu tratamento, sua sistematização, representação e preservação.

Dessa maneira, Becker (1997), esclarece que nas ciências sociais pode-se adotar um modelo artesanal, no qual se busca adaptar os princípios gerais às situações específicas, e em que cada pesquisa vai se enquadrar. Para esse tipo de pesquisa, Becker esclarece suas perspectivas;

“Esta maneira de trabalhar sacrifica, é claro, as supostas vantagens da especialização. Mas tem suas próprias vantagens alternativas. Em vez de tentar colocar suas observações sobre o mundo numa camisa-de-força de idéias desenvolvidas em outro lugar, há muitos anos atrás, para explicar fenômenos peculiares a este tempo e a este lugar [...]” (BECKER, 1997, p.12).

Assim, buscamos nos princípios gerais que fundamentam métodos científicos, uma orientação para construirmos procedimentos próprios, que perpassem e satisfaçam as necessidades da pesquisa, corroboração as especificidades que a Ciência da Informação demanda. Para isso, entendemos que todo campo de conhecimento possui um conjunto de noções, - seu universo conceitual, que lhe são próprios, para tanto,

“As áreas especializadas da experiência humana devem ter seu universo nocional devidamente identificado a partir de um dado ponto de vista, para que seja possível organizá-lo de forma sistemática, ou seja, inter-relacionada. Só a organização nocional de uma área permite a utilização de instrumentos eficazes para o tratamento e recuperação da informação.” (CINTRA; KOBASHI; LARA, 1994, p.49).

Compreendemos que essa noção, que envolve o acervo de arte do NAC, faz com que seu universo particular, esteja inserido num sistema, em que através do conhecimento, estabelece relações e propriedades comuns, a uma classe de objetos, tornando possível visualizar diferentes formas de organização. Ao relacionar as noções de uma área, considera-se então, um sistema nocional, em que fundamentam um

arcabouço próprio para a organização das informações (CINTRA; KOBASHI; LARA, 1994).

A partir de um sistema nocional, podemos verificar relações de hierarquias, que irão colaborar tanto na organização, quanto no entendimento “*geral e particular / do todo e da parte*”, portanto observamos também, que todo sistema de noção é influenciado pelo contexto sócio-cultural que o circunda e no qual está inserido (CINTRA; KOBASHI; LARA, 1994).

Nesse sentido, a partir do sistema nocional no qual nosso objeto de estudo está inserido – ou seja, sua origem está no campo das artes, desenvolvemos através dos métodos e conhecimentos da CI, a adoção de um modelo artesanal, a partir da análise de modelos de sistemas de organização de acervos de arte e arquivos gerais já reconhecidos, visando essencialmente, a representação e classificação das informações, a fim de sua organização e recuperação.

Então, temos que entender o porquê, da necessidade de adoção de modelos de representação e classificação para a organização de informações. Segundo DODEBEI (2002);

“Os modelos derivam da necessidade humana de entender a realidade, aparentemente complexa e são, portanto, representações simplificadas e inteligíveis do mundo, permitindo vislumbrar as características essenciais de um domínio ou campo de estudo.” (DODEBEI, 2002, p.19).

A autora salienta ainda, que, quando realizamos representações do conhecimento, produzimos estoques informacionais. Esses estoques informacionais são compreendidos dentro das noções da área tratada, assim, a utilização dos modelos, que são “*construções da mente humana*”, se tornam um fator colaborativo na organização e compreensão das informações (DODEBEI, 2002, p.20). Para tanto,

“Uma outra característica, também muito importante, dos modelos, é sua natureza ‘sugestiva’ (a visão global de um modelo) que permite ao conhecimento um avanço mais significativo do que aquele que se poderia obter pela análise de apenas uma das partes. Na medida, no entanto, em que um modelo é apenas uma ‘aproximação’ à realidade, ele é uma ‘analogia’, que permite reformular o conhecimento sobre alguns aspectos do mundo real.” (DODEBEI, 2002, p.20).

O uso de procedimentos metodológicos para auxiliar a sistematização dos objetos informacionais, específicos da arte contemporânea, colaborou em um diálogo multidisciplinar entre a Ciência da Informação, as abordagens da Memória Social, por meio do entrelaçamento das noções desses campos de conhecimento, estabelecendo

dessa forma, os atributos necessários na formação dos modelos de organização desta pesquisa.

Essa relação dialógica entre CI e a Memória Social, além de agregar diferentes configurações de modelos de organização, também podem levar a reestruturação desses modelos, uma vez que, a representação e classificação - tanto do cotidiano, dos produtos culturais, do universo circundante ao homem, - variam conforme o contexto e a interpretação de seu observador. A elaboração desses modelos é transformada potencialmente em estoques de informação, formando assim, “*as memórias documentárias, consideradas construções simbólicas do conhecimento.*” (DODEBEI, 2002, p.19).

Ao pensarmos nesses estoques de informação, como potenciadores das memórias documentárias, encontramos nas teorias da representação e classificação, ou nas teorias da organização do conhecimento, as diretrizes de formação desse campo do saber. Em relação à representação e classificação, Azevedo Netto evidencia;

“As noções de representação e de classificação institucionalizam-se, no discurso das ciências, no âmbito da modernidade, como formas de explanação das ordens constitutivas do mundo real. Os princípios de classificação e de representação assumem tal importância na esfera desses discursos que, em seu momento inicial, chega-se a restringir os processos científicos às atividades de representação e classificação do segmento do mundo real em que seus objetos eram constituídos.” (AZEVEDO NETTO, 2001, p. 86-87).

Dessa maneira, ao compormos um modelo de organização, a partir da representação e uma classificação hierarquizada, através de um processo de seleção por meio das características e conteúdos dos documentos, estaríamos sistematizando e organizando as informações através de seus atributos, que no campo da memória, esses atributos podem ser tratados como “*células da memória*” (DODEBEI, 2002, p.29).

Como signos, como produtos culturais, os atributos devem ser analisados conjuntamente, e dentro do contexto no qual estão inseridos, pois, caso sejam retirados do todo, perderão seus significados e suas referências, dificultando a recuperação das informações e afetando as memórias que lhe são inerentes.

Portanto, tanto como signos, quanto como “*células de memória*”, o cruzamento dos atributos torna-se essencial para uma representação e classificação significativa das informações, vale salientar que, como em todo processo de classificação e representação, devemos considerar as perdas e a redução de informação, uma vez que;

“Tal cruzamento é, no entanto, limitado à escolha de atributos feita pelo analista da informação e, ainda, à dificuldade imposta pela própria natureza da língua natural, na qual se apresentam tanto os documentos como os pedidos de busca de um documento na coleção.” (DODEBEI, 2002, p.29).

Assim, ao representarmos e classificarmos uma informação buscou-se através desses procedimentos, fazer referência a algo, ou a um objeto, com os objetivos de sistematizar, organizar, divulgar e recuperar essas informações, uma vinculação entre o objeto da representação e a forma como esse objeto é registrado e disseminado.

Pode-se dizer ainda, que a representação e classificação da informação possuem um caráter dinâmico na construção de signos, uma vez que este se pretende funcional e compõem-se intencionalmente por meio das interpretações, por isso tendem a relativizações. Pois esse processo vai depender de quem representa e de quem a utiliza, a representação atua assim, como mediadora na sintetização dos conteúdos informativos, fazendo com que, suas ações promovam a preservação e evocação das memórias sociais (CINTRA; KOBASHI; LARA, 1994; DODEBEI, 2002; PINHO, 2009).

Para a Ciência da Informação, Pinho (2009, p.46) alega que a representação “*visa a promover o acesso aos conteúdos dos documentos para uso e posterior geração de novos conhecimentos*”, através das perspectivas do contexto circundante no qual o indivíduo pertence, associando-se a métodos e diretrizes que direcionem e formatem essas representações em informações de fácil acessibilidade.

Desse modo, para desenvolvermos um modelo artesanal próprio, dentro da noção do universo da arte contemporânea e que represente as memórias e informações do acervo do NAC, estabelecemos uma hierarquia e uma organização dos documentos, a partir do próprio contexto de organização e classificação do Núcleo. Assim, utilizamos o processo de Análise Documentária, para nos guiar na construção do modelo de organização.

Pensamos no uso da Análise Documentária, uma vez que, a representação da informação dentro de seu processo, é constituída através da análise e síntese dos conteúdos informacionais dos documentos, bem como, através da compreensão dos aspectos contextuais externos que envolvem esses documentos (PINHO, 2009). Assim, através da sistematização de Guimarães (2003), montamos um quadro, esquematizando de forma resumida, as etapas do processo de análise documentária;

PROCEDIMENTOS DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA			
ETAPAS	OBJETIVOS	AÇÃO 1	AÇÃO 2
ETAPA ANALÍTICA	BUSCA IDENTIFICAR OS CONTEÚDOS INFORMACIONAIS	INTERPRETAÇÃO DO CONTEÚDO SIGNIFICATIVO	CONSTRUÇÃO DE CATEGORIAS PARA OS CONTEÚDOS SIGNIFICATIVOS
ETAPA SINTÉTICA	SELEÇÃO E RETIRA O CONTEÚDO INFORMACIONAL	SELEÇÃO E APLICAÇÃO DOS CONTEÚDOS SIGNIFICATIVOS EM HIERARQUIAS PARA FACILITAR A BUSCA DAS INFORMAÇÕES	SINTETIZAÇÃO DAS INFORMAÇÕES; REPRESENTAÇÃO DO DOCUMENTO ATRAVÉS DE LINGUAGEM CONTROLADA

Tabela 01: Quadro esquematizado a partir da sistematização proposta por Guimarães (2003), das Etapas do Processo de Análise Documentária.

No processo de representação e classificação dos documentos do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, após realizarmos as etapas da Análise Documentária, compreendeu-se o objeto, não mais em sua essência individualizada, mas como um documento inserido em um contexto e em constante diálogo com os demais objetos que o circundam.

Nesse sentido, Loureiro (2000b, p.114), trabalhou com a “*estrutura informativa do objeto*” a partir de “*informações intrínsecas e extrínsecas*” de cada documento, no qual a análise dos documentos se daria conforme sua “*matriz tridimensional*”, ou seja, em relação aos seus aspectos físicos e de materialidade; seu significado, formação no tempo e situação/estado de preservação.

Durante a representação e classificação das informações do acervo do NAC, aliado às etapas da Análise de Documentária e ainda conforme as situações estruturais informativas dos documentos; utilizamos como orientação, modelos já estabelecidos, por instituições que possuíssem acervos documentais e produções artísticas contemporâneas, cuja tradição em tratamento e organização pode ser considerada como referência para as demais.

Foi possível assim, refletir a estruturação e adaptação desses modelos de organização informacionais diversificados, construindo modelos próprios para esta pesquisa, a partir da representação e classificação dos materiais do acervo do NAC, dando conta de suas particularidades, bem como, seguindo dentro das próprias noções de organização do Núcleo, que desde sua formação já possuía um sistema classificatório.

3.2 ORGANIZAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO ACERVO DO NAC: MODELOS E ATRIBUTOS INFORMACIONAIS.

“O ser humano inicia suas tentativas de organizar e representar o conhecimento desde os primórdios de sua própria existência, transformando as formas de sociabilidade e as relações. Portanto, organizar e representar não são uma necessidade atual, mas, sim, uma preocupação que surge com a própria evolução da sociedade, que anseia pelo compartilhamento, decifração e uso do conhecimento registrado.” (PINHO, 2009, p.22).

Trazendo essas discussões para os procedimentos metodológicos dentro do campo da CI, é possível refletir suas práticas e ações voltadas para a organização, representação e recuperação das informações, tornando possível dialogar e relacionar os métodos científicos, que desenvolve para cada particularidade de seu campo, a fim de produzir informações ou conhecimentos de forma sistematizada, que proporcione além de facilidades de recuperação das informações, subsídios para a construção de uma memória social (DODEBEI, 2002; PINHO, 2009).

Os sistemas de organização e representação da informação, em suas primeiras configurações enquanto registros ordenados apresentaram-se em formas simplificadas de catálogos e listas inventariais, seguindo as classificações de seus períodos. Nesse sentido, Pinho (2009) trata a classificação atual, dentro do contexto social, entendendo-a

“[...] enquanto instrumento (sistemas de classificação), a classificação enquanto processo mental (ato de classificar), enquanto área de conhecimento (atualmente denominada Organização do Conhecimento), enquanto operação (atribuição de uma notação) e como atividade (caracterização geral de um fazer em um universo social).” (PINHO, 2009, p.24).

Para tanto, o tratamento e a organização do acervo do NAC, que se estruturou para esta pesquisa, buscou compreender os procedimentos que poderiam colaborar para a sistematização das informações contidas nesse acervo, através da classificação dentro do sistema nocional dos campos de conhecimento, tratando ainda, a classificação sob as perspectivas da semântica. Esse tratamento foi inserido no contexto de articular o NAC, na medida em que a representação da informação deve dialogar com o universo possível de seus usuários, portanto essa representação deve atender as formas de significação do universo conceitual da arte contemporânea.

Buscamos em Pombo (2002), seu entendimento em relação à classificação, que segundo a autora, “*a classificação se constrói a partir de códigos estabelecidos que orientam cada cultura*” o que demanda o compartilhamento de significados, já em relação à organização, compreendendo como embasamento metodológico cujos pilares

se estabeleceram sob a teoria semiótica de Peirce, nos guiou pela definição de Humberto Eco (1980), uma vez que;

“o interpretante que é visto como a instância onde há a construção do significado, da recuperação da informação. E esse significado, ou informação, somente é alcançado pelo processo de semiose ilimitada.” (ECO, 1980, p.22).

A partir desse entendimento, a classificação da informação sob a análise semiótica, deve ser colocada através da perspectiva de Pombo (2002, p.9) que “*O ponto de vista do homem é o único princípio a partir do qual a classificação se pode estabelecer*”. Assim, ao classificarmos e construirmos códigos e sistemas que direcionem e formatem uma área de conhecimento, devemos aceitar para esta pesquisa, uma classificação aberta, que evidencie sua possibilidade de novas re-estruturações e significações, uma vez que, essa classificação está inserida no processo de semiose ilimitada.

Assim, para o tratamento e organização do acervo do Núcleo, adotamos atributos informacionais as necessidades da pesquisa, de maneira que cada campo informacional possuísse a finalidade de trazer em si, informações que contribuíssem para uma recuperação da informação satisfatória. A Ciência da Informação também denomina esses atributos como metadados, encarando-os como “[...] conjuntos de atributos, mais especificamente dados referenciais, que representam o conteúdo informacional de um recurso que pode estar em meio eletrônico ou não. [...]” (ALVES, 2005, p.115).

Como mencionamos no começo deste capítulo, trabalharemos com a nomenclatura signos, para os atributos, ao invés de metadados, entendendo que os signos funcionam como instrumentos da representação, a partir da significação intrínseca e extrínseca do documento, já os metadados ficariam atrelados apenas aos “*dados referenciais*” do conteúdo informacional dos documentos.

Por meio da construção de um modelo organizacional, pautado na análise documentária e interpretação das informações, foi possível construir os signos para representarem os documentos, fazendo com que as informações fossem trabalhadas minuciosamente, gerando novas informações, estas podem ir além do que poderíamos perceber na materialidade dos objetos, bem como não conseguirem dar conta de sua totalidade informacional.

Os documentos atuam assim, como mediadores nesse processo, permitindo que o interpretante o analise sob várias perspectivas, produzindo e acrescentando novas

camadas de informações, essa relação estabelecida também atribui a esses objetos a função de testemunhos, e essenciais na formação de uma memória social (CERAVOLO, 2010).

Segundo Ceravolo (2010) quando o interpretante realiza a transposição do objeto em sua materialidade para um documento com linguagem controlada, essa ação se apresenta de forma complexa e lenta, uma vez que é essencial estabelecer um significado cultural que justifique sua conservação e preservação.

Esse processo de sintetizar o objeto em linguagem, por meio da mediação e interpretação das fontes informacionais promove a organização e o tratamento dessas informações. Nesse sentido, a Ciência da Informação utiliza para a construção e re-significação do saber, fontes informacionais, que se configuram nas mais diversas formas materiais e/ou imateriais, desde que, carreguem um si um potencial informativo (AZEVEDO NETTO, 2002; CERAVOLO, 2010).

Na arte contemporânea, a classificação e organização desses acervos de arte colocam-se num campo de tensão, no qual as produções artísticas quando processadas dentro desses sistemas de representação, entram em um deslocamento significativo, podendo perder os significados e intencionalidades do artista e do contexto para o qual foi criado, bem como entra, na problemática da preservação. Para tanto, uma das alternativas para que essa tensão se coloque sob um aspecto produtivo, seria conforme Carnevale (2009), entender que

“Na cena da arte contemporânea, o arquivo deixa de ser uma explicação da obra para ser a própria obra. Ao apresentar evidência de primeira mão de uma prática que aconteceu em outro momento, converte-se num fato novo que se distancia da representação e funciona como ferramenta de conhecimento e disparador de memória.” (CARNEVALE, 2009, p.59).

Ao colocarmos o acervo de arte, sob o atributo de valor, tal qual uma obra de arte, entendemos que mais do que nunca, esse acervo desse ser visto, conhecido pela sua sociedade, possibilitar experiências, compartilhar seus bens, e assim promover a apropriação desse acervo e torná-lo operativo e acessível (Carnevale, 2009).

Compreendendo e analisando os procedimentos de organização e classificação de documentos, e refletindo como a arte contemporânea dialoga com essas questões, buscamos nos modelos de organização e inventários já estabelecidos por instituições que possuem tradição e eficiência na organização de acervos de arte, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e fomos adaptando os modelos organizacionais e os inventários às necessidades da pesquisa. O sistema de organização e sistematização do acervo do MAC – USP disponibiliza em sua página na internet

(www.mac.usp.br), um catálogo virtual, com parte de seu acervo digitalizado/fotografado, disposto em ordem alfabética, apresentando assim, a obra com suas devidas descrições e informações; como nos mostra a figura abaixo.



Figura 01 - Site do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com seu catálogo virtual, apresentando as descrições e metadados das obras de artes de seu acervo institucional. Fonte: www.mac.usp.br, acesso: out. de 2011.

Outra instituição que utilizamos como fonte de pesquisa para a construção dos modelos organizacionais e dos inventários foi a Biblioteca de Arquitetura e Belas Artes da Universidade de Utah (Fine Arts & Architecture Library, University of Utah), que disponibiliza em seu site²² um inventário dos livros de artistas que possuem em seu acervo, devidamente catalogados, conforme pode observar na figura abaixo.

²² As informações sobre o acervo de livros de artistas da Biblioteca de Arquitetura e Belas Artes da Universidade de Utah estão disponíveis em: <http://lgdata.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/docs/793/209012/LatinAmericanAGCollection.pdf> - Acesso em: 10 de outubro de 2011.

Latin American Avant-Garde Collection						
Latin American Avant-Garde Collection 1						
	Call No.	Creator	Title	Pub Year	Notes / Abstract	Subject(s)
1/39	N7433.4 .C386	Castro, Lourdes,	Par suite	1966	"Tirage limité à 1000 exemplaires." UU copy in Fine Arts is no. 531.	Artists' books -- Belgium
2/39	N7433.4 .P394	Pazos, Luis.	Experiencias = Experiences : [VII Bienal de París, setiembre - noviembre 1971] / Luis Pazos, Héctor Puppo, Jorge de Luján Gutiérrez.	1971	Edition of 1500 copies; "Jorge Glusberg has collaborated in the preparation of this book...". -P. [7]	Artists' books -- Latin America
3/39	N7433.4 .C386	Castro, Lourdes,	D'ombres	1974	Edition limited to 270 copies. UU copy in Fine Arts is number 73 and is signed by the author and editor.	Artists' books -- Belgium
4/39	N7433.4 .P22	Padín, Clemente.	Omaggio a Beuys	1974	An artists' book consisting of [11] photocopied images bearing the caption "La rivoluzione siamo noi."	Artists' books -- Uruguay
5/39	N7433.3	Sampaio, Carlos.	[Untitled assemblage of art works]	1974	Loose sheets with art works by Carlos Sampaio, Leyla Gloria, Dayse Lacerda, Samaral, and Joao Carlos. Dates of creation vary and some pieces are unsigned.	Artists' books -- Brazil
6/39	NE3001 .L37	Carlos, Joao.	Xerox	1975	Collaborative works of xerox art with contributions by Joao Carlos, Projeto Pauli, and Samaral.	Copy art -- Latin America

Figura 02 - Site da Biblioteca de Arquitetura e Belas Artes da Universidade de Utah, que traz um inventário de seu acervo de Livros de Artistas, com descritores e metadados dessas obras. Fonte: <http://lgdata.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/docs/793/209012/LatinAmericanAGCollection.pdf> acesso: out. de 2011.

Ao promover a organização e representação de um acervo, torna-se essencial a geração de novos suportes informacionais, até mesmo em formatos virtuais, que auxiliem na recuperação das informações. Para tanto, Ferreira (1995) nos esclarece sobre a funcionalidade em relação aos catálogos e inventários, uma vez que, estes servem como instrumentos de pesquisa que visam o rápido acesso, disponibilização e recuperação da informação.

3.3 – Tratamento para a Organização e Recuperação da Informação: Infiltrando-se no acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba

Para o tratamento e representação dos signos, que nos ajudariam a ordenar e analisar os documentos, Foucault (1981) ressalta:

"Nesse saber, trata-se de afetar com um signo tudo o que pode nos oferecer nossa representação: percepções, pensamentos, desejos; esses signos devem valer como caracteres, isto é, articular o conjunto da representação em plagas distintas, separadas uma das outras por traços assinaláveis; autorizam, assim, o estabelecimento de um sistema simultâneo, segundo o qual as representações enunciam sua proximidade e seu afastamento, sua vizinhança e suas distâncias – portanto, rede que, fora da cronologia, manifesta seu parentesco e restitui num espaço permanente suas relações de ordem. Por essa forma pode-se delinear o quadro das identidades e das diferenças." (FOUCAULT, 1981, p. 88)

Para que essa representação atinja uma significação de fato, “a constituição do signo é, pois, inseparável da análise.” (Foucault, 1981. p. 76), representar não significa traduzir, representar seria uma análise, parte por parte para alcançar uma reflexão, a linguagem que representa o pensamento. Como vimos, temos os signos, quando reconhecemos a possibilidade da construção de um significado e quando estes são compartilhados por um mesmo repertório cultural entre os interlocutores; assim, inseridos dentro de um mesmo contexto, e dentro do processo comunicacional os seres humanos reconhecem e interpretam esses signos, e potencialmente criam novas significações. (AZEVEDO NETTO, 2002)

Entendemos então, que representar através de uma análise semiótica, também ressalta a representação dentro de perspectivas estruturais cognitivas e sociais, essenciais para a informação, à representação assume assim, um status de mediadora entre a fonte e o usuário. (AZEVEDO NETTO, 2008)

A partir dos documentos, teremos que limitar e filtrar sua materialidade informacional, possibilitando compreender toda sua estrutura tanto como objeto de informação quanto objeto de arte, para encontrar uma linguagem que possa descrever e representá-la de forma coerente e legal, linguagem essa, que deve assumir um caráter de proposição, articulação e crítica, voltado para a visibilidade do objeto.

Diante dessas perspectivas, compreendendo princípios gerais que orientam a organização e sistematização das informações, elaboramos nosso próprio modelo/sistema para tratar o acervo do NAC. Elaboramos catálogos e inventários, a partir dos documentos informacionais do acervo do NAC, por meio da representação e classificação realizando assim, a interpretação e transmutação dos documentos para os modelos organizacionais com seus signos específicos, estabelecendo uma linguagem controlada²³ dentro do contexto do acervo.

A representação da informação desses documentos em linguagens controladas fez com que os signos que representam esse acervo, atuassem como facilitadores da busca pela informação, possibilitando assim, que todo esse *corpus* informacional se potencializasse em conhecimento, estabelecendo novos significados e proporcionando uma dinamicidade em sua recuperação da informação. Ceravolo (2010) pontua:

“[...] Há, portanto, nos objetos de museu uma massa de informações considerável; são dados em si mesmo históricos. São também saberes e lembranças a serem capturados e organizados pelos procedimentos do

²³ Consideramos como linguagens controladas, os termos retirados dos próprios documentos do acervo do NAC, bem como palavras utilizadas no contexto histórico-social do Núcleo, referente a outros documentos que citam e mencionam o NAC, suas atividades, exposições e seu acervo.

tratamento da informação (descrição, indexação, classificação, acesso por palavra-chave). Esse é o método, não há outro. [...]” (CERAVOLO, 2010, p. 55)

Nesse sentido, analisando as particularidades de cada suporte de informação, entendemos que; os catálogos (com seus modelos organizacionais) serviram para descrição de cada material do acervo, trazendo em si informações significativas e particulares, de cada um dos objetos, assim como os inventários, serviram para (re)apresentar as informações obtidas, de forma sintetizada, possibilitando uma perspectiva geral da totalidade de cada tipo de material.

Para estabelecer uma ordem coerente na organização, dentro do sistema nocional que os documentos de arte demandam, optamos para esta pesquisa, o uso de uma classificação hierarquizada na forma de uma taxonomia de atributos informacionais.

Dessa forma, cada tipo de documento encontrado no acervo do NAC, foi classificado e organizado em dois tipos materiais, os inventários (contendo informações, mas abrangentes e sintetizadas, para uma busca mais rápida, enquanto sua localização no acervo) e os modelos organizacionais (as informações encontram-se mais detalhadas sub-divididas em classes, estabelecendo arranjos hierarquizados).

De maneira geral, utilizamos um dos atributos da classificação, a cronologia, para nos guiar na representação e organização do acervo. Seguimos a seguinte ordem; iniciamos com o levantamento dos **documentos administrativos** (relatórios de atividades, resoluções e textos institucionais e críticos). Na sequencia, buscamos os **recortes de jornais** (publicados entre 1978 a 1985), incorporando as informações contidas em cada documento em classes mais específicas; num terceiro momento.

Tratamos dos **materiais das exposições e atividades** (trabalhos artísticos das oficinas, convites, catálogos, textos de curadoria, fotografias, negativos, xerografia, projetos artísticos, arte-postal, currículos de artistas, etc.) onde agrupamos os materiais referentes a cada exposição/atividade em pastas devidamente identificadas e individualizadas, as informações resultantes dessa ação, foram classificadas de forma sintetizada no inventário, e mais especificada através de cada classe definida nos modelos organizacionais. Por último, fizemos uma varredura por todo o acervo, para encontrar os **livros de artistas**²⁴, com essas obras de arte em mãos, representamos e classificamos cada obra a partir de uma ordenação alfabética, bem como, conforme suas

²⁴ Produtos artísticos que se apropriam do formato e conceito do livro tradicional, extrapolando, desconstruindo e transformando esse entendimento em uma construção plástica, criada por um artista a partir de suas experiências (SILVEIRA, 2008).

especificações, seguindo os procedimentos e estabelecendo novos arranjos hierarquizados nos modelos organizacionais.

Diante de uma gama diversificada de documentos encontrados no acervo do Núcleo de Arte Contemporânea, exigiu-se uma preocupação em relação à *quais informações seriam de suma importância a serem representados pelos signos através da classificação hierarquizada, para uma recuperação da informação eficaz?* Sabemos que os sistemas de processamento de informação priorizaram a comunicação verbal, cuja linguagem se presta a controles lógico-semânticos e padronizações, modulando sua decodificação.

Pensando nessa problemática, cada um dos documentos citados acima, passaram pelo processo de análise documentária, ao mesmo tempo, que foram trabalhados dentro de sua *estrutura informativa*. Assim, informações obtidas nesses procedimentos foram interpretadas e classificadas em arranjos hierarquizados sob a forma de uma taxonomia de atributos. Esse processo sintetizou as informações transmutado-as em novos signos, para facilitarem a recuperação das informações e memórias a respeito desse acervo de arte.

Outro tipo de atributo informacional que colabora tanto na representação quanto na recuperação das informações, são os elementos imagéticos. É evidente a eficácia comunicativa das imagens visuais (*presentes nos gestos, nas cores, nas vestimentas, etc.*). Portanto, reconheceu-se, que tanto o discurso visual – mais expressivo, emocional e concreto –, quanto o verbal – lógico, conceitual e abstrato – são formas de comunicação complementares e perfeitamente compatíveis com os sistemas de informação (MAIMONE; TÁLAMO, 2008, p. 50).

Pela variedade de documentos, as primeiras organizações do acervo do NAC, foram documentadas através de listas e inventários, sem seguir diretrizes ou normas de catalogação. O acervo do NAC foi classificado a partir de uma hierarquização das informações e através dos arcabouços de conhecimentos dos profissionais que atuavam naquele período, ou seja, selecionando e organizando pela materialidade do objeto, conforme seus repertórios de conhecimento.

Nesse sentido, realizamos nossa organização do acervo do NAC, a partir da classificação hierarquizada dos materiais do acervo, seguindo as noções de organização inicial do Núcleo, desenvolvendo um modelo próprio, dentro do contexto contemporâneo, com uma linguagem controlada, agregando novos significados, que representassem de maneira eficaz o conteúdo de cada objeto informacional.

Assim, sabendo que parte desse acervo também é composta por produções artísticas foi necessário, além do conteúdo das linguagens controladas, a representação imagética dessas obras, ou seja, essa representação resultou no que se denomina de *informação imagética*, que segundo Azevedo Netto; Freire e Pereira (2004) podem atuar;

“Como expressão imagética, está à composição da imagem em si, os seus elementos constitutivos e as relações que estabelecem entre si no espaço da imagem. E, como conteúdo informacional, as formas de interpretação das imagens, tais como a identificação individual dos elementos de sua composição, quer personagens, espaços, contextos sociais etc.” (AZEVEDO NETTO; FREIRE; PEREIRA, 2004, p. 21).

Optou-se desse modo estabelecer outros aspectos diferenciais com o passado, acrescentando um signo imagético a todos os documentos organizados do acervo, e a esse atributo denominamos como *Referência Visual* - atuando como uma representação info-imagética dos objetos (digitalizados ou fotografados) buscando ampliar, dar visibilidade e dinamização da recuperação das informações, bem como facilitar uma possível disponibilização desses documentos no ambiente virtual.

Outra questão para a inserção desse atributo visual se deu a partir de reflexões no campo da memória, uma vez que,

“Reconhecer por imagens, ao contrário, é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos.” (HALBWACHS, 2006, p. 55).

Nesse sentido, a representação imagética dos documentos, não serve apenas como um auxiliar na representação da informação, mas colaborar na evocação, no trabalho e exercício da memória, estabelecendo uma relação de pertencimento e proximidade entre o objeto e seu leitor. Para isso,

“A noção de imagem, portanto, desencadeia variações múltiplas de funções e significados. [...] conceituando a imagem como um artefato que intercede a relação do homem consigo próprio e com o mundo a sua volta, como modo de produção de sentido.” (AZEVEDO NETTO; FREIRE; PEREIRA, 2004, p. 19-20).

Assim, podemos dizer que, não houve uma intenção a partir da inserção da imagem nos modelos organizacionais, em estabelecer uma Análise Documentária de Imagens²⁵, mas sim, aprofundar a análise das informações dentro de sua “*matriz tridimensional*”, ou seja, em suas características enquanto objeto, e proporcionar novas

²⁵ Alguns modelos de Análise Documentária de Imagens tais como a proposta de Smit (1996), ou ainda abordar modelos de conteúdo visual das imagens (GUIMARÃES; ARAÚJO, 2006).

possibilidades de identificação, realizando uma representação visual e memorialística do objeto informacional.

Elencamos de maneira geral, os arranjos hierarquizados utilizados nos quatro²⁶ tipos de modelos organizacionais elaboradas para esta pesquisa: *Identificação/localização/Notação*²⁷; *Título; Autor/Artista; Descritores; Data/Ano de produção; Origem; Resumo da Exposição/Atividade; Tipo de Acontecimento/Evento; Conteúdos na Pasta/Acervo; Estado de Conservação; Quantidade; Formato/Dimensão; Tipo de Objeto; Material/Observação; Referência Visual*. Como exemplo, podemos observar nas imagens abaixo referentes aos recortes de jornais, no primeiro caso, o inventário dos recortes de jornais de 1981;

*NUCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA – NAC
ORGANIZAÇÃO REALIZADA EM 2011 POR THAIS CATOIRA – MESTRANNA DO PPGCI/UFPB*

INVENTÁRIO DA RELAÇÃO JORNais 1981 – CX2CP4

Nº	DATA	JORNAL	TÍTULO MATÉRIA	OBSERVAÇÃO	FORMATO	ARQUIVO
P.1	1981	Jornal O Estado De São Paulo	Pelas ruas do recife, beleza e arte	Bom estado de conservação, material higienizado / sobre lei de recife que exige que cada edifício e prédio da cidade tenham uma obra de arte, interna ou externa. Comentários sobre essa lei, opinião de Aberlardo da Hora	Recorte colado em papel ofício / digital	CX2CP4 / pasta "ESTANTE DO NAC" – BANCO DE DADOS DO NAC
P.2	06.01.1981	Jornal Correio	Secretaria já tem convidados para festival de areia	Bom estado de conservação, material higienizado / com programação e nomes de artistas que participaram do festival de areia	Recorte colado em papel ofício / digital	CX2CP4 / pasta "ESTANTE DO NAC" – BANCO DE DADOS DO NAC
P.3	06/01/1981	Jornal O Norte	NAC	Bom estado de conservação, material higienizado. / sobre curso de texto contemporâneo com professora Sonia Van Dijck, e abertura da exposição de Ivaldo Bittencourt.	Recorte colado em papel ofício / digital	CX2CP4 / pasta "ESTANTE DO NAC" – BANCO DE DADOS DO NAC
P.4	10/01/1981	Jornal A União	Preparativos para festival de areia já estão no final	Bom estado de conservação, material higienizado. / sobre festival de areia, apresentando as coordenações, apontando o NAC na área de artes plásticas.	Recorte colado em papel ofício / digital	CX2CP4 / pasta "ESTANTE DO NAC" – BANCO DE DADOS DO NAC
P.5	16/01/1981	Raul Córdula – Jornal O Norte	Algumas reflexões sobre o papel da fotografia	Bom estado de conservação, material higienizado / entrevista com a artista Elisa Cabral, com fotos de uma série de ensaios realizados no Brasil, na América latina e Europa	Recorte colado em papel ofício / digital	CX2CP4 / pasta "ESTANTE DO NAC" – BANCO DE DADOS DO NAC

Figura 03- Inventário dos Recortes de Jornais do ano de 1981, classificados dentro de uma hierarquia cronológica, e com outras classes de arranjos informacionais, detalhando as informações contidas em cada documento. Inventário realizado em maio de 2011.

²⁶ Ver em Anexo cada um dos modelos organizacionais elaboradas para esta pesquisa.

²⁷ Não houve um trabalho específico conforme as regras e diretrizes, ou normatizações utilizadas para identificação de objetos por arquivistas e bibliotecárias. Utilizamos apenas uma linguagem controlada e organização conforme os procedimentos adotados na pesquisa, tanto para visualização das informações, quanto para orientar e apontar a localização dos materiais.

NUCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA – NAC
ORGANIZAÇÃO REALIZADA EM 2011 POR THAIS CATOIRA – PPGCI/UFPB
CX2CP4 - 1981

Ficha Organizacional – Acervo NAC 2011								
Recortes de Jornais – Classificados Cronologicamente – CX2CP4 (1981)								
P.	Data	Titulo	Autor	Descritores	Est. Conservação	Qtd.	Material	Ref. Visual
01	1981	PELAS RUAS DO RECIFE, BELEZA E ARTE	JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO	LEI N° 14.239; EXPANSÃO DO MERCADO DE ARTE; ARTE; CIDADE; PRÉDIOS	BOM ESTADO DE CONSERVAÇÃO, PEQUENAS PERFURAÇÕES, MATERIAL HIGIENIZADO	01	REPORTAGEM SOBRE LEI DE RECIFE QUE EXIGE QUE CADA EDIFÍCIO E PREDIO DA CIDADE TENHA UMA OBRA DE ARTE, INTERNA OU EXTERNA. COMENTÁRIOS SOBRE ESSA LEI, OPINIÃO DE ABERLADO DA HORA, RECORTE DE JORNAL COLADO EM PAPEL OFÍCIO.	
02	06.01.1981	SECRETARIA JA TEM CONVIDADOS PARA FESTIVAL DE AREIA	JORNAL CORREIO	PROGRAMAÇÃO FESTIVAL; ARTISTAS; MUSICOS; ATORES.	BOM ESTADO DE CONSERVAÇÃO, MATERIAL HIGIENIZADO	01	NOTA DE JORNAL COM PROGRAMAÇÃO E NOMES DE ARTISTAS QUE PARTICIPARAM DO FESTIVAL DE AREIA. RECORTE DE JORNAL COLADO EM PAPEL OFÍCIO.	
03	06/01/1981	NAC	JORNAL O NORTE	CURSO: TEXTO CONTEMPORÂNEO; SÔNIA VAN DIJCK; NAC; EXPOSIÇÃOIVALDO BITTENCOURT	BOM ESTADO DE CONSERVAÇÃO, PEQUENAS PERFURAÇÕES POR TRAÇAS, MATERIAL HIGIENIZADO.	01	NOTA DE JORNAL SOBRE CURSO DE TEXTO CONTEMPORÂNEO COM PROFESSORA SONIA VAN DIJCK, E ABERTURA DA EXPOSIÇÃO DEIVALDO BITTENCOURT. RECORTE DE JORNAL COLADO EM PAPEL OFÍCIO.	
04	10/01/1981	PREPARATIVOS PARA FESTIVAL DE AREIA JÁ ESTÃO NO FINAL	JORNAL A UNIÃO	IV FESTIVAL DE ARTE DE AREIA; COORDENAÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS; NAC	BOM ESTADO DE CONSERVAÇÃO, MATERIAL HIGIENIZADO.	01	REPORTAGEM SOBRE FESTIVAL DE AREIA, APRESENTANDO AS COORDENAÇÕES, APONTANDO O NAC NA ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS. RECORTE DE JORNAL COLADO EM PAPEL OFÍCIO.	

Figura 04 - Modelo Organizacional dos Recortes de Jornais do ano de 1981, classificados dentro de uma hierarquia cronológica, e com outras classes de arranjos informacionais, detalhando as informações contidas em cada documento e acrescentando a Referência Visual com a informação imagética do documento. Modelo Organizacional elaborado em maio de 2011.

Ainda para a organização, sistematização e preservação do acervo do NAC, confeccionamos Capilhas²⁸ para auxiliarem no acondicionamento e na separação dos materiais em ordem cronológica, bem como, servirem na conservação dos materiais e de seus conteúdos dentro das caixas-arquivos de polionda, como podemos observar na imagem abaixo. As capilhas foram elaboradas com arranjos hierárquicos informacionais mais abrangentes, servindo na indicação dos tipos conteúdo material que armazenam, possuindo ainda, identificação/notação, bem como uma estrutura de campos informacionais, podendo variar conforme seu conteúdo. Conforme a imagem abaixo:

²⁸ Ver no Anexo o modelo de Capilha (Pastas com atributos informacionais que sintetizam seu conteúdo interior, facilitando a busca das informações), confeccionado para o controle, preservação e organização dos materiais do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

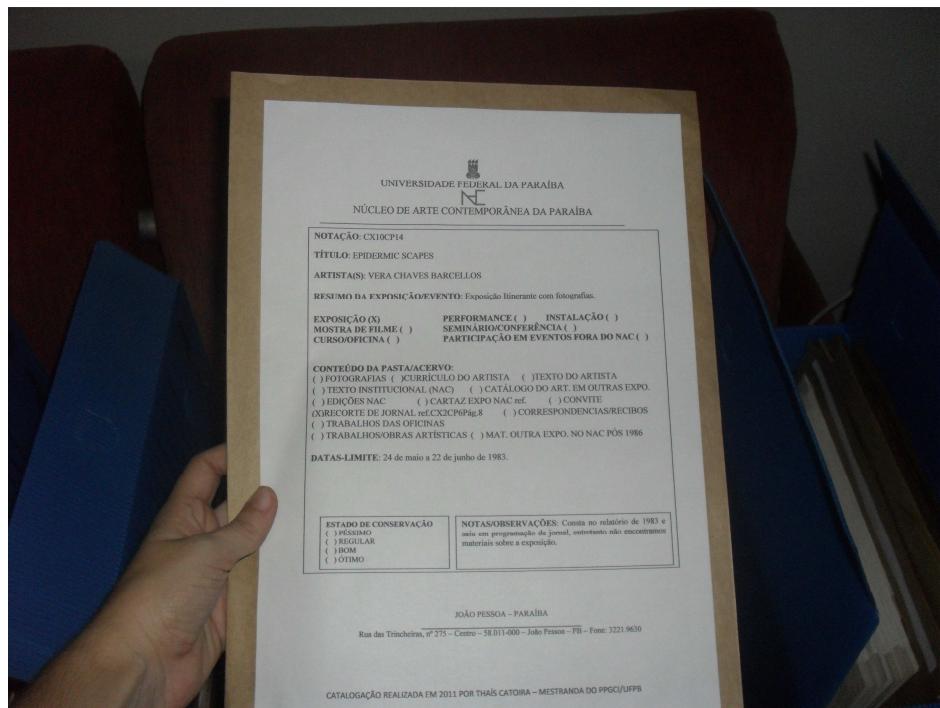


Imagen 15 - Fotografia da Capilha confeccionada durante a pesquisa, para a organização e conservação dos documentos do acervo do NAC. As capilhas foram devidamente identificadas, possuindo atributos informacionais específicos de cada documento que estava sendo armazenado em seu conteúdo. Fonte: ACERVO PESSOAL.

Foi confeccionado também para manter a organização e controle do acervo do NAC, uma Ficha de Controle²⁹ e Formulário para Empréstimo³⁰, para serem utilizadas pela equipe administrativa do Núcleo. Propomos que as fichas de controle deveriam ser inseridas tanto dentro das capilhas, quanto no próprio sistema da Instituição. Sobre os formulários de empréstimo, eles seriam apenas usados em caso de projetos expográficos, e evidentemente sob a análise da situação física de cada objeto, ambos os documentos, devem ser impressos, controlados e disponíveis na Coordenação do Núcleo, essa orientação de controle ficará a critério da administração do NAC em adotar.

Através da classificação hierarquizada dos documentos estabelecida, através dos modelos organizacionais e dos inventários, pontuamos as informações de cada objeto, onde um dos atributos da classificação, a cronologia, nos auxiliou e orientou para sistematizar e construir um arcabouço não só de informações, mas desenvolver um processo de re-significação das memórias desse acervo.

Nesse sentido, buscou-se através das informações e memórias contidas no acervo, através das resoluções e relatórios de atividades traçar e reconstruir a trajetória

²⁹ A ficha de controle poderá auxiliar e orientar sobre a situação de cada suporte do acervo. Ver Anexo.

³⁰ A ficha de empréstimo refere-se no caso de exposições, tanto de suportes que venham ser expostos no NAC, de origem de outras instituições, ou suportes do acervo do NAC que saiam para exposições em outras instituições. Ver Anexo.

histórica percorrida pelo Núcleo, desde sua formação, abrangendo não só seu contexto sócio-cultural e artístico local, como também perceber influências no âmbito nacional e internacional no universo da arte.

Ao analisar e tratar essas informações conforme os procedimentos de classificação, organização e representação, estabelecidos pela Ciência da Informação, conseguimos aprofundar e verificar as influências dos paradigmas, físico e social, e ainda as categorias, de recuperação e comunicação da informação, a partir dos resultados desses procedimentos.

Levantamos assim, sob os aspectos do paradigma físico, a partir dos *materiais administrativos* dentro do recorte temporal de 1978 a 1985: - informações quantitativas referente à produtibilidade de ações editoriais desenvolvidas no Núcleo; mensuramos as exposições e atividades realizadas ao longo de cada ano; - relacionamos os movimentos artísticos mais influentes sobre o NAC; - traçamos a trajetória do auge das atividades e sua diminuição e o distanciamento com sua proposta inicial.

Refletindo o contexto histórico-social do NAC, dentro do paradigma social, e ainda sob as categorias de comunicação e recuperação da informação, desenvolvemos, através dos relatórios de atividades³¹, uma descrição de todas as atividades e exposições através de resumos; que tratavam as ações, o período do evento, o(s) patrocinador(es), em casos de cursos e oficinas a coordenação também estabelecia a quantidade de participantes e o tipo de público previsto para cada atividade. Assim, através dessas informações foi possível compreender a concepção e finalidade de cada exposição e atividade, analisar o período e contexto em que cada uma dessas ações se desenvolveu, bem como, verificar os diversos grupos de público que freqüentavam o espaço do NAC.

A partir dessas informações foi possível estabelecer um panorama sobre o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba no período de sete anos de atividades. Após o tratamento e organização dos materiais administrativos, iniciamos o tratamento e a organização dos recortes de jornais encontrados no acervo, dentro do recorte temporal desta pesquisa, organizando e inventariando todo esse material, visando à sistematização das informações, para facilitar recuperação das mesmas.

O confrontamento das informações obtidas através do tratamento e sistematização dos relatórios de atividades e recortes de jornais foi possível traçar novas perspectivas informacionais a respeito das produções e eventos desenvolvidos pelo

³¹ Os relatórios de atividades entre 1978 a 1983 encontram-se digitalizados e catalogados. Não foram encontrados no acervo, nem nos arquivos da PRAC e da REITORIA da UFPB os relatórios referentes aos anos de 1984 e 1985.

Núcleo, compreendendo e confirmando assim, sua dinâmica e importância no contexto local e nacional, tanto, no universo artístico-cultural, como social.

- CAPÍTULO 4 -

DIAGNÓSTICO INFORMATACIONAL:

RESULTADOS DA ORGANIZAÇÃO DO ACERVO DO NAC

4.1 O ACERVO DO NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA, EM BUSCA DAS MEMÓRIAS E INFORMAÇÕES ABANDONADAS.

Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005), o termo **acervo** corresponde a “*Documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora*”. Para esta pesquisa, adotamos assim, o conceito de acervo para designar a composição de materiais guardados no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, uma vez que, encontramos subsidiados ao NAC, uma diversidade de fontes informacionais, sejam elas, doadas ou produzidas/realizadas pelo Núcleo, constituídos por objetos literários, administrativos, produções de arte, fotografias e obras artísticas.

Sobre a formação do acervo de arte do NAC, como mencionado anteriormente, passou a ser constituído graças à primeira exposição do NAC “Livre como arte” em 1978, no qual artistas nacionais e internacionais enviaram via correio, seus livros de artistas, doando ao Núcleo suas obras artísticas. Em relação à formação do acervo do NAC, observamos que suas primeiras ações estavam voltadas para compor e estabelecer um arquivo/acervo de arte que proporcionasse acessibilidade e informação à produção da arte contemporânea.

Entretanto, além do envolvimento por parte da Coordenação do NAC em relação ao seu acervo de arte contemporânea, o próprio Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFPB, na criação dos Núcleos de Extensão (Resolução 15/79)³², especificava em seu *artigo 12 – Ao Coordenador compete*, item: g) – “*guardar e manter em boa ordem o acervo patrimonial sob sua responsabilidade*” (CONSEPE, 1979, p.2-3). Sobre a concepção/utilização do acervo do NAC, Córdula Filho (1981) ressalta:

“Amplia-se um acervo de dados referentes a cada fato ou acontecimento produzido no NAC. E este acervo por sua vez, pretende ser um arquivo de fontes para pesquisas, um manancial que realmente constantemente o trabalho de investigações que resultem no produto final: textos e imagens manipuláveis como dados para a tarefa de gerar material didático a serviço dos Departamentos afins dentro da UFPB e publicáveis na imprensa local ou em volumes próprios na tentativa de subsidiar a comunidade, em torno da Universidade, de informações a respeito da arte contemporânea.” (CÓRDULA FILHO, 1981, p. 2)

Assim, a partir das diretrizes traçadas para acervos, pela UFPB através do CONSEPE, bem como, por meio das próprias concepções fundadas pelo Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, o acervo do NAC foi constituído visando fundamentalmente

³² A resolução 15/79 da CONSEPE sobre a criação dos Núcleos de Extensão da UFPB foi organizada e digitalizada, pode ser encontrada na CX1CP1 no acervo do Núcleo de Arte Contemporânea.

à preservação de sua memória como Núcleo de Arte; - e ainda trazer para o Nordeste as memórias das produções da arte contemporânea brasileira, que até então se concentravam nas regiões sul e sudeste do país; - como também servir de fontes de informação para pesquisas e para o desenvolvimento de materiais educativos na área das artes.

Os trabalhos desenvolvidos pelos dirigentes do Núcleo mostraram-se essenciais para a preservação da memória de um espaço voltado para a arte e cultura. Segundo Córdula Filho (1985), em seu texto *“O NAC hoje – A questão da contemporaneidade nas Artes Visuais”* detectou-se esse tipo de preocupação e iniciativa, onde a descrição do *Projeto Biblioteca/Arquivo*³³ apontava claramente as funções instituídas pelo Núcleo na constituição desse espaço para pesquisa e conhecimento, afirmando assim:

“O NAC possui o único arquivo de bibliografia sobre arte visual contemporânea no nordeste. Sua utilização é interessantíssima para informação sobre a produção recente das artes visuais. O arquivo tem base na própria história do NAC, nas suas realizações e, principalmente, no seu trabalho de pesquisa [...].” (CÓRDULA FILHO, 1985)

Dessa maneira, a composição do acervo do NAC foi se dando conforme as atividades, oficinas e exposições realizadas, assim como, a partir dos materiais resultantes dessas ações. Entre 1978 a 1985, a memória do Núcleo foi alimentada por essa diversidade de fontes informacionais, que contribuíram de forma significativa para sua formação, contando com o apoio e incentivo de outras instituições e órgãos governamentais, através de doações, fazendo com que seu acervo se re-significasse a cada instante que, um novo documento se aglutinava ao restante.

Segundo Córdula Filho (1985), uma dessas ações que beneficiaram a formação do acervo do NAC, foi o apoio/convênio com a FUNARTE. Este órgão contribuiu além dos financiamentos para a vinda de artistas, críticos e professores de arte ao Núcleo, como também proporcionou a constituição de uma Biblioteca de Arte Contemporânea ao NAC.

A aquisição e ampliação desse acervo literário do NAC, voltado para a produção contemporânea, só aconteceu por meio do Projeto Clarival do Prado Valladares realizado pela FUNARTE nos anos de 1980, e sobre isso, em entrevista à Andriani (2010), Paulo Estellita Herkenhoff que trabalhou na FUNARTE desde 1982, relata alguns aspectos essenciais sobre este projeto:

³³ A coordenação do Núcleo desde sua criação utilizou em seus relatórios e documentos administrativos, os termos biblioteca/arquivo, para denominar o espaço no qual estavam armazenando seus documentos, e obras. Para a pesquisa, utilizamos o termo acervo, visando um entendimento mais abrangente, para além de documentos, mas também para produções artísticas e bens simbólicos. Entretanto, a diferença é simplesmente terminológica, o que não altera a função ou característica do conteúdo material.

“Outra coisa que nós fizemos foi desenvolver um projeto pro Arivaldo Prado Valadares³⁴, selecionando cinqüenta bibliotecas em todo o país, pelo menos uma em cada unidade da Federação e pra elas mandamos todos os livros da FUNARTE e buscávamos doações de livros e catálogos, com galerias, instituições, museus, editoras de modo que na primeira distribuição foram 450 itens entre folhetos e livros pra cada uma dessas bibliotecas. É e quando não havia suficiente, nós dávamos prioridade às bibliotecas da região Norte, do Nordeste né. Se nós tivéssemos, por exemplo, dez exemplares de um livro X, O Que É Arte, de Jorge Coli, nós mandaríamos primeiro pra a região Norte entendendo que mais facilmente esses livros chegariam ao Paraná, Santa Catarina, etc.” (HERKENHOFF, 2009. In: ANDRIANI, 2010).

Esse depoimento ressalta e comprova o investimento da FUNARTE em projetos culturais e na área das artes plásticas em todo o país, principalmente em regiões como o Nordeste e Norte do Brasil, que não tinham até então, incentivos nesses setores, principalmente voltados para produções contemporâneas de arte.

Dessa forma, o NAC foi beneficiado em vários aspectos; tanto por um cenário político cultural favorável ao seu desenvolvimento, por contar com profissionais qualificados e reconhecidos nacional e internacionalmente, que a partir de suas experiências conceberam um espaço inovador, experimental e voltado para propostas contemporâneas.

Entretanto esse cenário favorável não durou longos anos, como vimos no capítulo 2, com a diminuição dos recursos da FUNARTE e as novas administrações do NAC, outras diretrizes foram traçadas, e estas nem sempre seguiam as concepções iniciais do Núcleo, deixando a preservação e conservação do acervo, como ações secundárias ou com menor importância; como elucida Pereira Júnior (1993):

“Desde a sua fundação, o NAC atravessou diferenciados períodos administrativos, cada um deles imprimindo uma visão própria e, desta forma, uma constante oscilação dos princípios filosóficos para o qual foi criado.” (PEREIRA JÚNIOR, 1993).

Mas esses fatores não impediram a continuidade da formação do acervo do NAC. Além da biblioteca sobre arte contemporânea, objetos de arte, como os livros de artistas, a memória do acervo do NAC se constituiu também, através da aglutinação de reportagens/notas sobre o NAC da imprensa local e nacional. Nesse sentido, Pereira Júnior (1993) ainda ressalta:

“Esta variante legou ao NAC uma memória documental através de catálogos, notícias de imprensa, fotos, vídeos, depoimentos, cartazes, etc., onde cada período é minuciosamente registrado possibilitando o exame dos acontecimentos culturais e artísticos ali desenvolvidos, seus agentes públicos que naturalmente estiveram envolvidos.” (PEREIRA JÚNIOR, 1993).

³⁴ Paulo Estellita Herkenhoff se engana no nome, diz Arivaldo Prado Valadares ao invés de Clarival do Prado Valladares, provavelmente o erro também não foi percebido durante a entrevista por Andriani (2010).

As ações voltadas para a manutenção do acervo do NAC foram decaindo, conforme suas atividades também iam diminuindo anualmente, como podemos ver no Gráfico 01 abaixo, em que em 1979 o número de exposições neste ano chegou a 17 ações, e promoveu ao todo 09 atividades, entre cursos, oficinas, palestras e seminários; em contrapartida, o gráfico nos mostra a crescente queda nas ações do NAC, chegando em 1985 a duas exposições, ou seja, as únicas ações sócio-culturais e artísticas do NAC naquele ano.

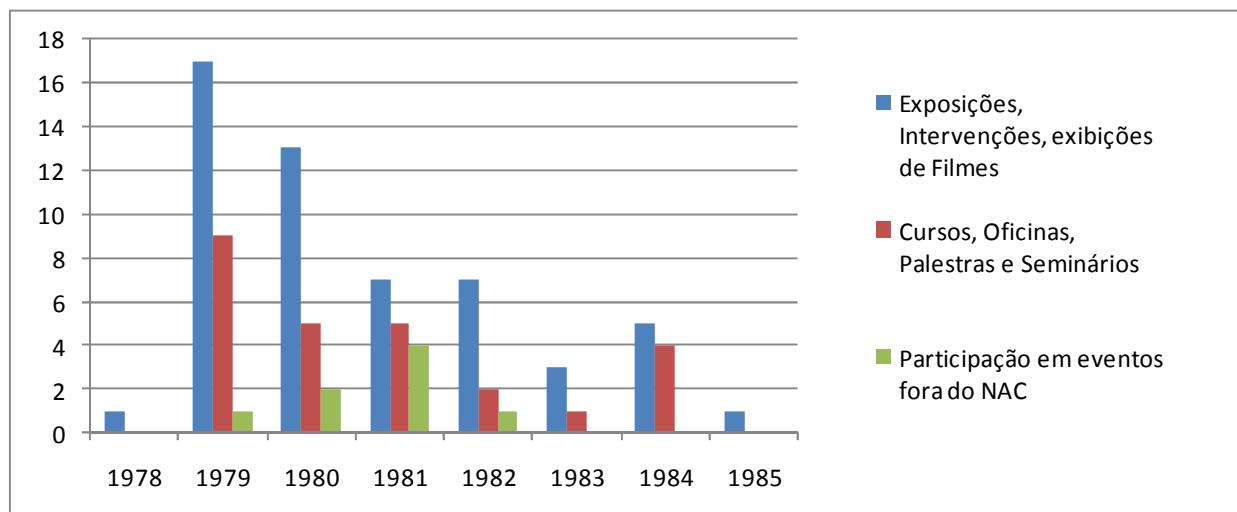


GRÁFICO 01: Exposições e Atividades desenvolvidas pelo NAC entre 1978 a 1985. Fonte: Inventário de Exposições e Atividades (2011); Relatório de Atividades do NAC (1978 a 1985); Gomes (2004). Gráfico realizado em outubro de 2011.

Como vimos no segundo capítulo, essa queda nas atividades do NAC, pode ter resultado, dos problemas financeiros (o fim dos patrocínios da FUNARTE e a falta de incentivos da UFPB), bem como, em relação à sua própria equipe, que teve perdas significativas, como a saída de Antonio Dias, Paulo Sérgio Duarte e Silvino Espínola, logo nos primeiros anos.

Assim, diante desse conjunto de fatores, fica evidente o declínio das atividades e ações do NAC, mas focando na situação do acervo, observou-se que a preocupação em mantê-lo organizado e ativo, tornou-se secundária, uma vez que, encontramos em um dos documentos do Núcleo, uma ação da própria coordenação do NAC pretendendo distribuir parte de seu acervo artístico para outros setores da Universidade, como enuncia o então coordenador da instituição na época, Pereira Júnior (1982) em seu relatório, a seguinte situação:

“No setor de Documentação foram realizados trabalhos de organização dos diversos materiais que compõem o acervo (fotos, filmes, reprodução, livros, cópias, revistas, artigos, etc.) [...] Iniciou-se também a reavaliação do acervo artístico existente no Núcleo, levando-se em consideração a seleção de

trabalhos e conservação e distribuição em espaços da UFPB.” (PEREIRA JÚNIOR, 1982).

Apesar dos esforços para preservar o acervo NAC, percebemos que esse envolvimento e trabalho em tratar e manter o acervo de forma sistematizada se mantém até meados de 1982. Através de listas de controle e inventários tanto para os recortes de jornais, livros de artistas, quanto para os livros em geral da biblioteca do Núcleo.

Outra forma de controle das informações do acervo era através de uma relação/listagem de todas as atividades e exposições que o Núcleo desenvolveu. Esse controle não era apenas para a coordenação do NAC, mas servia também como uma prestação de conta para a FUNARTE, para a PRAC (Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários) da UFPB, bem como para toda comunidade.

Nos relatórios desenvolvidos pelo NAC, há a especificação de cada uma das atividades, exposições e pesquisas, desenvolvidas a cada ano, descrevendo de forma sintética, as propostas educativas e artísticas realizadas (PEREIRA JUNIOR, 1982). Como exemplo dessa preocupação com as informações das produções e atividades realizadas no Núcleo, a coordenação do NAC, elaborou um material chamado de ALMANAC (1980), que pretendia também dar visibilidade local e nacional de suas ações, bem como, visava à preservação de sua memória social

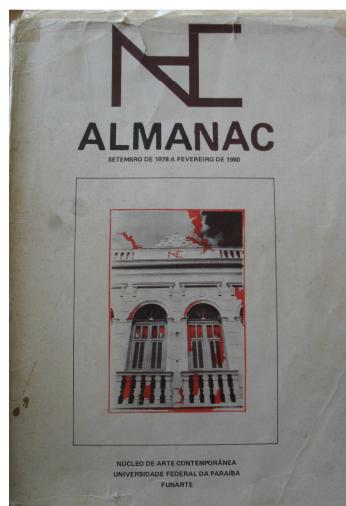


Imagen 16 - Fotografia tirada da capa do ALMANAC (1980) produzido pela equipe do NAC, apresentando todas as atividades desenvolvidas pelo Núcleo entre setembro de 1978 a fevereiro de 1980. O ALMANAC foi produzido em preto e branco, pela Editora da UFPB. Fonte: ACERVO PESSOAL.

Essa edição do NAC pode ser entendida como um livro memorialístico. Produzido pela própria equipe do Núcleo que o concebeu como uma “*espécie de portavoz deste Órgão*” (CÓRDULA FILHO, 1981), o ALMANAC, teve apoio/financiamento da FUNARTE e UFPB, e foi produzido em uma tiragem de 500 exemplares. Neste livro memorialístico encontramos um resumo das produções do NAC

entre setembro de 1978 a fevereiro de 1980, com textos críticos, entrevistas, fotografias, reportagens de jornais, arte-xerox, etc. Assim, a proposta do ALMANAC nada mais era, do que apresentar um panorama das atividades e ações realizadas pelo Núcleo de Arte Contemporânea no intervalo de dois anos, proporcionando sua visibilidade dentro e fora da Paraíba, conforme imagem abaixo.

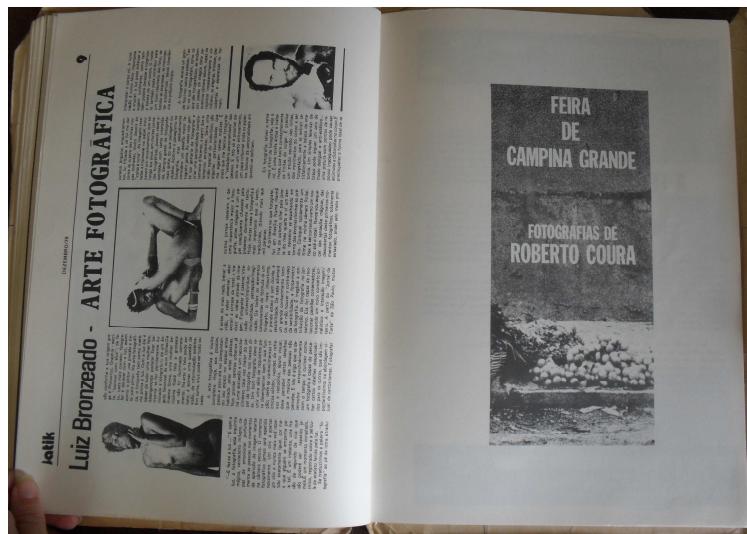


Imagen 17 - Fotografia de páginas do ALMANAC (1980) apresentando as atividades desenvolvidas pelo Núcleo entre setembro de 1978 a fevereiro de 1980, com as exposições fotográficas de Luiz Bronzeado e Roberto Coura em 1979. Fonte: ACERVO PESSOAL.

Após dois anos do seu lançamento, encontramos nos relatórios de atividades de 1982 e 1983, Pereira Júnior mencionando a produção de um ALMANAC II, visando à disponibilização desse material para o público. Entretanto essa edição nunca foi realizada. De 1982 em diante, os cuidados e manutenção com o acervo do NAC se dispersaram, assim como suas atividades foram diminuindo e sua estrutura física se comprometendo, a ponto do Núcleo ser interditado e fechado em 1985. Todos esses fatores contribuíram efetivamente para a situação crítica que o acervo se encontrava, de maneira que, muitos documentos fossem extraviados, perdidos ou deteriorados.

Ao organizarmos e tratarmos as informações do acervo do NAC nos foi possível levantar essas informações, compreendendo assim, os contextos que o Núcleo foi passando ao longo de sua trajetória. Nesse sentido, aprofundaremos um pouco mais na análise dessas informações, a partir do paradigma físico da CI, entendo a informação como signo, passível de ser mensurada e significada dentro do contexto no qual está inserida. Trabalhando a informação sob essa vertente, nos foi possível construir os gráficos informacionais desta pesquisa, bem como, compreender as produções realizadas pelo Núcleo de Arte Contemporânea de forma mais quantitativa.

Em relação ao paradigma social, as análises das informações do acervo do NAC nos auxiliaram, na compreensão da troca de influências no contexto sócio-cultural do Núcleo, assim como atentar para sua responsabilidade no setor cultural e artístico paraibano, e principalmente nas questões voltadas para a preservação de suas memórias.

Dessa forma, tanto os paradigmas, físico e social, quanto às categorias que auxiliam a CI através da comunicação da informação e recuperação da informação nos proporcionaram refletir nos procedimentos metodológicos mais apropriados para o uso e tratamento das informações, resultando no levantamento memorialístico desse acervo, e promovendo a preservação e conservação da memória deste Núcleo.

4.2 DIAGNÓSTICO E NOVAS PERSPECTIVAS DE PRESERVAÇÃO, APÓS O TRATAMENTO DAS INFORMAÇÕES

Após a organização e o tratamento das informações do acervo do NAC, foi possível reconstruir sua memória, por meio dos relatórios, notícias publicadas nos jornais locais e nacionais, em todo seu material memorialístico, constatando assim, sua importância como espaço promotor de conhecimento e informações sobre arte contemporânea, e seu caráter diferencial como um ambiente de experimentalismo, produção em arte, discussão e educação.

Dessa forma, estudamos de forma mais crítica, alguns materiais encontrados no acervo do NAC, que nos propiciaram novos conhecimentos e informações a respeito deste Núcleo. Para tanto, consideramos a partir dos paradigmas e categorias da CI, a análise das informações, visando facilitar a compreensão em relação a esse acervo, bem como, gerar novas informações sobre o NAC, ampliando e proporcionando seu entendimento como Núcleo de extensão, experimentalismo na arte contemporânea e sua inclusão e repercussão local e nacional.

Nesse sentido, pensando nos primeiros materiais que compuseram o acervo do NAC, os livros de artistas, elaboramos um gráfico, para melhor entender onde essas produções artísticas foram criadas/produzidas, bem como, a atuação do Núcleo de Arte Contemporânea na produção/edição desses materiais em parceria com a FUNARTE e com a Editora da UFPB, assim temos;

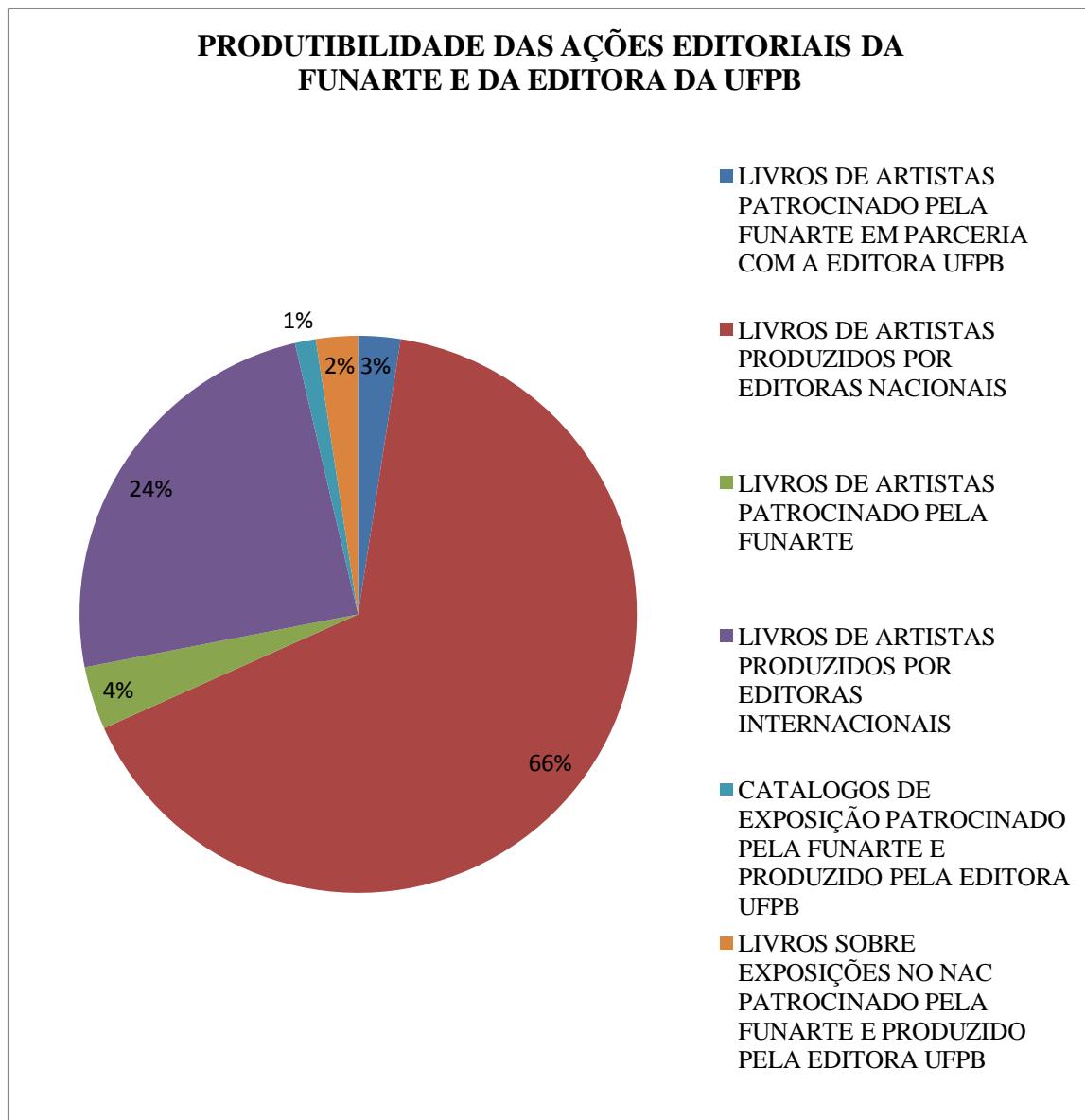


Gráfico 02: Mostra a produtibilidade das ações do NAC frente à Editora da UFPB, bem como, a origem das produções dos livros de artistas, que o acervo do NAC possui. Evidenciamos também, outras produções que o NAC realizou em parceria com a FUNARTE e Editora UFPB, tais como catálogos de exposições (BANZUS, LUNDUNS E OUTROS AFROERÓTICOS, exposição fotográfica de Luiz Bronzeado) e Livros (ALMANAC e OS ANOS 60).

Para esclarecer, nas artes visuais segundo Silveira (2008), os livros de artistas são encarados assim, como um campo de atuação, ao mesmo tempo, que são produtos dele. A especificidade dessa produção artística está, segundo o autor, na violação da ordem, da quebra das normas, na sensação de estranhamento em relação ao que se entende como um livro tradicional/convencional. E nesse campo da arte, além da variedade temática e da apropriação dos elementos gráficos da leitura, os artistas produzem não só individualmente como, estabelecem parcerias.

A terminologia “livro de artista” pode variar, em alguns casos, essas produções recebem diferentes nomenclaturas, tais como; *livro-obra*, *livro-objeto*, *arte do livro*, até,

obras escultóricas e matéricas desprovidas de elementos bibliográficos. Diante da diversidade de possibilidades conceituais para os livros de artistas, optamos por tratar e classificar, essas produções apenas como “livros de artistas”, ou seja, livros produzidos/concebidos pelo(s) próprio(s) artista(s) (SILVEIRA, 2001). Uma vez que, alguns desses livros são trabalhos de colaboração entre artistas e poetas, ou trabalhos coletivos, no qual, vários artistas unem seus trabalhos e o formatam como livro.

Dessa maneira, durante a pesquisa, fomos encontrando esses documentos artísticos espalhados pelas caixas, e estantes de todo o acervo. Analisamos e tratamos cada uma dessas obras, higienizando, organizando e classificando nos modelos organizacionais, visando à preservação e conservação desse material tão delicado e raro de se encontrar em instituições de arte no Nordeste. Desse modo, compreendendo a concepção do livro de artista, e sua possibilidade em ser criado tanto individualmente, quanto em colaboração, detectamos as seguintes informações a respeito dos livros de artistas encontrados no acervo do NAC;

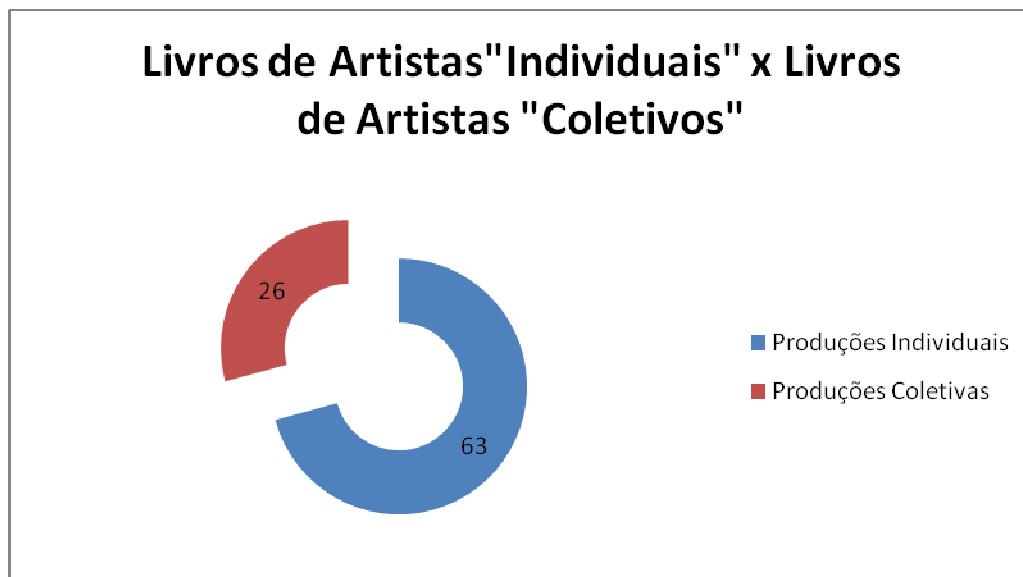


Gráfico 03: Mostra a relação de livros de artistas do acervo do NAC, produzidos individualmente (63 livros de artista) e produzidos em colaboração com outros artistas, ou escritores, ilustradores, poetas, etc. (26 livros de artista).

Vale salientar que esse número de produções individuais de livros de artistas pode apresentar equívocos, pois apesar da concepção da obra ser de apenas um artista, alguns desses trabalhos, indicam a participação em segundo plano de outros profissionais, como fotógrafos e poetas, o que sob outra perspectiva, poderia ser considerado e interpretado como um livro de artista em colaboração. Mas para esta pesquisa, consideramos apenas, o artista como produtor principal, abrangendo também a autoria quando evidenciada como trabalho coletivo.

Deixando os livros de artistas, passamos a analisar o NAC ao longo de sua trajetória, e como vimos no capítulo 2, é possível constatar uma queda anual nas atividades e eventos realizados pelo Núcleo e essa diminuição em sua produtibilidade refletiu evidentemente nas publicações sobre o Núcleo nos meios de comunicação, em específico, nos jornais. Dessa forma, podemos ver no gráfico abaixo, que entre 1979 a 1982 temos uma significativa repercussão do Núcleo de Arte Contemporânea, nas manchetes locais, e por vezes em outros Estados Brasileiros, e posteriormente aos anos de 1982 uma aparição mais discreta e em menor volume.

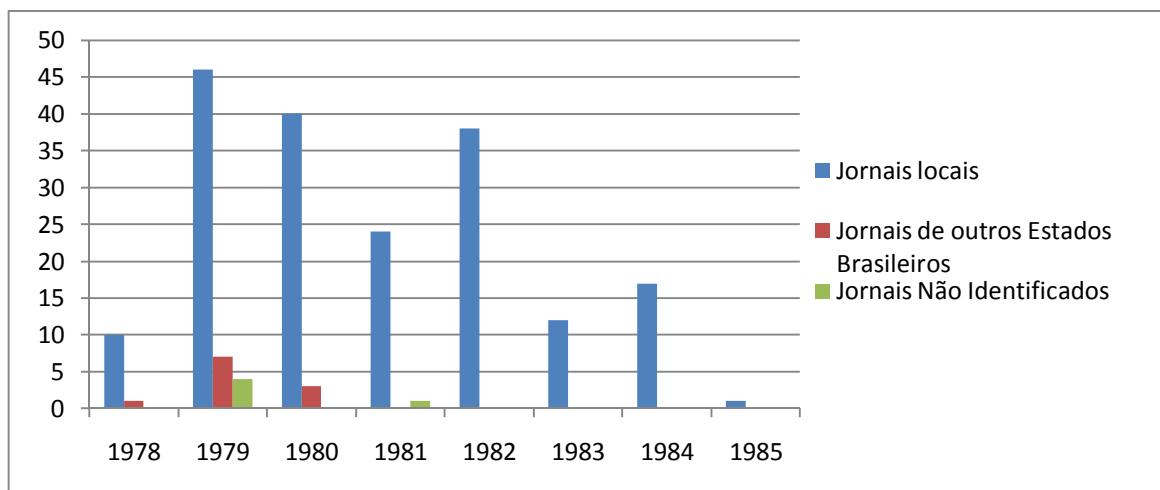


GRÁFICO 04: Publicações sobre o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba em meios de comunicação, especificamente os Jornais entre 1978 a 1985. Fonte: Inventário dos Recortes de Jornais (2011); Relatório de Atividades do NAC (1978 a 1985); Gomes (2004). Gráfico realizado em outubro de 2011.

Esse alto índice de divulgação das atividades do NAC nos jornais entre 1979 a 1982 também reflete, os tipos de eventos realizados no Núcleo. Neste período em questão, o NAC trouxe para seu interior, artistas e profissionais da arte, a maioria já consagrada nacional ou internacionalmente, o que potencializava os eventos e as manchetes locais e nacionais.

Nesse sentido, apresentamos no gráfico abaixo, a participação de artistas reconhecidos nacionalmente durante os sete anos da pesquisa, refletindo uma maior atuação no primeiro ano do Núcleo, salientamos também a participação de artistas locais, que manteve durante todos os anos um número estável, e finalmente os artistas estrangeiros que tiveram sua presença apenas nos três primeiros anos do NAC.

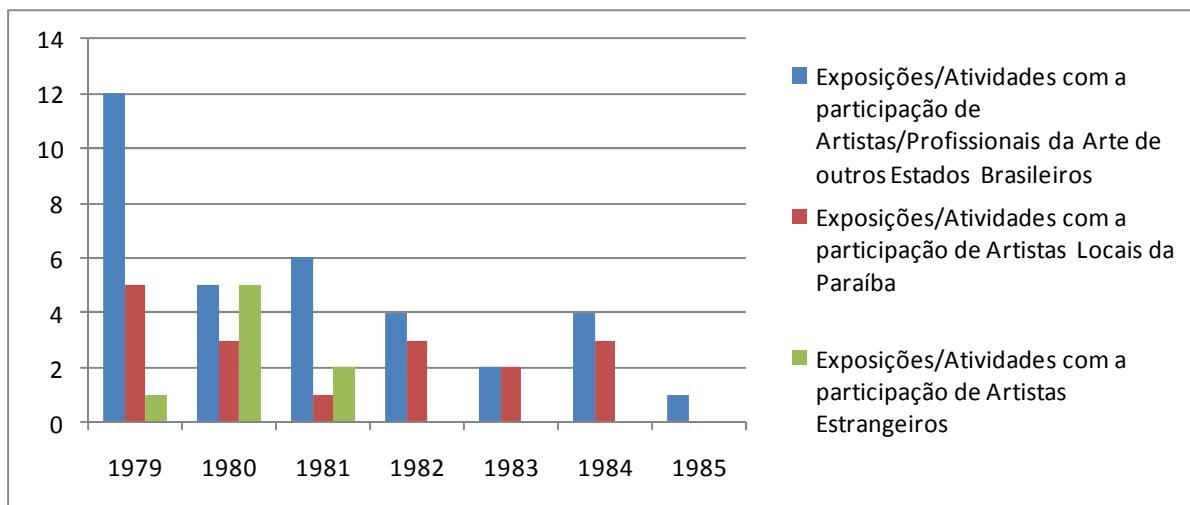


GRÁFICO 05: Exposições e Atividades entre 1979 a 1985 do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba que tiveram a participação de artistas e profissionais da arte, locais, de outros Estados Brasileiros e outros países. Fonte: Inventário das Exposições e Atividades (1978 a 1985); Relatório de Atividades do NAC (1978 a 1985); Gomes (2004). Gráfico realizado em outubro de 2011.

Cada um desses eventos realizados pelo Núcleo ao longo de seus sete anos iniciais pode ter suas informações localizadas nos modelos organizacionais, com os resumos dessas ações, os participantes envolvidos, e outras informações sobre esses eventos. Outro ponto que facilita a recuperação das informações além dos modelos organizacionais e dos inventários, é que foi possível digitalizar, uma parte considerável desses materiais, tais como livros de artistas, recortes de jornais, fotografias, trabalhos artísticos (arte-xerox, arte-postal), sendo essas informações imagéticas inseridas nos modelos organizacionais.

Para tanto, compreendendo as perspectivas políticas do período em que o NAC se estabeleceu, sua dinâmica e proposta conceitual, e a partir da análise das informações alcançadas a partir de seu tratamento, vimos que o Núcleo obteve seu auge como Instituição Cultural e Artística, e como espaço de experimentalismo nas artes plásticas nos seus primeiros anos de vida. E com a mesma velocidade que conseguiu se destacar por seu diferencial conceitual para a arte contemporânea foi perdendo seu espaço e se tornando um local silenciado e esquecido, seja por culpa de seus dirigentes, seja pela política cultural da UFPB, como também por sua sociedade, que não continuo a reconhecer seu espaço e seu acervo como parte de seu patrimônio cultural.

- CAPÍTULO 5 -

**CONSTITUINDO INFORMAÇÕES E MEMÓRIAS:
O NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E SUA PRESERVAÇÃO**

5.1 COMO ESTAVA O ACERVO DO NAC “ONTEM”?

Em 2009, quando passamos a acessar o acervo do NAC, tivemos os primeiros contatos com aquela diversidade de documentos, que se apresentavam como resquícios da memória daquele espaço. A biblioteca encontrava-se no mesmo espaço que o acervo, ambos sem nenhum tipo de manutenção, conservação ou segurança.

Convites, livros de artistas, trabalhos de artes, etc. estavam amarrados com barbantes dentro de caixas de papelão, alguns com sinais de que já haviam sido molhados, outros se encontravam perfurados por traças e cobertos por muitos fungos. Misturavam-se aos suportes da memória do Núcleo, outros elementos sem valores significativos, como exemplo folhetos de propaganda de supermercado.

Como podemos observar na figura abaixo, os materiais referentes às exposições e aos artistas estavam armazenados em pastas, separados por nome, mas sem uma classificação sistemática por data ou ao menos uma ordem alfabética que orientasse sua distribuição. Essas pastas continham danificações por ferrugem e fungos, e não possuíam ainda, outros dados como definições de tipo de material armazenado, nem um catálogo ou um inventário que auxiliasse na pesquisa ou na busca desses suportes.



Imagen 18 - Fotografia tirada do arquivo, onde as pastas dos artistas se encontravam sem ordenação ou preocupação com sua preservação e conservação de seus documentos. Fonte: ACERVO PESSOAL.



Imagen 19 - Fotografia do arquivo onde ficavam armazenadas as pastas dos artistas, algumas em estado de deterioração devido à ferrugem dos grampos das pastas. Fonte: ACERVO PESSOAL

Nestas pastas, misturavam-se fotografias, projetos de arte, recortes de jornal, portfólios, currículos, e até documentos administrativos e de outros assuntos, o que de certa forma, também contribuiu no processo de degradação, como tornou a pesquisa lenta, já que não existia nenhum trabalho voltado para a conservação deste acervo nos últimos anos.

Podemos dizer que encontramos o acervo do Núcleo quase em sua totalidade, esquecido e/ou abandonado, poucos resquícios que indicavam uma antiga organização. Os poucos materiais que ainda se apresentavam dentro de um sistema de organização, estavam misturados dentro das caixas, pastas e estantes de suas salas.

O acervo que inicialmente foi constituído para ser acessado e disponibilizado encontrava-se apenas como um mero depósito de objetos e documentos, sem significados culturais ou sociais. Sua situação poderia ser considerada precária, apesar de ações isoladas e esforços institucionais³⁵ que visavam uma melhoria em suas condições. Entretanto essas ações duraram curtos períodos, não havendo uma política de preservação contínua e sistemática para sua manutenção e conservação.

Conforme o desenvolvimento da pesquisa, por meio do tratamento e organização das informações do acervo do NAC, iniciou-se um primeiro movimento

³⁵ Uma equipe de arquivistas, da Universidade Estadual da Paraíba, atuou em 2010 com um trabalho de higienização e organização do acervo do NAC, principalmente os documentos administrativos. Entretanto, a falta de recursos para bolsas de auxílio aos alunos estagiários e a falta de materiais e equipamentos para o trabalho, acabou por prejudicar o funcionamento e o seguimento do projeto, que encerrou suas atividades no fim do ano de 2010.

para sistematizar e promover o acesso e disponibilização das informações contidas nele, assim, realizamos algumas palestras sobre o acervo do NAC e sua atual situação, no “Seminário – O livro de Artista”³⁶ ministrado pelo Professor Dr. Paulo Antonio Menezes Pereira da Silveira (UFRGS), e para a Rede de Educadores em Museus da Paraíba – REM, em setembro de 2011, no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

Outras ações de publicações em revistas, congressos e periódicos sobre o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba podem ser encontradas, principalmente nos últimos dois anos. A pesquisadora Fabrícia Cabral Jordão, que está terminando sua pesquisa de Mestrado na ECA/USP, sobre o contexto político e artístico-cultural do NAC, vem apresentando novas informações a respeito da trajetória e das narrativas repetidas até então, trazendo uma nova visão e perspectiva em relação a criação e ao desenvolvimento do Núcleo.

Podem-se considerar ações primárias e singelas em busca da preservação das memórias desse acervo, mas essa aproximação, bem como, a produção de artigos, são tentativas de chamar a atenção principalmente da comunidade científica, para as riquezas informacionais, culturais e artísticas que esse acervo salvaguarda

Trabalhamos assim, fazendo o possível para garantir a preservação e conservação dos materiais do acervo. E para essa preservação mais física, fizemos o deslocando todo o material que era ameaçado por infiltrações, da cozinha do Núcleo para seu local de origem³⁷, como podemos observar na imagem 20. No local onde o acervo foi recolocado, as janelas estão protegidas com plástico, evitando a entrada de poeira, e o NAC possui dois equipamentos de ar condicionado disponíveis, apenas esperando que a Universidade envie um técnico para realizar a instalação.

³⁶ Projeto Artes Visuais: Reflexões & Produção (Fundo de Incentivo à Cultura – FIC Augusto dos Anjos/Governo do Estado da Paraíba), realizado em julho de 2011 no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

³⁷ O acervo encontra-se atualmente em duas salas grandes localizadas na entrada esquerda do casarão.

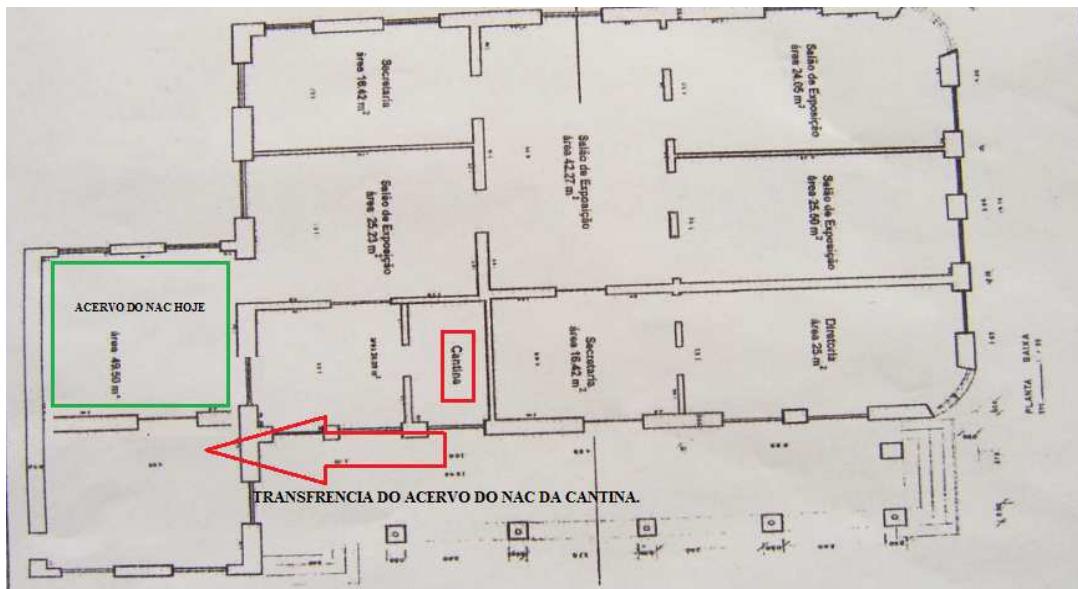


Imagen 20: Fotografia da Planta baixa do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, com sinalizações nossas, indicando o local onde se encontrava o acervo do NAC, na cantina, e para onde o acervo foi deslocado, local de origem do arquivo do NAC em seus anos iniciais. Fonte: ACERVO PESSOAL

Nesse sentido, antes da transferência do acervo, podemos observar nas imagens 21 a 23 a situação em que o acervo do NAC estava armazenado antes da organização e do tratamento.



Imagen 21 - Fotografia tirada na cozinha da estante com caixas de papelão, no qual os materiais que se encontravam armazenados em seus interiores, estavam amarrados com barbantes, danificando, amassando e cortando os documentos. Fonte: ACERVO PESSOAL.



Imagen 22 - Fotografia tirada da estante de livros localizada na cozinha do Núcleo, local de passagem e sem controle de fiscalização. Fonte: ACERVO PESSOAL.



Imagen 23 - Fotografia tirada da estante de livros, sem nenhum tipo de organização, conservação ou higienização, no qual os livros de artistas se encontravam misturados com os demais tipos de livros, e ao lado no chão, convites de exposições para serem descartados. Fonte: ACERVO PESSOAL.

Para que toda essa organização fosse possível, seguimos os métodos estabelecidos para essa pesquisa, focando principalmente no tratamento e sistematização das informações do acervo, estabelecendo uma organização que desse, visibilidade e facilidade no acesso e na recuperação dessas informações. Para tanto, os objetos/materiais do acervo do NAC pertencentes ao período da pesquisa, 1978 a 1985, foram devidamente analisados, tratados, higienizados, organizados e inventariados, recriando uma rede de novos significados e informações, permitindo assim, que suas memórias pudessem ser evocadas novamente e possivelmente disponibilizadas em meio digital.

Outro ponto que devemos apontar além do acervo do Núcleo, é em relação a sua estrutura física. Por ser um casarão do século XIX, tombando como patrimônio cultural da cidade de João Pessoa, este espaço deveria ser preservado e passar por constantes avaliações para eventuais restaurações e reformas. No entanto, não é isso que encontramos ao entrarmos no NAC, conforme as imagens 24, 25 e 26;



Imagen 24 - Fotografia tirada em 2011 do teto/telhado do NAC, com grande acúmulo de mofo e péssima situação da rede elétrica. Fonte: ACERVO PESSOAL.



Imagen 25 - Fotografia tirada da porta e janela do Núcleo em 2011, sem trancas ou alarmes para garantir a segurança para o acervo do NAC. Falta de manutenção na estrutura das salas. Fonte: ACERVO PESSOAL.



Imagen 26 - Fotografia tirada em 2011 da parede/teto do NAC, grande degradação da construção, infiltrações e presença intensificada de mofos e fungos no local. Fonte: ACERVO PESSOAL.

Essas imagens que denunciam a real situação estrutural do NAC servem também como uma denúncia e apelo aos órgãos competentes para olharem melhor e com mais consciência, como anda as condições estruturais do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, se não há interesse neste espaço como Local da produção experimental da arte contemporânea e de seu acervo, então se deve pelo menos considerar seu caráter arquitetônico, como patrimônio cultural.

5.2 – PRESERVAR E CONSERVAR PARA O AMANHÃ

Nos últimos cinco anos, com uma nova coordenação a frente do NAC, houveram ações e tentativas para a reutilização, preservação e recuperação desse espaço, como ambiente de produção em arte e conhecimento. Segundo Jordão (2008) uma dessas ações foi o projeto “**NAC 30 anos – sobrevivendo nas Trincheiras**”³⁸, realizado em dezembro de 2008, assim:

“A partir de meados de 2007, o NAC foi oxigenado com uma nova coordenação que vem paulatinamente retomando sua proposta inicial. Nesse sentido, mesmo sem o apoio da universidade e do próprio departamento de artes visuais da UFPB, o Núcleo tem conseguido aprovar sistematicamente projetos em editais públicos de fomento à produção cultural e artística, como podemos perceber com a realização do NAC: 30 anos que demonstra que apesar de “sobreviver nas trincheiras” o Núcleo continua vivo.” (JORDÃO, 2008, p.8).

Como resultado desse projeto, - que contou com mesas redondas, oficinas e uma exposição (cujo projeto expográfico pode ser adotado como uma exposição de longa

³⁸ O projeto “NAC 30 anos: sobrevivendo nas Trincheiras” foi uma proposição da Fundação Ormeo Junqueira Botelho, selecionado para integrar a Rede Nacional Funarte Artes Visuais (edição 2008). O projeto foi desenvolvido em parceria pelo NAC/UFPB e a Usina Cultural Energisa.

duração para o Núcleo) - teve-se a publicação de uma revista, com textos resultantes dos depoimentos realizados nas mesas redondas, de artistas como, Chico Dantas, Chico Pereira, Dyógenes Chaves, Felipe Ehrenberg, Paulo Bruscky, Jota Medeiros e Falves Silva, assim como, um ensaio introdutório de Fabrícia Cabral Jordão (mestranda em Artes Visuais da ECA/USP), tais textos, atentam para algumas ações que fizeram parte das memórias do NAC nos seus últimos trinta anos, assim como, retrata algumas as experiências artísticas individuais no campo das artes, destacando-se a arte contemporânea.

Ações como esta, auxiliam significativamente a recuperação, a divulgação e preservação das memórias do Núcleo. Entretanto, para preservar as informações, faz-se necessário e essencial o tratamento e organização pela representação e classificação em novos suportes, como catálogos, inventários, repositórios digitais; bem como, é de suma importância atentar para a preservação do documento em si. Uma vez que, segundo Silva (2001, p.30) “*A preservação de documentos contribui ao esclarecimento de nossa origem étnica e ao enriquecimento do patrimônio cultural do mundo*”.

Pois, para analisar e expor esses suportes, estes devem estar condições razoáveis de conservação e organização para serem encontrados, estudados e apresentados. No caso do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, nossa ação não só se preocupou em representar as memórias deste núcleo por meio da sistematização das informações contidas em seus objetos e documentos, mas atentou para a preservação física de seus materiais. Dessa forma,

“A preservação é o agir em procedimentos que visam ao retardamento ou à prevenção de deterioração ou dos estragos nos documentos. No caso do suporte em papel, isso ocorre por intermédio do controle do meio ambiente, das estruturas físicas e dos acondicionamentos que possam mantê-lo numa situação de guarda estável.” (SILVA, 2001, p.30).

O primeiro passo que demos em busca da preservação e organização do acervo do NAC foi o procedimento da higienização, considerado uma ação preventiva que auxilia na vida útil dos documentos. Em relação a esse procedimento, afirmam Yamashita; Paletta (2006);

“A higienização de um acervo é um dos procedimentos mais significativos que há no processo de conservação de materiais bibliográficos. A poeira é a grande inimiga da conservação dos documentos, pois contém partículas de areia que cortam e arranham; fuligem, mofo e inúmeras outras impurezas, atraem umidade e degradam papéis. Além de remover a poeira, sempre que possível, devem ser removidos objetos danosos aos documentos, como grampos, clipe e prendedores metálicos. A higienização corresponde a retirada da poeira e outros resíduos estranhos aos documentos, por meio de técnicas apropriadas”. (YAMASHITA; PALETTA, 2006, p.177).

Realizamos o processo de higienização em todos os documentos e livros de artistas, que classificamos e organizamos dentro do recorte temporal estabelecido para a pesquisa, respeitando as etapas elencadas por Yamashita; Paletta (2006), ou seja, para o processo de higienização utilizamos uma trincha para a limpeza, retirando os grampos e clipe de metal. Já nos livros de artistas, fizemos as higienizações, na capa dos livros, nos cortes, no miolo, e a oxigenação das obras (SPINELLI JÚNIOR, 1997; YAMASHITA; PALETTA, 2006; FIUZA, 2011).

Em relação à armazenagem desses materiais, os documentos e recortes de jornais, foram transferidos conforme a classe cronológica nas capilhas e consequentemente alocadas nas caixas-arquivos de polindo, que por sua vez, foram devidamente identificadas. Observe a imagem abaixo, podemos encontrar na prateleira superior, as caixas-arquivos identificadas, contendo os livros de artistas organizados conforme a classe em ordem alfabética por seus autores. Na segunda prateleira, temos os documentos administrativos e recortes de jornais.



Imagen 27 – Fotografia tirada das caixas-arquivos devidamente identificadas, em seu conteúdo, os livros de artistas, organizados por Autor em ordem alfabética. Fonte: ACERVO PESSOAL.

No processo de transferência do acervo, assim como, durante todo o tratamento, utilizamos os devidos equipamentos de prevenção, tais como, luvas, aventais, toucas cirúrgicas, óculos e máscaras. Em relação ao novo local do acervo, também nos preocupamos com sua situação, conforme as exigências dos próprios procedimentos de conservação, uma vez que, *“As prateleiras também devem ser limpas de cima para baixo, utilizando a mesma solução citada para a limpeza dos pisos, observando o critério de secagem total do móvel após a limpeza.”* (FIUZA, 2011, p.02).

Devido ao curto tempo que tínhamos para realizar essa pesquisa, não conseguimos realizar todas essas ações nos demais materiais do Núcleo, ou seja, nos

materiais pós 1985. Mas tentamos transferir o máximo de material que se encontravam nas caixas de papelão, para as caixas-arquivos de polionda. Infelizmente não houve caixas arquivos suficientes para dar conta de todo o acervo, conforme aparece na imagem 29.



Imagen 29 - Fotografia das caixas-arquivo devidamente identificadas, com os documentos organizados e higienizados, classificados conforme as hierarquias e conteúdos. Fonte: ACERVO PESSOAL.

Apresentamos então, na imagem 30, uma visão geral de como ficou estruturado o acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, após nossa ação de sistematização e organização de parte desse acervo, buscando sua preservação e conservação. Salientamos ainda, em termos quantitativos, o número de suportes com o qual tratamos e organizamos referentes ao recorte temporal da pesquisa (1978 a 1985); 411 recortes de jornais, 18 documentos administrativos, entre eles textos institucionais; 92 livros de artistas e uma variedade de suportes, tais como, arte xerox, arte postal, projetos conceituais, fotografias, negativos, convites, correspondências, entre outros, num total de 67 exposições.



Imagen 30 – Fotografia tirada ao término da transferência do acervo. Contando ainda com algumas caixas de papelão, devido à insuficiência das caixas-arquivos de poliéster. Fonte: ACERVO PESSOAL.

A preocupação com a preservação do acervo do NAC, de seus documentos, obras de arte, ou ainda com todas suas memórias, passou pelo processo de conservação, através da higienização, e ainda na elaboração de inventários e modelos organizacionais, que poderão auxiliar na preservação, divulgação e recuperação, tanto das informações que esse acervo contém como também, em suas memórias e estórias.

Entretanto, é de suma importância um trabalho permanente na conservação do acervo do NAC, com uma equipe especializada, assim como, uma reformulação na própria estrutura onde se encontra o acervo, com novas estantes, climatização e controle da umidade, constante processo de higienização e até mesmo restauração.

Seria extremamente válida e prestativa, uma exposição de longa duração com o próprio acervo do Núcleo, aproximando e restabelecendo o reconhecimento das memórias desse espaço com sua comunidade, além do trabalho prático e especializado de conservação, uma exposição que narre e apresente a própria história de seu espaço e acervo colaboraria de forma significativa na preservação e no compartilhamento das memórias sociais do NAC.

- 6 -

CONSIDERAÇÕES

6. CONSIDERAÇÕES

O acervo do NAC guarda, em suas estantes, uma parcela da produção artística brasileira pouco conhecida e preservada. Apesar de seu registro documental, ao longo dos anos, ter sofrido algumas perdas, tanto por problemas ligados à estrutura física do Núcleo e/ou a falta de manutenção, assim como desfalques pelo pouco controle gerencial em relação ao seu acervo, este ainda se mantém como testemunho de um projeto artístico inovador e único no Nordeste.

Outro ponto essencial, para esta pesquisa, foi compreender a formação do acervo desse Núcleo, sua importância para a história da arte brasileira, para a sociedade brasileira e paraibana, bem como, apresentar toda a problemática envolvendo sua organização, tratamento e conservação, diante da fragilidade de diretrizes e políticas institucionais de sistematização que direcionem e mantenham acervos de arte contemporânea.

As perspectivas em torno da formação do Núcleo foram tratadas a partir da ótica dos coordenadores do NAC naquele período, Raul Córdula e Francisco Pereira Júnior, entretanto, sabem-se que essas narrativas relatam visões particulares e específicas, evidentemente outras memórias em relação a essa trajetória do NAC existam e precisam ser contadas. Mas para esta pesquisa, que objetivou o tratamento e organização do acervo, não nos posicionamos em contrapor ou corroborar essas memórias, apenas apresentar uma narrativa que evidenciasse o desenvolvimento e a relevância desse espaço de experimentalismo da arte contemporânea para a sociedade paraibana e brasileira.

Talvez essa narrativa que ecoa sobre o NAC ainda hoje, seja resultado do descaso e abandono da Universidade Federal da Paraíba, com as memórias de seus Núcleos de Extensão, bem como, em relação ao seu próprio patrimônio material e cultural. Uma vez que, a UFPB não desenvolve, nem pratica uma política de preservação efetiva, envolvendo seu patrimônio cultural, assim como, ainda não exige, uma fiscalização e compromisso através de uma educação patrimonial, seja de seus docentes, funcionários e até, de seus discentes.

Ou seja, em relação ao Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, as dificuldades ainda são enormes, principalmente no que tange o apoio e investimento por parte da UFPB, e do Departamento de Artes Visuais. No qual poucos professores do Departamento de Artes conhecem ou ainda, compartilham as memórias deste Núcleo

com seus discentes, assim como, pouco utilizam e se apropriam dos espaços do NAC para ministrarem suas aulas ou desenvolver atividades práticas e experimentais.

O Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba que foi concebido como um espaço de experimentação, ou um laboratório em artes, é encarado hoje como última opção para dar aulas, principalmente porque, o Curso de Artes Visuais é prioritariamente voltado para a educação/ensino de artes visuais, e a relação prática, de produzir e experimentar arte, ficou apenas nas memórias do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

O que se percebe ainda, é que, a pouca disponibilização de recursos e de estrutura enfrentada pelo Núcleo, e a falta de interesse da própria UFPB pelo seu patrimônio, outro motivo de seu abandono, pode ser a inexistente disponibilização ou ainda o reconhecimento do acervo do NAC. Talvez esse motivo esteja relacionado à falta de uma documentação e sistematização que agregasse e compartilhasse os dados e informações de forma mais abrangente e democrática, demonstrando o real significado e valor deste acervo. Conforme Loureiro (2000a);

“A elaboração e implantação de Políticas Públicas devem garantir e prover os canais necessários para que o sujeito exerça seu direito de produção e acesso à cultura, ao patrimônio cultural, à memória e à informação. Não se trata da imposição de um quadro sócio-político engendrado a partir de uma base ideológica única, mas de estímulo e respeito ao pluralismo, à diferença e à diversidade nas construções culturais.” (LOUREIRO, 2000.a, p.102).

Essa pesquisa no campo da Ciência da Informação promoveu uma nova possibilidade de aproximação do acervo do NAC e de suas memórias, - através dos inventários e modelos produzidos, bem como por meio das reflexões desta dissertação, - inicialmente com a comunidade científica, e ainda no caso da disponibilização de todo esse material na web, estabelecer potencialmente a ampliação no acesso a essas informações, atingindo um público maior em nossa sociedade.

A Ciência da Informação e seus procedimentos metodológicos, voltados para a análise, e tratamento de seu objeto de estudo, a informação, nos auxiliaram no desenvolvimento e orientação de toda a pesquisa. Refletindo ainda, sobre a informação, suas significações e re-significações, através da semiótica, e suas diferentes interpretações, que variam conforme o contexto no qual está inserida. E essas relações, envolvem as questões identitárias, patrimoniais, de reconhecimento e de memória.

Dessa forma, foi através da análise documentária, das reflexões sobre as estruturas informativas dos documentos e objetos do acervo do NAC, e ainda pela classificação hierarquizada que nos foi possível desenvolver a estrutura de nossos

inventários e modelos organizacionais, agregando a essa classificação informações imagéticas que auxiliassem tanto na identificação e referencia quanto em uma recuperação mais dinâmica das informações.

Acreditamos que o melhor exemplo da junção desses procedimentos, foram os modelos organizacionais dos livros de artistas, no qual tivemos que pensar nesses objetos tanto em relação a sua materialidade estética e quanto informacional, conforme nos mostra a figura 5:

Ficha Organizacional – Acervo NAC 2011											
Livros de Artistas – Organizados em ordem alfabética por autor/artista – Localização: CX3, CX4, CX5, CX6											
Local.	Ano	Artista/Autor	Titulo	Editora/ Origem	Nº de pag.	Formato (Dimensões b x h em cm)	Est. de conservação	Qtd	Material	Ref. Visual	
CX3 P.02	1980	A.L.M. ANDRADE	O SACRIFÍCIO DO SENTIDO	FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO – MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA	20	21,5 x 15,5	BOM ESTADO DE CONSERVAÇÃO, MATERIAL HIGIENIZADO.	04	LIVRO DE ARTISTA COM FOLHAS BRANCAS, DESENHOS E OBJETOS GEOMÉTRICOS COM IDENTIFICAÇÃO (TÍTULO, DIMENSÃO, SUPORTE), E TEXTOS – FORMATO TIPO CATALOGO.		
CX3 P.03	1982	A.L.M. ANDRADE	OBSCURIDADES DO RISO	SALVADOR - BA	12	13,0 x 19,3	BOM ESTADO DE CONSERVAÇÃO, MATERIAL HIGIENIZADO.	01	LIVRO DE ARTISTA COM TEXTOS REFLEXIVOS, ESCRITOS ENTRE 1977 E 1980, COM TRABALHOS (FOTOGRAFIAS) DO PRÓPRIO A. L. M. ANDRADE – COM IDENTIFICAÇÃO (TÍTULO, DIMENSÃO, SUPORTE), EDIÇÃO TAMBÉM DO PRÓPRIO AUTOR, TIRAGEM: 600 EXEMPLARES.		
CX3 P.04	1988	A.L.M. ANDRADE	POEMAS	EDIÇÃO DO AUTOR / SALVADOR	14	11,0 x 21,4	ÓTIMO ESTADO DE CONSERVAÇÃO, MATERIAL HIGIENIZADO	01	LIVRO DE ARTISTA COM DESENHOS E POEMAS EM PRETO E BRANCO. TIRAGEM: 500 EXEMPLARES		
CX3 P.05	1974	BARCELLOS, VERA CHAVES	CICLOS	PRODUZIDO PELA ARTISTA	29	CAIXA 35,5 x 35,3 – TRABALHO 33,3 x 33,2	ÓTIMO ESTADO DE CONSERVAÇÃO, MATERIAL HIGIENIZADO	01	LIVRO DE ARTISTA COM TEXTO DE INTRODUÇÃO DE JUAN MOURINHO MOSQUERA, E TEXTO DE VERA BARCELLOS CHAVES, CONTA COM 20 GRAVURAS ORIGINAIS, ASSINADAS PELA ARTISTA. FORAM PRODUZIDOS 50 EXEMPLARES.		

Figura 05 - Modelo Organizacional dos Livros de Artistas do NAC, classificados seguindo uma ordem alfabética pelos sobrenomes dos artistas (autores), e com outras classes de arranjos informacionais, detalhando as informações contidas em cada documento, acrescentando a Referência Visual com a informação imagética do documento e em relação à estrutura dos objetos, foi inserida mais uma classe no arranjo “Formato (Dimensões: b x h em cm.). Modelo Organizacional elaborado em maio de 2011.

Tratar as informações, a partir de sua representação e classificação, promovendo assim uma organização que permita a disponibilização e acesso, nos direcionam para a conservação e preservação desses bens culturais, e para isso, podemos pensar na importância da preservação das informações e das memórias, o que nos encaminha para que;

“A consciência da importância de um bem cultural é condição primordial para a sua preservação e conservação. A partir dessa consciência, cada indivíduo pode e deve praticar sua parcela de responsabilidade sobre um patrimônio cultural que é de todos.” (YAMASHITA; PALETTA, 2006, p.182).

Podemos dizer em suma, que se pretendeu com a pesquisa, não somente a ampliação do quadro de referências e a promoção de reflexões sobre a expressiva atuação do NAC/UFPB, mas também através da sistematização de seu acervo, facilitar a troca de informações, que favoreçam o trânsito e intercambio institucional, artístico e do público em geral, acerca desse acervo e das demais ações que fazem desse Núcleo um local de experimentações e (re)significações constantes.

Nosso intuito durante o trabalho, não foi apenas desenvolver modelos de organização para acervos de arte contemporânea, mas de certa forma, organizar para tentar preservar e restituir as memórias do NAC. Essa visão romântica é um resultado inevitável do envolvimento com a pesquisa e as memórias deste Núcleo e que, carregamos durante os últimos anos em apresentações de congressos, seminários, e palestras, e ainda, por meio de relatos e experiências, vivenciadas durante este projeto.

Com o tratamento das informações, a sistematização e organização desse acervo, esperamos que seja possível evidenciar as memórias, e gerar novas visibilidades ao Núcleo, bem como, proporcionar uma dinamização na busca das informações. Ao pesquisar no acervo, as memórias poderão assim, ser evocadas e re-significadas, construindo novas perspectivas e informações através dos resultados dessa pesquisa, que consequentemente agregará novas memórias, para o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

Sem a pretensão de chegar a resultados definitivos, esperamos, também, que a realização dessa pesquisa levante novas problemáticas que possam ser abordadas em futuros trabalhos, como por exemplo, a preservação de obras de arte conceituais e contemporâneas, e as memórias compartilhadas nesses espaços, contribuindo, desta forma, para ampliação do conhecimento a respeito da importância da atuação da Ciência da Informação em diferentes contextos.

Para encerrar esse momento, citamos uma parte do texto que será publicado na nova versão do ALMANAC ainda no prelo, “*O Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC ensinou-me durante minha pesquisa em seu acervo, a entender conceitos e as práticas teóricas envolvendo memórias, identidades, organização, documentos, livros de artistas, arte contemporânea, até a Ciência da Informação.*”. Além das contribuições informacionais e de cunho do próprio conhecimento, não apenas aprendemos como também sentimos, e essa troca de experiências ficará não só na nossa memória, mas “*A ALMA do NAC está aqui, nestas páginas, nesse lugar, em você, em mim*”.

7. REFERÊNCIAS

ALMANAC. João Pessoa: Editora UFPB - Produção coletiva, 1980. Anual.

ALVES, Rachel Cristina Vesú. **Web semântica:** uma análise focada no uso de metadados. 180 f. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2005.

ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da FUNARTE através do INAP no Desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP.** 246f. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ARANTES, Priscila. **Construindo espaços fluidos:** o impacto da tecnologia na concepção do espaço contemporâneo. São Paulo: CENÁRIOS DA COMUNICAÇÃO, v.6, n.2, p.157 -163 2007.

ARAÚJO, Railane Martins de. **O governo de Pedro Gondim e o Teatro do poder na Paraíba:** Imprensa, imaginário e representações (1958-65). Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2009

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. A Arte possibilita ao ser humano repensar suas certezas e reinventar seu cotidiano. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/educação como mediação cultural e social.** São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 335 - 346.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. **Arte Rupestre no Brasil:** questões de transferência e representação da informação como caminho para a interpretação. 2001. Tese (Doutorado). ECO/UFRJ-DEP/IBICT, Rio de Janeiro/ UFRJ, 2001

_____. **Signo, sinal e informação:** as relações de construção e transferência de significados. INFORMAÇÃO E SOCIEDADE: Estudos, João Pessoa, PPGCI/UFPB, v.12, n.2, p.1-13, 2002.

_____. **Informação e patrimônio arqueológico:** formações de memórias e construções de identidades. São Paulo – Anais do IX ENANCIB, GT 2, 2008.

_____. **Preservação do patrimônio arqueológico – reflexões através do registro e transferência da informação.** CIENCIA DA INFORMAÇÃO: Brasília, v.37, n.3, p.7-17, 2008b.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. FREIRE, Bernardina Maria Juvenal; PEREIRA, Perpétua. **A representação de imagens no acervo da Biblioteca Digital Paulo Freire – propostas e percursos.** CIENCIA DA INFORMAÇÃO: Brasília, v.33, n.3, p.17-25, 2004.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação Cultural é social. In: Barbosa, A. M.; COUTINHO, R. G.

(Orgs). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARROS, Kelly Queiroz. **Imagens e redes**: estudo das informações imagéticas como meio de representação de redes sociais. Rio de Janeiro – Anais do XI ENANCIB, GT10, 2010.

BAY, Dora Maria Dutra. **Arte & Sociedade**: Pinceladas num tema insólito. Florianópolis: CADERNOS DE PESQUISA INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS, 2006.

BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. 3ª Edição. São Paulo. Editora Hucitec, 1997.

BENTES PINTO, Virgínia; CAVALCANTE, Lídia Eugenia; SILVA NETO, Casemiro. Interdisciplinaridade na Ciência da Informação: aplicabilidade sobre a representação indexal. In: BENTES PINTO, Virgínia; CAVALCANTE, Lídia Eugenia; SILVA NETO, Casemiro. (Org.) **Ciência da Informação**: abordagens transdisciplinares gêneses e aplicações. Fortaleza: Edições UFC, 2007, p. 105-142.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BROOKES, B. C. **The foundations of Information Science**. Part IV. Information Science: the changing paradigm. JOURNAL OF INFORMATION SCIENCE, v.3, p.3-12, 1981.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. **O conceito de informação**. PERSPECTIVAS EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, v.12, n.1, 2007. Disponível em: <<http://.eci.ufmg.br/>>. Acesso em: 08 fev. 2011

CARNEVALE, Graciela. Algumas questões sobre o arquivo – entrevista com Graciela Carnevale. In: FREIRE, Cristina, Org.; LONGONI, Ana. Org. **Conceitualismos do Sul**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Editora, 2005.169 p. (Coleção Todas as artes).

CERAVOLO, Suely Moraes. Memória, arquivos, bibliotecas e museus: algumas reflexões. In: MURGUIA, Eduardo Ismael. **Memória**: Um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus. São Carlos: Compacta Gráfica e Editora, 2010.

CINTRA, Anna Maria Marques; KOBASHI, Nair Yumiko; LARA, Marilda Lopes Ginez de. **Para entender as linguagens documentárias**. São Paulo: Polis/APB, 1994.

COELHO, Priscilla Arigoni. **Metáfora dos “objetos deflagrados”, anos 70**: as fronteiras da memória e da identidade na Arte Conceitual brasileira. Rio de Janeiro: 2006. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós- Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

CONSEPE – Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão - UFPB. Resolução nº15/79. João Pessoa: UFPB, 1979.

CÓRDULA FILHO, Raul; PEREIRA JÚNIOR, Francisco. **Os anos 60**. João Pessoa: Funarte/Editora da UFPB, 1979.

CÓRDULA FILHO, Raul. **Relatório de Atividades do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba**. João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, 1981, 7p. Relatório.

_____. **O NAC hoje – A questão da Contemporaneidade nas Artes Visuais**. João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, 1985, 3p. Relatório.

_____. **Manifesto da precariedade do NAC/UFPB**. Jornal da União, João Pessoa, 27, novembro, 1986.

DANTON, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. 294 p.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

DODEBEI, Vera Lucia Doyle. **O sentido e o significado de documento para a memória social**. Tese (Doutorado) – UFRJ/Escola de Comunicação: Rio de Janeiro, 1997.

_____. **Tesouro: Linguagem de representação da memória documentária**. Niterói: Rio de Janeiro: Interciência, 2002.

ECO. Humberto. **Tratado geral da semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

_____. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ESTELLITA, Mariana. **A Arte Contemporânea e o Museu: Desafios da preservação para além do objeto**. III SEMINARIO IBEROAMERICANO DE INVESTIGACIÓN EN MUSEOLOGÍA (SIAM). Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, 2011.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. **A organização de arquivos e a construção de memórias**. 1995. SAECULUM vol.1: UFPB – João Pessoa/Pb.

FIUZA, Ana Paula dos Anjos. **A conservação preventiva dos acervos domésticos**. Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação – ARC, Recife, vol.3, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Selma Tannus Muchail. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras,

1999. 197 p.

_____. Artista/curadores/arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea. In: FREIRE, Cristina, Org.; LONGONI, Ana. Org. **Conceitualismos do Sul**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE, Gustavo Henrique de Araújo. **Ciência da Informação**: temática, histórias e fundamentos. PERSPECTIVAS EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, v.11, n.1 p 6-19, 2006.

FREIRE, Gustavo Henrique de Araújo; FREIRE, Isa Maria. **Introdução à Ciência da Informação**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição Densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A Interpretação das Culturas**. Tradução de Fanny Wrolbel. Rio de Janeiro: Zahar: 1978.

GOMES, Dyógenes Chaves (Org.). **Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 152 p. (Coleção Fala do artista, 1).

GUIMARÃES, José Augusto Chaves. A análise documentária no âmbito do tratamento das informações: elementos históricos e conceituais. In: RODRIGUES, G. M.. **Organização e representação do conhecimento na perspectiva da Ciência da Informação**, Brasília: Thesaurus, 2003. p.100-117.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 224p.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JONES, Andrew. From Memory to Comemoration. In: JONES, Andrew. **Memory and Material Culture**. Cambridge: University Press, 2007, p.27-46.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **Algumas considerações em torno do surgimento do Núcleo de Arte Contemporânea na Universidade Federal da Paraíba**. REVISTA NAC 30 anos: sobrevivendo nas trincheiras. João Pessoa, 2008.

_____. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal Da Paraíba (NAC/UFPB): considerações iniciais**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2011.

JORNAL O GLOBO. **Inaugurando o Núcleo de Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro, 1979.

JORNAL O NORTE. **Núcleo de Arte Contemporânea é criado e está funcionando**. João Pessoa, 1978.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. **Memória e História**. São Paulo: UNICAMP, 1996.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da informação, Museologia e fertilização interdisciplinar:** Informação em Arte, um novo campo do saber. 2003. 358f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBIT, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ. Rio de Janeiro. 2003.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. Labirinto de Paradoxos: Informação, Museu, Alienação. In: LIMA, Diana Farjalla Correia [et.al]; GONZÁLES DE GÓMEZ, Maria Nélida; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro, Org. **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem.** Rio de Janeiro: Brasília: IBICIT/DEP/DDI, 2000a

LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Socialização da Informação:** nadando contra a corrente. INFORMAÇÃO & SOCIEDADE, vol. 2, nº2, 2002.

LOUREIRO, José Mauro Matheus; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; SILVA, Sabrina Damasceno. **Museus, informação e cultura material:** o desafio da interdisciplinaridade. São Paulo – Anais do IX ENANCIB, GT 1, 2008

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer. A obra de arte musealizada – de objetos de contemplação à fonte de informação. In: LIMA, Diana Farjalla Correia [et.al]; GONZÁLES DE GÓMEZ, Maria Nélida; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro, Org. **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem.** Rio de Janeiro: Brasília: IBICIT/DEP/DDI, 2000b

LOUREIRO. Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Webmuseus de arte:** aparatos informacionais no ciberespaço. In: CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, Brasília, v. 33, n. 2, p. 97-105, maio/ago. 2004.

MAIMONE, Giovana Deliberali. TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. **Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação.** DATAGRAMAZERO - Revista de Ciência da Informação, v.9 n.2. 2008.

MARTELETO, Regina Maria. **O lugar da cultura no campo de estudos da informação:** cenários prospectivos. In: LARA, Marilda Lopes Ginez de; FUJINO, Asa; NORONHA, Daisy Pires. Org. Recife: NÉCTAR, 2007.

MARTINS, Tatiana Gonçalves. **O Museu como vereda fértil:** A museologia no museu de arte contemporânea. Rio de Janeiro: 2008a. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO. Rio de Janeiro, 2008).

MARTINS, Ronaldo Pereira. **Informação e conhecimento:** uma abordagem dos sistemas de recuperação de informações a partir das interações sociais. PERSPECTIVAS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. [online]. 2008, vol.13, n.2

MUELLER, Suzana Pinheiro Machado. Será a Ciência da Informação brasileira realmente transdisciplinar? Um retrato instantâneo de suas fontes e assuntos. In: PINTO, Virgínia Bentes. **Ciência da Informação:** Abordagens transdisciplinares gêneses e aplicações. Fortaleza: Edições UFC, 2007, p. 143-163.

MURGUIA, Eduardo Ismael. **Memória**: Um lugar de diálogo para Arquivos, Bibliotecas e Museus. São Carlos; Compacta Gráfica e Editora, 2010, 136p.

NAC. **Artes Plásticas na Paraíba**: Breve Resumo Histórico. João Pessoa: NAC, 1981.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n. 10, 1993.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de. **José Simeão Leal**: escritos de uma trajetória. João Pessoa. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, 2009. (CD-ROOM).

OLIVEIRA, Eliane Braga de; RODRIGUES, Georgete Medleg. **As concepções da memória na Ciência da Informação no Brasil**: estudo preliminar sobre a ocorrência do tema na produção científica. São Paulo – Anais IX ENANCIB, 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Estudos, n. 46).

PEREIRA JUNIOR, Francisco. **Atividades Realizadas em 1982**. João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

_____. **Projeto: A memória do NAC**. João Pessoa: Departamento de Educação Artística – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 1993. 6p. Projeto.

_____. **Projeto: A memória do NAC**. João Pessoa: Departamento de Educação Artística – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 1993. 6p. Projeto.

PERFORMANCE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Artes Visuais. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/encyclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646 Acesso em: 08 fev. 2011.

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. **Processo evolutivo e tendências contemporâneas da Ciência da Informação**. INFORMAÇÃO& SOCIEDADE: Estudos, João Pessoa, v. 15, n. 1, p.13-48, 2005. Disponível em: [<http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/51/1521>](http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/51/1521)

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Traçados e limites da ciência da informação**. CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, Brasília, v. 24, n. 1, p. 42-53, 1995.

PINHO, Fabio Assis. **Fundamentos da organização e representação do conhecimento**. Recife: Editora da UFPE, 2009.

POMBO, Olga. **Da classificação dos seres à classificação dos saberes**. 2002. Disponível em :

<www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/pombo-classificacao.pdf>. Acesso em 24 jul. 2011.

PONTUAL, Roberto. Não é função da obra de arte o engajamento imediato com a realidade. In: **JORNAL O NORTE**: Fev. 1979.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROBREDO, Jaime. **Documentação de hoje e de amanhã**: uma abordagem revisitada e contemporânea da Ciência da Informação e de suas aplicações biblioteconômicas, documentárias, arquivísticas e museológicas. 4. Ed. Ver. e ampl. Brasília DF: Edição de autor, 2005. P. 1-15 e p. 186 – 358.

SARACEVIC, Tefko. **Ciência da Informação**: origem, evolução e relações. **PERSPECTIVAS EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, v.1, n.1, p.41-62, 1996.

SILVA, Daniella Rebouças. **Museus**: a preservação enquanto instrumento de memória. REVISTA LUSÓFONA DE MUSEOLOGIA: Cadernos de Sociomuseologia. Lisboa, n. 16, p. 39-66, 1999. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/351/260>>. Acesso em: 11 dez. 2010.

SITE DO IBICT. Disponibiliza informações sobre o Instituto Brasileiro em Ciência e Tecnologia. Disponível em: <<http://dspace.ibict.br/index.php>>. Acesso em 10 dez. 2010.

SILVA, Iara Jurema Quintela Moreira da. **A importância da conservação, preservação e restauração e os acervos bibliográficos e documentais em saúde coletiva**. BOL. DA SAÚDE, Rio Grande do Sul, v.15, n.1, 2001.

SILVEIRA, Paulo Antonio. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

SMIT, Johanna W. **A representação da Imagem**. INFORMARE – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v.2, n. 2, p. 28-36, 1996.

SPINELLI JÚNIOR, Jayme. **A conservação de acervos bibliográficos & documentais**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. De Processos Técnicos, 1997.

SPRICIGO, Vinícius. **Modos de representação da Bienal de São Paulo**: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural. São Paulo: Hedra, 2011.

TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira; SMIT, Johanna Wilhelmina. Ciência da Informação: A transgressão metodológica. In: PINTO, Virgínia Bentes et al. (Org). **Ciência da Informação**: abordagens transdisciplinares gêneses e aplicações. Fortaleza: Edições UFC, 2007.

TONINI, Regina Santos Silva; BARBOSA, Marilene Abreu. **A interdisciplinaridade da Ciência da Informação determinando a formação de seus profissionais**. Anais do VII

CINFORM/ UFBA, 2007. Disponível em:
<<http://www.cinform.ufba.br/7cinform/soac/papers/adicionais/ReginaTonini2.pdf>> Acesso em 08 fev. 2011.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. 80p.

YAMASHIDA, Marina Mayumi; PALETTA, Fátima Aparecida Colombo. **Preservação do patrimônio documental e bibliográfico com ênfase na higienização de livros e documentos textuais**. ARQUIVÍSTICA.NET, Rio de Janeiro, v.2n.2, p.172-184, 2006.

ZEMAN, Jirí. Significado Filosófico da Noção de Informação. In: _____. **O conceito de informação na ciência contemporânea**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

ZINS, Chaim. **Conceptions of Information Science**. JOURNAL OF THE AMERICAN SOCIETY FOR INFORMATION SCIENCE AND TECHNOLOGY. 58(3) – 335-350, 2007.

ANEXOS

FICHA DE CONTROLE

Nome do Objeto: _____

Autorizado para empréstimo (exposição): () Sim () Não

Estado de Conservação: () Ótimo () Bom () Regular

Permissão para reproduzir posters, catálogos: () Sim () Não

Observações -----

João Pessoa _____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

FORMULÁRIO PARA EMPRÉSTIMO

No dia _____, o Sr.(a) _____ representante do Museu _____, solicita o empréstimo (realizou o empréstimo) ao Sr.(a) _____ do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba –NAC-UFPB, os seguintes objetos e com os respectivos dados.

Identificação do Objeto	Nome do Objeto	Estado de Conservação

Para serem exibidos na exposição _____ estarão assegurados pela Companhia de Seguros _____ e Transportadora _____, segue fotografias e documento com descrição minuciosa das peças para averiguação.

As peças acima mencionadas serão devolvidas ao Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba –NAC-UFPB, no dia _____.

João Pessoa, _____ de _____ de _____.

Responsável pelo acervo do NAC _____.

MODELOS ORGANIZACIONAIS:

MODELO 01: RELATÓRIOS/RESOLUÇÕES E TEXTOS INSTITUCIONAIS

Modelo Organizacional – Acervo NAC 2011

Relatórios, Resoluções – Classificados Cronologicamente – CX1CP

Local.	Data	Título	Autor	Descritores	Est. Conservação	Qtd.	Material	Ref. Visual

Modelo 01: Modelo Organizacional dos relatórios, resoluções e textos institucionais elaborados pelo Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba e por outros órgãos, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.

MODELOS ORGANIZACIONAIS:

MODELO 02: RECORTES DE JORNAIS

Modelo Organizacional – Acervo NAC 2011

Recortes de Jornais – Classificados Cronologicamente – CX2CP

P.	Data	Título	Autor	Descritores	Est. Conservação	Qtd.	Material	Ref. Visual

Modelo 02: Modelo Organizacional dos Recortes de Jornais, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.

MODELOS ORGANIZACIONAIS:

MODELO 03: LIVROS DE ARTISTAS

Ficha Organizacional – Acervo NAC 2011

Livros de Artistas – Organizados em ordem alfabética por autor/artista – Localização: CX3, CX4, CX5, CX6

Local.	ANO	Artista/Autor	Título	Editora/ Origem	Nº de pág.	Formato (Dimensões bxh em cm)	Est. de conservação	Qtd	Material	Ref. Visual

Modelo 03: Modelo Organizacional dos Livros de Artistas, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento e por meio da estrutura informativa de cada objeto, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.

MODELOS ORGANIZACIONAIS:

MODELO 04: ATIVIDADES E EXPOSIÇÕES



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA



NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA

NOTAÇÃO:

TÍTULO:

ARTISTA(S):

RESUMO DA EXPOSIÇÃO/EVENTO:

EXPOSIÇÃO ()

MOSTRA DE FILME ()

CURSO/OFICINA ()

PERFORMANCE ()

INSTALAÇÃO ()

SEMINÁRIO/CONFERÊNCIA ()

PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS FORA DO NAC ()

CONTEÚDO DA PASTA/ACERVO:

() FOTOGRAFIAS () CURRÍCULO DO ARTISTA () TEXTO DO ARTISTA

() TEXTO INSTITUCIONAL (NAC) () CATÁLOGO DO ART. EM OUTRAS EXPO.

() EDIÇÕES NAC () CARTAZ EXPO NAC ref. Mapoteca ()

CONVITE

() RECORTE DE JORNAL ref. () CORRESPONDENCIAS/RECIBOS

() TRABALHOS DAS OFICINAS

() TRABALHOS/OBRAS ARTÍSTICAS () MAT. OUTRA EXPO. NO NAC PÓS 1986

DATAS-LIMITE:

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

() PÉSSIMO

() REGULAR

() BOM

() ÓTIMO

NOTAS/OBSERVAÇÕES:

JOÃO PESSOA – PARAÍBA

Rua das Trincheiras, nº 275 – Centro – 58.011-000 – João Pessoa – PB – Fone: 3221.9630

Modelo 04: Modelo Organizacional das Exposições e Atividades do NAC, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento e por meio da estrutura informativa de cada objeto, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, bem como a inserção da representação da imagem do objeto a fim de facilitar a recuperação da informação.

MODELO DOS INVENTÁRIOS

MODELO 01: INVENTÁRIO DAS RESOLUÇÕES, RELATÓRIOS DE ATIVIDADES E TEXTOS

NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA PARAÍBA

INVENTÁRIO DAS RESOLUÇÕES, RELATÓRIO DE ATIVIDADES E TEXTOS INSTITUCIONAIS 1978 - 1985

ID.	DATA	TÍTULO	AUTOR	EST. DE CONSERVAÇÃO	QTD	MATERIAL

Modelo 05: Inventário dos Relatórios, Resoluções e Textos Institucionais do NAC e outros órgãos, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.

MODELO DOS INVENTÁRIOS

MODELO 02: INVENTÁRIOS RECORTES DE JORNAIS

INVENTÁRIO DA RELAÇÃO JORNAIS (ANO) - CXCP

Nº	DATA	JORNAL	TÍTULO / MATÉRIA	OBSERVAÇÃO	FORMATO	ARQUIVO

Modelo 06: Inventário dos Recortes de Jornais, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.

MODELO DOS INVENTÁRIOS

MODELO 03: INVENTÁRIO LIVROS DE ARTISTAS

**INVENTÁRIO - LIVROS DE ARTISTAS DO ACERVO DO NAC
RESPONSÁVEL: THAÍS CATOIRA (MESTRANDA DO PPGCI/UFPB)**

ID.	ARTISTA(S)	TÍTULO	ANO	QTD.	TIPO DE OBJETO

Modelo 07: Inventário dos Livros de Artistas, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.

MODELO DOS INVENTÁRIOS

MODELO 04: INVENTÁRIO DE ATIVIDADES E EXPOSIÇÕES

INVENTÁRIO DE EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES (1978 a 1985)

ID.	ANO	ATIVIDADE	DESCRIÇÃO	PERÍODO/LOCAL	INFORMAÇÕES

Modelo 08: Inventário das Exposições e Atividades do NAC entre 1978 a 1985, com seus atributos informacionais estabelecidos previamente. Após a análise documentária de cada documento, os signos informativos são inseridos conforme a linguagem controlada advinda dos próprios termos descritos nos documentos analisados e do seu contexto, apresentando-se de forma mais sintética para uma recuperação da informação mais dinâmica.

