

Luzia Sigoli Fernandes Costa

Uma contribuição da Teoria Literária para a análise de conteúdo de imagens publicitárias do fim do século XIX e primeira metade do século XX, contemplando aspectos da natureza brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, *campus* de Marília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor em Ciência da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa
Linha de pesquisa: Organização da Informação

Marília
2008

Costa, Luzia Sigoli Fernandes.

Uma contribuição da teoria literária para a análise de conteúdo de imagens publicitárias do fim do século XIX e primeira metade do século XX, contemplando aspectos da natureza brasileira / Luzia Sigoli Fernandes Costa. -- 2008. 261 f.: il.

Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista – UNESP, Marília, 2008.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

1. Organização da informação 2. Análise de conteúdo 3. Narrativa visual 4. Imagem publicitária 5. Cartaz 6. Representação da natureza I Título.

Luzia Sigoli Fernandes Costa

UMA CONTRIBUIÇÃO DA TEORIA LITERÁRIA PARA A ANÁLISE DE CONTEÚDO DE IMAGENS PUBLICITÁRIAS DO FIM DO SÉCULO XIX E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX, CONTEMPLANDO ASPECTOS DA NATUREZA BRASILEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, *campus* de Marília, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Ciência da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Linha de pesquisa: Organização da Informação

Marília, 15 de agosto de 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sidney Barbosa (UNESP)

Profa. Dra. Vera Lúcia Louzada de Mattos Dodebei (UNIRIO)

Profa. Dra. Eliane Serrão Alves Mey (UFSCar)

Profa. Dra. Mariângela Spotti Lopes Fujita (UNESP)

Prof. Dr. João Batista Ernesto de Moraes (UNESP)

Dedico este trabalho investigativo a todos aqueles *designers* gráficos que com criatividade e habilidade conseguiram e conseguem produzir imagens capazes de encher os olhos e aguçar a mente daqueles que se detiverem diante da sua criação.

AGRADECIMENTOS

Ao meu estimado orientador, e sempre professor, Sidney Barbosa, cuja cumplicidade, na alegria e na tristeza, faz da relação orientador e orientando uma maravilhosa aventura do ato de conhecer, fazendo-nos transformar o “olhar” ao lugar comum em um olhar crítico e, sobretudo, pela sua capacidade de transformar nossas vidas em pesquisadores comprometidos com um mundo mais humano.

À Cibelly Bizarro Wanderlei, uma grande e fiel amiga a quem devo a motivação para o ingresso no Curso de Biblioteconomia e Documentação, nos idos anos setenta do século XX.

À minha queridíssima Miriam Zambel, pela oportunidade de ter sido sua aluna e agora poder compartilhar do seu exemplo de vida.

À Ariadne Chloë Furnival que, ao logo do tempo de convívio, mesclaram-se as relações afetivas e profissionais permeadas por questionamentos em torno das relações que se estabelecem entre as práticas socioculturais e a comunicação de informações, em especial as informações voltadas para o meio ambiente e a sustentabilidade.

Às professoras e grandes amigas, Anja Pratschke e Maria Angela P. C. S. Bortolucci, pelas inquietações provocadas durante a realização do Projeto Pinhal Digital, que me fizeram enveredar pelos estudos da imagem.

Ao professor José Carlos Maldonado e toda a equipe do Projeto Memória Virtual de São Carlos, cuja riqueza das discussões travadas durante os trabalhos em grupo fez surgir um estoque de questões. Muitas delas serviram de ponto de partida para esta pesquisa de doutorado.

À Professora Maria del Carmen Agustín LaCruz, por ter me encorajado a adentrar nos meandros dos estudos da análise documental de conteúdos imagéticos e, sobretudo, por ter aberto caminhos teóricos e metodológicos por onde ainda não havia trilhado antes.

À Beatriz Tosetto, a “Bia”, minha ex-aluna e amiga muito querida.

À Universidade Federal de São Carlos, em particular aos meus colegas do departamento de Ciência da Informação pela concessão do meu afastamento para cursar o doutorado, ainda que tivessem que assumir uma sobrecarga de atividade. Não posso deixar de fazer uma menção especial às colegas Wanda Aparecida Machado Hoffmann e Eliane Serrão Alves Mey, por saberem pronunciar a palavra certa nas horas mais difíceis.

À Vânia e Rosângela pela atenção e carinho com que sempre nos acolhem.

À CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de bolsa do Programa Institucional de Capacitação Docente e Técnica – PICDT,

que me proporcionou as condições próximas às “ideais” para o desenvolvimento da pesquisa que resultou na presente tese. Sem elas, certamente, o trabalho de pesquisa se tornaria mais árduo, para além do que já o é pela sua própria natureza.

À Lúcia Maria de Assunção Barbosa, cuja amizade só fez aumentar a minha admiração pela maneira ética e competente com que exerce as suas atividades acadêmicas.

À banca examinadora do Relatório Geral do Exame de Qualificação, em especial às professoras Nádea Regina Gaspar e Mariângela Spotti Lopes Fujita, por suas preciosas contribuições.

Aos professores Vera Dodebei, Eliane Mey, Mariângela Fujita e João Batista de Moraes por terem aceitado fazer parte da banca para defesa e os professores Marcos Miranda e José Augusto Guimarães por terem aceitado a suplência da mesma.

À equipe da Seção de Iconografia do Arquivo Público do Estado de São Paulo, em especial ao José Dirson, ao qual não faltaram empenho e clareza como facilitador no uso de fontes que, muitas vezes, ficam esquecidas, como é o caso dos cartazes.

Aos membros da equipe da Cinemateca Brasileira – pela presteza com que me atenderam, em especial à Laila Foster, pela consciência de que os documentos de nada servem sem serem explorados pelo pesquisador.

Ao Márcio Roberto do Prado, pela maneira paciente e dedicada com que ensinou não só a língua francesa, mas, sobretudo, a determinação e confiança necessárias para vencer o exame de proficiência em língua estrangeira.

À Terezinha de Mattos, autêntica e encantadora cuiabana, com quem, por força das circunstâncias, partilhei muita coisa os filhos do coração, o orientador, o interesse pelos estudos da imagem.

À dona “Bete” que muitas vezes me acolheu com as suas sábias palavras, fazendo chegar ao professor Sidney, pacotes de livros, textos, recados, os meus mais sinceros agradecimentos.

À bibliotecária Maria Aparecida Vieira Pacheco, pela presteza com que me atendeu em todo o tempo em que fiz uso do acervo da Biblioteca Dr. João Antonio da Fonseca, localizada no edifício do Arquivo do Estado de São Paulo.

À Biblioteca Comunitária, em especial ao Ronildo, à Lucia e à Vera pelo sempre pronto atendimento.

Às bibliotecárias Gláucia Maria Saia Cristianini e Juliana de Sousa Moraes, do Instituto de Ciências Matemática e da Computação da USP São Carlos, pela presteza com que me atenderam quando do uso dos serviços de empréstimo entre bibliotecas, sem os quais não poderia ter em mãos as obras completas de Shiyali Ramamrita Ranganathan.

À equipe da Biblioteca da UNESP, *campus* de Marília, em especial à bibliotecária Maria Luzinete Euclides que, além de me fazer sentir entre amigos sempre que fiz uso da biblioteca proporcionasse também, um espaço de estudo generoso e acolhedor,

naquele momento em que a infra-estrutura de apoio ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação ainda estava por vir.

À equipe da secretaria da Pós Graduação em Ciência da Informação da UNESP, *campus* de Marília, pela presteza de sempre.

À minha família, por compreender tantos momentos de ausência e, em especial, à minha irmã Ana Sigoli Fernandes Matheus por ter me poupado, nesse tempo do doutorado e assumido, para com a nossa mãe, as dela e as minhas obrigações de filha.

Por fim, quero agradecer aos colegas Aldinar, Brígida, Lourdes, Lúcia, Miguel, Sílvia, Milena e Ricardo, que por razões afetivas e históricas – primeira turma do doutorado em Ciência da Informação da UNESP, *campus* de Marília - não posso deixar de mencionar nominalmente.

Agradeço a compreensão dos meus filhos Bruno, Thais e Welinton e de meu esposo Jesus pela minha presença ausente nesses últimos anos de nossas vidas.

Enfim, agradeço a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, me proporcionaram as condições necessárias para a realização do presente trabalho de pesquisa.

[...] procura-se menos formar um estóico do que conduzir uma alma de qualidade à sabedoria, isto é, a discernir os verdadeiros valores, a viver segundo a Razão, que deve guiar a nossa alma para a contemplação da Natureza, portanto, do Divino [...] o verdadeiro conhecimento é aquele que nos permitirá descobrir a Natureza e viver em harmonia com ela¹.

Sêneca

¹ Trechos encontrados nas cartas que Lucius Annaeus Sêneca enviou a Lucílio, seu grande amigo, no período de junho de 62 a abril de 65 d.C. (apud SÊNECA, 2002, p. 20).

RESUMO

Os fatores que colaboram com o processo de construção do conceito de Natureza têm nas obras literárias e imagéticas informações que refletem o pensamento da sociedade, num tempo e espaço determinados. A partir do entendimento da gênese e do percurso histórico da Ciência da Informação, pode-se identificar a diversidade documental que essa Ciência busca abarcar e explorar como objeto de estudo e de intervenção. Dentro dessa diversidade, percebe-se a complexidade apresentada tanto pela literatura como pela informação imagética, mais especificamente, cartazística, para a área disciplinar de Organização e Representação da Informação e do Conhecimento. Considerando essa complexidade, esta pesquisa tem como objetivo contribuir para a formulação de procedimentos metodológicos, no âmbito da análise de conteúdo de cartazes, tendo em vista a geração de produtos documentais. Tomando-se como base a Teoria de Shiyali Ramamrita Ranganathan, um dos primeiros teóricos da Ciência da Informação no século XX, explora-se uma aproximação teórico-conceitual entre as Categorias Essenciais e os elementos que compõem a estrutura do discurso retórico e as categorias da narrativa literária. Essa opção foi feita, diante da potencialidade que os enunciados literários suscitam em contribuir para um processo de ampliação conceitual das categorias ranganathanianas. Nessa aproximação, estabeleceu-se um alinhamento teórico-conceitual capaz de verificar a possibilidade de uma efetiva contribuição de aspectos da Teoria Literária para a realização de análise de conteúdo cartazístico e de sua representação por meio da elaboração de sínteses ou resumos, no âmbito da Ciência da Informação. Faz-se uso dessas categorias “ampliadas”, para análise do conteúdo apresentado em cada cartaz, pautando-se em procedimentos de leitura do discurso retórico e identificação de conceitos. Nesse processo, pressupõe-se a possibilidade de se contemplar tanto os aspectos denotativos, quanto os conotativos presentes nas imagens publicitárias. A contemplação desses aspectos tem por intuito gerar um produto documental eficaz que apresente substância para se realizar os processos técnicos biblioteconômicos de representação documental – descritiva e temática – em linguagem natural e especializada. Ao mesmo tempo, pretende-se constituir um produto acabado, visando atender às necessidades de informação do usuário final. Para testar os procedimentos propostos para a Análise de Conteúdo, visando à Organização da Informação, foram estabelecidos os critérios para a seleção do material do *corpus* de análise. Esse *corpus* foi composto por romances e cartazes do final do século XIX e primeira metade do século XX, que tratassem do tema natureza. Com base nesses critérios, foram selecionados dois romances de José de Alencar “O gaúcho” e “O Sertanejo” e oito imagens propagandísticas de cunho institucional e cultural em forma de cartazes ou similares. Dentre os resultados obtidos estão a conscientização dos desafios teóricos frente à diversidade documental e a natureza da informação, a pertinência da contribuição da Teoria Literária aos procedimentos metodológicos para a análise de conteúdo de imagens, bem como os efeitos sobre os domínios da imagem propagandística e da geração de produtos documentais. O estudo apontou, ainda, possibilidades de novas pesquisas, considerando que as imagens de cartazes e similares são de grande importância como documento, não só artístico, mas também como testemunho da memória histórico-sociocultural e do entendimento das relações sociedade-natureza.

Palavras-chave: Organização da Informação. Análise de conteúdo. Narrativa visual. Imagem publicitária. Cartaz. Representação da natureza.

ABSTRACT

The factors that contribute to the construction process of the concept of Nature have, in literary and visual works, information that reflects the thinking of society in a given time and space. From the understanding of the genesis and historical trajectory of Information Science, the diversity of documents that this Science seeks to embrace and explore as an object of study can be identified. Within this diversity, the complexity presented by literature as well as by image information and more specifically, posters, for the area of Information and Knowledge Organization and Representation, is perceived. Considering such complexity, this research aims to contribute to the formulation of methodological procedures, in the ambit of content analysis of posters, with an end to the elaboration of document products. Taking as the basis Shiyali Ramamrita Ranganathan's theory, one of the first theorists in Information Science of the 20th century, a theoretical-conceptual approximation between Essential Categories and the elements that make up the structure of rhetorical discourse and literary narrative categories is explored. This choice was made in the light of the potentiality that literary enunciations engender to contribute to the process of conceptual enlargement of Ranganathan categories. In this approximation, a theoretical-conceptual alignment was established, capable of verifying the possibility of an effective contribution of aspects of Literary Theory to content analysis of posters and of their representation by means of the elaboration of summaries or abstracts, in the ambit of Information Science. Use is made of these "enlarged" categories for analysis of the content presented in each poster, based on procedures from rhetorical discourse reading and concept identification. In this process, the possibility of considering the denotative, as well as the connotative aspects present in the poster images, is assumed. The consideration of these aspects aims to generate an efficient document product of substance for carrying out the technical librarianship procedures of document representation – descriptive and thematic – in natural and specialized language. At the same time, the constitution of a finished product is intended, aiming to attend to the information needs of the end user. To test the proposed procedures for Content Analysis with an end to Information Organization, criteria were established for the selection of material from the analysis *corpus*. This *corpus* was made up of novels and posters from the second half of the 19th century and the first half of the 20th which dealt with the theme of nature. Based on these criteria, two novels by José de Alencar, "O gaúcho" and "O Sertanejo", along with nine propaganda images of an institutional and cultural vein in the form of posters or of a similar kind, were selected for analysis. Among the results obtained were: the awareness of the theoretical challenges in the light of the document diversity and nature of the information, the pertinence of the contribution of Literary Theory to the methodological procedures for image content analysis, as well as the effects of propaganda image domains on the generation of document products. The study also points to the possibilities for new research, considering that posters and similar images are of great importance as documents, not only in an artistic sense, but also as witnesses to historical socio-cultural memory and for the understanding of society-nature relations.

Keywords: Information organization. Content analysis. Visual narrative. Publicity image. Poster. Representation of nature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz da Exposição Nacional de 1875.....	172
Figura 2 - Índio representando o império brasileiro – 1887.....	180
Figura 3 - Cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil – 1888.....	185
Figura 4 - Estampa usada na publicidade da Companhia Petropolitana – 1888...	194
Figura 5 - Baile da Ilha Fiscal: o encerramento da monarquia – 1889.....	200
Figura 6 - Cartaz da Exposição Nacional de 1922.....	205
Figura 7 - Cartaz do filme “Thesouro perdido” – 1927.....	210
Figura 8 - Cartaz de incentivo à produção de borracha – 1943.....	219

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Biblioteconomia <i>versus</i> Ciência da Informação.....	47
Quadro 2 -	Esquema de classificação de tipos de informação.....	54
Quadro 3 -	Grau de poeticidade segundo a linguagem empregada.....	95
Quadro 4 -	Comparação entre categorias teórico-analíticas.....	100
Quadro 5 -	Síntese das categorias de análise e respectivas significações.....	110
Quadro 6 -	Descritores de “personagens” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”	132
Quadro 7 -	Descritores de “matéria” e suas “propriedades” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”	136
Quadro 8 -	Descritores da “energia” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”	141
Quadro 9 -	Descritores de “espaço” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”	147
Quadro 10 -	Descritores de “tempo” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”	154
Quadro 11 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 1.....	179
Quadro 12 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 2.....	184
Quadro 13 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 3.....	192
Quadro 14 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 4.....	199
Quadro 15 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 5.....	204
Quadro 16 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 6.....	209
Quadro 17 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 7.....	218
Quadro 18 -	Categorias de análise e geração de descritores da figura 8.....	225

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
1.1	Delimitação e problematização do tema de pesquisa.....	18
1.2	As premissas da pesquisa	20
1.3	Objetivos.....	21
1.4	Justificativa e contextualização acadêmica e social da pesquisa.....	22
1.5	O percurso da pesquisa.....	23
1.5.1	A construção do referencial teórico metodológico.....	24
1.5.2	A construção do corpus e a geração de dados.....	27
1.5.2.1	Caracterização do Corpus literário para análise.....	31
1.5.2.2	Caracterização do Corpus imagético para análise.....	32
1.5.3	O enfoque analítico dos romances e cartazes.....	34
1.5.4	Interesses do conhecimento	36
1.6	Estrutura geral da tese.....	37
2	A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: OS DESAFIOS DA PLURALIDADE DOCUMENTAL E DA ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO DE DIFERENTE NATUREZA.....	40
2.1	Ciência da Informação: breve incursão histórica	41
2.1.1	Dos primórdios à Segunda Guerra Mundial.....	42
2.1.2	O período Pós-Guerra	44
2.1.3	A passagem do século XX para o XXI.....	50
2.2	A natureza e o valor da informação refletindo a pluralidade documental.....	54
2.3	Informação e linguagem: uma associação necessária para a geração de conteúdos.....	57
2.4	Organização da informação: os desafios do conteúdo documental.....	64
3	UM CINGIR TEÓRICO ENTRE A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO, A RETÓRICA DISCURSIVA E A NARRATIVA LITERÁRIA.....	72
3.1	A análise de conteúdo na Organização da Informação.....	74
3.1.1	Explorando as categorias de Ranganathan	76
3.2	A análise do discurso retórico como possibilidade para a análise de conteúdo imagético.....	79
3.2.1	Sentido e significado e suas relações entre conotação e denotação.....	82
3.2.2	O enunciado como uma unidade discursiva de sentido e significado.....	88
3.3	A narrativa literária como aliada da análise e da representação de conteúdos imagéticos.....	91
3.4	Um possível alinhamento entre matrizes teóricas.....	99
4	LITERATURA: UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO Á ANÁLISE E REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS	104
4.1	O romance como uma forma de narrativa.....	104
4.1.1	Paisagem natural, Romantismo e brasilidade em José de Alencar.....	105
4.2	O romance e a vida José de Alencar: um narrador de paisagens.....	109
4.2.1	Primeira fase: romance, teatro e esperança.....	113
4.2.2	Segunda fase: breve e de afirmação política.....	116

4.2.3	Terceira fase: maturidade intelectual plena e criadora.....	116
4.3	A tematicidade no romance de José de Alencar e o corpus de análise.....	118
5	JOSÉ DE ALENCAR: DOS PAMPAS AOS SERTÕES	124
	RETRATANDO A PAISAGEM BRASILEIRA.....	
5.1	O gaúcho: na identificação homem-cavalo a representação homem-natureza.	124
5.2	O sertanejo e o sertão: a simbiose homem e natureza	125
5.3	Análise dos enunciados extraídos dos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”.	126
5.3.1	A revelação dos personagens e da “personificação” da natureza.....	126
5.3.2	A “matéria” (te)matizada.....	132
5.3.3	A “energia” da natureza sobre a matéria e o imaterial.....	137
5.3.4	O “espaço”: palco de representação.....	142
5.3.5	O “tempo” do ser, do estar e do devir.....	148
6	IMAGEM PUBLICITÁRIA E INFORMAÇÃO.....	157
6.1	A imagem como documento.....	158
6.2	A imagem publicitária.....	163
6.3	O conteúdo da imagem publicitária.....	167
7	ANÁLISE DE CONTEÚDO E PRESENTAÇÃO DOCUMENTAL DE	171
	IMAGENS PUBLICITÁRIAS.....	
7.1	O ruralismo representando a (agri)cultura brasileira – 1875	172
7.1.1	O contexto das exposições nacionais e universais na segunda metade do século XIX.....	173
7.1.2	Análise de conteúdo e resumo do Cartaz da Exposição Nacional de 1875.....	178
7.1.3	Descritores a partir da análise do Cartaz da Exposição Nacional de 1875.....	179
7.1.4	Bibliografia de apoio à análise do Cartaz da Exposição Nacional de 1875.....	179
7.2	O indígena: uma representação do fim do império brasileiro – 1887.....	180
7.2.1	O contexto do fim do império brasileiro.....	181
7.2.2	Análise de conteúdo e resumo da imagem do Índio representando o império brasileiro	183
7.2.3	Descritores a partir da análise da imagem do índio representando o império brasileiro.....	184
7.2.4	Bibliografia de apoio à análise da imagem do índio representando o império brasileiro.....	184
7.3	Do culto ao mundo do trabalho ao oculto mundo do trabalhador – 1888.....	185
7.3.1	O contexto brasileiro na passagem da escravidão para o trabalho livre.....	186
7.3.2	Análise de conteúdo e resumo do cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil.....	191
7.3.3	Descritores a partir da análise do cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil.....	192
7.3.4	Bibliografia de apoio à análise do cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil.....	192
7.4	Modernidade: a deusa que faz a virada do século XIX para o XX – 1888.....	194
7.4.1	O contexto da virada do século XIX para o século XX.....	195
7.4.2	Análise e resumo de Estampa da Companhia Petropolitana.....	198
7.4.3	Descritores a partir da análise da Estampa da Companhia Petropolitana.....	199
7.4.4	Bibliografia de apoio à análise da Estampa da Companhia Petropolitana.....	199
7.5	O Baile da ilha fiscal: agoniza o império e sopram os ventos republicanos – 1889.....	200

7.5.1	O contexto do Baile da Ilha Fiscal.....	201
7.5.2	Análise de conteúdo e resumo do cartaz do Baile da Ilha Fiscal.....	203
7.5.3	Descritores a partir da análise do cartaz do Baile da Ilha Fiscal.....	204
7.5.4	Bibliografia de apoio à análise do cartaz do Baile da Ilha Fiscal.....	204
7.6	Arte e Modernidade: Exposição Nacional de 1922.....	205
7.6.1	O contexto da Exposição Nacional de 1922.....	206
7.6.2	Análise e resumo do Cartaz da Exposição Nacional de 1922.....	208
7.6.3	Descritores a partir da análise do cartaz da Exposição Nacional de 1922.....	209
7.6.4	Bibliografia de apoio à análise do Cartaz da Exposição Nacional de 1922	209
7.7	Um “Thesouro perdido” no tempo e na memória cinematográfica – 1927.....	210
7.7.1	O contexto do filme “Thesouro perdido” de Humberto Mauro.....	211
7.7.2	Análise e resumo do Cartaz do filme “Thesouro perdido”.....	217
7.7.3	Descritores a partir da análise do Cartaz do filme “Thesouro perdido”.....	218
7.7.4	Bibliografia de apoio à análise do Cartaz do filme “Thesouro perdido”.....	218
7.8	Vitória: produção da borracha – 1943.....	219
7.8.1	O contexto da produção da borracha no Brasil.....	220
7.8.2	Análise e resumo do cartaz de incentivo à produção de borracha no Brasil.....	224
7.8.3	Descritores a partir da análise do cartaz de incentivo à produção de borracha no Brasil.....	225
7.8.4	Bibliografia de apoio à análise do cartaz de incentivo à produção de borracha no Brasil.....	225
8	CONCLUSÕES.....	226
8.1	Conclusões acerca dos desafios teóricos frente à diversidade documental e à natureza da informação.....	226
8.2	Conclusões sobre os procedimentos metodológicos para a análise de conteúdo de imagens.....	229
8.3	Conclusões sobre o domínio da imagem propagandística e sobre a geração de produtos documentais.....	236
8.4	Conclusões sobre as possibilidades de futuras pesquisas.....	238
	REFERÊNCIAS.....	242
	APÊNDICES.....	253
	ANEXO.....	261

Um entrelaçamento entre a vida do autor empírico e o ²percurso acadêmico revela-se no texto. Como diria Bakhtin: uma relação intrínseca entre o que o autor aprende na vida e o que ele insere no texto, recorrendo para isso às várias vozes que também o fizeram enquanto autor³

² Comentário feito pela Profa. Dra. Nádea Regina Gaspar, durante a avaliação do Relatório Geral do Exame de Qualificação, ocorrido em 11 de maio de 2007.

1 INTRODUÇÃO

As atividades destinadas a registrar, reunir, organizar e preservar as informações e os saberes fazem parte da história da humanidade. Para esse fim, os povos se utilizaram de diferentes meios, tais como: a oralidade, a pictografia, a escrita, a imagem, dentre outras formas de manifestações. Sem a acessibilidade aos registros dessas manifestações e sem o entendimento das mensagens guardadas em seus conteúdos, não se poderia conhecer, compreender ou sequer imaginar a trajetória humana, dos primórdios a seus dias atuais. Em decorrência desse cenário, intensificam-se as necessidades relativas à institucionalização, organização e à gestão das informações que compõem os saberes oriundos tanto das culturas autóctones como das artes e das ciências.

As mensagens imagéticas da natureza e de outras finalidades distintas permeiam, intensivamente, o cotidiano das pessoas e indicam a importância contida nos discursos icônicos, como meio de transmissão de informação e cultura, e se inserem fortemente no contexto da sociedade da informação.

Esta pesquisa, por meio da reunião entre procedimentos da ciência da informação, da narrativa literária e da retórica, expõe um potencial modelo para análise e representação de imagens publicitárias, de caráter histórico, do final do século XIX à primeira metade do século XX.

A seção introdutória apresenta, de forma breve, as vertentes de pensamento norteadoras da reconstrução do objeto de conhecimento e que permitem demonstrar a delimitação do tema e o objeto de estudo, assim como situar o contexto histórico e social da problemática estudada. As opções teóricas, por sua vez, se refletem nos procedimentos metodológicos. Delineiam-se, também, os pressupostos ou premissas iniciais da pesquisa e os objetivos traçados para esta investigação. Apresenta-se, ainda, a contextualização acadêmica e social que justifica e atribui relevância à pesquisa. Explicita-se, também, a pertinência da pesquisa em relação à área de concentração: Informação, Tecnologia e Conhecimento, bem como, à linha de pesquisa de Organização da Informação, ambas pertencentes ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Marília, onde este trabalho se insere.

As instituições como bibliotecas, arquivos, museus, centros especializados de informação e centros de memória são, ou deveriam ser, as guardiãs naturais dos saberes originários da história, cultura e sociedade humanas.

Ao longo do tempo, aquelas instituições estabeleceram suas práticas, inicialmente calcadas em conceitos de colecionar e preservar, com acesso controlado e restrito. Posteriormente, com a adoção de princípios de livre acesso a tais saberes e de tecnologias, as instituições sofisticaram suas práticas, auxiliadas pela consolidação de um *corpus* teórico, que ampliou as possibilidades de acesso e uso das coleções de diferentes tipos documentais. Esses constructos teóricos e conceituais permitiram a configuração de um campo epistemológico de sustentação, tanto para as pesquisas como para o aprimoramento das práticas profissionais, tendo em vista contribuir com a ciência, a erudição, a educação, a cultura e a cidadania.

A intensificação do capitalismo, a expansão da indústria e a busca incessante do estado por mais soberania fizeram com que o campo de atividades da ciência da informação adquirisse outras dimensões, e se atribuíssem novos significados à própria informação e ao conhecimento. Essas mudanças acabaram por influenciar a priorização de alguns tipos de conhecimentos, como o científico e o tecnológico, em detrimento de outros, advindos da arte e da humanidade. A sociedade e as organizações fragmentaram-se, movidas ao mesmo tempo pela necessidade de expansão e de especialização dos conhecimentos. A informação passa a ser uma espécie de amálgama estruturante, que reúne e dá sentido ao mosaico das especialidades. As taxionomias, criadas para atender a campos científicos específicos, contribuíram, também, para efetivos avanços da própria Ciência da Informação; porém, pode-se dizer que o mesmo não ocorreu nos campos das artes e das humanidades.

Tal fato se deve à complexidade da informação. Para seu melhor esclarecimento, se torna importante considerar a informação como algo não meramente linear, individual e isolado, mas combinado com um espectro de outras informações e conhecimentos, gerados pelas experiências arraigadas nas práticas cotidianas do *locus* cultural. A socialização da informação e do conhecimento, entre pessoas e grupos, além de se dar por diferentes meios de comunicação, pressupõe a existência de uma conjugação dos novos conhecimentos com aqueles preexistentes, parte do pensamento coletivo e identificador de uma determinada sociedade. Nessa perspectiva, se podem conceber as coleções formadoras dos acervos, institucionalizados ou não, como uma espécie de “memória social”, fruto do processo histórico.

A memória tem a propriedade de conservar certas informações, referentes a um conjunto de funções sócio-culturais ou psíquicas, com o poder de atualizar as impressões ou

fatos passados. Essas informações podem significar, apenas, representações do passado, formando a memória relativa à vida social; dos acontecimentos surgem e se acumulam documentos, monumentos, objetos e alegorias. No entanto, a apreensão da memória depende da apropriação do tempo e do ambiente ou espaço social e político. Depende, também, do domínio de regras retóricas, que possibilitam o acesso às mensagens. Estas se encontram nos textos, imagens, objetos e tantas outras formas de expressão que falam do passado (LE GOFF, 1992) e tornam o campo da memória social cada vez mais complexo.

A complexidade em torno do conhecimento, da memória, da informação e, em particular, da informação com base na obra artística apresenta desafios que exigem dos pesquisadores, inclusive da área de Ciência da Informação, investimento em novas formas de observações, reflexão e crítica. Sob tal prisma se constitui o foco desta investigação.

1.1 Delimitação e problemática do tema de pesquisa

Um dos aspectos do problema de pesquisa se situa, em primeiro lugar, no fato da incipiente prioridade atribuída aos conhecimentos advindos das manifestações artísticas. Em segundo lugar, talvez por decorrência, no âmbito da Ciência da Informação, não se solidificaram um *corpus* teórico-metodológico e uma *práxis* voltados aos documentos de cunho artístico, com a mesma intensidade e a desenvoltura direcionadas ao documento científico. Em face dessa problemática, cabe perguntar sobre os procedimentos metodológicos capazes de realizar o tratamento de informações de outra natureza, como aquelas expressas pelas obras de artes. Existe, conseqüentemente, um potencial campo de conhecimento a explorar pela Ciência da Informação, situado no conteúdo da produção artística em geral. Em particular, esse potencial reside na análise e geração de produto documentário a partir das artes gráficas, especialmente da arte cartazística. Para Agustín Lacruz (2006), dentre a variada tipologia icônica, as imagens artísticas constituem um paradigma de estudo extraordinariamente pertinente ao documentalista. Uma riqueza de mensagens comunicativas delas emerge, ofertando a possibilidade de reconstrução e representação verbais de seus discursos.

Cabe também indagar se os elementos componentes da estrutura narrativa literária – no caso, romances – podem contribuir para a análise e a representação dos conteúdos de imagens presentes em cartazes, por meio de resumo ou síntese, particularmente aquelas relativas às temáticas em torno da natureza. Mais do que isso, se deve considerar a literatura

como fonte inspiradora de concepções sobre paisagens e outros elementos naturais. Tais concepções influenciam e refletem as relações entre a sociedade e a natureza. As atitudes das pessoas se associam diretamente ao modo pelo qual percebem o ambiente onde vivem. A sociedade cria, inventa e institui uma determinada idéia de natureza, que perpassa o sentir, o pensar e o modo de agir de seus integrantes. Nesse sentido, as feições atribuídas ao espaço ou o valor estético atribuído à paisagem “natural” dependem da percepção e concepção do mundo natural. De tais percepções derivam os valores e estereótipos freqüentemente transformados em “verdades”, que compõem as referências informativas e as noções “consumidas” por uma sociedade, independentemente de seu meio de veiculação.

A importância da modalidade documental cartazística publicitária já se mostra amplamente reconhecida, por suas especificidades de expressão e capacidade como fonte de informação e de conhecimentos registrados. No Brasil, são ainda incipientes as iniciativas de organização e disseminação das valiosas coleções de cartazes, abrigadas em muitas instituições. Na maioria das vezes, se encontram em entidades como arquivos, bibliotecas públicas e museus, ou naquelas promotoras de cultura como teatros, cinematecas, dentre outros centros de memória.

Assim, a Ciência da Informação, na qualidade de mediadora de informações e conhecimentos, por meio da representação, não se pode furtar em reconhecer os saberes advindos das expressões artísticas, muito menos em envidar esforços para tratá-los adequadamente. Um dos principais pontos de argumentação apóia-se em considerar o produto da ciência e o produto da arte como possuidores de conteúdos passíveis de leituras, análises, exegeses, representações e recuperação; enfim, de se submeterem a um processo sistemático de organização da informação. Os discursos icônicos, por sua vez, mais enfatizados contemporaneamente, requerem conhecimento dos códigos e processos pelos quais se criam as imagens, de modo a depreender seus significados e construir seu sentido. Nessa perspectiva, evidencia-se a necessidade de aprimoramento das metodologias e dos processos de análise e geração de produtos, que facilitem o acesso e a recuperação de seus conteúdos documentais; pois, aqueles desenvolvidos para conhecimentos técnico-científicos nem sempre se ajustam aos saberes humanísticos. Presume-se, portanto, que tais produtos resultantes da obra de arte assumam uma feição diferenciada.

Isso implica em uma interferência da forma sobre a recepção informativa, embora se trate de uma relação complexa e de difícil observação, análise e demonstração de resultados. Torna-se mais complexa, ainda, por dois aspectos. O primeiro relaciona-se à percepção do que seja informação e de sua utilidade, freqüentemente determinada pelas

diferentes culturas, nas quais a informação se gera e dissemina. Davies (1994) e Cronin (1995) estimulam o debate sobre a real interferência da informação no processo de desenvolvimento social. Reconhecem, ainda, que a capacidade “informativa” depende de fatores relacionados à cultura expressa pelos estilos de vida, às crenças e aos valores sociais preexistentes, à política e à ideologia dominante, bem como à percepção dos elementos estéticos. O segundo aspecto, como salientam Douglas, (1992) e Macnaghten et al. (1995 apud FURNIVAL; OKI; COSTA 2005), refere-se às percepções dos receptores da informação quanto à confiança naqueles que as geram e as disseminam.

Diante da problemática e das indagações suscitadas, estabeleceram-se pressupostos ou premissas que indicam o ponto de partida da presente investigação.

1.2 Premissas da pesquisa

A Ciência da Informação, como dito anteriormente, requer reflexões, contribuições teórico-metodológicas e procedimentos específicos para leitura, análise e representação, ou seja, organização da informação dos conteúdos imagéticos artísticos. Os procedimentos devem garantir a transformação das representações plásticas e alegóricas em discursos lingüísticos, que as representem e possam fazer a mediação entre o documento icônico e o usuário.

Parte-se, também, da premissa de existência de uma articulação entre as teorias: de análise e representação de conteúdos, no âmbito da Ciência da Informação; da Teoria da Narrativa e da Retórica, na grande área de Letras; e, ainda, de alguns aspectos das Ciências da Comunicação. Essas teorias contribuem para a construção dos procedimentos metodológicos de leitura, análise e representação das informações presentes em documentos cartazísticos publicitários.

Pressupõe-se, ainda, que as informações e conhecimentos imagéticos se possam extrair por meio das indagações retóricas; desvelar pelos elementos da narrativa literária; perceber pelos processos comunicativos; e representar pelo alinhamento de tais métodos aos de organização do conhecimento, em especial pelo emprego das categorias ranganathianas.

O estudo de textos literários pode trazer pistas e contribuições importantes, ao fornecer elementos para o desenvolvimento de metodologias de análise de imagens e de geração de conteúdos que resultem em resumos e descritores. A forma de descrever as paisagens, as espécies e a própria dinâmica da natureza, na literatura, pode sugerir

construções narrativas, que contribuam para a geração de conteúdos documentais originários de imagens.

Com base nesses pressupostos gerais, e se considerando existir na obra de arte uma inseparabilidade entre forma e conteúdo, tende-se à idéia de que a mensagem contida na obra de arte se viabiliza simultaneamente por meio de elementos estéticos ou poéticos. A representação, portanto, ao fazer a mediação do conteúdo da obra de arte, gera um produto não isento, totalmente, da expressão daqueles elementos. Por fim, a recepção ou a percepção de um conteúdo informativo, advindo da obra de arte, se pode dar com maior ou menor grau de aceitação, na medida em que a “leitura” do “produto documental” se torna mais ou menos atraente para seus usuários.

Assim, uma vez apresentadas as premissas, apontam-se os objetivos almejados por meio do desenvolvimento da presente pesquisa.

1.3 Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa consiste em identificar, reunir e articular os fundamentos epistemológicos que acolhem e sustentam a obra de arte em geral, e em particular a arte gráfica cartazística, como documento de natureza comunicativa e informativa, além de objeto de estudo e intervenção da Ciência da Informação. Propõem-se procedimentos metodológicos de leitura, análise e representação, visando à geração de produto documental, a partir da análise de conteúdo do discurso retórico cartazístico, com base em conceitos e termos correspondentes às categorias essenciais de Ranganathan, “alargadas” pelo abarcamento de cada uma das categorias da narrativa literária.

A partir do objetivo geral, tendo em vista a operacionalização da pesquisa, traçam-se os seguintes objetivos específicos:

- a) levantar os marcos teóricos e conceituais para se estabelecer um alinhamento entre os elementos constitutivos da narrativa literária, as categorias essenciais ranganathianas e as indagações (cânones) da retórica;
- b) identificar um conjunto de obras literárias – romances - e cartazísticas brasileiras, que apresentem enunciados textuais representativos do ponto de vista da exploração de temáticas relativas à natureza e caracterizar o contexto histórico e sociocultural do período em que elas foram criadas;

- c) estabelecer um alinhamento teórico e conceitual entre os elementos constitutivos da narrativa literária, as categorias essenciais rangianthianas e as indagações (cânones) da retórica, visando construir as categorias de apoio às análises dos romances e dos cartazes;
- d) analisar os enunciados textuais dos romances para reconhecer os elementos constitutivos da narrativa literária, visando identificar como esses elementos se expressam para formar um escopo conceitual e terminológico a ser empregado como categorias de apoio à análise e representação, em forma de resumo, dos conteúdos das imagens propagandísticas;
- e) propor e demonstrar uma modalidade de análise que possibilite criar resumos que representem o conteúdo imagético cartazístico, usando linguagem natural como um campo indexado e que permita sua posterior recuperação por buscas temáticas.

Diante desses objetivos, recorre-se a um escopo teórico e metodológico com amplitude e profundidade suficientes para compreender, ainda que em parte, o objeto de pesquisa. Por meio da proposição de procedimentos para análise de imagem e síntese textual, buscou-se produzir uma contribuição efetiva para a área de Ciência da Informação e para a subárea de Organização da Informação, no que se refere aos aspectos de análise e representação documentais.

1.4 Justificativa e contextualização acadêmica e social da pesquisa

A relevância social da pesquisa pauta-se na idéia de que os resultados possam contribuir para o desenvolvimento de atividades de análise e representação, em forma de resumo e descritores do documento cartazístico. Espera-se, desse modo, facilitar e prover instrumentos para o trabalho de organização de acervos imagéticos, presentes em inúmeros ambientes informacionais.

O surgimento da área de Iconografia, principalmente de caráter histórico, dentro dos acervos documentais, vem atribuir ao cartaz o *status* de meio informativo essencial aos conhecimentos, especialmente os culturais ou institucionais, porque registra a memória dos fatos e dos acontecimentos e permite a recuperação da história de movimentos sociais, artísticos, políticos, étnicos e religiosos, dentre tantos outros. Explica-se, assim, o fato de existir um significativo volume desse tipo documental à espera de tratamento técnico específico. Atestam-se, sobretudo, sua importância patrimonial e a maior tomada de consciência quanto à necessidade de sua preservação, ao mesmo tempo em que conquista

espaço nas galerias de artes e nas exposições temáticas. Em muitos países da Europa, o cartaz é um tipo de documento para o qual se exige o Depósito Legal. No caso do Brasil, o material é isento dessa obrigatoriedade. Não lhe foi conferida, ainda, a devida atenção, se comparado aos demais documentos integrantes de coleções institucionais, principalmente das bibliotecas e arquivos iconográficos. Entretanto, identifica-se uma crescente preocupação em preservar a cultura e a identidade nacionais, a memória e as tradições históricas.

A formulação de procedimentos metodológicos, assim, visa à organização daquelas fontes documentais, ainda muito pouco exploradas, para permitir maior acesso ao conhecimento nelas contido. Esses conhecimentos contribuem para ampliar as possibilidades de reflexão e, conseqüentemente, conforme a proposta de Habermas (1987), favorecer os processos de emancipação dos indivíduos e da sociedade.

1.5 O percurso da pesquisa

A construção de um arcabouço teórico-metodológico de apoio para ancorar, principalmente, o processo de análise, surgiu de uma aproximação entre áreas de conhecimento. Tais áreas compreendem, prioritariamente, a da Teoria Literária e a da Ciência da Informação. Fazem-se, também, algumas incursões pela Lingüística, em especial no tocante à Retórica, e pela Teoria da Comunicação, em particular no que tange às Artes Gráficas. Essas incursões nortearam-se pela perspectiva de contribuições teóricas efetivas ao avanço da Ciência da Informação, mais especificamente à área de Organização da Informação.

O percurso investigativo se pautou em um enfoque de pesquisa social qualitativa. Esse enfoque, conforme esclarecem Berger e Luckmann (1979), se apóia, predominantemente, em dados sobre o mundo social, ou o mundo representado e construído nos processos de comunicação. Segundo Bauer, Gaskell e Allun (2004), a investigação social se dá pela combinação de elementos pertencentes a quatro dimensões distintas: o delineamento da pesquisa, que se configura a partir da seleção do *corpus* documental para análise; a formulação das estratégias de levantamento e os procedimentos de coleta; o tratamento analítico dos dados levantados; e a apresentação dos resultados e dos interesses sociais do conhecimento resultante da pesquisa. Esta última dimensão toma como base a proposta por Habermas (1987), que institui os fins justificáveis para a geração de novos

conhecimentos como sendo aqueles voltados para a construção de consenso e a emancipação dos sujeitos.

1.5.1 A construção do referencial teórico-metodológico

O percurso do pensamento é explicitado pela abordagem metodológica escolhida, principalmente, para a realização das análises. Nesse momento, demonstram-se, também, as principais filiações epistemológicas. A construção do arcabouço teórico e metodológico deu-se a partir de buscas bibliográficas e das leituras de revisão da literatura selecionada. Esse processo ocorreu ao longo de toda a pesquisa, porém podem ser identificados dois momentos distintos.

Num primeiro momento, fez-se uma ampla busca exploratória de temas mais gerais e tratados por autores muito diversos, inclusive de diferentes posições teórico-epistemológicas. Nesse momento, o trabalho de leitura foi exaustivo, porém tangencial, com o objetivo de se fazer um reconhecimento dos pontos de interseção das áreas de domínio abrangidas e das principais teorias a elas pertinentes. Esse movimento de imersão permitiu identificar um tripé teórico formado por três grandes áreas de conhecimento. A área da Ciência da Informação, no que tange à Organização da Informação e do Conhecimento e a geração de produtos documentários; a área de Letras, mais especificamente da Teoria Literária e da Retórica, voltada para o estudo do romance, da narrativa e do discurso; e a área de Comunicações, no que se refere às artes gráficas e, em particular, à mídia cartazística. Nesse momento, a identificação dos aspectos teóricos e conceituais centrais de cada uma das áreas e, principalmente, das possíveis relações existentes entre elas, demandou muito investimento em leituras e no processo de construção de sínteses.

Num segundo momento, ao se delimitar melhor o objeto de pesquisa, fez-se um grande esforço no sentido de aparar as arestas temáticas e de verticalizar o conhecimento para dar o aprofundamento necessário à pesquisa. Houve, então, um refinamento do processo de buscas bibliográficas, tanto em relação aos temas como aos autores, de modo a situar, em cada área de conhecimento, os domínios que melhor possibilitassem a compreensão do objeto de estudo. Melhor se visualizou tal objeto como sendo: a proposição de um procedimento metodológico para a análise de conteúdo cartazístico, valendo-se de contribuições da literatura para uma possível aplicação no campo da Ciência da Informação. Os domínios, dessa forma, se tornaram mais perceptíveis dentro de cada área de conhecimento, com maior

aderência ou pertinência em relação às contribuições teóricas e metodológicas requeridas. Sendo assim, boa parte do respaldo necessário ao prosseguimento da pesquisa foi encontrada nos domínios da Análise e Representação da Informação, atributos da área disciplinar de Organização da Informação, dentro da grande área de Ciência da Informação. Da mesma forma se buscou, também, a contribuição teórica no âmbito de domínio do Discurso Narrativo do Romance, principalmente naquilo que este herdou da estrutura retórica e na sua interface com a Lingüística e a Teoria Literária. Esta última, por sua vez, situa-se na grande área de conhecimento pertencente às Letras. A outra parte do tripé é formada pelos domínios atinentes ao estudo dos cartazes, que em geral se expressam por meio de imagens e textos. Produtos das Artes Gráficas, seu propósito primeiro é a publicidade; encontram acolhimento teórico-conceitual na grande área do conhecimento das Comunicações. Como parte do processo de aprofundamento, houve a necessidade de eleger alguns teóricos, para servir de timoneiros dentro de determinadas perspectivas, com os quais outros vieram dialogar, somar e conferir alguma consistência.

Na área de Ciência da Informação, houve a necessidade, primeiramente, de recuperar sua gênese e trajetória histórica com o intuito de melhor situar o objeto de estudo – cartazes - como um produto advindo do campo das artes e não da ciência. Para balizar essa chave de conhecimento, além da leitura de textos clássicos da área, tomaram-se como base os teóricos russos Mikhailov, Chernyi, Gilyarevskyi (1980). Esses autores foram revisitados, porque explicitam uma espécie de cisão ou redirecionamento dos propósitos da Ciência da Informação para a Ciência e Tecnologia, deixando à margem os conhecimentos “não científicos”. No que se refere à teorização voltada para a área disciplinar de Organização da Informação, tem-se como orientação basilar a teoria de Ranganathan (1931, 1951, 1967). Esse teórico propôs a superação do princípio da hierarquização do conhecimento, comumente empregado nos sistemas de classificações lineares, para avançar em direção à flexibilização, não só da representação temática como também da análise de conteúdo de forma relacional. Ranganathan visava enfrentar a complexidade do conhecimento moderno e sua constante expansão. Outros teóricos, em âmbito nacional e internacional, corroboraram a consolidação de uma teoria da Ciência da Informação. No campo da análise de imagens, autores como Smit (1996), Agustín Lacruz (2006), Boccato e Fujita (2006), em colaboração com teóricos como Moles (1974) e Panofsky (1995), apontam as bases para a análise dos conteúdos cartazísticos, estes últimos numa perspectiva da Teoria da Comunicação e das artes gráficas. Não se pode negar o aporte teórico de autores como Barthes (1992), que do ponto de vista semiológico contribui para o trabalho de análise da imagem em geral.

No âmbito da Teoria Literária, em sua intersecção com a lingüística, as contribuições de Jakobson (1971) e Guiraud (1980) foram complementadas por Barthes (1992), principalmente no que tange às distinções entre os aspectos denotativos e conotativos presentes na linguagem. Cabe registrar que muitos teóricos puderam contribuir com os estudos da narrativa, apresentando uma grande diversidade, tanto em termos de interesses como de aplicações, e levando a constantes escolhas. Decidiu-se, portanto, estabelecer como principais âncoras os teóricos que priorizavam os enfoques analíticos, mais especificamente do discurso narrativo e retórico, e que enfatizavam a análise dos elementos formais, com base nas características estruturais das narrativas, como Moisés (1974), D’Onofrio (1995) e Todorov (2004). A esses, juntaram-se outros autores para sedimentar os aspectos conceituais e estabelecer correlação entre os elementos, narrativos e retóricos, e as categorias essenciais propostas por Ranganathan (1951).

O conceito mais conciso encontrado na literatura é o de romance como gênero literário de natureza narrativa. Entende-se a narrativa como discurso em que se conta ou relata um fato ou acontecimento, episódico ou incidental, comumente mesclando dados reais e fictícios. Apresentam-se, também, os elementos básicos constitutivos de uma narrativa, associados ao conceito de romance; e identificam-se os personagens, autores ou atores envolvidos em um enredo. Para efeito da presente pesquisa, incluíram-se numa mesma categoria tanto os personagens como os narradores. O tema é “o que” deriva dos acontecimentos ou fatos responsáveis pela ação e pela dinâmica formadora do enredo. O lugar, espaço ou território são demarcados pelos fatos e as situações no ambiente ou cenário “onde” ocorrem. O tempo é identificado pelo momento em que ocorre uma ação (D’ONOFRIO, 1995). Para Bauer (2004), o emprego da concepção de narrativa na análise de conteúdo é muito estimulador. Abordar um conteúdo, como se conta uma história, significa reabilitar noções primárias, altamente operacionais, tais como: narrador (autor), ator (personagens), tema (objeto da narração), acontecimento (ação) e o cenário temporal (tempo) e espacial (espaço) onde se passa a narrativa, sejam uma história real, ficcional ou um misto de ambas.

As noções primárias constituem uma espécie de codificação, a partir das quais se constroem módulos, ou seja, enunciados, como estratégia para aumentar a eficiência e a coerência internas do produto textual da análise. Entende-se por módulo um bloco de textos referenciais de codificação, que se repete. As variações ou derivações das noções primárias, referentes a cada um dos elementos da narrativa, compõem o rol de códigos secundários, que

especificam a denotação, ou literalidade, e a conotação, arbitrária e dependente do sistema de convenções culturais.

A partir dessa possibilidade de códigos primários e secundários, se chega ao que Barthes (1992) chama de sistema de signos de primeira e de segunda ordem. O primeiro se torna o significante do segundo. No caso da análise de imagens, essas noções se mostram importantes porque o signo de primeira ordem não necessita ser lingüístico; ele se pode expressar por um desenho, uma fotografia, uma pintura, entre outros meios. O signo de segunda ordem decorre da associação entre o conceito e seu significado, que se apresenta não apenas lingüístico, mas também cultural.

O desenvolvimento desses aspectos conceituais revelou-se fundamental, dadas as características do documento cartazístico, pois este possui uma grande carga conotativa, como bem salienta Moles (1974). Para Barthes (1992), na imagem publicitária a mensagem denotativa ou literal serve para “naturalizar” a mensagem conotada. A compreensão da conotação da imagem, portanto, se mantém oculta como um dado bruto, cujo trabalho de análise pode desmistificar o processo de naturalização e desvelar os conhecimentos culturais implícitos na imagem, muitas vezes identificados pelos elementos contrastantes e contraditórios, dentro do seu conjunto paradigmático (PENN, 2004).

A partir dos elementos da narrativa e de seu alinhamento com as Categorias Essenciais de Ranganathan (1951), formam-se as categorias conceituais de análise. Vale aclarar as categorias essenciais, compreendidas como: personalidade, matéria, energia, espaço e tempo. O principal foco, mantido permanentemente sob a mira desta pesquisa, foi o de compreender os elementos da Teoria da Narrativa, operacionalizados pelas indagações retóricas, e aproximá-los da Teoria ranganathiana, gerando procedimentos documentais. Para aplicação desses procedimentos, elegeu-se um *corpus* composto por enunciados extraídos de textos literários e um *corpus* composto por cartazes selecionados.

1.5.2 A construção do *corpus* e a geração de dados

Ressalve-se, em primeiro lugar, que, diferentemente da investigação quantitativa, cujo delineamento exige uma “amostragem representativa”, na pesquisa qualitativa esse conceito não se aplica. Portanto, adotou-se a formação de um *corpus* textual e imagético cartazístico.

Corpus (palavra latina, que significa “corpo”), no campo da história, pode referir-se a uma coleção de textos, tematicamente unificados, e que representa certa completude. No campo da lingüística, a noção de *corpus* apresenta orientações adequadas à seleção de informações, pelo estabelecimento de “princípios para a coleta de dados qualitativos” (BAUER e GASKELL, 2004 p. 22). O *corpus*, nesse campo, pode ser representado por uma lista de frases. Porém, a idéia apresenta limitações, como a dificuldade em extrapolar certas particularidades para o todo, diante do fato de que a linguagem é um sistema aberto. Uma definição de *corpus*, apresentada por Barthes (1992, p. 104), é a de “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, em torno da qual ele irá trabalhar”. Ainda segundo Barthes, é possível estender a noção de *corpus* textual para qualquer outro tipo de documento, uma vez que outros materiais também se mostram como algo significante da vida social. Bauer; Gaskell e Allum (2004 p. 22) concordam que “a realidade social pode ser representada de maneiras informais ou formais de comunicar e que o meio de comunicação pode ser composto de textos, imagens ou materiais sonoros”.

A construção do *corpus* significa o processo de seleção e escolha sistemáticas, com base em algum princípio “racional”, alternativo em relação à amostragem estatística aleatória. O *corpus* deve garantir que o conjunto de material selecionado permita caracterizar o todo. Desse modo, pode-se dizer que “construção de *corpus*” e “amostragem representativa” se equivalem quanto à funcionalidade, embora com finalidades diferentes. Na primeira o foco de preocupação está em tipificar atributos pouco conhecidos; enquanto na segunda, com base na estatística, descrevem-se os atributos, em geral bem conhecidos no espaço social (BAUER; GASKELL; ALLUM, 2004 p. 22).

Para se realizar a coleta de dados, foram considerados os romances, como um meio de comunicação ou registro textual, e os cartazes e demais imagens publicitárias, como meio ou registro imagético, bases para a obtenção de dados com vistas à realização das análises. O sistema de comunicação considera esses tipos de registros como geradores de dados formais, que reconstroem ou expressam a realidade social, representada por um determinado grupo, em seu tempo e lugar. O que uma pessoa lê, olha ou escuta a qualifica no momento presente e pode indicar uma tendência de suas preferências pessoais. Nessa perspectiva, tanto um romance como um cartaz podem conter indícios de uma determinada visão de mundo. Considera-se, entretanto, que um cartaz se expressa de acordo com um enquadramento de visão de mundo para persuadir. Nesse intento, busca expor elementos que se supõem corresponderem a algo que as pessoas apreciem, motivando o espectro de interesses e desejos de um grupo social consumidor.

Barthes (1992) sugere alguns parâmetros, tais como os de “relevância”, os de “homogeneidade” e os de “sincronicidade”, como possíveis balizadores para a seleção de assuntos componentes de amostras qualitativas. Os assuntos devem ser teoricamente relevantes e coletados, apenas, sob um ponto de vista. Os materiais em um *corpus* devem ter um só foco temático, ou tema específico. A substância material de um *corpus* de dados deve ser tão homogênea quanto possível. Dessa forma, imagens e textos podem fazer parte de uma mesma pesquisa, mas devem ser apresentados em *corpora* diferentes, ainda que se possam estabelecer relações e comparações entre ambos. E, ainda, a sincronicidade se apresenta com relação ao recorte temporal, considerando-se que um *corpus* é uma interseção de pontos ou momentos da história. Barthes sugere que a seleção de materiais ocorra com base em um ciclo de estabilidade e mudança; os momentos de mudança indicam o intervalo de tempo em que o *corpus* selecionado se apresenta relevante e homogêneo.

Esta pesquisa compreende dois *corpora*. O primeiro se compõe de enunciados textuais, extraídos de romances do escritor brasileiro José de Alencar, da segunda metade do século XIX. Optou-se por tais romances por possuírem uma linguagem literária narrativa altamente descritiva e bastante alusiva à temática da natureza. Os textos apresentam, também, variações conotativas e metafóricas. O segundo *corpus* reúne uma seleção de cartazes publicitários brasileiros, com a função de informar e também persuadir, produzidos na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, e que contemplem algum elemento da natureza. No período selecionado, ocorreram grandes transformações sociais, culturais e políticas no Brasil.

Dessa forma, a construção do referencial teórico, dentre outros pontos, buscou verificar como a temática “natureza” é tratada e retratada, estética e funcionalmente, na literatura brasileira. Dada a abrangência do material disponível, convencionou-se fazer um recorte estilístico e temporal, que privilegiou dois romances de José de Alencar, editados na segunda metade do século XIX (1870 e 1875), em cujas páginas a descrição da natureza está em evidência. Com relação aos materiais imagéticos, foram selecionadas oito imagens gráficas, expressas em cartazes publicitários. Dessa maneira, buscou-se criar possibilidades concretas para se demonstrar a pertinência ou não dos pressupostos de pesquisa, previamente formulados, por meio dos *corpora* de estudo sinteticamente compreendidos por:

- a) enunciados que apresentem descrições e representações sobre a natureza, presentes em textos literários de romances brasileiros, editados na segunda metade do século XIX;

- b) imagens com a presença de elementos da natureza, com o intuito publicitário, criadas e veiculadas no mesmo período ou no período subsequente à publicação dos romances, ou seja, segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.

O *corpus* textual visa identificar os elementos que possam contribuir para a análise e representação, por meio de resumo e descritores, do *corpus* imagético. É projetado, também, para maximizar uma variedade de categorias extraídas dos enunciados (frases), contendo termos e conceitos expressivos dos elementos da narrativa.

Esses conceitos e termos podem ser correlacionados com as categorias rangathanianas, indicando a possibilidade de sua apropriação para análise dos cartazes. Da mesma forma, podem ser empregados na elaboração dos resumos e atuar em correspondência com os cânones do discurso retórico. Esses, por sua vez, correspondem aos elementos da narrativa e, semelhantemente, às categorias rangathanianas. Tais categorias são observáveis dentro da dinâmica do texto (romance) e empregadas na elaboração do texto (resumo) e de seus consequentes descritores.

Os aspectos formais do discurso retórico balizam as observações categóricas, formuladas em atendimento às indagações: “quem”, “o que”, “por que”, “quando” e “onde” e que correspondem, nesse caso, à leitura feita do discurso retórico da imagem cartazística. Assim, a codificação ou a categorização, com suas respectivas definições, serve de orientação para a análise das imagens, conforme prevê Bauer (2004).

As unidades de análise (os enunciados) também abarcam os aspectos contextuais, com o intuito de identificar, na imagem, não apenas os elementos presentes, mas também os ausentes, conforme recomenda Rose (2004).

Por se tratar de pesquisa qualitativa, não há preocupação de analisar a repetição ou frequência de expressões semelhantes, mas, sim, a de reunir, sob uma mesma noção, um elenco de diversidade terminológica que corresponda a uma dada categoria. Os enunciados correspondentes às categorias preestabelecidas se constituem pelo processo de extração, ou “pinçamento”, de fragmentos textuais dos romances. Tais fragmentos se apresentam em seqüência diferente daquela do texto original, devido a seu reagrupamento, orientado pelas noções categóricas. A seqüência formadora da unidade de sentido, no texto-resumo, resulta do enquadramento da retórica da imagem, de tal modo que as expressões textuais, advindas dos romances alencarianos, correspondam às noções de algumas das categorias rangathanianas. A definição de cada expressão se valida por correlações estabelecidas por critérios extrínsecos, ou contextuais, e intrínsecos, que instruem as noções representativas das categorias. Logo,

valoriza-se a noção e sua relação com o contexto histórico, considerando que o momento em que se diz algo faz diferença em relação à importância atribuída ao que foi dito. Assim como os aspectos realçados em uma imagem se associam aos aspectos culturais dominantes em uma determinada época e sociedade.

Com relação ao tamanho da amostra, Bauer e Gaskell (2004 p. 59) sugerem que se deve [...] “considerar o esforço envolvido na coleta de dados e na análise [...]”. O exagero da amostra para a pesquisa qualitativa foi identificado por Miles (1979) como um “incômodo atrativo”, na medida em que comumente são coletados muito mais materiais interessantes do que a capacidade de lidar com ele dentro de um tempo permitido. Incorre-se, ainda, no perigo de a pesquisa terminar com uma vasta apresentação de dados sem uma análise em profundidade. Dessa forma, o tamanho do *corpus* é o menos importante para conferir credibilidade à pesquisa, se comparado com o processo de análise e a apropriação do aparato teórico usados para a explicitação dos procedimentos metodológicos propostos.

A obtenção do material para compor o primeiro *corpus* de pesquisa de deu por meio de buscas em acervos de bibliotecas, livrarias e sebos, para se conseguir exemplares da primeira edição, de cada um dos romances de José de Alencar: “O gaúcho” (1870) e “O sertanejo” (1875). Da mesma forma, a localização de cartazes representativos, para a demonstração das possibilidades de análise, demandou contatos e visitas em diversos arquivos públicos e bibliotecas. Captaram-se algumas imagens de páginas de livros, pela impossibilidade de acesso aos originais. Porém, o intuito da pesquisa se volta mais ao processo analítico e menos à qualidade, raridade ou condições de guarda e tratamento documental. Esse fato não comprometeu o andamento da investigação, mas evidenciou, em relação aos cartazes, certa precariedade quanto ao tratamento desse tipo de acervo documental, pois tanto as primeiras edições dos romances quanto os cartazes antigos não foram tão facilmente encontrados.

1.5.2.1 Caracterização do *Corpus* literário para análise

No que concerne à literatura, o critério para eleição das obras foi a presença da temática Natureza como elemento da narrativa, seja em primeiro plano seja como parte do contexto narrado. O autor escolhido, José Martiniano de Alencar (1820 - 1877), cujo valor para as letras brasileiras é indiscutível e incontestável, representa o romantismo e as características de uma literatura genuinamente brasileira. Nas obras “O gaúcho” e “O

sertanejo”, editadas pela primeira vez em 1870 e 1875, respectivamente, o autor aborda temas e conceitos que se evidenciam nas descrições do cotidiano mundo rural e, principalmente, das pessoas que nele vivem. Esse autor brasileiro é representativo de movimentos artísticos mais amplos, como o romantismo e o regionalismo. Trata-se de obras que apresentam descrições da natureza e que se inserem num conjunto importante de romances brasileiros, editados na década de setenta do século XIX. Para melhor caracterizar essas obras, faz-se aqui uma breve introdução, cujo conteúdo se retoma na seção destinada às análises, de forma a abordar suas particularidades. A principal característica de organicidade dessas obras e que influenciou sua escolha reside no fato de, independentemente de seus estilos e escolas, tratarem dos ambientes sertanistas, entrelaçando o homem com o meio natural e com o sociocultural.

1.5.2.2 Caracterização do *Corpus* imagético para análise

Inicialmente, cabe colocar que o campo de estudo da imagem se revela bastante amplo, tornando-se necessário um recorte amostral redutor a uma única tipologia de imagem, para melhor focar o trabalho. A escolha de imagens impressas em cartazes permitiu melhor delimitação tipológica. Contudo, não se pode esquecer que os mesmos fazem parte do grande universo das artes gráficas, que abarcam as estampas, os rótulos, as etiquetas, dentre muitos outros, usados para diferentes fins e, principalmente, como materiais de divulgação e de informação. Observa-se que tanto os cartazes como os rótulos e as etiquetas atendiam a finalidades muito semelhantes no século XIX e no início do século XX. Inclusive, usavam-se as revistas ilustradas como canal de veiculação publicitária, onde se publicavam essas diferentes formas de anúncios ou “reclames”, como eram denominadas. Dessa forma, optou-se por reunir, analisar e representar materiais impressos, usados para veicular e disseminar idéia associada à publicidade institucional ou cultural. Dada a dificuldade de acesso aos arquivos e à baixa qualidade de conservação dos originais, convencionou-se alargar um pouco o período de pertencimento dos cartazes analisados – segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX – que exploram o tema natureza, em relevo ou subliminarmente. Isto é, que apresentem conteúdo com uma carga de elementos visuais, ou fio condutor metafórico, sobre o tema natureza e sua relação com a sociedade. A partir da temática apresentada, deu-se a construção de narrativas por meio da observação da retórica visual, para sua representação numa narrativa textual, à luz dos movimentos artísticos

vigentes na época e de outros elementos históricos contextuais, de forma a evidenciar tanto os aspectos denotativos como os conotativos presentes em cada um dos cartazes.

Cabe, ainda, introduzir que o cartaz apresenta-se em suporte de papel, visivelmente afixado em locais públicos, ou em páginas de revistas, com a função de informar e divulgar; já ocupou também os espaços internos dos bondes. Sua valorização nas revistas, cada vez mais requintadamente ilustradas, fez surgir o conceito de capa-cartaz, pela função que a capa de um periódico tem de anunciar seu conteúdo. A corriqueira publicação de cartazes em revistas levou às fontes e recolha do material imagético. Assim, primeiramente, realizou-se o trabalho de pesquisa documental em bibliotecas, arquivos e museus, cujos acervos possuem periódicos, editados e circulados no período abrangido pela pesquisa. Dentre os locais visitados que possuem coleções de cartazes mais significativas estão o Setor de Iconografia do Arquivo do Estado de São Paulo e o Arquivo da Cinemateca Brasileira. Nos setores de obras raras e coleções especiais de bibliotecas como a Biblioteca Histórica Arruda Botelho, pertencente à Fazenda Pinhal, e a Biblioteca Comunitária da UFSCar, ambas situadas no município de São Carlos, encontram-se coleções de periódicos de grande importância para esse tipo de estudo, posto que estampam cartazes e outros tipos de imagens brasileiras de determinada época. Tais coleções podem ser também encontradas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e na biblioteca do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Dentre essas coleções, destacam-se periódicos como “O Besouro”, “O Mosquito”, “Semana Ilustrada” e “Revista Moderna”. Coletaram-se as imagens nos arquivos que apresentaram maior facilidade de acesso e melhores condições de conservação, visando aumentar sua qualidade de reprodução.

O cartaz pode, também, ser apreciado como peça de valor artístico, uma vez que seus criadores buscam convencer por meio da exibição da imagem, empregando talento artístico no processo de criação. Atribuem-se ao cartaz e seus similares, além de sua importância como meio de publicidade e de veiculação de informação visual, valor histórico, como agente denunciativo dos mais importantes movimentos de caráter político, social e artístico. Pois a arte, de modo geral, expressa sinteticamente o espírito de uma sociedade, em uma determinada época (PESAVENTO, 2006).

Assim como a literatura se identifica com estilo e escolas literárias predominantes, em cada período histórico os cartazes também se associam aos movimentos artísticos. Considerando que, na virada do século XIX para o século XX, o principal modelo estético influente no mundo da publicidade ocidental era o *Art Nouveau*, os artistas brasileiros, na

época, se dedicaram também a este estilo e criaram um referencial sofisticado para a propaganda da chamada *Belle Époque*.

No final da década de 1920, um outro movimento artístico – o da *Art Déco* – floresceu no Brasil, tal qual o *Art Nouveau*. O movimento *Art Déco* tem sido reconhecido como estilo eclético, formado pela conjunção de vários movimentos artísticos. A arte gráfica *Déco* é rica, como documento histórico, por sintetizar os costumes e interesses de uma sociedade ocidental, no primeiro quarto do século XX.

No Brasil, o modernismo tem seu triunfo associado à Semana de Arte Moderna de 1922, cuja proposta sugere a destruição da estrutura hierarquizada e dos valores hegemônicos da sociedade. Nesse momento, os artistas de vanguarda se recusaram a seguir a tradição estética do século XIX e submetem-se a um mundo transformado pela velocidade e pelos ritmos alucinantes do progresso técnico. Esses vanguardistas rejeitam as curvas melodiosas exageradas e o exotismo da decoração dos movimentos *Art Nouveau*, bem como do *Art Déco*, embora este último já proponha maior clareza, despojamento e geometrização das formas e linhas. Assim, ao se elaborar a síntese textual, levaram-se em consideração traços da influência de algum movimento artístico, na medida em que foi possível identificá-los, durante o processo de “leitura iconográfica”.

1.5.3 O enfoque analítico dos romances e cartazes

O processo de análise dos cartazes segue, em linhas gerais, aquele da análise de conteúdo. A análise de conteúdo, embora tenha surgido para a análise de material textual, hoje se aplica, também, à análise de imagem e som. Adequa-se ao trabalho analítico de dados históricos, remanescentes de atividades passadas, enquanto as entrevistas e observação diretas, por exemplo, mais se condicionam ao momento presente. A análise de conteúdo presta-se, de forma pertinente, a descrever e ressignificar registros da comunicação humana, em materiais “estocados” em arquivos, museus, bibliotecas e centros de documentação. Criam-se, assim, resultados, sem que para isso se recorra a respondentes diretos durante a coleta de dados primários, como acontece nas entrevistas tradicionais.

O tratamento analítico dos dados, integrantes dos *corpora* textuais e imagéticos, foi explorado a partir do enfoque de análise de conteúdo discursivo retórico. Pressupõe-se que tanto os textos como as imagens, do mesmo modo que as falas de uma entrevista, se referem ao pensamento, ao sentimento, à memória. Por conseguinte, podem “falar” e “dizer” muito,

“[...] mais do que os seus autores imaginam” (BAUER, 2004, p. 189). As imagens publicitárias, dessa forma, se constituem em importantes fontes documentais e propiciam análises qualitativas, embora ainda pouco exploradas pelos pesquisadores da Ciência da Informação. Para Berger e Luckmann (1979), essas fontes, resultantes de processos comunicativos, são históricas na medida em que se podem referir a atores sociais e a ações que ocorreram num determinado tempo e espaço.

Análise de conteúdo, aqui, se define como uma forma de processamento da informação em que o conteúdo da comunicação é identificado e pode ser transformado pela aplicação objetiva e sistemática de regras de categorização (PAISLEY, 1969). Esse processamento de um determinado texto permite, ainda, produzir inferências sobre a própria mensagem, seus emissores e sua audiência, por meio da obtenção de dados referentes a seu contexto histórico e social (WEBER, 1985).

Entende-se, assim, que um *corpus* textual, como também o imagético, se oferece a diferentes leituras. Portanto, uma abordagem de análise de conteúdo deve encontrar um meio caminho entre uma leitura singular, focada no objeto de análise em si, e uma leitura que considere as transformações ocorridas em torno do objeto analisado. As categorizações e a codificação apóiam raciocínios que transformam as idéias originais, presentes no texto ou na imagem, em uma nova informação com valor agregado. Nessa perspectiva, a análise de conteúdo pode ser entendida não como uma “leitura” do texto ou da imagem, mas, em “congruência com a teoria” adotada pelo pesquisador, “a luz de seu objetivo de pesquisa” (BAUER, 2004, p. 191).

A análise de conteúdo se revela uma das modalidades de investigação que, em geral, atende às expectativas de depreender aspectos, inclusive, da mediação simbólica ante um processo de reconstrução de representações, ou seja, de expressões simbólicas. Essas representações se reconstroem sintaticamente pela forma, de acordo com a gramática e o estilo, e “semanticamente”, pelo entendimento do que quer dizer a audiência formada por interlocutores sociais, documentalistas e usuários. Do ponto de vista semântico, compreendidos os aspectos denotativos e conotativos, o foco de atenção se direciona para o “o quê” e o “como” é dito o que se quer dizer em um texto ou imagem. No caso, o *corpus* do texto é a expressão de um escritor, o romancista José de Alencar, que, por sua vez, expressa a forma de uma comunidade em determinado tempo – na segunda metade do século XIX e lugar, no Brasil. A análise de conteúdo, deste modo, permite construir indicadores de macrovisão ou de visão contextual.

A análise de cada imagem exige levantamento bibliográfico específico para se reconstruir o contexto e reunir um elenco de informações com as quais se possa efetivá-la. Para definir a extensão das sínteses relativas a cada imagem (aproximadamente quinhentas palavras), tomam-se como parâmetro as recomendações da norma NBR 6028, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), concernentes a resumo informativo, embora, no caso desta pesquisa, a denominação mais adequada fosse talvez a de síntese analítica.

1.5.4 Interesses do conhecimento

Segundo Habermas (1987) “[...] dois momentos centrais do pensamento grego, a postura teórica e ontológica fundamental de um universo estruturado em si mesmo, ressurgem numa relação não admitida por muitos: a conexão conhecimento e interesse”. Esse autor identifica três categorias no processo de pesquisa e seus respectivos interesses como guias do conhecimento, de tal forma que:

“No âmbito da visão empírico-analítica da ciência, introduz a teoria crítica um interesse cognoscitivo *teórico*; no âmbito da ciência analítico-hermenêutica, um interesse voltado à *prática*; no âmbito da ciência orientada criticamente, um interesse cognoscitivo *libertador* [...]” (HABERMAS, 1987, p. 305).

Trata, ainda, da objetividade possível, negando a suposta objetividade e imparcialidade da ciência, uma vez que todo conhecimento possui um interesse, e distingue: os pontos de vista específicos, mediante os quais se concebe a realidade de forma transcendentalmente necessária, em três possíveis categorias de saber: a informação, que amplia nosso poder de manipulação técnica; a interpretação, que possibilita uma forma de orientação da ação; e a análise, que liberta a consciência da dependência de poderes hipostasiados.

O interesse libertador talvez seja o mais pertinente para a Ciência da Informação, uma vez que sugere a prática libertadora como consequência natural do ato de se informar ou de se adquirir conhecimento.

Sob este enfoque, defende-se aqui a necessidade de compreender as interpretações que os atores sociais possuem do mundo, pois são estes atores que motivam o comportamento, criador do mundo social. Utilizam-se instrumentos analítico-hermenêuticos,

porém visando aos interesses emancipatórios. Estes fornecem o referencial que permite avançar e determinar quando afirmações teóricas atingem os procedimentos de ordem prática.

1.6 Estrutura geral da tese

Após esta **seção 1**, introdutória, em que se delineia a pesquisa, segue-se uma síntese das demais seções componentes da presente tese.

A **seção 2** apresenta um entendimento da gênese e da evolução histórica da Ciência da Informação. Identifica-se a diversidade tipológica de informações que essa ciência busca explorar como seu objeto de estudo e de intervenção. Dentro dessa diversidade, visualiza-se a complexidade apresentada pela informação não científica em geral e, em particular, pela informação imagética cartazística, para a área disciplinar de Organização e Representação do Conhecimento (ORC).

A **seção 3** estabelece um alinhamento teórico entre as categorias essenciais de Ranganathan, as indagações da retórica e os elementos da narrativa literária como contribuições para a leitura, análise de conteúdos e sínteses textuais de imagens.

A **seção 4** apresenta o desenvolvimento de tópicos referentes à Teoria Literária, ao romance e sua relação com o movimento romântico em geral. Expõe, ainda, um resumo da vida e da obra de José de Alencar, situando-o no contexto histórico brasileiro.

A **seção 5** reúne breves resenhas sobre os dois romances, objetos de análise. Extrai e analisa os enunciados selecionados dessas obras literárias e expõe os descritores, relacionando-os às categorias rangathanianas.

A **seção 6** explicita conceitualmente o cartaz e as imagens publicitárias como documento e fonte de informação, passíveis de submissão ao processo de análise, bem como uma breve inserção sobre a temática natureza.

A **seção 7** apresenta as análises das imagens publicitárias selecionadas, incluindo: seu contexto histórico, a análise retórica, a construção de narrativas textuais, em forma de resumo, e os descritores representativos dos aspectos denotativos e conotativos.

Finalmente, a **Seção 8** discorre sobre as conclusões da pesquisa no âmbito dos desafios teóricos, das contribuições da Teoria Literária, tanto para o desenvolvimento de procedimentos metodológicos voltados à análise de conteúdo de imagens como para a área de Organização da Informação.

Dois apêndices e um anexo complementam o texto. O Apêndice “A” contém um pequeno glossário, com termos encontrados nos romances de José de Alencar, hoje raramente ou definitivamente não mais empregados. O Apêndice “B” contempla uma lista de instituições que dispõem de coleções significativas de cartazes. O Anexo “A” exhibe, curiosamente, um exemplar de um tipo de “certificado” conferido aos participantes das exposições universais. Mesmo não se tratando propriamente de um cartaz, demonstra características semelhantes pelo tamanho, distribuição da mancha gráfica e função.

Os documentos, com uma enorme massa, acumulada no passado, cresce a cada dia, a cada hora, em número desconcertante e com frequência enlouquecedora. Eles podem ser a pior ou a melhor das coisas. Como a água caída do céu eles, tanto podem provocar a enchente, o dilúvio, quanto, podem se expandir em riachos benéficos para dar de beber a quem tem sede de conhecimento³. (OTLET, 1934).

³ Texto traduzido e parafraseado da metáfora apresentada no *Traité de Documentation* de Paul Otlet, publicada em 1934. Um importante obra por ser considerada como o primeiro livro em que se apresentam princípios e elementos que vieram constituir as bases para o trabalho de Organização da Informação, em muitos Centros de Documentação.

2 A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: OS DESAFIOS DA PLURALIDADE DOCUMENTAL E DA ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO DE DIFERENTE NATUREZA

A atualidade das palavras de Paul Otlet, em epígrafe, se faz notar pela quantidade e velocidade com que se publica, hoje, em todas as áreas do conhecimento humano. Essa idéia faz-se atual também, pela diversidade documental que, diariamente, chega e se acumula no interior das bibliotecas, centros de documentação e demais tipos de organizações. Encontrar meios para impedir esse “dilúvio” e para construir pequenos “regos”, formadores de uma espécie de mapa hidrográfico do conhecimento organizado, permanece como um dos grandes desafios postos à Ciência da Informação.

Assim, ao iniciar um diálogo entre algumas perspectivas teórico-conceituais que permeiam a gênese e o desenvolvimento de Ciência da Informação, considerou-se necessário pontuar algumas discussões mais amplas.

O primeiro ponto que suscita reflexão é a relação da Ciência da Informação com a produção do conhecimento em si. Diferentemente da maioria das outras áreas do conhecimento, a Ciência da Informação trabalha no plano “meta”; isto é: gera “metadados” e se utiliza de “metalinguagem” para criar uma forma de “metaconhecimento”. Ou seja, um conhecimento sobre um outro conhecimento e, portanto, de caráter referencial, por não possuir um fim em si mesmo. Este aspecto, que envolve a Ciência da Informação, por um lado evidencia a sua importância pela sua capacidade de fornecer produtos documentais que funcionam como um “mapa da mina”, em tempos de acúmulo de informação. Por outro lado, depara-se com gargalos teóricos que, mesmo recorrendo-se à interdisciplinaridade, estabelecem limites no processo de geração de conteúdos que vão resultar nesses produtos documentais. Para Bates (1999), a Ciência da Informação tem que ser capaz de recolher e dar às outras ciências o material de que elas precisam para avançarem na produção de seu conhecimento, incluindo as artes e humanidades.

Ainda em âmbito mais geral, um outro aspecto importante diz respeito à dificuldade que a Ciência da Informação tem de se isentar, ou se separar, das tendências paradigmáticas do processo de construção dos outros campos de conhecimentos. O que, conseqüentemente, influencia o desenvolvimento das suas próprias teorias e métodos. Essa dificuldade torna-se, em parte, compreensível pelo fato de que o “produto” das outras ciências

é a sua principal matéria prima. Um aprofundamento dessas questões pode levar à compreensão da dificuldade que a Ciência da Informação tem de fazer a sua carreira “solo”, pois, como refere Bates (1999), é uma ciência que paira para lá ou acima das demais, porque diz respeito a todas elas.

Essas colocações iniciais têm respaldo na própria trajetória histórica da Ciência da Informação, como facilmente se percebe, ao se resgatar alguns dos fatos que a acompanham, desde o seu surgimento recente até a contemporaneidade. Tais fatos foram considerados relevantes para uma melhor compreensão da área dessa ciência das apropriações teóricas que podem contribuir com a Organização da Informação e do conhecimento tendo em vista o documento iconográfico.

2.1 Ciência da Informação: breve incursão histórica

Numa breve incursão pela literatura da área, depara-se com autores como Shera e Cleveland (1977), Buckland e Liu (1995), que situam as origens da Ciência da Informação nos esforços de organização dos registros documentários, tendo em vista o seu controle e acesso. Esse enfoque revelou certa ruptura com o objeto das atividades bibliotecárias tradicionais, pois a sua preocupação central passa a se voltar mais para a organização de temas ou conteúdos de interesse, e menos para a organização física dos acervos. Tal aspecto se mostra como um avanço, em certo sentido, porque se inicia a visualização da possibilidade de se pensar numa separação entre o conteúdo e o seu suporte físico. Concebe-se, assim, a noção de que a “informação” poderia se abstrair da matéria. Esse fato passou a exigir maior reflexão sobre o próprio objeto da Ciência da Informação e, conseqüentemente, a formulação de novas teorias, o que veio, mais recentemente, contribuir para facilitar a inserção da área no contexto do processamento dos meios digitais. Além desse aspecto, ocorreu um outro ponto de ruptura que pode ser considerado até mesmo mais profundo e, talvez, dele tenha decorrido boa parte da problemática contemporânea da Ciência da Informação, que foi justamente o redirecionamento dos seus fins. Ou seja, de uma ciência centrada nas questões humanísticas e sociais para outra voltada a questões mais científicas, tecnológicas e de competitividade. É este aspecto o foco principal das discussões que se seguem.

Dessa forma, com o intuito de identificar os principais impactos e acontecimentos em torno da Ciência da Informação, ao longo da sua recente história, convencionou-se demarcá-los em dois períodos distintos. Um primeiro período que compreende os primórdios

da Ciência da Documentação ou da Informação até o momento que antecede a Segunda Guerra Mundial; e um segundo, caracterizado pelos efeitos do “Pós-Guerra”, quando ocorre uma concentração de esforços no uso de tecnologias de informação.

2.1.1 Dos primórdios à Segunda Guerra Mundial

Na Europa Ocidental, no final do século XIX, o campo da “documentação” se desenvolveu, em âmbito internacional e passou a caracterizar-se pela produção bibliográfica.

Cabe ressaltar que Paul Otlet figura entre as mais importantes personalidades da área, não só pela institucionalização da “Documentação” mas, principalmente, pela produção e edição, em 1934, do livro *Traité de Documentation*, no qual a noção de documentação é ampliada para além do livro. Esse fato, de certa forma, antecipa o reconhecimento dos novos suportes de informação como sendo portadores de memória do conhecimento (RAYWARD; ARNON, 1995 e CACALY et al, 1997). Segundo Otlet (1934):

Documento é o livro, a revista, o jornal; e a peça de arquivo, a estampa, a fotografia, a medalha, a musica; é, também, atualmente, o filme o disco e toda a documental que precede ou sucede a emissão radiofônica. (OTLET, 1934, p. 1).

A insistência em se demarcar esse “alargamento” da tipologia documental como sendo de interesse da Ciência da Informação pode ser observada nos anais do congresso referido abaixo, citado por Herner(1984, p. 154):

Os anais do *Congrès Mondial de la Documentation Universelle* (1937) apontam uma maior variedade de informações tratadas pelo órgão: imprensa, educação, cultura geral e lazer, trabalho intelectual, pesquisa científica, administração (pública e privada), finanças, indústria, comércio, agricultura, trabalho manual.

Observa-se então que, a partir da década de 1930, as atividades técnicas relativas à informação, juntamente com o seu objeto, agora mais amplamente definido, ganham nomenclaturas próprias como “processamento técnico”, “documento bibliográfico” e “documentação”, ampliando-se, assim tais atividades para além dos livros. Isso indica que a Ciência da Informação, em princípio, demonstra ter almejado dar conta da organização de outros tipos de “documento”, além daqueles eminentemente acadêmicos.

Retomando o discurso da primeira fase da Ciência da Informação, percebe-se uma pretensão dessa ciência em relação ao tratamento de toda a diversidade documental e de informações das mais diversas naturezas. Isso revela sua preocupação não somente com relação ao documento bibliográfico, embora, na prática, se tenha dado maior ênfase a esse tipo de produção. Isso decorre, essencialmente, do fato de que as atividades da “documentação” se intensificam e se viabilizam, efetivamente, nos Estados Unidos, no período que antecede a Segunda Guerra Mundial. Nessas circunstâncias, num primeiro momento, essas atividades vão ocorrer quase que exclusivamente no âmbito dos centros privados de pesquisa com uma participação pouco expressiva do Estado. Tais atividades se concretizam na adequação do tratamento da informação registrada de acordo com as tecnologias emergentes de reprodução e armazenamento da informação, desenvolvidas pelos membros do *American Documentation Institute* (ADI), atual *American Society for Information Science* (ASIS). Este Instituto formou-se, inicialmente, apenas por pesquisadores e técnicos ligados às empresas de tecnologia da informação (SHERA; CLEVELAND, 1977).

As repercussões desse modelo tornaram-se visíveis nas décadas seguintes; inclusive, redirecionaram o ensino e a pesquisa. No Brasil, os estudos de Castro (2000) apontaram as características de algumas fases no ensino de biblioteconomia que correspondem, nitidamente, a esse movimento internacional. Numa primeira fase, se desenvolveu dentro de uma visão humanística, por influência da escola francesa. Numa segunda fase, evidenciou-se a adoção do modelo pragmático americano, que viria a expandir-se e consolidar na terceira fase, que permanece até os dias de hoje.

Nessa passagem do modelo francês para o modelo americano, observa-se um aspecto importante no interior desse movimento – que também se mescla com a passagem entre Biblioteconomia e Documentação para a Ciência da Informação –, que é a ocorrência de restrição do campo de interesse da Ciência da Informação. Isso se deu, principalmente, em relação ao universo de conhecimentos gerados pela sociedade. Gomes e Zaher (1972), ao abordarem as atividades de documentação nos Estados Unidos, comentam a esse respeito:

A competição, característica dos países de economia capitalista, era fator direto na política de funcionamento dos serviços de informação que atendiam [...] somente aos membros das organizações. [...] Não visavam difundir informação para o desenvolvimento científico e tecnológico em geral, mas atender necessidades específicas de determinado laboratório ou indústria (GOMES; ZAHER 1972, p. 6).

Essa linha de raciocínio se confirma com Buckland (1996) quando afirma que, nos Estados Unidos, os setores como: seguridade, engenharia e indústria, principalmente a indústria bélica, foram os segmentos alvos para o desenvolvimento da documentação, no período que antecedeu a Segunda Guerra. Cabe considerar, ainda, que as atividades acadêmicas e científicas não estão dissociadas dos contextos políticos e econômicos aos quais estavam inseridas. Dessa maneira, as instituições, os pesquisadores e os seus produtos eram convocados a participar e a contribuir com os processos tecnológicos para a acumulação do capital e para a soberania do Estado.

Nesse contexto, a então recém-nascida Ciência da Informação passa a ser vista como uma ciência que se ocuparia muito mais dos interesses ancorados no sistema econômico, tecnológico e político vigente. Atribui-se, assim, a razão do seu surgimento e crescimento mais a esse sistema e menos aos interesses decorrentes de fatores históricos, sociais e culturais de fundo. Essa dicotomia de interesses se evidencia na problemática que vai se constituir pela ênfase atribuída à informação vinda: do mundo científico; dos governos; do desenvolvimento tecnológico e do conseqüente crescimento e estímulo de uso de informação científica e tecnológica, em detrimento de outros tipos de informação. Conforme alertam Shera e Cleveland (1977), a importância ganha pela Ciência da Informação se atribui, simplesmente, ao crescimento de equipes científicas, ao aumento no número de cientistas e pesquisadores, à aceleração de pesquisas e de geração de novos conhecimentos, e ao desenvolvimento tecnológico. Esses autores observam ainda que, nas construções discursivas da literatura da área, as atividades relativas à informação foram reconhecidas em torno da década de 1930, como já mencionado, porém exclusivamente nos campos econômico-produtivo das grandes empresas e estratégico-militar do Estado. E somente no final dos anos de 1940, com o início do ensino de disciplinas de “Documentação” nas escolas de biblioteconomia norte-americanas, é que ocorre uma abertura da área (SHERA; CLEVELAND, 1977).

2.1.2 O período Pós-Guerra

Anos depois, mais precisamente no início dos anos 1950, o advento de novas tecnologias e as demandas por novas atividades de informação, ligadas aos interesses nacionais, no contexto da Guerra Fria e da *Big Science*, começam a produzir efeitos na literatura norte-americana sobre a Biblioteconomia. Cabe aqui pontuar que, tanto para o

Estado norte-americano quanto para o soviético, com o desenvolvimento da industrialização, as atividades ligadas à informação passam a ser encaradas como assunto estratégico de Estado. É nesse período que várias escolas de Biblioteconomia norte-americanas se estabeleceram em institutos tecnológicos e os efeitos desta mudança puderam ser mais precisamente entendidos somente décadas mais tarde (BUCKLAND, 1996, p. 71 e 73).

Como bem lembra Robredo (2003), não se pode deixar de mencionar o importante papel da Unesco no desenvolvimento da Documentação em geral e, particularmente, da Ciência da Informação, em especial com a criação de seus Programas UNISIST (*United Nations Information System in Science and Technology*) e NATIS. Estas instituições sempre defenderam um modelo cooperativo, ligado à concepção do conhecimento como um ‘bem da humanidade’, visando, prioritariamente, o intercâmbio bibliográfico internacional. Porém, percebe-se a persistência de visões dicotômicas, quando dos encontros promovidos nas tentativas de concretização de tais propostas, o que dificultou a interlocução (SHERA; CLEVELAND, 1977).

Cabe aqui recuperar que a União Soviética já investia na área de Documentação antes mesmo de os Estados Unidos iniciarem essa movimentação. Segundo Richards (1996), a URSS construiu um complexo sistema de importação e tratamento da informação de periódicos científicos do Ocidente, para suprir seus próprios cientistas e tecnólogos. Fundou, também, o Instituto para a Informação Científica (VINITI), que dispunha de serviço de informação com a finalidade central de manter os cientistas soviéticos atualizados, em especial no que faziam os norte-americanos, notadamente no que se referia a pesquisas nucleares e programas espaciais.

Nesse contexto, cabe especular sobre o fato de que a Ciência da Informação e seu objeto de estudo e trabalho foram concebidos no espírito da guerra fria e da corrida armamentista. Constata-se, assim, um reforço da crença na antinomia da disseminação *versus* controle. Nesse aspecto, é preciso considerar que o “VINITI teve mais o papel de agência de controle da informação do que de disseminação. Esse fato, provavelmente, determinou sua forte e contínua manutenção pelo governo, conforme comenta Richards (1996, p. 87). Assim, é possível verificar que, na época, havia mais semelhanças que diferenças no papel exercido pelo Estado – Estados Unidos e União Soviética – no que tange ao controle estratégico por meio da “gestão” de informação.

Outro ponto, evidenciado por Buckland (1996), refere-se ao que ele chamou de “retardo” dos Estados Unidos, com relação à Europa, na adoção e disseminação das práticas da Documentação. Esse fato deve-se, entre outras questões, ao cisma ocorrido entre

bibliotecários e documentalistas americanos, entre o final do século XIX e o período pós-Segunda Guerra. A discussão acerca da cisão promovida pela diferença de ponto de vista a respeito das atividades de documentação, no seio das práticas informacionais e no corolário ideológico discursivo da tradicional Biblioteconomia, encontrou eco no "conservadorismo" do curso de graduação ofertado pela Universidade de Chicago, tida como o centro intelectual da Biblioteconomia americana, à época. Isso demonstra que a questão central era mais profunda. As críticas em seu entorno baseavam-se na discrepância entre as áreas de interesse do curso de Chicago – a imprensa antiga, a leitura e as bibliotecas públicas – e os principais focos de interesse da documentação – as inovações tecnológicas e os serviços voltados para as necessidades da ciência e dos centros de pesquisa e desenvolvimento (BUCKLAND, 1996).

Nesse mesmo contexto, Bowles (1999, p. 161), ao tratar do que ele intitula de "guerra da informação" entre bibliotecários e documentalistas, estabelece as oposições representativas da disputa: “biblioteca *versus* centro de informação”; “estética e humanidades *versus* ciência e tecnologia”. Argumenta, ainda, que no discurso sinalizador dessa disputa, separaram-se também os públicos aos quais destinariam os seus serviços. Para os bibliotecários coube atender às necessidades “genéricas” de “adultos, crianças” e “pesquisadores da área de humanas”, enquanto os documentalistas deviam atender à “elite”, representada pelos “setores governamentais e industriais modernos”.

Observa-se então que, em última análise, a demarcação de territórios entre biblioteconomia e documentação, áreas que viriam dar aporte teórico à denominada Ciência da Informação, deu-se por meio de práticas discursivas que fazem refletir uma suposta separação das atividades e interesses advindos de uma visão tecnológica, economicista e gerencial, em contraponto à visão humanística e social. Na esteira dessa dicotomia, veio uma série de outras adjetivações que influenciaram, e ainda influenciam, as escolhas profissionais e os interesses de pesquisa com base numa hierarquia de valores.

Dessa forma, sintetiza-se o discurso predominante sobre Biblioteconomia *versus* Ciência da Informação, demonstrando-se que algumas expressões muito usuais na primeira metade do século XIX caracterizam o discurso de valoração e enquadramento dicotômico, norteadores das associações relativas a “cada área” disciplinar e a seus respectivos objetos e propósitos, conforme pode ser visualizado no Quadro 1 a seguir:

BIBLIOTECONOMIA	CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
Bibliotecas	Centros de informação
Informação para o bem da humanidade	Informação para o desenvolvimento
Desenvolvimento social e cultural	Desenvolvimento científico, tecnológico e econômico
Conservadora	Inovadora
Estética e humanidades	Ciência e tecnologia
Proletariado	Elite
Cultural	Estratégico-político e econômico-administrativo
Bem social de livre acesso público	Bem privado e estratégico
Necessidades genéricas	Necessidades governamentais e industriais
Pesquisa nas áreas de humanas	Pesquisa nas ciências exatas e biológicas

Quadro 1 – Biblioteconomia versus Ciência da Informação

Importante lembrar, ainda, ser justamente no momento do pós-guerra que se encontram as primeiras referências aos valores políticos e estratégicos da informação. Para Saracevic (1992), as três maiores agências de fomento para as atividades de Documentação nos Estados Unidos foram o Departamento de Defesa, a National Science Foundation e o National Institute of Health. Ditavam os padrões da Ciência da Informação norte-americana e exerciam influência em outros países, inclusive no Brasil. Pode-se dizer que, impulsionados pelo Sputnik soviético, os Estados Unidos, ao se lançarem numa corrida rumo aos programas de educação científica e de exploração espacial, incrementam também o setor e a implantação de vários sistemas de informação científica e tecnológica (SHERA; CLEVELAND, 1977; BOWLES, 1999; HAYES, 1998).

Dessa maneira, tanto nos Estados Unidos quanto na União Soviética e em alguns outros países da Europa Ocidental, as atividades de documentação demarcam uma transformação na dominância de sentidos de legitimidade das atividades ligadas à informação e provocam uma mudança de enfoque. A informação passa de bem social público, humanístico-cultural, para bem privado, político e estratégico. Essa visão moldava os centros de documentação e informação criados à época (HARDER, 2000). Nesse desenrolar dos fatos, a Ciência da Informação ganha novo *status* em termos de sua importância, diante do *boom* de publicações, ocorrido no período pós-guerra, e do conseqüente “gargalo” criado para a organização da informação científica e tecnológica (BOWLES, 1999).

Segundo Shera e Cleveland (1977), inclui-se ainda, como um momento de grande relevância, a realização da Conferência de Washington (1958). Esse acontecimento reuniu os pesquisadores de projeção mundial e sinalizou a passagem da documentação para a ciência da informação, marcando o início de uma nova fase. Tal fato permite captar o espírito científico-

tecnológico e o tom político-estratégico reinantes no nascedouro dessa ciência, que determinou não só o seu caráter, como também os aparatos técnicos e metodológicos usados no processamento de informação (HERNER, 1984).

Projetava-se uma Conferência da FID, com o tema central: “Pesquisa sobre a base teórica da informação”, a se realizar em 1968, na cidade de Moscou. Embora não ocorresse, Mikhailov reuniu os trabalhos e contribuições produzidos para tal fim, publicados em 1969 pelo VINITI e conhecidos como documento FID 435. O artigo de Merta (1969), que deveria ter sido apresentado na Conferência, trouxe importantes contribuições; já à época, ele criticou os autores que limitavam o âmbito do campo da Ciência da Informação às atividades que dizem respeito somente à coleta, ao processamento e à disseminação da informação. Esse autor incluiu como parte integrante do fluxo, ou processo de informação, o ato de originar informação, que tanto pode ser factual como descritiva, bem como modelos e meios de efetividade do movimento da informação que vai do criador a seu usuário (MERTA, 1969).

Ainda nos anos 60 do século XX, outras possíveis direções começavam a ser apontadas, sob a liderança da UNESCO, por meio do UNISIST. Apresentou-se outra marca discursiva em relação à “informação para o desenvolvimento”, ampliando o leque de adjetivações para o este último: científico, tecnológico, econômico, social e cultural; bem como alargou-se a concepção do conhecimento para o “bem da humanidade”. Afirmava-se, ainda, que o uso desse conhecimento deveria prestar-se à superação dos “desequilíbrios internacionais”, revigorando, assim, os princípios da FID (GOMES e ZAHER, 1972). Em âmbito internacional, pode ser constatada a influência dessa abordagem da informação nos debates promovidos pelo *Advanced Study Institute in Information Science* (1972), da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), que sem dúvida alguma teve importante papel na promoção de reflexões da Ciência da Informação sobre si mesma (BELKIN, 1975).

Como podem ser observadas, as discussões em torno da visualização de perspectiva da pesquisa em Ciência da Informação ocorreram ao longo do tempo e, segundo Ingwersen (1992), os conceitos e métodos se firmam e ganham destaque na “Conferência de Copenhagen” (1977). Esse evento se mostrou um dos principais fóruns, mundialmente difundido, com a preocupação de identificar questões e domínios de importância para a pesquisa em Ciência da Informação. Assim, o esforço teórico em torno da informação, praticado desde o surgimento da Cibernética de Wiener em 1947 e da Teoria Geral dos Sistemas, de Bertalanffy, em 1951, veio a florescer no final dos anos 1950. E, nos eventos internacionais, a expressão “Ciência da Informação” começa a ser utilizada para designar uma área do conhecimento que trata da informação científica, título que viria a se firmar

internacionalmente, conforme menciona Borko (1968). No início dos anos 1960 começa a busca por fundamentação teórica para a nova área, que se definia como uma ciência que:

Investiga as propriedades e comportamento da informação, as forças que governam o fluxo de informação e os meios de processamento da informação para maximizar a acessibilidade e uso. O processo inclui a origem, disseminação, coleta, organização, estocagem, recuperação, interpretação e uso da informação. O campo deriva ou relaciona-se com a matemática, a lingüística, a psicologia, a tecnologia computacional, as operações de pesquisa de operações, as artes gráficas, as comunicações, as ciências biblioteconômicas, a gestão e alguns outros campos (SHERA; CLEVELAND, 1977, p.265)

Entre as definições consideradas clássicas, encontra-se a de que a Ciência da Informação é [...] “uma disciplina orientada a problema relacionado com a efetiva transferência da informação desejada, do gerador humano para o usuário humano” de acordo com Belkin e Robertson (1976).

Saracevic (1992, p. 8) contribui, ainda, com o rol de definições, que identifica como objeto da Ciência da Informação o [...] “estudo do comportamento, propriedades e efeitos da informação em todas as suas facetas, e o estudo de uma variedade de processos de comunicação que afetam e são afetados pelos seres humanos”. Para Wersig e Neveling (1975), essa ciência é uma disciplina que se concentra em processos de informação e visa, em primeira instância, à redução da incerteza. Tal fato ocorre porque, justamente, possibilita a compreensão de um fenômeno, ou a informação sobre um determinado assunto ou problema, minimizando os riscos na tomada de decisão. Para os soviéticos, também, a Ciência da Informação “é o dado de valor para a tomada de decisão” (YOVITS, *Apud* BELKIN, 1975, p. 57). É, portanto, estratégica. Em 1970, a informação e as operações a ela relativas passam a ser abordadas como um ‘fenômeno’ e não mais como um constructo. E, dessa maneira, completa-se o processo de sua fundação como ciência; seu objeto se torna parte do real, isto é, ganha características de concretude. A busca de um conceito conveniente ou adequado que demonstre o imbricamento entre a constituição da área disciplinar e a construção de seu objeto de forma coesa, correspondente e articulada, ainda requer algum esforço de reflexão.

Para alguns autores soviéticos, o conceito de informação deve ser balizado pelos objetivos da Informática (Informatika), uma palavra cujo significado equivale à denominação Ciência da Informação para os russos. É considerada como uma ciência social dirigida a um objetivo de transferência mais efetiva da informação denotadamente científica (BELKIN, 1975). Em geral, observa-se que as definições e conceitos propostos estabelecem estreita

relação entre a informação e os usuários humanos. Assim, as práticas informacionais são dadas como algo pertencente somente à espécie humana e que dela tem total dependência.

2.1.3 A passagem do século XX para o XXI

Muito embora a Ciência da Informação, logo após o seu nascimento, já se tenha voltado para resolver problemas da produção científica, as preocupações com outros tipos de documentos sempre estiveram presentes em seu discurso, tal como pode ser observado no posicionamento de autores influentes das últimas três décadas.

Argumenta Foscett (1980) que, desde os anos setenta do século XX, discute-se sobre as bases teóricas no campo da Ciência da Informação e sua relação com a informática. Embora reconheça a importância das técnicas mecanizadas para dar conta da vasta quantidade de publicações científicas, declara suas convicções a respeito dos perigos que representavam os rumos da maioria das pesquisas em Ciência da Informação. Os perigos apontados se referiam ao viés de se enfatizar a tecnologia de processamento da informação, sem levar em consideração seus significados ou fins. Aponta, ainda, uma preocupação com o “significado dos textos, isto é, sobre o que dizem os textos” e o que representa seu uso para as pessoas em busca de informação (FOSKETT, 1980, p. 15). Esse autor lembra que se atribui ao bibliotecário, desde a Antigüidade, o papel de um “curador” dos registros do conhecimento, abrangendo “desde os dados astronômicos e meteorológicos do antigo Egito até os livros sagrados das mais diversas civilizações”. Com uma função análoga à memória humana e na tentativa de imitar a estrutura do intelecto, os sistemas de organização e recuperação visavam, desde sua origem, não só a classificação, descrição e o ordenamento dos documentos, mas a criação de estruturas de conteúdos, de tal maneira que fizessem “sentido para os usuários da coleção” (FOSKETT, 1980b, p. 61).

Tem sido uma constante preocupação a busca por compreender como as pessoas usam a informação, como a assimilam em seus esquemas conceituais e, principalmente, como esses esquemas se modificam em função de aspectos socioculturais, portanto contextuais. Há muito ainda a ser feito em termos de pesquisa e aplicação, no sentido de que “[...] é preciso olhar para além das manifestações externas na forma de literatura publicada. É preciso descrever e analisar o significado que o documento carrega em si.” (FOSKETT em 1980b, p. 68). A informação adquire significado para o usuário a partir de dois aspectos: o primeiro refere-se à capacidade de estabelecer “relações com o paradigma do qual é parte, isto é, sua

conotação subjetiva” e o segundo faz referência “à relação com o próprio contexto de pensamento do usuário”. Esse autor justifica, assim, um olhar mais acurado para as questões de fundo, que envolvem os aspectos da produção, comunicação e uso da informação.

Nessa mesma direção, torna-se importante o entendimento da natureza social do fenômeno lingüístico no que tange aos aspectos da comunicação. Nessa perspectiva, em Vygotsky (2000) encontra-se toda uma argumentação no sentido de compreender as habilidades humanas para conversão do mundo da experiência pessoal num conjunto de símbolos comunicáveis, que representem o mundo real para o outro. Isso demanda uma transição de um conjunto de percepções, de impressões sensoriais derivadas da experiência com o meio ambiente e das relações estabelecidas na mente e sua correspondência com os objetos e fatos percebidos. Essa transição torna-se possível pelo uso da linguagem, por meio da unidade do pensamento verbal, ou “significado de palavra”, que denota os objetos e as classes de objetos. A linguagem permite, desse modo, a construção de sistemas de conceitos inter-relacionados e a conversão desses conceitos “espontâneos” em conceitos científicos e vice-versa. Para Vygotsky (2000), esse sistema conversor opera a favor de transformar uma “apreensão” em “compreensão”. Os estudos comparados do desenvolvimento de conceitos de Vygotsky (2000) concluem que os conceitos empíricos se formam a partir de dados empíricos conhecidos durante uma experiência imediata. Os conceitos científicos surgem e se constituem no processo de aprendizagem formal. Para o autor, as motivações internas que conduzem sua formação são diferentes daquelas que levam à formação dos conceitos espontâneos. Nesse grupo, os conceitos científicos são fortes naquilo em que os conceitos espontâneos são fracos, e vice-versa.

González de Gómez (2000) aborda, como uma das problemáticas da área da Ciência da Informação, o fato de sua visibilidade se dar mais pelo conjunto de saberes agregados por questões, e menos por suas teorias. Dessa maneira, atribui-se a causa de sua emergência somente à mudança de escala da produção científica e à necessidade de melhor aproveitamento dos grandes estoques de conhecimento registrado, tornando-a uma ciência potencialmente operativa, intervencionista e, portanto, pragmática. Apesar da existência dessas “marcas” de um saber, preponderantemente operacional, de gestão de processos, o objeto da Ciência da Informação se situa no conjunto das “práticas” de informação para a melhoria da sociedade.

Dessa forma, a atividade investigativa na Ciência da Informação, como em qualquer ciência, requer, primeiramente, que haja uma identificação e um reconhecimento do

seu objeto. Rayward (1996) utiliza-se de concepções foucaultianas e se refere aos termos "gestão" e "informação", como sendo constructos recentes e como tal obrigam a compreender:

[...] que houve um rompimento com o passado e que algo novo foi tornado possível, que uma concatenação de novas circunstâncias e processos, tanto disciplinares quanto mais amplamente sociais, criaram as condições para a emergência de novos modos de conceptualização de aspectos da realidade e de pensar e falar sobre eles (RAYWARD, 1996, p. 11).

Salienta, ainda, que implicitamente se reconhece quando algo de novo acontece. Por exemplo, quando expressões como; "revolução da informação", "sociedade da informação" e "revolução gerencial" começam a fazer parte da linguagem corrente. Nesse movimento, a “positividade” da Ciência da Informação indicada pela formação discursiva, conforme recupera Rayward (1996, p. 11), se deu pelo seu atrelamento à ciência e a seus conhecimentos, advindos das ciências igualmente positivas, em detrimento de outros conhecimentos, por exemplo, aqueles originários das artes e humanidades.

Nesse sentido, algumas análises históricas, como as realizadas por González de Gómez (2000) e Mostafa et al. (1992), criticam a “naturalização” com que, normalmente, o percurso sócio-histórico da Ciência da Informação é percebido pelos profissionais da área. Essas autoras chamam a atenção para as dificuldades de rompimento com os paradigmas funcionalista e behaviorista. Isto é, romper com o positivismo dominante na Ciência da Informação. Aqui, cabe ressaltar que a crítica se faz não em relação ao paradigma positivista, uma vez que ele é muito útil para algumas áreas das ciências exatas. Porém, o estranhamento está no fato de que, pertencendo ao quadro científico de Ciência Socialmente Aplicada, a Ciência da Informação, naturalmente, tenderia a escapar desse paradigma que, cada vez mais, se demonstra pouco adequado para esse tipo de ciência. Porém, como menciona Santos (2000), não é assim tão fácil separar ou estabelecer limites paradigmáticos, pois:

A primeira observação, que não é tão trivial quanto parece, é que a identificação dos limites, das insuficiências estruturais do paradigma científico moderno, é o resultado do grande avanço que ele proporcionou. O aprofundamento do conhecimento permitiu ver a fragilidade dos pilares em que se funda (SANTOS, 2000, p. 68).

Outro aspecto que merece comentários é o enfoque da área ater-se mais às questões instrumentais. A maximização técnica de organização e gerenciamento, a eficiência de fluxos informativos, o uso de tecnologias apropriadas e, até mesmo, o desenvolvimento de ferramentas de busca, em geral se constituem nos principais focos de atenção. Dessa forma,

desviam-se de questões igualmente importantes, tais como as relações de poder mediadas pela informação e os mecanismos de evidências ou ocultamentos de informações, em função das hegemonias estabelecidas e expressas nos conceitos sobre raça, classe social, sexo, gênero e meio ambiente (FROHMANN, 1995).

A partir dos anos 90, do século XX, as discussões da área começam a expor, mais enfaticamente, a necessidade de aprofundar e clarificar o objeto a ser perseguido pela Ciência da Informação. Destacam-se, fundamentados em Buckland (1995), dois significados distintos para a informação: a informação como conhecimento e a informação como coisa.

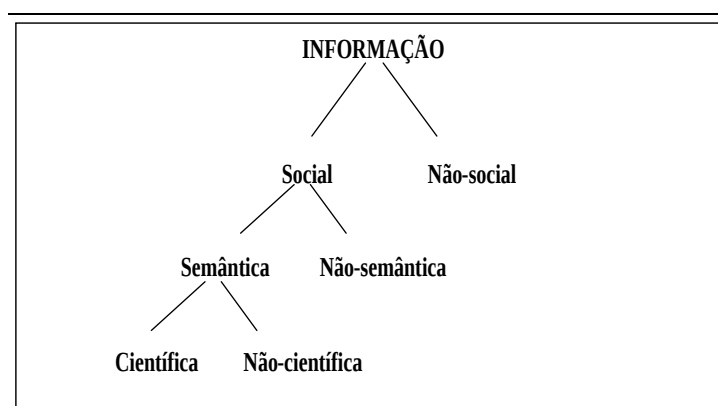
A informação como “coisa” abarca maior variedade de fontes de informação, incluindo-se dados, textos, documentos, objetos e eventos, além da comunicação. Essa visão reúne, via objeto com capacidade informativa, todos os aspectos teóricos e práticos relativos à informação.

Muitos são os autores que podem contribuir para aprofundar o entendimento sobre os conceitos e definições de Informação e Conhecimento. Contudo, consideram-se importantes as ponderações feitas por Tálamo (1995) e Cintra (1994). Essas autoras propõem uma distinção entre os conceitos de informação e de conhecimento ressaltando que “o conhecimento é um estoque ou conjunto de saberes acumulados, enquanto informação é um fluxo contínuo de mensagens”. Ainda argumentam que, enquanto o objeto do primeiro conceito é atomizado e efêmero, o do segundo é estruturado e coerente. Embora do ponto de vista conceitual essa distinção faça sentido, na prática a linha entre um e outro é muito tênue. Em face dessas considerações, é possível visualizar como promissor o estudo de unidades enunciativas, em que o “tema” inserido num contexto de acontecimentos leva a outros temas, criando uma intertextualidade de tal forma que as informações, no seu conjunto, geram contextos de conhecimento.

Diante das barreiras e desigualdades sociais, culturais e tecnológicas que se configuram na sociedade contemporânea, cabe refletir sobre o desafiador papel da Ciência da Informação como facilitadora do acesso, não só aos diferentes tipos de documentos como também aos diversos tipos de informação neles contidos. Os caminhos reflexivos são apresentados em contraponto às concepções hegemônicas da área, principalmente, no que se refere à “visão positivista” e “naturalizada” do que é informação (BUCKLAND; LIU 1995).

2.2 A natureza e o valor da informação refletindo a pluralidade documental

Algumas abordagens e tendências teóricas, que sustentam a área da Ciência da Informação, contribuem para melhor situá-la em relação a seu objeto de estudo e de trabalho. Na qualidade de ciência emergente, busca em seu caráter interdisciplinar meios para avançar na solução dos problemas e no aprimoramento do processo de organização da informação e de acesso ao conhecimento organizado. No entanto, persiste a contradição de uma ciência que se propõe a tratar todos e quaisquer tipos de informação mas que, na realidade, restringe-se à informação científica e tecnológica. Esse aspecto é demonstrado por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskiy (1980, p. 72) ao declararem que a palavra “informação” refere-se apenas à “informação científica”. Essa linha de raciocínio obteve muitos seguidores, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Esses autores estabeleceram um esquema binário onde apresentam, basicamente, um tipo de informação e sua negação, tais como: “social e “não-social”; “semântica” e “não-semântica”; científica” e “não-científica”. Esses autores não só reforçam a idéia da existência de dois campos distintos de informação como teorizam apenas em relação à informação científica, como sendo uma informação lógica, semântica e social. Mas, pressupõem que existe outro tipo de informação, extrínseco ao campo de atuação da Ciência da Informação, caracterizado apenas como não-social, não-semântico e não-científico e visualizado no esquema apresentado por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskiy, (1980, p. 78), conforme o Quadro 2 a seguir:



Fonte: MIKHAILOV, A. I.; CHERNYI, A. I.; GILYAREVSKYI, R. S. (1980, p. 75).

Quadro 2 – Esquema de classificação de tipos de informação

O raciocínio desses autores pauta-se pela idéia de que “apenas a informação social pode ser semântica”, visto que a informação semântica é conceitual. E um conceito não existe

fora do universo lingüístico, e a linguagem, por sua vez, se dá pela expressão do pensamento, um atributo dos seres humanos que vivem em sociedade. Portanto, aquilo que se caracteriza como não-social é, praticamente, algo inexistente. A própria palavra *lingüística*, na sua essência, implica no resgate do *logos*, ao se apresentar como sinônimo de idéias lógicas ou da noção de razão. A ênfase dada à linguagem escrita se justifica pelo fato de que, ao se pensar apenas na informação científica, o texto escrito é sua principal forma de expressão. O que não se percebe na argumentação dos autores é a possibilidade de se fazer uma transformação de um outro tipo de linguagem – a imagética, por exemplo – em texto.

Para melhor entender como os autores chegaram a propor essa tipologia de informação, é necessário resgatar as doze propriedades identificadas por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskiy, (1980) e por eles denominadas “propriedades essenciais” da informação científica, apresentadas em uma ordem que os autores consideraram do geral para o específico: 1) inseparabilidade da informação científica de seu suporte; 2) não-aditividade, não-comutatividade e não-associatividade da informação científica; 3) presença do valor; 4) natureza social da informação; 5) natureza semântica; 6) natureza lingüística; 7) independência da informação da linguagem e do suporte; 8) não-continuidade; 9) não-cumulatividade; 10) independência de seus criadores; 11) envelhecimento; e 12) dispersão. Apresentam-se, a seguir, uma síntese e discussão dos princípios que regem cada uma das “propriedades essenciais”, com o intuito de demonstrar algumas características, identificadas por esses autores, dos outros tipos de informação que podem contribuir para melhor caracterizar o documento iconográfico.

Quanto ao aspecto da “**inseparabilidade da informação científica de seu suporte físico**”, os autores ressaltam que “esta propriedade é inerente a todos os tipos de informação, e não apenas à informação científica”. Acrescentam, ainda, que informação é uma espécie de reflexo no espelho, de algum objeto que inexiste sem esse reflexo e vice-versa. O reflexo, do qual fala os autores, é a influência de um sistema material sobre outro, de forma que se crie uma identidade que estabelece relações entre sistemas quando as diferenças interiores do sistema de reflexo correspondem àquelas do sistema refletido. Essas afirmativas tomam como base as teorias marxistas que têm o “reflexo” como procedimento metodológico para a análise do conceito de informação. Salientam os autores, ainda, que é preciso levar em consideração que todo tipo de informação carrega atributos de sua materialidade, como também do seu movimento do espaço e do tempo em que foi produzida.

Essa propriedade, inerente a todos os tipos de informação, e não apenas à informação científica, no caso do objeto da obra de arte é de grande relevância pelo fato de que é justamente a forma de expressão que “informa” o seu conteúdo.

A “**não-aditividade**”, a “**não-comutatividade**” e a “**não-associatividade**” da informação científica” são apresentadas aqui de forma relacionada, e quer dizer que a informação científica não possui propriedades tais como: aditividade, comutatividade e associatividade. Esses são conceitos muito complexos mas, em síntese, os autores querem dizer que as informações científicas não podem ser apresentadas numa ordem aleatória, ou não se pode fazer um agrupamento ou combinações diferentes daquelas previstas na sua estrutura. Infringir essa “lei” pode causar distorção do conteúdo da mensagem. Essas propriedades, porém, se apresentam somente com relação à informação científica. Esse fato fornece pistas e abre perspectivas para se pensar na obra de arte, em geral, e na iconográfica, em particular, com algo que permite uma maior flexibilidade na análise e representação do seu conteúdo.

O “**valor da informação científica**” é um aspecto importante, considerado pelos autores como algo a ser aferido pelas características pragmáticas da informação, as quais se identificam como sendo capazes de interferir ou afetar o comportamento e a tomada de decisão de quem delas fizer uso. Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi (1980, p. 76) expõem seus pensamentos ao se referirem aos procedimentos para se determinar o valor de uma informação e concluem dizendo que é preciso levar em consideração os seus propósitos. Portanto, nessa visão, a noção de valor da informação está diretamente relacionada à noção do propósito e intencionalidade dessa informação. Os autores ressaltam que a noção de propósito, em sentido amplo, pode ser aplicada não apenas ao mundo animal, mas também às plantas e a toda natureza animada. Nessa perspectiva, admite-se que tanto as informações científicas quanto as não-científicas sempre têm valor. O difícil é justamente descobrir essa propriedade e sua intensidade. Salientam ainda que a informação adquire valor, na medida em que se apresenta como algo diferente, que acrescenta algo novo ou se soma àqueles conhecimentos preexistentes na memória do usuário. Esse entendimento se opõe a uma corrente de pensamento com enfoque mais bem mais restrito a respeito do valor da informação, por considerar que todos os dados que não diminuem as incertezas, nas atividades humanas, não têm valor algum e, portanto, não são considerados como informação. Ainda com relação ao valor da informação, é preciso considerar o fato de que alguns tipos de informação como a informação estética e certas informações estratégicas, usadas pelos setores políticos e econômicos, por não apresentarem uma linearidade entre causa-efeito e nem

sempre apresentarem uma relação direta entre custo-benefício, o seu valor informativo torna-se de difícil aferição.

A “**natureza social da informação científica**” segundo Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi, (1980) é uma propriedade da informação científica que se revela no produto de uma atividade intelectual, própria dos seres humanos que vivem em sociedade. Mas essa é uma propriedade que permeia, praticamente, todo tipo de informação. Pois a sociedade se caracteriza pelo coletivo onde os indivíduos compartilham modos de pensar, lutar e viver. Dessa forma, a sociedade tem uma “memória” que é mais diversificada e duradoura do que a memória particular do indivíduo que a ela pertence. É nesse plano da memória social que se situam certas informações de interesse, inclusive para o avanço da própria ciência, como é o caso dos conhecimentos tradicionais e de senso comum, além de outros.

2.3 Informação e linguagem: uma associação necessária para a geração de conteúdos

A “**natureza semântica da informação científica**” implica dizer que a informação científica é conceitual. A ciência se vale da semântica porque é por meio dos conceitos que ela compõe o significado das palavras e generaliza as características dos objetos e dos fenômenos estudados. Portanto, os conceitos são formados como resultados de abstrações universalizantes. O abstrato só se constitui por meio do pensamento e só pode ser comunicado por meio de alguma forma de linguagem. A linguagem, entendida de forma mais ampla, pode se expressar por outros meios, além da escrita.

A questão é que do ponto de vista da Ciência da Informação, a representação temática, comumente, se utiliza de conceitos expressos pela terminologia. Portanto, ao se trabalhar com outros tipos de linguagem, é preciso desenvolver formas de se fazer à equivalência para a linguagem escrita. Ressaltam Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi (1980) que a semântica da informação científica é mais estável do que a própria linguagem e pode se abstrair da realidade e ganhar relativa independência quando, por exemplo, usa noções matemáticas com mais de quatro dimensões, cujos resultados não refletem, diretamente, objetos reais. Ocorre que o trabalho com uma noção matemática expressa por meio de uma fórmula, por exemplo, do ponto de vista da representação documental significa ter que encontrar uma determinada palavra que melhor possa “traduzi-la”. Portanto, há muitos tipos de informação semântica circulando nas sociedades humanas, por exemplo, a informação

estética. Assim, qualquer informação científica é semântica, e todas são sociais por natureza; parte-se do princípio de que o seu significado da informação se constrói nas relações sociais.

Outra propriedade da informação, abordada por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi, (1980, p. 79), que se relaciona com a propriedade anterior, diz respeito à **“natureza lingüística da informação científica”**. Os autores tomam o conceito de linguagem como sendo “um sistema de signos que serve como meio de comunicação e expressão do pensamento humano”. A informação científica não existe separada da linguagem. O pensamento depende da linguagem para se expressar. A linguagem pode ser artificial ou natural. Convenciona-se denominar de linguagem artificial aquela criada para atender necessidades específicas, por exemplo, a linguagem dos símbolos matemáticos, das fórmulas dos compostos químicos, dentre outros, incluindo-se aqui as linguagens estruturadas, pré-coordenadas visando à recuperação da informação, uma das ferramentas usadas pela Ciência da Informação. A linguagem natural é aquela usada na vida cotidiana, e é a forma de expressar e comunicar idéias entre pessoas.

Para Hegenberg (1975), na linguagem cotidiana ou natural, os conceitos podem ser imprecisamente definidos. Porém, apresentam uma maior estabilidade com relação à expansão do conhecimento, enquanto os termos “precisos” da linguagem científica apresentam maior vulnerabilidade. Ao associar estabilidade e expansão, admite-se a existência de maior flexibilidade e plasticidade no uso da linguagem natural. A questão que se coloca é que, se a linguagem natural for usada como chave para recuperação em um sistema de informação, o processo de análise e de geração de conteúdos deve se pautar em um método consistente que prevê a “normalização” dessa linguagem. Um método bem sucedido para captar e analisar conteúdos e representá-los em linguagem natural, em princípio parece contraditório, uma vez que a representação documental, em geral, implica no uso de uma linguagem artificial. Mas não necessariamente, uma vez que a recuperação da informação pode ser realizada por meio de conceitos e termos intercambiáveis. Nessa direção, um caminho que se apresenta como promissor é o método analítico-sintético rangathaniano. Ele apóia-se em grandes categorias “essenciais”, associadas entre si, que expressam as principais noções ou conceitos acerca de algo. No caso de se fazer uso da linguagem natural, essas noções devem estar sintonizadas diretamente com particularidades de uma determinada realidade social e cultural, ou seja; o contexto espaço-temporal daquilo que se está analisando. Nessa perspectiva, a “representação” do objeto analisado, em função do seu contexto e das suas transformações, passa por um processo de flexibilização da linguagem. Isso quer dizer que as noções e conceitos empregados podem apresentar uma relativa “imprecisão”, quando

vistos fora do seu contexto. Tal fato não ocorre em relação à linguagem científica. As noções e conceitos usados pela ciência decorrem em geral da experimentação, com o uso de instrumentações refinadas, respaldadas em axiomas e definições objetivas e “precisas”. Dessa forma, geram um produto que é fruto de processos teóricos, abstrações, modelos e simulações que, muitas vezes, estão distantes da realidade, apesar de perseguirem insistentemente a “verdade”. Como bem se sabe, a linguagem é um recurso fundamental para se representar a informação. Em princípio, não há impedimentos, além dos normativos, para se manejar, conjunta e articuladamente, a linguagem científica e a natural para a geração de um produto documental, principalmente em forma de resumo. Essa perspectiva encontra respaldo na propositura teórica de Capurro (1992) ao esclarecer que a informação, num sentido existencial-hermenêutico, significa partilhar o mundo da realidade comum em termos temáticos e situacionais ou contextuais.

A propriedade da **“independência da informação científica da linguagem e do seu suporte físico”** é explicada por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskiy, (1980) com casos em que a compreensão da mensagem independe do seu suporte. Por exemplo, o significado da Lei da Gravidade ou de uma fórmula matemática não se diferencia quando é apresentado em latim, inglês ou chinês. Tampouco, a informação científica é afetada pelo suporte usado para a sua transferência. Um único texto pode ser registrado em papel, de maneira digital ou oralmente em uma fita magnética, ou mesmo estar impresso em uma cor não convencional, sem alterar o seu valor semântico. No entanto, alguns tipos de informação, como a estética, por exemplo, possui uma dependência crucial do suporte com que se expressa. Para Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskiy, (1980, p. 80), a pessoa “não recebe a mesma informação estética quando lê a tragédia Hamlet em inglês e nas diversas traduções russas, ou quando vê as adaptações feitas para o palco, para o cinema ou para o teatro”. Da mesma forma que a cópia de uma pintura ou fotografia que não se reproduzam com as mesmas cores, texturas e pode prejudicar a comunicação da informação. Moles (1987) afirma que a estética está organicamente associada à linguagem com que foi criada. Isto é, teoricamente não se pode traduzir para outra linguagem aquilo para o qual não existe uma equivalência. A informação estética, por ser conotativa, opera no plano da subjetividade conceitual, cuja mensagem é melhor entendida quando contextualizada.

No século XVIII, por exemplo, em virtude da enorme ebulição em que se encontram as sociedades européias – a Revolução Industrial, as imposições do império napoleônico, a Revolução Francesa e os reflexos da independência americana – emerge a necessidade de se criar noções estéticas, postas em prática para atender aos anseios e às

necessidades ideológicas da burguesia ascendente. Essas noções resultaram na adoção de padrões neoclássicos, reforçando os conceitos de “certeza” e da “distinção”. Ambos os conceitos são subjetivos, mas constituintes do critério de verdade, ingrediente indispensável do modelo cartesiano de conhecimento. Dessa forma, as noções estéticas nos informam sobre importantes aspectos de uma sociedade, com seus valores e noções, indicando, assim, o seu tempo e seu lugar de pertencimento. No século XIX, a filosofia empírica de Hume (1989) trouxe à tona as discussões sobre o *subjetivismo*, e contribuições importantes para solucionar questões em torno do gosto, como se observa nestas suas afirmações:

Quem nunca teve a oportunidade de comparar os diversos tipos de beleza, indubitavelmente se encontra completamente incapacitado de dar opinião a respeito de qualquer objeto que lhe seja apresentado. Só através da comparação podemos determinar os epítetos da aprovação ou da censura, aprendendo a discernir sobre o devido grau de cada um (HUME, 1989, p. 266).

As críticas às teorias de Hume (1989) no sentido de que elas poderiam resultar em ceticismo por considerar entre os critérios de “discernimento da beleza” o “bom senso” como prática para identificar o “grau do belo”, a respeito dos objetos e paisagens. Essas idéias influenciaram, também, o conceito de que a informação estética é intraduzível por reduzir-se às experiências individuais. Moles, (1974), em sua publicação intitulada “O cartaz”, anterior à obra de Hume (1989), também havia chamado a atenção para a “mensagem estética”, ou “denotativa”, referindo-se a um tipo de mensagem que contém um tipo de informação social intraduzível⁴. Ele justifica que se trata de um sistema universal de símbolos referente ao repertório de conhecimento comum a um determinado transmissor e a um determinado receptor. O conceito de informação estética se assemelha ao de “informação de caráter pessoal” e, portanto, é de certa forma instável, conforme afirma o autor:

Os signos de seu repertório vão ‘migrar’ no repertório semântico, a partir do momento em que se tornam conscientes, explícitos enumeráveis, tanto para o receptor como para o emissor, eles se transformam em simples *alfabeto do artifício* superposto a uma significação explícita de base (MOLES, 1987, p. 49).

Cabe ainda ressaltar que o tipo de informação estética, embora não pertença à informação científica, nem por isso é destituída de valor. Ao contrário, ela tem grande

⁴ Esses postulados estavam presentes, na Alemanha, no pensamento da Escola Superior da Forma, em Ulm, considerada a sucessora da Bauhaus. A Escola Superior da Forma de Ulm foi fundada em 1953 e funcionou até 1968. É considerada a mais significativa tentativa de se restabelecer uma ligação com a tradição do design alemão. Foi sucessora da Bauhaus por seus métodos de ensino, disciplinas lecionadas, ideais políticos e por também acreditar que o design tinha um importante papel social a desempenhar.

potencialidade para a resolução de problemáticas de identidade local, preservação patrimonial e sustentabilidade. Então, o fato de se reconhecer a existência de um tipo de informação estética dotada de valor social parece que ainda não foi suficiente para que a Ciência da Informação quisesse se ocupar desse tipo de informação também, além da informação científica. No entanto, a complexidade apresentada revela a necessidade de repertório semântico para decifrar os elementos e estabelecer novas relações. Conforme explicita Donati (1997, p. 110) nos estudos que vem desenvolvendo sobre metalinguagem para sites de obras de arte, o usuário que procura sentido para as conexões realizadas, quando se depara com o desconhecido, tem uma sensação de desconforto, provocada pela desordem (ordem não conhecida) e pelo inesperado.

A “**não-continuidade da informação científica**”, ou seja, a “descontinuidade” não é uma propriedade peculiar a todo tipo de informação. Os dados obtidos no processo do conhecimento sensorial podem ser contínuos, por exemplo, leituras de partituras musicais. A não-continuidade é uma propriedade da informação semântica e, portanto, atende às peculiaridades da informação científica. Parece haver aqui uma contradição da informação científica, pois, se por um lado não depende da linguagem em que se expressa e nem do suporte físico, por outro lado é deles inseparável, levando a uma natureza dual e contraditória. Os autores Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi, (1980, p. 81) diferenciam a não-continuidade no plano semântico e no plano da expressão. No plano semântico, as informações científicas “são noções, declarações, descrições de fatos, hipóteses, conceitos, teorias, leis e ensinamentos”, enquanto que no plano da expressão as informações “são palavras, frases, e excertos de texto”. Complementam os autores que pode existir um terceiro plano denominado “aspecto formal da não-continuidade”. A alienação da informação científica de seus criadores não é contínua, mas discreta e “tem lugar na forma de atos criativos relativamente complexos e materializados.” Dessa forma, argumentam os autores que “uma obra científica é o resultado de uma atividade cognitiva intencional, que é logicamente completa e materializada” por meio da escrita, tornando-se um documento científico. Porém encerra em si uma unidade de produção que não é a totalidade do conhecimento científico. Os discursos e conferências realizados diante de audiências possuem sua própria descontinuidade semântica na forma de peças se caracterizados pela ênfase e divididos por pausas, divagações e ruídos.

A propriedade “**cumulatividade da informação científica**” se respalda numa idéia que abriga a hipótese de que, se cada cientista tivesse que buscar o conhecimento de maneira independente e redescobrir as leis das ciências, ele não se desenvolveria no ritmo em que vem se dando. Na ciência, e poder-se-ia dizer também, no âmbito das comunidades, as

realizações dependem do conhecimento acumulado pelas gerações anteriores. É nesse movimento que se constroem as sínteses dos pensamentos, pois, “com o tempo [...] o que é básico e principal é expresso de maneira simples e breve” (Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi, 1980, p. 82). Na apresentação do novo “[...] os descobridores parecem, às vezes, incrivelmente densos, bem como inexplicavelmente maravilhosos”, de tal maneira que um leitor não especialista teria de procurar muito até encontrar o fato novo, antes que o próprio inventor expusesse o seu invento, resumidamente, em duas ou três fórmulas. Aqui cabe refletir sobre o que pode significar a cumulatividade em diferentes áreas de conhecimento. As ciências matemáticas, físicas, químicas e similares possuem uma linguagem altamente padronizada, e a cumulatividade pode se tornar mais evidente do que nas ciências humanas e nas ciências sociais, em que essa propriedade da informação é mais fluida e difusa. Portanto, mais difícil de se identificar exatamente com quais áreas aquele conhecimento vai contribuir.

A “**Independência da informação científica de seus criadores**” significa dizer que, após a geração de uma informação científica, esta se torna independente de seu criador, em proporções maiores se comparada ao que acontece com outros tipos de informação social. Essa afirmação feita por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi, (1980, p. 84) pode ser esclarecida pela comparação entre a informação científica com a informação estética. Enquanto “a obra de arte está para sempre ligada a seu criador a informação científica logo após ser disseminada torna-se relativamente independente”. Essa independência ocorre num crescendo pelo distanciamento cada vez maior, em função do passar do tempo, a ponto de desvincular o criador daquela obra que pela primeira vez acontece. Essa idéia se pauta em princípios que coloca a obra de arte como uma criação única, individual, que transcende à própria vida do seu criador e que, uma vez inacabada, sempre o será. Por exemplo, a “Sinfonia inacabada” de Schubert permanecerá para sempre como ele a deixou. Assim, tantos outros exemplos de obra de arte em que nenhum outro ser ousou intervir. Na ciência, é comum o fato de uma descoberta se iniciar com um autor e terminar pelo esforço de tantos outros. Essa relação só pode ser examinada nos casos em que a autoria foi historicamente instituída. Sabe-se que na produção científica existe uma série de autores anônimos, principalmente os “auxiliares” dos laboratórios de pesquisa. Mas a produção terá a autoria daqueles que a publicaram e que materializaram a sua produção ou criação. Enquanto que a obra artística e a obra literária, em particular, demandam uma autoria individual. É interessante observar a referência feita por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi, (1980) sobre os aspectos de prestação de serviços e de trabalhos comunitários ou de administração,

comércio e de tantos outros do fazer humano, que, embora envolvam a “criação” e se estabeleçam fluxos de circulação de grande volume de informação social, as relações de autoria dificilmente são estabelecidas ou explicitadas.

A idéia de “**envelhecimento da informação científica**” tem íntima relação com o distanciamento natural que ocorre entre o autor e a sua obra. Pois o fato de as obras de Arquimedes, Newton serem raramente citadas não quer dizer que elas tenham se tornado obsoletas, nem tampouco que os princípios nelas contidos não estejam presentes na grande maioria das obras científicas *a posteriori*. Dessa forma, o conceito de envelhecimento da informação científica também está relacionado a questões da cumulatividade e de valor da informação. O “envelhecimento” é demonstrado por uma nova forma de apresentar as mesmas idéias com mais clareza, outras formas de sistematização ou pelo estabelecimento de novas relações (MIKHAILOV, CHERNYI e GILYAREVSKYI, 1980). Dessa forma, para esses autores a principal razão do envelhecimento da informação não está no tempo em si, mas na geração de novas informações, portanto na sua superação. No caso da informação artística e histórica, é justamente essa superação que lhe confere historicidade. Seu envelhecimento, ao contrário do que acontece com a informação científica, atribui-lhe maior valor agregado, pelo seu caráter de preciosidade e raridade.

Uma última propriedade, mencionada por Mikhailov, Chernyi e Gilyarevskyi, (1980), é o da “**dispersão da informação científica**”. Este aspecto está associado ao da “não-continuidade”, ao da “cumulatividade”, ao da “independência de seus criadores”, como também ao aspecto do “envelhecimento da informação científica”. Essa propriedade refere-se ao fato de que, mesmo mudando sua expressão lingüística, as unidades semânticas idênticas – tais como noções, declarações, descrições de fatos, hipóteses, conceitos, teorias, leis e ensinamentos – sempre aparecem em outras obras científicas, para explicar fenômenos variados, em diferentes contextos. Isso ocorre porque o conteúdo da obra científica adquire “vida nova” na obra de outros autores diferenciando-se, integrando e transformando-se em outros pensamentos. Ao expor o rol de propriedades sobre a “informação científica”, estabeleceu-se também uma série de propriedades e características em relação a um outro “tipo de informação” decorrente, principalmente, da obra artística.

Nessa síntese das fases evolutivas da Ciência da Informação, bem como em enfoque recente, observa-se que algumas questões permanecem como centrais, embora houvessem ocorrido mudanças no foco principal. Saracevic (1992) aponta como esse foco de atenção foi mudando ao longo do tempo. Primeiramente, focava-se nas ferramentas de “armazenamento de informação”, passando-se aos mecanismos de “recuperação da

informação”; posteriormente para os “contextos da informação” até chegar a focar, prioritariamente, o “usuário da informação”. Mais recentemente, incluem-se os processos de comunicação e a memória social e cultural como objetos de seu interesse, na qualidade de Ciência Socialmente Aplicada.

2.4 Organização da informação: os desafios do conteúdo documental

O mundo ocidental recebeu uma carga de noções filosóficas, oriundas de pensadores como Platão, Aristóteles, Bacon, Harris, Dewey, Otlet e La Fontaine, dentre outros, que marcou os esquemas de classificação e de subclassificação do conhecimento. A partir dessas noções, associadas àquelas desenvolvidas por teóricos contemporâneos, dedicados à área de Organização do Conhecimento, numa perspectiva da Ciência da Informação, no que se refere ao tratamento temático da informação possibilitando identificar a formação de algumas vertentes de pensamento.

O tratamento temático da informação abrange um ciclo de operações documentais, intermediárias entre a coleta e a difusão. Esse ciclo caracteriza-se por um rol de atividades de processamento de um dado documento, que abrangem tanto os aspectos relativos ao suporte material - tratamento descritivo - quanto de conteúdo - tratamento temático (KOBASHI, 1994; FUJITA, 2003).

Primeiramente, visualiza-se uma vertente de influência norte-americana e outra, européia. A vertente de origem européia se subdivide em inglesa, francesa e espanhola.

Guimarães (2008) esclarece que o tratamento temático da informação (TTI), enquanto área de estudos no âmbito da Ciência da Informação, na qualidade de área “mediadora entre a produção e o uso da informação”, se desenvolve “a partir de três correntes: a da catalogação de assunto (*subject cataloguing*), de influência norte-americana, a da indexação (*indexing*), de influência inglesa, e a da análise documentária (*analyse documentaire*), de influência francesa” (GUIMARÃES, 2008, p. 77). Cabe acrescentar uma tendência da influência espanhola, focada na análise de conteúdo (*análisis documental de contenido*). Tais correntes se encontram hoje no “[...] espaço de interlocução no âmbito da *International Society for Knowledge Organization (ISKO)*” (*ibidem*), importante organização de apoio e incentivo aos estudos voltados para a organização do conhecimento.

Na vertente de influência norte-americana, destacam-se autores como Cutter e Dewey, por desenvolveram, no final do século, XIX, ferramentas de apoio à prática da elaboração de catálogos e da catalogação de assuntos propriamente, além de sistemas de classificação. O sistema alfabético de assuntos, desenvolvido por Cutter, aliado “[...] às classificações de Francis Bacon, com a adaptação de Diderot e d’Alembert [...]” (PIEDADE, 1977, p. 118) se tornaram concepções influentes para a criação do sistema de classificação da *Library of Congress* (LC). Cutter também estabeleceu [...] “um conjunto genérico de regras para a construção e arranjo de cabeçalhos de assunto” (FUJITA, 1989, p. 4), determinantes para a geração dos mesmos pela LC.

A partir da segunda metade do século XX, houve preocupação com o desenvolvimento de bases científicas para o TTI, no intuito de ir além de técnicas prescritivas, ao buscar a construção de metodologias defensáveis para o desenvolvimento dos procedimentos da área. Tal movimento encontrou bases em estudos anteriores, no âmbito dos quais merecem destaque, dentre outras, as experiências investigativas de Julius Kaiser. Seu sistema trouxe importantes elementos metodológicos que influenciaram, inclusive, os trabalhos de Ranganathan.

Na corrente inglesa, registram-se as experiências investigativas do *Classification Research Group* (1952), que ampliou para doze as cinco categorias fundamentais de Ranganathan, as de Derek Austin (1968) e do grupo de Bangalore (Índia, 1969). Por meio dos sistemas PRECIS (Inglaterra) – criado por Derek Austin – e POPSI (Índia), lançaram-se as bases para uma aplicação da análise facetada ranganathiana aos sistemas automatizados. Esse movimento rumo à busca de metodologias de TTI centrou seus esforços, em um primeiro momento, nas questões de representação temática da informação, ou seja, na linha da indexação, mais especificamente no desenvolvimento de instrumentos (linguagens) para o processo, principalmente os tesauros. Tornou-se possível realizar uma simbiose entre o acesso temático direto dos índices alfabéticos com a estrutura hierárquica de conceitos dos catálogos sistemáticos, aumentando a flexibilidade no momento da representação e permitindo maior agilidade na incorporação de conceitos novos (GUIMARÃES, 2003, p. 107).

O tratamento temático da informação ganhou força a partir da década de 1970, tendo como marco a obra de A. C. Foskett, “A abordagem temática da informação” (tradução brasileira), originalmente publicada em 1969. Esse fato influenciou, também, “[...] o ensino de Biblioteconomia brasileiro, quando se estabeleceram as denominações de sub-áreas

‘*representação temática*’ e ‘*representação descritiva*’ em substituição as denominações em uso tais como: ‘Classificação e Catalogação’ (GUIMARÃES 2008, p. 79).

A corrente de influência francesa, de análise documental (*analyse documentaire*), à mesma época (final da década de 1960 e início da década de 1970), voltou-se à preocupação com o desenvolvimento de referenciais teórico-metodológicos para o *processo* de TTI (procedimentos envolvidos). Tinha por mote o fato de, até então, tais procedimentos se mostrarem, no mais das vezes, como *operações empíricas de bom senso dos bibliotecários* (CUNHA, 1989, p.40), com critérios diversificados e de natureza subjetiva. Careciam, pois, de parâmetros que lhes conferissem cientificidade, por meio da explicitação dos procedimentos ou mecanismos envolvidos. Desse modo, e especialmente a partir dos trabalhos de Gardin e de Coyaud, nas décadas de 1960 e 1979, desenvolveram-se os estudos da então denominada *análise documental* que, como ressalta Serres (*apud* GUIMARÃES, 2008), “visa a representar o conteúdo intelectual do documento, afim de facilitar a consulta ou a posterior recuperação”. Por possuir uma natureza de operação intelectual, “conduz, por um lado, ao resumo do documento e, por outro, à indexação do mesmo, revelando seus conceitos-chave de conteúdo” (*ibidem*). Observa-se, portanto, que a análise documental, enquanto operação de decomposição e representação do conteúdo informacional dos documentos pressupõe um conjunto sistemático e seqüencial de procedimentos que possam ser explicitados com respaldo em aportes interdisciplinares (notadamente da Lingüística, da Lógica e da Terminologia) e necessita de ferramentas, denominadas linguagens documentais. Assim, tem-se na explicitação dos procedimentos o ponto fulcral da concepção gardiniana de análise documental.

Pinto Molina (1993) e Agustín Lacruz (2006) entendem a análise documental como uma área na qual se insere a indexação, como fase da representação documental, em que se utilizam os instrumentos documentais (linguagens) para a geração de produtos documentais (índices, notações classificatórias, entre outros).

A tendência espanhola da análise de conteúdo parte da concepção social, materializada e cíclica de conhecimento, em que o foco investigativo recai, assim, sobre a busca pela compreensão, organização e representação desse conhecimento, de tal forma que se possa tornar disponível e acessível a um número maior de pessoas. García Marco (2006) afirma que para se realizar a organização do conhecimento torna-se fundamental se considerar tanto a análise de conteúdo, como também a indexação, o vocabulário controlado e, ainda a construção de vocabulários estruturados.

A Organização do Conhecimento é caracterizada García Marco (2006) como disciplina de natureza tanto científica (por estar sujeita ao método científico) como também social (dado seu caráter aplicado).

Guimarães (2008), a título prospectivo, observa-se que o crescimento acadêmico da área de Tratamento Temático da Informação no Brasil, muito deve aos esforços de pesquisa feitos nos cursos de pós-graduação, a partir dos anos 1970. Esses esforços refletem numa diversidade de influências teóricas – notadamente inglesa, norte-americana, francesa e espanhola –, o que permitiu a constituição de uma massa crítica e debates teóricos profícuos.

Esse cenário histórico situa a Ciência da Informação e permite melhor identificar seu papel do ponto de vista da Organização da Informação. Esta, no conjunto das suas atividades disciplinares e do arcabouço teórico, se constitui em uma de suas subáreas mais importantes.

O objeto comumente admitido para a Ciência da Informação é o estudo dos diferentes aspectos que envolvem o fluxo informacional, que nos procedimentos clássicos de um serviço de informação divide-se em quatro grandes etapas: a seleção, a organização, a recuperação e a disseminação (GUIMARÃES, 1999). Sua amplitude é demonstrada pela sua própria nomenclatura, pois envolve duas palavras que, conceitualmente, abrangem um duplo leque de assuntos por demais amplos, quais sejam os da “Organização” e os da “Informação”. Desse ponto de vista, a Ciência da Informação tem como base as teorias que abrangem os processos de descrição, representação e arranjo documental. Dessa forma, os princípios e aspectos conceituais referentes à Organização da Informação são bastante complexos e nem sempre seguem uma linearidade que o tradicional ciclo informacional sugere. Portanto, não é nada simples pensar em análise documental e geração de conteúdos dentro da cadeia produtiva da informação.

Nessa perspectiva, vale retomar o ponto sobre o qual já se fez alguma reflexão que é o da natureza “meta”, colocada como prerrogativa para o fazer dessa área. Isto é, o de trabalhar apenas com os “metadados”. Na prática, a Organização da Informação tem nos códigos de catalogação, nos sistemas de classificação bibliográfica e nas normas de análise indexação e de elaboração de resumos os seus principais instrumentos de trabalho. Dessa forma, a Organização da Informação envolve os princípios de ordenamento físico e de produção intelectual que envolve os procedimentos de análise e representação do conteúdo do documento. O processo de análise de conteúdo compreende a leitura e a geração de produto documental, que pode se concretizar por meio de sistemas de indexações e da elaboração de resumos, considerados produtos documentais. Silva e Ribeiro (2002) alertam que se corre o

risco de o fazer da Ciência da Informação cair num plano “metacientífico” e que esse seja entendido, simplesmente, como um trabalho mecanicista executado no universo da informação produzida e registrada em algum lugar, a qual se processa para um posterior uso. Esta questão se agrava ainda mais quando, na prática, a preocupação com a “organização” está mais voltada para a estrutura física. Isso pode desviar a atenção em relação à organização dos conteúdos. É com essas preocupações, entre outras, que Capurro (1992) faz a colocação de que a informação é algo existencial-hermenêutico.

Portanto, devem ser levados em consideração o contexto e o fato de que a informação é algo que deve ser compartilhado. Nessa perspectiva, a informação não pode ser vista apenas como um produto a ser submetido a um “tratamento” ou processo de representação, como se fosse algo que estivesse sendo transportado de uma mente para outra, separado da sua subjetividade. A informação tem de ser entendida como algo que faça um sentido existencial, se declinado o fato de que a sua produção se dá no contexto de uma realidade construída nas interações de uns com os outros, no processo das relações sociais, da maneira como sugerem os autores Berger e Luckmann (1979).

Há algumas décadas Shera, (1965, p. 110) criticou a universalização dos sistemas de classificação argumentando o fato de que não existe uma “ordem universal”, nem tampouco um “leitor universal”. Por outro lado, ressalta Schreiner (1979) que não se pode acreditar que a solução para o problema de organização da informação esteja no desenvolvimento de sistemas especializados e incompatíveis entre si, mas, sim, na pesquisa e na elaboração de novos modos de se valer desses esquemas universais. Segundo Kaula (1984), o indiano Ranganathan foi um dos primeiros a perceber a necessidade de uma teoria dinâmica de organização da informação e do conhecimento. Ele teorizou sobre as particularidades do universo de assuntos como sendo algo dinâmico; infinito; multidimensional; multidirecional; sempre turbulento e num *continuum*. Com base nesses princípios, Ranganathan (1967) caracteriza o “universo de assuntos” de forma bem diferente das classificações hierárquicas e rígidas que refletem uma determinada visão filosófica de mundo, de acordo com o grau de influência recebida das ciências evolucionistas. Desde há muito tempo, o conhecimento submetido aos esquemas universais se acha intimamente vinculado à filosofia. Considera-se Aristóteles como um dos mais influentes filósofos no campo da teoria do conhecimento que influenciou um sistema de categorizações e suas derivações esquemáticas. Assim, essas categorizações aristotélicas podem ser examinadas como sendo um modo de organizar o pensamento que vem influenciando as formas de classificação e de organização do conhecimento por mais de dois mil anos. No entanto, o

pensamento aristotélico influenciou e continua a influenciar gerações de pensadores que atualizam o seu pensamento. Essas atualizações são necessárias diante da complexidade que faz novas exigências para o desenvolvimento de estudos que dêem conta de questões contemporâneas. As buscas para se fazer enquadramentos conceituais categóricos identificam-se em, praticamente, todas as áreas do conhecimento humano. Dentre os estudiosos dedicados a formulações de categorias mais genéricas ou “universais”, merecem destaque alguns pensadores do século XIX como Comte, Spencer e Hegel, cujas formulações categóricas continuam a inspirar e sugerir encaminhamento para muitas pesquisas no campo das ciências humanas. De acordo com Schreiner (1979), estaria Ranganathan ratificando também o pensamento de Hegel quando este diz que entende a natureza como um sistema disposto em níveis. Isso implica em observar que o pensamento rangathaniano se apropria de noções que permitem pensar a sua teoria como uma proposta que admite uma multi-relacionalidade entre categorias e não somente uma relação de causa e efeito em que cada um dos níveis precede, necessariamente, o outro, sem ser, obrigatoriamente, produzido pelo outro. No início do século XX, recupera Vickery (1980), os trabalhos de Nicolai Hartman sugerem que o mundo real é uma unidade que se expressa de forma sistêmica em quatro diferentes níveis: inorgânico, orgânico, psíquico e espiritual, os trabalhos de Joseph Needham, publicados nas décadas de 1930 e 1940, e de Grolier, das décadas de 1950 e 1960. Esses autores teorizam sobre “níveis integrativos” e “níveis de organização”, demonstrando que cada nível corresponde a um “objeto”, um “processo” e uma “propriedade” com características que lhes são próprias e sobre as complexas relações que se estabelecem entre eles.

Portanto, compreende-se a organização da informação como uma etapa intermediária, dentro de um fluxo da informação, que propicie uma mediação entre autor, obra, usuário e contexto. Nessa configuração, o foco de interesse, dentro da “Organização da Informação” pode ser o da geração de conteúdos. Tanto melhor se esses conteúdos possuírem valor agregado em relação ao contexto sócio-histórico-cultural em que a informação foi produzida. Esse valor induz a informação para a geração de conhecimentos com maior capacidade de atender ao que Habermas (1987) chama de “conhecimento libertador”, pelo fato de serem mais estimuladores da “auto-reflexão-crítica”.

Nessa breve síntese, percebe-se que essa forma de raciocínio, apoiada em grandes categorias, numa tentativa de abarcar diferentes dimensões de um objeto ou problemática de estudo, encontra eco nas categorias há muito tempo identificadas por Aristóteles. Portanto, revisitar Aristóteles representa uma volta à essência dessa forma de categorização de que

Ranganathan tão bem se apropriou para identificar, reconhecer e classificar todas as “coisas” e “seres”, materialmente ou imaterialmente criados para propor um sistema de organização da informação e do conhecimento.

As questões do domínio das linguagens e o do processo de transformação de uma linguagem em outra – comunicação visual em comunicação escrita – busca respaldo em perspectivas teóricas pertinentes à Organização da Informação, à estrutura do Discurso Retórico e à Teoria da Narrativa Literária. Ou seja, busca-se cingi-las de tal forma que possam fornecer elementos para se realizar o processo de leitura, análise e representação de conteúdos de documentos iconográficos, particularmente, de imagens publicitárias cartazísticas.

Toda palavra é tomada por um núcleo semântico mais ou menos volumoso, cercado de um halo de associações afetivas e sociais. O sistema lingüístico opera em perpétuo movimento sob forças centrípetas e centrífugas, em virtude das quais os valores estilísticos se cristalizam e se tornam cada vez mais espessos para virem aderir ao sentido, que, por sua vez libera novas associações. (Guiraud, 1980, p. 131)⁵

⁵GUIRAUD, Pierre. **A semântica**. Tradução Maria Elisa Mascarenhas, 1980. 3 ed. São Paulo: Difel, 1980.

3 UM CINGIR TEÓRICO ENTRE A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO, A RETÓRICA DISCURSIVA E A NARRATIVA LITERÁRIA.

O cenário exposto na seção anterior permitiu situar historicamente a Ciência da Informação e identificar o seu papel, particularmente no que tange à Organização da Informação diante da diversidade documental e da tipologia informacional. Na presente seção, abordam-se as questões relativas aos domínios das linguagens – visual e textual – discutindo-se as possibilidades teóricas do processo de transformação de uma linguagem em outra. Ou seja, transformação da linguagem visual em escrita, por meio de categoria de análise. As discussões se pautam num cingir teórico entre as categorias essenciais de Ranganathan, os cânones do discurso retórico e os elementos estruturais da narrativa literária.

Inicialmente, cabe salientar que as categorias são usadas como recurso, tanto para selecionar os enunciados do *corpus* literário, quanto para organizar o pensamento para o processo de análise e síntese do *corpus* imagético. Krippendorff (1980 *apud* BAUER e GASKELL, 1999) define categorias como sendo critérios que permitem o estabelecimento de distinção entre unidades, “semelhanças” ou “diferenças”. As unidades podem ser categorizadas pelos seus aspectos físicos, por exemplo, livros, periódicos, cartazes, entre tantos outros – formando assim as categorias de documentos. Mas, também, podem ser semânticas ou temáticas e se apóiam em enunciados que implicam em abstrações, para se fazer os devidos enquadramentos conceituais. Um outro aspecto a se considerar para efeito de categorizações é o de que o espaço social possui duas grandes dimensões: aquela reconhecida pelos seus estratos e funções e que abrange categorias como sexo, idade, ocupação, religião dentre outras, e as categorias que se expressam pelas representações. As categorias de representação são extraídas das relações sujeito-objeto, pertinentes a um determinado meio sociocultural. Nessa perspectiva, busca-se entender diferentes ambientes, espaços, cenários, tipificando e combinando os estratos e funções sociais, juntamente com representações específicas (BAUER e GASKELL, 1999).

Os resultados da análise dessas categorias fornecem as bases para a representação, em forma de síntese ou resumo, fazendo-se uso da linguagem natural por meio de expressões conotativas e denotativas. Com esse cingir teórico apresenta-se uma possibilidade de se fazer uso de uma expansão conceitual, que possua maior flexibilidade e plasticidade para a geração

de produto documental derivado da obra de arte. Para Hegenberg (1975), no âmbito da linguagem cotidiana ou natural, os conceitos podem ser imprecisamente definidos. Porém, essa “imprecisão”, segundo esse autor, parece propiciar uma estabilidade maior na expansão de determinados conhecimentos, pois os termos precisos da linguagem científica apresentam maior fragilidade pela intercambialidade entre de áreas do conhecimento. Ao associar estabilidade e expansão, admite-se a flexibilidade e a plasticidade como particularidades da linguagem natural. Lancaster (1993, p. 200.) salienta que a linguagem natural ou o texto livre pode ser usado para expressar títulos de obras, resumos e texto integral. O autor define linguagem natural como sendo:

[...] sinônimo de discurso comum, isto é, a linguagem utilizada habitualmente na escrita e na fala e que é ao contrário do ‘vocabulário controlado’. No contexto da recuperação da informação, a expressão normalmente se refere às palavras que ocorrem em textos impressos e, por isso, considera-se como seu sinônimo a expressão ‘texto livre’.

O conceito da linguagem natural, ainda que seja considerada uma linguagem imprecisa, está diretamente associado ao cotidiano das práticas sociais e culturais e, portanto, tem mais capacidade de refletir a realidade, expressando suas transformações e representações simbólicas. Por outro lado, a linguagem científica se utiliza de conceitos decorrentes da experimentação, feita com instrumentações refinadas, respaldadas em axiomas, taxonomias que operam com definições objetivas. Dessa forma, gera-se um produto desse processo, fruto de idealizações, simulações e abstrações que, às vezes, se furtam do contato com a realidade, apesar de persegui-la insistentemente. Por outro lado, os conceitos expressos na linguagem natural são frutos do contexto sociocultural, expressando, assim, as suas transformações. Portanto, as representações simbólicas decorrentes são importantes, embora não possuam a mesma precisão da linguagem científica. Isso significa pensar que a geração de um produto documentário, com base em um documento que não foi produzido no seio da ciência, usando somente os conceitos da linguagem científica, certamente gera uma artificialidade no seu enquadramento temático.

Do ponto de vista da Ciência da Informação, a questão que se coloca é que, se a linguagem natural for usada como chave para recuperação em um sistema de informação, o processo de análise e geração de conteúdos deve se pautar em um método consistente que prevê a “normalização dessa linguagem”. Percebe-se que para se obter o sucesso de um método para captar os conteúdos em linguagem natural é necessário que se recorra a procedimentos diferenciados tanto para se fazer as análises quanto para se construir sínteses.

Dessa forma, visualizou-se no método analítico-sintético, proposto por Ranganathan, uma abertura teórica nessa direção. Essa flexibilização, em parte, se dá pelas noções gerais de suas categorias essenciais, tornando-as facilmente associáveis a outras teorias. Com base nessas orientações, buscou-se na tese rangathaniana de método analítico-sintético o ponto de partida para se estabelecer procedimentos metodológicos para análise de conteúdo de documento iconográfico ou imagético.

3.1 A análise de conteúdo na Organização da Informação

A análise de conteúdo ou de assunto envolve um tipo de leitura e análise documental que implica domínio da linguagem em que se expressa cada conteúdo. Em geral, essa leitura é chamada de “leitura técnica”, por requerer a predeterminação dos objetivos ao se extrair o conteúdo temático do documento. É uma atividade complexa e eminentemente intelectual e sofre interferência de fatores diversos, inclusive culturais, que perpassam o trabalho do analista de conteúdo. A leitura resulta na análise documental e permite que se identifiquem os conceitos e as idéias contidas explícita ou implicitamente no documento. No momento da análise, é necessário que se conheça o assunto sobre o qual está sendo feita a análise, para que os conceitos sejam identificados de forma válida, tornando-se “pontos de acesso de assunto”. Esse procedimento, no caso do documento histórico, implica fazer também uma análise do contexto espaço-temporal em que fora produzido o documento e as razões que levaram a sua produção. Um primeiro problema enfrentado é a constatação de que, ao se fazer a leitura e a análise documental, projeta-se uma carga de idéias e de convicções particulares, gostos e preferências. Assume-se que esta condição é, em parte, inevitável no processo. No entanto, a tentativa de cercar-se de estratégias metodológicas visa minimizar as possíveis distorções, ocasionadas pela inferência ocorrida no momento da análise e, conseqüentemente, na apresentação documental.

Dessa forma, a análise documental é um processo que envolve a “leitura” para a compreensão e interpretação a fim de se elaborar os enunciados – frases – que vão compor o resumo sobre o assunto de que trata o documento em análise (FUJITA, 1988). A análise conceitual do documento implica uma leitura técnica para entendimentos dos conceitos. No campo iconográfico requer-se uma leitura numa linguagem constituída de códigos imagéticos, que é um misto de conteúdo e forma de expressão. Esse aspecto, no documento cartazístico, apresenta-se como uma mescla do iconográfico com o verbal, que na síntese se faz com uma

transposição para uma linguagem verbal, representativa do conteúdo documental, por inteiro. Tanto que Smit (1996) chamou a atenção para a necessidade de refletir sobre determinados aspectos inerentes à imagem que influenciam o processo de leitura, tais como o caráter polissêmico, a identificação da imagem como símbolo. Dependendo da forma como a leitura e a produção de texto são feitas, pode ocorrer um processo de empobrecimento do conteúdo da imagem, conforme havia sido apontado por Barthes (1989).

Os documentos podem tratar de mais de um assunto e, no caso do documento iconográfico, esses aspectos tornam-se mais complexos ainda devido ao fato de uma imagem poder sugerir vários assuntos que se articulam, tanto pelos elementos que compõem a imagem quanto pelo que eles representam num determinado contexto. Dessa forma, conceito, assunto e contexto são aspectos interdependentes que ocorrem durante todo o processo de análise documental.

O produto final da análise de assunto, comumente resulta na seleção das melhores expressões que o identifique e que possam corresponder ao sistema de “linguagem artificial” ou “linguagem de indexação” adotada, como: tesauro, vocabulário controlado e outros. Nos campos da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, o termo “Linguagem de Indexação” é um instrumento de controle de vocabulário, uma linguagem-padrão utilizada nos sistemas de recuperação da informação. A existência dessa linguagem não deve influenciar a análise de assunto dos documentos, mas, muitas vezes, essa linguagem impõe limitações à representação dele quando não se trata de um texto científico. Normalmente, faz-se o controle de sinônimos e quase-sinônimos, para evitar que indexadores diferentes usem termos diferentes para expressar assuntos idênticos. No caso da obra de arte, pela sua própria individualidade, encontra-se mais conforto na linguagem natural quando o uso de sinônimo enriquece o resumo e oferece alternativas ao usuário quanto os caminhos que pode seguir na busca do assunto. No caso do uso da linguagem natural, o procedimento torna-se mais flexível no que se refere à escolha das expressões. Porém, faz maior exigência com relação ao conhecimento contextual tanto da produção documental quanto da comunidade de usuários, embora a preocupação não se assemelhe à da “linguagem de indexação”, que busca fazer coincidir o vocabulário do indexador com o do usuário, permitindo, ainda, que sejam incorporadas expressões que indicam os aspectos conotativos, além dos denotativos.

Seguindo essa lógica, Agustín Lacruz (2006, p. 25) fundamentou uma pesquisa que resultou na obra *“Análisis documental de contenido del retrato pictórico”*, nas cinco categorias propostas por Ranganathan (1931), para a construção dos descritores: onomástico, formal, temático referencial, topográfico e cronológico. Em relação ao descritor temático,

criou uma subdivisão ou subcategorização, compreendida por: descritores “temáticos referenciais” e “temáticos não referenciais”. Percebe-se que essa subdivisão auxilia na análise das obras artísticas em geral, pela possibilidade de se explorar tanto a linguagem denotativa quanto a conotativa. Sobre o aspecto da utilização da “conotação” na linguagem para se descrever obras imagéticas, Moreiro González (1994) faz uma interessante discussão e aponta caminhos promissores. Isso significa que, ao se descrever uma obra de arte, percebe-se a necessidade de se incluir mensagens pertencentes ao universo das possibilidades interpretativas de ordem qualitativa, implícita e abstrata. Esse autor, aponta, ainda, para o fato de que, ao se usar somente a linguagem “denotativa” como normativamente é recomendado, não se consegue captar e transmitir tudo que uma imagem poderia sugerir (MOREIRO GONZÁLEZ, 1994).

Os postulados ranganathianos não só influenciaram os estudos sobre linguagens documentais e sistemas terminológicos ou de classificação, como também forneceram bases para o exercício da análise do assunto e da síntese que resulta em descritores e ou resumos.

3.1.1 Explorando as categorias de Ranganathan

A necessidade de classificação do conhecimento acompanha a humanidade desde tempos remotos. Aristóteles, segundo Vickery (1980, p. 235), foi um dos pioneiros a trilhar por esse caminho ao propor dez tipos de categorias. A primeira delas é a “substância”, que representa o sujeito. As outras nove categorias por ele propostas são: quantidade, qualidade, relação, espaço, tempo, posição, posse, ação e paixão. Trata-se de possíveis predicados de uma dada substância. Partindo do legado aristotélico, tem-se como explicação da categoria “substância” algo que tanto pode ser pessoa como animal; o “lugar” pode ser o mercado ou o liceu; o “tempo” pode ser ontem, ano passado; o “estado” e “ação” indicam uma reciprocidade de ação e o sofrimento da ação, tais como, calçar e estar calçado, armar e estar armado, lançar e ser lançado, cauterizar e ser cauterizado. Outras categorias por exemplo, “qualidade”, servem para levantar os aspectos conotativos de um conteúdo imagético. A categoria “posição” refere-se à maneira como a substância aparece, ou seja, sentada ou deitada e por outras formas. A categoria “quantidade” pode ser usada para aferir um dimensionamento como comprimento, largura, enquanto que a categoria “relação” pode ser indicada pelos quantitativos tais como: dobro, metade e demais proporções. Dessa forma, observa-se que as dez categorias implicam dimensões ou formas sob as quais se apresenta um

determinado “ser”. Na visão aristotélica, cuja obra foi escrita no século IV a. C., existe uma substância e nove acidentes, características ou propriedades a ela relacionadas (ARISTÓTELES, 1999). Dessa forma, o número de categorias é menos importante do que a diferença que se estabelece entre a primeira e as nove restantes. Essa mesma lógica está presente no subconjunto dessas categorias compreendendo: Substância, Estado, Ação, Lugar e Tempo. Essas categorias vão encontrar correspondência direta com as cinco categorias de Ranganathan (1931) e com a forma de operacionalizá-las. As dez categorias aristotélicas têm importante caráter classificatório e foram usadas, ao longo do tempo, como base para vários sistemas de organização do conhecimento, influenciando sobremaneira a forma de categorização que Ranganathan (1931) denominou de “Categorias Fundamentais” ou “Categorias Essenciais”.

Nessa mesma linha de raciocínio, em busca de princípios universais para a categorização do conhecimento, podem-se encontrar os princípios teóricos propostos para a elaboração de classificações bibliográficas, em 1933, pelo bibliotecário e matemático indiano Shiyali Ramamrita Ranganathan, em obra intitulada *Colon Classification*, que tem como base cinco facetas fundamentais, a saber: personalidade, matéria, energia, espaço e tempo. Ranganathan caracteriza o “universo de assuntos” de modo diferenciado das classificações hierárquicas e rígidas, refletindo, assim, uma visão filosófica (RANGANATHAN, 1931; 1967). Apesar das décadas que separam o surgimento da teoria ranganathiana e os dias atuais, ela está longe de ser considerada ultrapassada, pois traz contribuições pertinentes ao desenvolvimento da *web* semântica, antes mesmo da existência da internet. De acordo com Wurman (1991), a organização da informação deve se apoiar em “Sistemas” compostos por esquemas e estruturas para que se possam definir as características a serem compartilhadas entre os itens de um conteúdo. Essas estruturas definem, também, os tipos de relacionamentos entre itens de conteúdo e grupos. A aplicação dessas estruturas e esquemas ocorre no nível da representação, como um dos atributos definidos para os registros e pode se dar pelas seguintes categorias: espacial, temporal ou outras, de forma hierárquica ou relacional.

Os princípios ranganathanianos contêm idéias surgidas no século XX, mas que ainda fornecem as bases para muitas pesquisas que vêm sendo desenvolvidas. Diante das principais classificações de áreas do conhecimento, os assuntos foram divididos do geral para o específico, como o caso das classificações bibliográficas, também chamadas de hierárquicas, que propõem as cadeias de termos. Seguindo um outro princípio, Ranganathan passou a propor a análise das áreas de forma inversa, partindo do específico para o geral, baseando-se em categorias fundamentais.

Em que pese o estabelecimento da quantidade de categorias, o próprio Ranganathan menciona que se alguém perguntar o porquê de as categorias fundamentais se apresentarem em número de cinco e não três ou seis, ele admite que isso é perfeitamente possível e que qualquer pessoa pode explorar essa possibilidade. O postulado dessas Categorias ampliadas poderia ser aceito se produzisse resultados satisfatórios nos arranjos dos assuntos. Afirma, ainda, Ranganathan (1967) que Categorias Fundamentais têm-se mostrado satisfatórias “ao longo dos anos”. E assim mesmo “podem produzir idéias diferentes”, pois elas se expressam de forma que não podem ser definidas *a priori*, mas sim no contexto das relações que se estabelecem entre elas. As pesquisas realizadas por Ranganathan, a partir de 1955, sobre os postulados e princípios relativos às Cinco Idéias Fundamentais levam a crer que essas categorias poderiam ser entendidas como “categorias genéricas”. E, como tais, passíveis de se manifestarem de diversas formas. Portanto, capazes de hospedar todos os objetos de qualquer natureza até então conhecidos. Capazes, inclusive, de classificar esses objetos de acordo com sua natureza conceitual (RANGANATHAN, 1967; CAMPOS e GOMES, 2003).

Observam-se nos escritos Ranganathianos a citação de poucas fontes. Mas, para expor o seu pensamento fica patente a influência do pensamento aristotélico. Ele argumenta que a decisão de se adotar as categorias pode ser flexível, porém é preciso chegar a um “nível produtivo” que funcione para fins de organização da informação. Com esse intuito, Ranganathan (1931) elege apenas cinco idéias gerais ou “primitivas”, que chamou, posteriormente, de “Categorias Essenciais”. A respeito dessas idéias ele próprio diz que não se pode afirmar que sejam verdadeiras ou falsas, apenas que se mostram úteis e, portanto, pode-se postular e trabalhar com elas para se estudar o seu comportamento. Mas existe, também, um espaço de flexibilidade no interior da própria categoria. O fato de elas se expressarem por meio de um conceito bastante amplo deixa uma margem para que possa ocorrer uma “expansão” conceitual em uma das categorias. Tanto que o próprio Ranganathan ressalta que os termos de que se utilizou para denotar cada uma das categorias foram tomados apenas como termos aceitos e não como inteiramente definidos ou definitivos. Isso significa que ele sugere uma abertura teórica no uso das categorias. Tanto que alerta sobre o que não se pode, simplesmente, adotar as cinco idéias e fazer uso delas de forma arbitrária, sem reflexão. Dessa forma, explicita o seu próprio processo de trabalho, quando sugere que é preciso iniciar com uma idéia com a qual se concorda, ainda que seja uma idéia vaga. Isso porque, com o seu uso, ela vai ficando mais clara e até mesmo sendo modificada, se necessário. Inicialmente, Ranganathan (1931) testou seus postulados e princípios relativos às “Cinco Idéias

Fundamentais” que viriam a se constituir nas Categorias Fundamentais, divulgadas a partir de 1955. A atividade prática de identificação de assuntos não deve iniciar com uma idéia predeterminada, acerca da seqüência das facetas ou categorias. Dessa forma, os assuntos vão se encadeando numa seqüência útil, visando um melhor entendimento daquilo que se queira informar, levando a obter um resultado mais consistente, favorecido pela liberdade de dar seqüência aos assuntos.

As cinco “Categorias Fundamentais” – Personalidade, Matéria, Energia, Espaço e Tempo – são, em princípio, atributos que auxiliam o processo de análise e representação documental. Para Campos e Gomes (2003), o termo categoria fundamental é usado por Ranganathan para representar idéias fundamentais que permitem recortar um universo de conhecimento e enquadrá-lo em classes bastante abrangentes. Essas categorias servem de guia para orientar o processo de leitura e de análise de conteúdo de um documento e, em seguida, podem ser empregadas para representá-lo e gerar produtos documentais. Elas podem ser entendidas como categorias maximamente genéricas e passíveis de se manifestarem de diversas formas, capazes de hospedar todos os objetos cognoscíveis e de classificá-los de acordo com sua natureza conceitual (GOMES; MOTTA; CAMPOS, 2006).

Retoma-se, aqui, a concepção de Le Goff, (1992) de que a apreensão da memória depende da apropriação do tempo, do ambiente ou espaço social e político e do domínio das regras retóricas que dão condições de acesso às mensagens. Essa memória, disponibilizada por meio de textos, imagens, objetos e tantas outras formas de expressão que falam do passado e ajudam a entender o presente, torna o campo da memória social cada vez mais importante. Para PANOFSKY (1973), qualquer imagem é possuidora de um conteúdo e cumpre, também, a função de memória, posto que o conteúdo da imagem está inserido num contexto de produção e de recepção. Dessa forma, a imagem tem de ser sempre contextualizada para que possa explicitar o seu sentido e significado. A imagem cartazística tem uma função discursiva que se aproxima da retórica pelas suas características persuasivas.

3.2 A análise do discurso retórico como possibilidade para a análise de conteúdo imagético

As contribuições da semiótica abriram preceptivas para a análise de imagens e demais tipos de comunicação não-verbal. A análise semiótica apresenta uma grande afinidade com a análise retórica (ECO, 1977). Segundo Leach (2004, p. 296), “as contribuições recentes

da semiótica abriram também uma porta para a análise de imagens, comunicação não verbal, gestos e até mesmo para a localização de objetos dentro de edifícios [...]”. Dessa forma, a análise do discurso retórico pressupõe a formulação de questões orientadoras e categorias que devem ser levadas em conta quando se olha para uma imagem, se ouve um discurso ou se lê um texto. A contribuição da retórica está na sua capacidade de auxiliar a geração de sentido da análise, por meio da explicitação do processo de construção do discurso no seu contexto (LEACH, 2004).

De acordo com Leach (2004, p. 299), o campo da retórica foi dividido por Cícero em cinco cânones por razões didáticas, para facilitar o ensino da “arte da persuasão”. Esses cânones ou “categorias” dão corpo aos aspectos que respondem indagações tais como: “quem?” (invenção), “o quê?” (disposição) “como?”, (processo) “onde?”, (espaço) “quando?” (tempo) e “por quê?” (argumentação). Leach (2004) chama a atenção para o fato de essas categorias existirem há mais de 2000 anos. Primeiro como métodos com os quais deveria se exercitar o discurso e, depois, via Aristóteles, “[...] como um modo de se examinar a estrutura de discursos particulares”. Essas estruturas ainda são úteis nos dias de hoje.

Os pioneiros da retórica fizeram uma clara separação entre conteúdo e forma (*res e verba*). Argumentavam que se deveria primeiramente delinear o conteúdo de um discurso e depois preocupar-se com o seu estilo, organização e elementos estéticos. Essa separação foi se tornando cada vez mais tênue à medida que se passa a considerar que a forma de comunicação determina os argumentos, ou seja; o conteúdo. Do ponto de vista da oratória, as questões centrais são invocadas em categorias que se referem ao argumento que apresenta elementos tais como *ethos*, *pathos* e *logos*, que auxiliam a exploração do contexto discursivo. O *ethos* refere-se à questão da autoria e diz respeito à credibilidade do autor, locutor ou “inventor”. O *pathos* diz respeito ao apelo, à emoção. Os discursos publicitários são fortes nessa forma discursiva. O *logos* fornece a “cosmovisão” sobre a qual o discurso opera, portanto refere-se ao contexto espaço-temporal. Esses cânones guardam a gênese das cinco indagações usuais

Moreiro González (1994) recupera as indagações feitas por Cícero em sua obra *De Oratore*. Essas indagações expressas por: Quem? como? que? onde? e quando? referem-se ao raciocínio básico que instigam as análises e, principalmente, a estruturação do trabalho científico. Fujita (1988 p. 94) se reporta à sugestão de Derek Austin de se utilizar de “perguntas básicas” para se extrair conceitos relativos ao assunto do documento. Essas perguntas resumem-se em: O que aconteceu? A que ou a quem acontece algo? (objeto da ação), o que ou quem fez algo? Onde ocorre a ação? E, o quando aconteceu? Esse procedimento vem sendo usado também para a análise de imagens.

Essas indagações vão se apresentando com pequenas variações. Por exemplo, a maneira interessante como Smit (1996, p. 32) se refere às categorias “utilizadas por muitos estudiosos como parâmetros para grande variedade de análises de texto, inclusive a documentária, é também preconizada para a Análise Documentária de imagem”. As categorias usadas para se fazer a representação do conteúdo da imagem são: “quem” (indicação do ‘objeto focado’: seres vivos, artefatos, construções, acidentes geográficos, etc.); “onde” (localização da imagem no ‘espaço’: espaço geográfico ou espaço da imagem, São Paulo, interior, danceteria); “quando” (localização da imagem no ‘tempo’: tempo cronológico ou momento da imagem, data, noite, verão). As categorias “como” e “o que” remetem à representação de “atitudes” ou “detalhes” relacionados aos objetos enfocados (cavalo correndo, criança trajando roupa do século XVIII) e assim por diante. Nessa perspectiva, Boccato e Fujita (2006) levantaram importantes questões e indicaram a necessidade de se investir em processos de refinamento dos critérios de leitura e análise do conteúdo de imagens. Seguindo os estudos de Smit (1996), as autoras fazem uso dessa mesma matriz categórica de indagações recuperadas por Moreiro González (1994) e já citadas, associando-as aos níveis de descrições; “pré-iconográfico”, “iconográfico” e “iconológico”, propostos pelo historiador alemão Panofsky (1995), como auxiliares no processo de leitura e análise de imagens. Agustín Lacruz (2006, p. 122) também se refere a esses níveis de análise de conteúdo, enfatizando a necessidade de considerá-los de forma associada com os conhecimentos requeridos para se realizar os diferentes tipos de análise – pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. Esses níveis incluem desde os seres e objetos, operações mentais até os princípios socioculturais como objeto de análise.

Pelos três níveis de significação propostos, Panofsky (1995) permite-se perceber as possibilidades de se analisar uma imagem em diferentes graus de profundidade. No nível de análise “pré-iconográfico” permite-se apenas fazer o reconhecimento da imagem e uma breve descrição de seres e objetos presentes na imagem. No nível “iconográfico”, torna-se possível avançar no sentido de identificar temas, conceitos (histórias e alegorias) que possam sugerir uma imagem. Mas somente quando se consegue fazer uma análise “iconológica” de uma imagem é que se pode perceber os princípios socioculturais que influenciaram a sua produção.

Esmiuçando-se um pouco mais os procedimentos metodológicos propostos por Panofsky (1995), é possível reconhecer que ele também remete para uma correspondência com a estrutura retórica discursiva, expressa pelas mesmas indagações anteriormente apresentadas.

Num primeiro nível de significação, ou nível “natural”, que corresponde ao tipo pré-iconográfico, a análise se presta a fazer o reconhecimento ou identificação de “seres” e “coisas” como pessoas, animais, plantas, edificações, ferramentas, utensílios e uma infinidade de outros objetos de análise. É o universo das “formas puras” em que se reconhecem os traços artísticos e as características expressivas de sua forma, como cor, traço, plano, foco de atenção, dentre outros. Para esse tipo de análise, baseia-se em experiências cotidianas, cultura geral e conhecimento tácito.

O segundo nível de significação – iconográfico – refere-se à identificação dos temas e conceitos que se manifestam pela imagem. É nesse nível que se identificam as histórias, tramas, narrativas e alegorias. Os conhecimentos exigidos do analista documental dizem respeito aos conhecimentos das fontes literárias, mitológicas, religiosas dentre outros aspectos da tradição cultural relacionados com o que a imagem apresenta.

Em terceiro nível – iconológico – são consideradas as significações intrínsecas ou o conteúdo propriamente dito. Nesse nível, o analista deve buscar os princípios que revelam na imagem a mentalidade de uma nação, a época, a classe social a que pertencem as pessoas, suas crenças, filosofia de vida e outros indícios. Nesse nível também, revelam-se as alegorias, os valores simbólicos de universos culturais, espacial e temporalmente demarcados. Esse processo se dá em nível de interpretação e requer um bom nível de conhecimento da história e de seu contexto social e cultural.

3.2.1 Sentido e significado: relações entre conotação e denotação

A Teoria da Informação encontrou novos caminhos para evoluir, ganhando nova robustez, principalmente ao se aproximar da lingüística e da semiótica. Cabe aqui ressaltar que, em certo momento, a semântica buscou na Teoria da Informação de Shenonn as bases mais objetivas para os estudos das variações e frequências terminológicas e seus respectivos conceitos (GUIRAUD, 1980). Porém, o que se percebe é que, nesse movimento de mão dupla, a área de Ciência da Informação, mais especificamente a subárea de Organização da Informação, pode se apropriar em muito das contribuições da lingüística e dos estudos da semântica particular, para poder avançar. Historicamente, essa aproximação se estreitou mais pelo que a semântica contribui com o manejo da informação e menos pelo fato de que a teoria da informação pudesse propiciar os critérios quantitativos objetivamente mensuráveis que faltavam à semântica, conforme argumenta Guiraud (1980, p. 118):

Os linguistas já haviam notado que a existência de relações numéricas fixas no interior do vocabulário [...] a teoria da informação, trazendo novas interpretações de tais fenômenos e novos instrumentos de análise, está em condições de abrir um campo novo para a semântica.

Nesse enfoque, as questões relativas à informação e ao conteúdo informativo estão associadas à frequência com que as palavras aparecem, num texto, e ao número de acepções diferentes que provocam as mudanças de sentido. Dessa idéia interessa apenas o fato de que as acepções ou conceitos estão associados aos empregos das palavras, mas que não se trata de uma relação fixa, mas, sim, ligada ao sistema de valores construído pelo conjunto de palavras.

A aproximação da teoria do discurso e da retórica objetiva facilitar um entendimento da análise semântica de cada ser, objeto e acontecimento, carregados de sentido e de significado. A palavra semântica vem do grego *sêmainô*, que quer dizer “significado” e esta, por sua vez, deriva de *sêma*, que quer dizer “sinal” e é, em sua origem, o adjetivo correspondente a “sentido”. Dessa forma, pode-se afirmar que uma mutação semântica nada mais é do que uma evolução ou modificação de sentido de algo. As mudanças de sentido têm sido uma das preocupações dos estudiosos desde a Antigüidade. Seu estudo constitui uma parte da retórica. As mudanças de sentido ou “tropos” são uma espécie de “figuras de palavras” que auxiliam a construção do pensamento, a criação de recursos de estilística que perfazem os “valores expressivos” da fala ou do texto escrito. A teoria dos tropos data desde Aristóteles. Os gramáticos dividiram-na em quatorze figuras de linguagem: a metáfora, a sinédoque, a metonímia, a antonomásia, a catacrese, a onomatopéia, a metalepse, o epíteto, a alegoria, o enigma, e a ironia. Apesar dos debates teóricos que se travaram através dos tempos, as definições e classificações sobreviveram até os dias atuais. Segundo Guiraud (1980, p. 47) a sinédoque, a metonímia e a metáfora são figuras de linguagem que têm maior responsabilidade em relação às mudanças de sentido. Essas são as que mais contribuem para a análise de conteúdo de imagem, principalmente publicitária.

A semântica se ocupa também, na forma de “semântica geral”, dos aspectos psíquico, lógico e social dos signos. Do ponto de vista filosófico, a semântica cuida da lógica simbólica dos signos. Segundo Guiraud (1980, p. 9), esses três diferentes empregos do termo “semântica”, são interdependentes e fazem parte de um mesmo processo.

O signo é, portanto, algo que consegue trazer uma “imagem memorial” ou “imagem mental” que consegue evocar algo do real. A significação é um processo que associa um objeto, um ser, uma noção ou um acontecimento a um signo capaz de evocá-los. Assim,

ao se contemplar uma nuvem escura, vem à mente a idéia ou a imagem da chuva; um franzir de sobrelanceiras é sinal de perplexidade; um grito pode ser sinal de perigo, e assim por diante. E, uma nuvem muito escura e disforme pode evocar mais que uma chuva: uma tempestade. Nesse caso, a nuvem é um signo natural que informa sobre um processo natural. Os signos naturais – reconhecidos e classificados pelo conhecimento científico – têm como base as relações entre fenômenos da natureza – por exemplo, “nuvem-chuva” –, e possuem uma natureza de reproduções de caracteres naturais da realidade, por meio de imagens ou ícones (nuvens). Há uma outra categoria de signos considerada “signos sociais”, que indica regras de comportamento, normas e convenções sociais e outros aspectos vigentes em uma determinada sociedade. Por exemplo, um homem vestido com batina. Sabe-se, genericamente, que se trata de um padre. Os signos artificiais são construções sociais e se subdividem em dois grupos. Os signos convencionais servem para “representar o real” – um desenho, uma pintura, uma fotografia, uma gravação fonográfica, dentre outras possibilidades. Os signos que servem para comunicar uma ação – um gesto de polidez, a cor vermelha num sinal de trânsito e assim por diante, são chamados signos de comunicação. São signos icono-simbólicos, tais como os rótulos, a moda, os códigos sociais – são essencialmente convencionais e seus sentidos resultam da forma como são empregados. Por exemplo, um desenho numa placa que representa “naturalmente” duas crianças saindo da escola “significa” a presença de uma escola. Mais do que isso, significa advertência ou cuidado, por uma convenção da sinalização urbana. Isso acontece pela simbologia que o signo carrega. No entanto, para a Ciência da Informação, em particular, o foco de atenção está na transmissão e recepção daquilo que o signo é capaz de informar. Os signos informam uma intencionalidade, um desejo explícito de comunicar algo. Assim, o signo lingüístico possibilita a associação de uma “coisa” a um conceito, a uma “imagem” (GUIRAUD, 1980; BARTHES, 1992).

O valor semântico de uma palavra está no seu sentido, “traduzido” pelo emprego da palavra. Assim, as cores presentes em um brasão ou nas bandeiras de uma nação ou da marinha, determinados gestos ou gritos, as regras de etiqueta, a moda, os ritos, as fórmulas de cortesia, os sinais militares, dentre tantos outros sistemas de signos, representam a vida em sociedade. O valor e a função semântica aparecem na medida em que representam um sinal por meio do qual se transmite uma mensagem e esta entra em estado de comunicação. Então, é semântica toda e qualquer coisa que se refira ao sentido de um sinal de comunicação que possa ser convertido ou transformado em palavras.

Dessa forma, as convenções sociais são símbolos iconográficos. A cabeça baixa, por exemplo, pode ser um sinal de submissão. Mas é, ao mesmo tempo, uma associação

natural e convencional entre o signo e o seu sentido. Um sistema de signos forma a “língua”, que exprime idéias. O estudo dos signos – do grego *semeiôn* – é denominado de semiótica ou semiologia. Essa ciência tem como objetivo primeiro mostrar no que consistem os signos e as leis que os regem. A lingüística torna-se parte dessa ciência geral e das suas leis, “[...] um domínio bem definido no conjunto dos factos humanos” (GUIRAUD, 1980, p. 8). A semântica assim definida é tomada como um ramo da ciência que estuda os problemas relativos ao sentido e à significação.

Segundo Guiraud (1980, p. 9), a semântica lingüística tem o seu ponto de partida no estudo das mutações de sentido e “se assimila mais ou menos à análise das figuras retóricas”. Sobre semântica é possível encontrar uma vasta literatura, no entanto limitam-se aqui as discussões relativas aos aspectos que interseccionam semântica e retórica. Assim, lança-se mão das simplificações sacrificando muito da complexidade e dos matizes que somente os lingüistas, em pleno conforto teórico, poderiam explorar. Portanto, o aspecto aqui priorizado é o da função das palavras para transmitir sentido e o uso da linguagem como um meio de comunicação.

Dentre outras possibilidades, inicialmente cabe perguntar: em que sentido uma determinada palavra é empregada? Como, por que e quando a palavra adquiriu esse sentido? Quais são as suas relações com as outras palavras do texto? Segundo Guiraud (1980, p. 26), a palavra por si só não tem sentido. Ela tem, sim, um emprego, e o seu sentido tal como é comunicado no discurso depende das relações da palavra com as outras palavras e do contexto em que o texto se insere. O termo “sentido” encontra nessa perspectiva a sua etimologia, uma vez que significa “direção” ou orientação para outros signos. Essa visão encontra respaldo no pensamento saussuriano, que trata do “valor” da relação. Dessa forma, para exemplificar, pode ser usado o sistema de cores e a sua relação com a língua. Assim, pode-se dizer que o emprego da palavra “vermelho” depende da existência de outras cores como a “púrpura” ou, na sua ausência, a palavra “sangue”. Portanto, é o estado da língua que determina o valor das palavras, que nada mais é do que a possibilidade de relação que define os usos da palavra no interior do discurso. É nesse ponto que se poderia argumentar que quanto mais estreitas forem essas associações com o contexto a que se refere o discurso, maior valor informativo agregado ele poderia ter.

Dessa forma, o que chamamos de experiência ou conhecimento nada mais é do que uma significação da realidade da qual as técnicas, as ciências, as artes e as linguagens são seus componentes e particularidades. Assim sendo, vive-se entre signos, e a abrangência

conferida à significação envolve todo o conjunto das atividades e dos conhecimentos humanos, inclusive aqueles advindos das artes em geral e que se aplicam à arte cartazística.

A significação é um reflexo do processo psíquico-social de efeito conotativo, cuja significação implica em conhecer qual é a função da palavra no texto. Enquanto que o sentido tem um valor estático advindo da imagem mental que resulta do processo denotativo. Parte-se da premissa de que, se um nome é polissêmico, sempre existe um deles que se aplica em um dado contexto. Toda palavra está ligada a um contexto do qual ela retira o seu sentido. Assim sendo, a palavra em seu contexto encontra um correspondente em termos de “imagem” conceitual, mas formam-se, ao mesmo tempo, outros tipos de associações “extranacionais” das quais derivam as **conotações**, que sem alterar o conceito, permitem novo uso da palavra. Esse tipo de associação se distingue, ou mesmo pode se opor ao sentido **denotado** de uma determinada palavra.

A denotação pode ser captada num primeiro nível de leitura pelos signos visíveis e conceitualmente explícitos. Num segundo nível de leitura, o da conotação, os signos vão ser lidos como valores, emoções e atitudes. O conceito é a compilação de enunciados verdadeiros sobre determinado objeto, fixado por um símbolo lingüístico, que pode ser verbal ou não-verbal. Os conceitos são formados por suas características, ou seja, pelos elementos que o compõem e que podem ser obtidos através do método analítico-sintético.

Então, depara-se com a estreita interdependência entre a função cognitiva (semântica) e a função expressiva (estilística) das palavras ou de um conjunto de palavras que expressam uma idéia (enunciados) cujos limites não se estabelecem facilmente. No entanto, no que concerne ao estudo dos valores “extranacionais”, de origem afetiva ou socio-contextual, esse se dá por meio de análises da função expressiva da linguagem que, de certo modo, pode complementar a função cognitiva ou semântica e, não necessariamente, se opor a ela (GUIRAUD, 1980).

São as associações “extranacionais” ou “extra-semânticas” que criam o sistema de idéias de valor e, de certa forma, se opõem ao sistema de sentido, pois a idéia se separa do sentido de base da palavra para dizer uma outra coisa. Esse outro dizer se associa aos valores estilísticos da construção discursiva que, segundo Guiraud (1980, p. 36), são de dois tipos:

Há, por um lado, palavras e construções que exprimem as emoções, os desejos, as intenções e os julgamentos de quem fala; assim é que se percebe uma intenção cômica ou satírica em *cafetière*⁶; por outro lado tal palavra

⁶ Palavra cafeteira usada no sentido de “cafetina” ou “caftina”, usada em português para designar mulher que explora o comércio de meretrizes (FERREIRA, 1999, p. 362).

evoca um certo meio, ela não seria empregada por qualquer pessoa, alguns só a empregariam em uma situação determinada; assim é que ela está associada ao grupo e ao contexto social ao qual ordinariamente pertence; há portanto valores expressivos e valores sociais ou socio-contextuais.

A linguagem tem uma função lógica ou cognitiva e serve para a comunicação de conceitos. A comunicação notacional atende bem a finalidade da comunicação da ciência ou do conhecimento lógico e só indiretamente atende a finalidade da comunicação social, que é essencialmente “volitiva”. No caso da análise iconográfica ou imagética de cartazes, esse aspecto volitivo se encontra presente na medida em que comunica um pensamento para se obter certas reações. Na criação das mensagens publicitárias, o foco de preocupação não está só no que vai ser dito, mas, essencialmente, no como vai ser dito para que cause maior impacto persuasivo. Dessa forma, não basta dizer por que. Nesse caso, as palavras não expressam somente conceitos ou imagens esquemáticas ou abstratas daquilo que está sendo comunicado. A palavra nem sempre corresponde ao objeto, ela só o evoca indiretamente como um recurso capaz de provocar desejo, comoção dentre outros sentimentos.

As palavras evocam também a imagem daquele que as empregam, de acordo com a situação espaço temporal nas quais estão implicados. Assim, os valores sociais derivam de grupos econômicos, profissões, regiões, da natureza, das intenções e das situações da comunicação. Tem-se então, um sentido de base (a carga da semântica) que produz o valor expressivo (a carga estilística) e sentido contextual (semântica) do qual deriva o valor sócio-contextual (estilística), conforme Guiraud (1980).

Segundo Guiraud (1980, p. 126), a Teoria da Informação, apesar de ciência nova, suas ênfases tem impactado em outras ciências no sentido de se pensar em hipóteses originais e a definição de novas funções para os estudos da semântica. Essa Teoria da Informação introduz na análise, na análise do processo significante, um novo importante ingrediente: a **informação**, que possui uma noção rigorosamente distinta do sentido. Do ponto de vista da Teoria da Informação, o potencial informativo de um signo pode ser avaliado pela sua capacidade de informar. Se um acontecimento é certo e previamente determinado na sua ocorrência, logo não ensina nada. Não traz nada de novo. Portanto, o enunciado possui baixo valor informativo. Aqui cabe uma ressalva: o baixo valor informativo do registro do acontecimento (ação) pode se dar pelo fato de estar sendo tratado de forma isolada. Enquanto que o registro do acontecimento mais o seu contexto podem agregar valor de novidade e, portanto, valor informativo. Exemplificando, pode-se dizer que, ao ler uma notícia de “queda de temperatura no sul do Brasil no mês de julho”, ela não tem o mesmo impacto informativo

caso o enunciado se referisse à Região Nordeste do País. Da mesma forma, os *cactus* presentes numa paisagem dessa mesma região não têm o mesmo impacto que a sua presença numa paisagem na orla da cidade do Rio de Janeiro.

3.2.2 O enunciado como uma unidade discursiva de sentido e significado

A teoria da enunciação, entendida aqui como a teoria que estuda as marcas deixadas pelo sujeito no enunciado e não o próprio sujeito, de acordo com Normand (1996), fundamentado nos estudos de Émile Benveniste, pressupõe a existência de um sujeito, porém o seu interesse se volta, propriamente, para o sentido do enunciado. Dessa forma, entende-se o enunciado como sendo uma frase ou sentença que resulta da produção discursiva, levando-se em conta o contexto em que ocorreu. Portanto, o objeto pode ganhar sentido pela ação do sujeito. Dessa forma, conforme afirma Fiorin (1999, p. 31) “[...] o sujeito, que, por um ato, gera o sentido, é criado pelo enunciado”, acrescenta, ainda, o autor que o sistema de enunciação é passível de ser estudado por uma teoria do discurso narrativo.

Émile Benveniste (1998) foi um dos teóricos franceses que se dedicaram a teorizar sobre a enunciação. O enunciado para esse autor é a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização. Como produto da enunciação, o enunciado é um ato individual que pressupõe um sujeito ou alguém - locutor/enunciador - que enuncia. Se alguém enuncia, só pode enunciar “algo” para outro ou outros. O enunciado constitui uma relação verbal entre dois sujeitos. Enunciar pressupõe dizer alguma coisa a alguém, dentro de uma competência lingüística e discursiva. O discurso é uma relação verbal entre alocutário e enunciatário. O enunciado deve constituir um sentido, como marca de realidade e uma significação. Ou seja, dizer alguma coisa a alguém, servir para a comunicação entre as pessoas.

Assim, o enunciado não é uma frase ou um aglomerado de frases, mas um conjunto de idéias que, em contexto, dão sentido ao discurso. A enunciação faz parte do processo de comunicação social. E, se o signo é estável em sua condição, o sentido pode trazer um valor novo ao signo, afetando a sua significação no processo social, na prática da linguagem. Bakhtin (1997) enfatiza que é através da enunciação que a interação verbal é realizada como fenômeno social. Ele concebe a interação verbal como todas as formas de diálogo, ou seja, atos de fala, que podem ser resumidos sob o termo discurso, seja oral, escrito, seja imagético. Segundo Bakhtin (1997, p. 14) a enunciação pode ser entendida como:

[...] uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões e as formas dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por seu auditório. A situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação” (BAKHTIN, 1997, p. 125).

Fiorin (1999), em outra perspectiva teórica, afirma que o enunciado não pode ser considerado apenas uma frase, mas, sim, um “todo de significação” para os seus interlocutores. Para que uma frase qualquer seja um enunciado, deve conter um sentido, e este, por sua vez, ser realizado em uma dada situação. Dessa forma, uma frase em um contexto pode se tornar um enunciado. O enunciado, produto de uma enunciação, constitui o discurso, seja ele formado por uma frase, seja várias frases. O enunciado é, portanto, a frase além de sua forma fonética ou morfológica. Uma oração, uma frase, podem não ser um enunciado completo nos limites gramaticais de sua estrutura, no interior do sistema abstrato da língua.

Além disso, estabelecem-se também como componente, as condições de verdade (sentido), cuja diferença entre frase e enunciado está em que ela é caracterizada por qualquer “seqüência de sons” - fonemas - que contenha uma ou mais palavras, mas que não realiza um ato de fala. O enunciado, construído a partir de frases enunciativas, exprime algo, dá algo a entender ou possui uma pretensão de verdade. No entanto, nesse ponto se distancia da visão aristotélica segundo a qual “toda frase tem um sentido, nem todas apresentam algo, mas sim apenas aquelas que podem ser verdadeiras ou falsas”. Estes aspectos abrem perspectivas para uma aproximação da teoria do imaginário como sendo algo que faz uma aproximação da verdade. Sobre essa questão, Fiorin (1999, p. 35) afirma que, quando se produz um enunciado, “estabelece-se uma 'convenção fiduciária' entre enunciador e enunciatário, a qual determina o estatuto do veredictório do texto”. Para que um enunciado sirva como uma instância de mediação, assegurando que o discurso passe da competência (o dizer) para a performance (o compreender), levam-se em conta leis discursivas que balizam a troca de informação: a informatividade e a exaustividade, conforme explica Fiorin (1999).

Além das competências do “dizer” e do “compreender”, adiciona-se a do “ver”, considerando-se a observação de imagens. Dessa trilogia, ressalta-se que, no momento da análise documental, as relações entre ver e compreender são vitais para poder representar o “dizer”. Bakhtin (1990) coloca a necessidade de se estabelecer diferença entre “explicar” e

“compreender”. Para esse autor, a diferença fundamental está no fato de que a “explicação” não suscita relações dialógicas – basta uma consciência única ou um único sujeito –, enquanto a “compreensão” implica a existência de mais de um sujeito e, portanto, admite consciências múltiplas. Assim, o verbo “explicar” vem de *ex-plicare* que significa “esclarecer”, “expor” organizadamente. A preposição latina “ex”, se tomada separadamente, apresenta-se com vários sentidos, incluindo o de “sair” ou “estar fora”, ensejando distanciamento. O verbo “compreender”, deriva de *com-praendere* cuja significação figurada é “apanhar”, “tomar em conjunto”, “envolver”, “vincular” e “encadear”. Se tomado, isoladamente, o prefixo “cum” significa “reunião”, “simultaneidade” e “intensidade”. Assim, etimologicamente, *compreender* pressupõe tomar em conjunto o que se mostra vinculado e, portanto, muito mais próximo de atender os preceitos da complexidade dialógica, escapando do formato de explicação única e definitiva. No debate estabelecido por Ricœur (2007, p. 520), ele menciona que, por um lado, admite-se que a narratividade não constitui uma solução alternativa a explicação e a compreensão; por outro, afirma o autor que a:

Composição da intriga constitui, no entanto, um autêntico componente da operação historiográfica, mas em outro plano, diferentemente do da explicação/compreensão, em que ela não entra em concorrência com os usos do ‘porque’ no sentido causal ou até final.

A respeito dessa idéia, da não “obrigatoriedade” explicativa da narração, Ricœur (2007, p. 251) alerta que não se trata de uma desclassificação da narratividade, muito pelo contrário, ele afirma que a “[...] operação de configuração narrativa entra em composição com todas as modalidades de explicação/compreensão. Nesse sentido, a representação, sob o seu aspecto narrativo, como sob outros aspectos, “[...] não se acrescenta à fase documental e à fase explicativa, mas as acompanha e as sustenta”.

Voltando a Fiorin (1999), na lei da informatividade não se trata apenas de manter uma conversação entre os interlocutores. Para Fiorin (1999, p.34), todas as situações de comunicação deveriam ser informativas e, se não o são, “soam um pouco estranhas”. Para tanto, há uma exigência de que, sobre um dado tema, o enunciador apresente as informações mais fortes e marcantes do fato. “Não se pode, quando se quebrou um objeto, dizer apenas que ele caiu” (FIORIN, 1999, p. 34). Segundo esse argumento de Fiorin (1999), esse fato não diz respeito à informação simplesmente, mas à “taxa de informação” ou à taxa de informatividade que se deve apresentar numa troca verbal. Esses conceitos são perfeitamente aplicáveis na produção de produtos documentários, por exemplo, a partir de uma imagem que

se constitui de um registro de um tempo que não é o “agora” e de um lugar que não é o “aqui”, mas que são passíveis de (re)interpretação e (re)apresentação, ou seja: de representação. E, como não se pode dar voz a uma criança com uma linguagem de adulto, ao dar voz ao passado, convém uma linguagem esteticamente adequada ao seu tempo. Porém, a insistência em tratar a informação como “fenômeno”, envolve a ilusão de uma apreensão perceptiva do referente como condição pré-discursiva do discurso e não permite que se vislumbrem suas próprias tomadas de posição ou seus diferentes lugares discursivos nas formas de representações imaginárias do referente *informação*.

Dessa maneira, a questão do contexto ou situação é importante para que seu sentido tenha uma relação de significação entre os interlocutores. Esses conceitos contribuem para a formação de premissas de análise e representação de documento histórico – considerando-se que o documento utilizado para gerar o produto documentário pode expressar idéias ou “falar” e nesse “dizer” pode apresentar polifonia e discursos metafóricos que é preciso considerar para captar as subjetividades presentes nos diferentes conteúdos a serem mediados pela representação.

Para tanto, alguns componentes são necessários, conforme Cervoni (1989): os utilizadores (sujeitos), que são o locutor e o alocutário a quem se dirige o enunciado, e também o tempo e o lugar em que o enunciado é produzido. Dessa maneira, aproxima-se, mais uma vez, das categorias essenciais de Ranganathan – personalidade, matéria, energia, espaço e tempo – e dos elementos da narrativa, na tentativa de encontrar formas de operacionalização desses princípios teóricos, para a geração de produtos documentais a partir de obras artísticas.

3.3 A narrativa literária como aliada da análise e da representação de conteúdos imagéticos

A idéia de usar categorizações também está presente na teoria da narrativa, da mesma forma que prevêem as teorias de Cícero, Aristóteles e Ranganathan. Conforme recupera D’Onofrio (1995, p. 25), a narrativa se apresenta por meio de cinco elementos “estruturais”, constitutivos de toda e qualquer narrativa: o narrador, a ação, as personagens, o espaço e o tempo. Dessa forma, do ponto de vista da teoria literária, toda construção textual ficcional pressupõe a presença desses elementos ou categorias. Esse fato leva a deduzir que

um texto narrativo pode, portanto, atender a todos os quesitos informativos sem, necessariamente, sacrificar aspectos concernentes ao estilo e à estética do texto.

A narrativa resulta do ato de narrar ou contar uma história ou um acontecimento do mundo real ou imaginário. Para tanto, faz-se uso das mais diferentes formas de comunicação: a oral, a gestual, a gráfica, a imagética e a escritural. É freqüente, na literatura que versa sobre tipologia textual, o aparecimento da idéia segundo a qual podem classificar todos os tipos de textos de uso cotidiano em apenas três tipos: os “narrativos”, que contam histórias ou estórias; os “descritivos”, que chegam a ser mencionados como uma espécie de pintura feita com palavras; e os “dissertativos”, que se prestam a emitir opiniões sobre os mais diferentes assuntos, que podem ser denominados também de “referenciais”. Essas distinções, ainda que artificiais, vigoram desde a época de Aristóteles, quando o filósofo grego dividiu os modos da escrita literária em três gêneros: o lírico ou poético, o épico ou narrativo e o trágico ou dramático. Com o passar do tempo e a popularização do romance, enquanto gênero literário derivado do épico, essa tríade cedeu lugar a um dueto de modos narrativos, representado pelo lírico e pelo dramático. (REIS, 2003).

A partir da segunda metade do século XX, no entanto, pode-se falar numa interpenetração de todos os gêneros, e pode ocorrer uma predominância de um gênero sobre outro, mas não mais numa classificação única para enquadramento de cada gênero literário. Desse modo, não se pode afirmar categoricamente que somente no texto dissertativo é que se emitem opiniões ou se expressa um ponto de vista sobre algo ou alguém. Tampouco é possível pensar que a narração, a descrição e a dissertação sejam estilos de linguagens completamente independentes. A narração, segundo D’Onofrio (1995, p. 25), apresenta cinco elementos estruturais que atuam como sendo: o narrador e seus pontos de vista; a ação ou o enredo da história, as personagens que promovem ou sofrem alguma ação, o espaço onde o enredo acontece e o tempo do acontecimento ou do acontecido.

Essas categorias podem ser encontradas em texto de romances, que se apresentam tanto em forma de prosa, quanto em forma de verso, ou mesmo nos “textos” ou discursos imagéticos, pois não é possível contar uma história ou estória sem descrever os “personagens” ou atores envolvidos; relatar as “ações” ou acontecimentos ocorridos, sem especificar o “espaço” ou ambiente em que ocorreram as ações, bem como o “tempo” em que se passa a história, ainda que esse tempo seja um tempo metafísico ou psicológico. Da mesma forma, toda história pressupõe expressar uma opinião ou ponto de vista do narrador ou narradores envolvidos no enredo ou trama. Esses são indicativos de que os distintos estilos de linguagem servem mais para cumprir uma função didática e menos para demonstrar que não existe nada

em comum entre eles (D'ONOFRIO, 1995). Dessa forma, não se pode desconsiderar que o estudo da narrativa e dos elementos ou categorias que a compõem tem suas raízes na poética grega e, em geral, associa-se, teoricamente, ao “Formalismo” russo e ao “Estruturalismo” francês, surgidos na primeira metade do século⁷.

O estruturalismo foi uma abordagem científica que contagiou principalmente as ciências sociais, tais como a antropologia, a filosofia, o direito, a literatura e a psicanálise, e teve, dentre os seus principais debatedores, nomes como os de Barthes e Foucault, sobretudo nos estudos da linguagem e da literatura. Segundo Foucault (1999), o estruturalismo não constituiu um método novo, mas, sim, representou a consciência desperta e inquieta do saber moderno. O estruturalismo, pelo prisma de Foucault, seria um tipo de reflexão sobre uma nova linguagem que procura fazer uma distinção mais nítida entre ciência e ideologia.

Nesse contexto, os estudos literários voltaram-se para o interesse em se “desenhar” uma “gramática” da narrativa. Este enfoque teve como um dos principais representantes Roland Barthes, filósofo e crítico literário francês. Barthes e seus seguidores pretendiam encontrar ou consolidar uma “gramática”, ou seja, um *modus operandi* que tivesse como objeto de análise as narrativas, fossem elas faladas, escritas ou imagéticas. Dessa forma, surge a “narratologia” como uma área da ciência que, aparentemente, assemelha-se a outras que se ocupam de estudos em bases formais ou estruturalistas.

Estas e outras questões sobre o estruturalismo têm atraído a atenção de Todorov (2004), cuja obra teórica representa o elo entre o Formalismo russo e o Estruturalismo francês. É nesse paradigma epistemológico que a lingüística, igualmente, encontra as ferramentas essenciais para a análise da língua enquanto estrutura formal, e busca possibilidades para submetê-la ao rigor do método, condição tão desejada pela ciência moderna. Nessa mesma esteira, seguem também outras ciências, por exemplo, a Administração e a Ciência da Informação, particularmente a sua área de “Organização do Conhecimento”.

Cabe aqui ressaltar que, para além de todas as críticas possíveis de serem feitas ao pensamento estruturalista notadamente as referentes à descontextualização político-histórico-social, não se pode negar a contribuição dessa corrente de pensamento às ciências voltadas para a sistematização e a organização do conhecimento. Incluindo-se aí a Ciência da Informação – como bem lembra Perrone-Moisés (2004, p. 10) ao se referir ao estruturalismo,

⁷ O Formalismo russo tem suas origens no Circulo Lingüístico de Praga, uma das primeiras escolas de lingüística estrutural. O Estruturalismo tornou-se moda na maior parte das ciências humanas, nos anos 1960 e floresceu com toda força nos estudos literários.

como uma abordagem acrítica de construção de “modelo”, que implica os conceitos “a-histórico” e “imobilista”. No entanto, a autora faz a ressalva de que “[...] não é ao modelo em si que se deve criticar”. O modelo é apenas uma abstração geral para fins aplicativos, em obras particulares. Dessa forma, cria-se um movimento circular: das obras particulares extraem-se elementos que incrementam o modelo que, por sua vez, vai ser aplicado a outras obras particulares, criando um circuito que evidencia a natureza, as propriedades e as características de cada obra ou situação, em particular. Dessa forma, o modelo pode, além de evidenciar as regularidades, demonstrar também os aspectos que ficam para fora do modelo. E são justamente esses aspectos que apontam “[...] o específico, o original, o elemento gerador de transformações ulteriores”. (PERRONE-MOISÉS, 2004, p.11).

Dentre os muitos pensadores contemporâneos, cabe destacar as contribuições de Bakhtin (1990) pela sua consideração à obra de arte, tomada na sua totalidade em que é ao mesmo tempo “forma de um conteúdo e conteúdo de uma forma”. Dessa forma, tornam-se frágeis as possibilidades de separação da obra de arte do seu contexto histórico e do seu processo de produção. Por isso, é pertinente a pergunta feita por Zaccur (2003 p. 64): “Como entender uma sucessão de acontecimentos sem história nem memória?”. Nesse sentido, Morin (1996) atribui valor para o fato de se compreender a vida das pessoas ou dos personagens como se fossem tecidos com o fio da necessidade e do acaso, num enfoque bakhtiniano, para se ter a possibilidade de antever ou constituir uma memória de futuro. O entendimento de um objeto no seu contexto histórico exige mecanismos de apreensão e interpretação que melhor se aproximem dos sentidos e significados que carregam os elementos apresentados por uma narrativa, quer textual, quer imagética.

O texto literário é considerado um texto artístico que tem linguagem e função próprias. A noção de função na obra literária diz respeito à relação da obra de arte com a sociedade. Em primeira instância, essa relação é mediada pela sua capacidade de fruição. Dessa forma, a noção de função da obra literária só adquire objetividade quando enquadrada dentro de escopos que podem servir de alguma forma à sociedade. Porém, essa realidade criada pela ficção poética não deixa de ter uma relação significativa com o real objetivo. D’Onofrio afirma (1995, p. 19): “Ninguém pode criar a partir do nada: as estruturas lingüísticas, sociais e ideológicas fornecem ao artista o material sobre o qual ele constrói o seu mundo imaginário”, numa linguagem poética, pois a prosa literária, no gênero romance, é considerada como se fosse uma poesia expandida. Na opinião de Cohen (1974, p. 121):

A prosa literária não é senão uma poesia moderada em que a poesia, por assim dizer, constitui uma forma veemente da literatura, o grau paroxístico do estilo. O estilo é uno. Apresenta um número finito de figuras, sempre as mesmas. Da prosa para a poesia, e de um estado de poesia para outro a diferença está na audácia com que a linguagem utiliza os processos virtualmente inscritos na sua estrutura.

O que quer dizer Cohen (1974), é que há diferentes graus de poeticidade na obra literária, que é determinada pela linguagem, conforme ilustra o Quadro 3, a seguir.

Grau de Poeticidade	0	1	2	3	4	MÁXIMO
Uso da Linguagem	Cientista	Homem Comum	Crítico	Romancista	Poema sem rima e sem metro	Poema Integral

Fonte: Adaptado de D’Onofrio (1995, p. 26)

Quadro 3 – Grau de poeticidade segundo a linguagem empregada

Dessa forma, a linguagem científica, do ponto de vista poético, encontra-se no extremo oposto se comparada à linguagem de uma poesia com rima e metro. A linguagem do romance é considerada como em meio termo, entre a do cientista e a do poeta.

A literatura possui um universo semântico autônomo, independente do contexto onde vive o autor, pois se trata de um texto ficcional, e assim: os seres são personagens e não pessoas; o ambiente imaginário. Nesse ambiente, há pessoas metamorfoseadas de animais que falam a linguagem dos humanos; tapetes voadores; cidades fantásticas; amores incríveis; situações paradoxais; sentimentos contraditórios e uma infinidade de “impossibilidades possíveis”. São elas que dão substância à literatura, por meio de uma linguagem poética.

Para efeito desta investigação, considera-se que todo sistema de apoio à comunicação humana constitui uma linguagem e que a linguagem pode ser definida como “um conjunto de signos regidos por regras de combinações e aptos a expressar um modelo, uma visão ideológica de mundo” (D’ONOFRIO, 1995, p. 9). Porém, como observa ainda esse autor, “entre os vários sistemas semióticos, criados para comunicar idéias, sentimentos, normas de vida” existe uma hierarquia. Nessa hierarquia, a “língua natural” (do cotidiano) é considerada como pertencente ao “sistema modalizante primário”, conforme explica D’Onofrio (1995, p. 9): “quer porque é o primeiro sistema de signos que o homem aprende a

usar para se comunicar, quer porque o sistema lingüístico é a base para a construção de qualquer outro sistema semiótico”.

Por sua vez, a literatura constitui-se num “sistema modalizante secundário” em relação à língua corrente, referencial, devido a seu caráter plurissignificativo. “[...] importa sublinhar que o polissignificado literário constitui-se sobre os valores literais e materiais dos signos lingüísticos, isto é, a linguagem literária conserva e transcende simultaneamente a literalidade das palavras” (AGUIAR e SILVA, 1968, p. 30).

Conforme define Saussure (1971), a linguagem literária é um sistema semiótico secundário, que tem como significante o próprio sistema lingüístico. Nessa mesma direção, Hjelmslev (1975), baseado em Saussure, considera a linguagem literária como um sistema semiótico cujo “plano da expressão” é constituído pelo plano da expressão (o significante) e pelo plano do conteúdo (o significado). Portanto, opera uma semiótica básica de um sistema intercambiável entre a linguagem denotativa e conotativa. Nesse sentido, a exemplificação fornecida por D’Onofrio (1995, p. 10) torna essa idéia mais convincente quando afirma que:

[...] na linguagem comum (natural), a palavra *rosa* tem como significante (plano de expressão) o conjunto dos fonemas /ro za/ e como significado (plano de conteúdo) a referência a um objeto do mundo real, um tipo específico de flor; na linguagem literária esse conjunto de significante e significado torna-se significante (constitui o plano de expressão) de outro significado, o poético, que pode sugerir a idéia de amor, delicadeza, perfume, efemeridade, etc., dependendo do contexto e da sensibilidade do leitor.

Assim, o significado conceitual, ou conteúdo denotativo, torna-se característico da linguagem científica, enquanto que na linguagem cotidiana o conteúdo conotativo, ou “temático não referencial”, a que se refere Agustín Lacruz (2006), se aproxima mais da linguagem literária. Linguagem essa que se sustenta na poética e na retórica. Teoricamente, a linguagem poética pode contribuir para uma maior empatia do leitor com o texto e, portanto, pode, por esse viés, provocar no usuário-leitor uma maior disposição para efetuar a leitura, sem deixar, com isso, de fazer uso de uma linguagem conotativa e assim continuar a transmitir diferentes tipos de conhecimentos.

A narrativa, comumente associada à linguagem, pode ser entendida como forma de organização da experiência humana, dimensionando-a num tempo que se vincula a um espaço. Esse tempo pode ser muito distante, mas, ainda assim, um tempo que coloca o limite do homem e o situa como ser histórico. Assim, a narrativa é uma forma antiga e ao mesmo tempo atual da manifestação poética do homem. A magia do relato fascina o homem desde os

tempos primordiais. A poesia começou sendo narrativa. Suas raízes estão na épica, que está no tempo do “antes”, do “agora” ou num “depois”.

Benjamin (1994) fala da importância das experiências narradas e dos dilemas em que vive o narrador no descompasso entre a abundância de informação e dos meios de produzi-la, transmiti-la e a concomitante pobreza de “histórias notáveis” que essa abundância suscita. A narração é uma tarefa salvadora do passado, do registro das experiências compartilhadas, comunicáveis mais profundamente. Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, de forma que mais se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente, esse ouvinte, cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro, como afirma Benjamin (1994). O caráter da narrativa como constituição da própria experiência humana remete para a concepção de que não há quase sociedades em que não existem narrativas, na concepção de discursos que, indefinidamente, além da sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer, conhecidos dentro da própria cultura.

No discurso literário, o que caracteriza a narrativa literária não é o “literário” isoladamente, que não existe em si, e não está apenas na linguagem como representação. O traço do “literário” emerge no momento em que se rompe com o previsto, com a reprodução e inaugura-se o inusitado, o surpreendente. O literário é a possibilidade de transgressão e tem seu espaço na imaginação, na dimensão da infinita possibilidade. Se os fatos narrados pudessem ser documentados, ou seja, se houvesse perfeita correspondência entre o texto e a realidade não seria arte mas, sim, história, crônica ou biografia. (D’ONOFRIO, 1995, p.19). Essa é, também, uma das pretensões do jornalismo, ou seja, narrar a realidade, o que aconteceu verdadeiramente. Daí a sua distância do fenômeno literário. Cabe aqui pontuar que uma corrente de pensamento recente, vinda da área de história, está em busca de uma maior aproximação entre história e literatura (PESAVENTO, 2006).

Um mesmo enunciado pode ser visto de forma diversa, com relação ao aspecto literário, em função de situações diferenciadas. A configuração do literário está ligada ao distanciamento, à colocação do objeto em evidência, à sua constituição de coisa separada, coisa para ser vista, percebida, vivenciada, coisa que sobressai da monotonia do redundante, da reprodução. Somente o distanciamento pode nos trazer de volta a realidade da experiência vivida. O narrado é, pois, um objetivo que se coloca à distância para ser visto como uma

"coisa". O leitor, diante dele, evade-se da possibilidade de identificação e tem o espaço para a apreensão da realidade construída ideologicamente. Em se tratando da narrativa, o distanciamento, em nosso entender, só é constituído por meio da ficção. Somente a ficção pode sobrepor tempos e espaços. Uma narrativa ocorre simultaneamente em dois lugares e em dois tempos diferentes: no tempo e no espaço do narrado e no tempo do leitor. A ficção impõe a suspensão do racional, da incredulidade para conduzir a uma credulidade não-racional. É dentro dessa outra ordem que se apresenta como novidade, que quebra a identificação com a repetição e com o racional, que se coloca o espaço inexistente para encontrar uma realidade que poderia existir.

Assim, as narrativas têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como as narrativas são representações que se referem à vida, vivências e experiências que a explicam, a literatura pode ser um discurso privilegiado no sentido de dar acesso ao imaginário de qualquer época. No enunciado célebre de Aristóteles, em sua "Poética", a literatura é o discurso sobre o que poderia ter acontecido, ficando a história como sendo a narrativa dos fatos verídicos.

Nesta pesquisa, as categorias eleitas são de natureza semântica e de representação, ao mesmo tempo. Dessa forma, os conceitos e as suas noções primárias derivadas é que trazem a devida coerência na construção do referencial codificador ou categórico. Os enunciados observados e selecionados foram aqueles que apresentaram um ou mais elementos que compõem a estrutura da narrativa literária e demonstraram correspondência com as categorias rangathanianas. Dessa forma, a apresentação de um rol de noções secundárias, ou seja, aquelas que declinam das categorias indica de quantas maneiras cada categoria aparece, como uma dada categoria pode se fazer representar. Por exemplo, na noção categórica "tempo" pode aparecer ou se fazer representar por uma variedade de expressões, tais como; amanhecer, anoitecer, crepúsculo, primavera, chuvoso, seca, entre outras tantas. Essas variações são derivadas das suas respectivas noções primárias "tempo", que constitui uma das "categorias essenciais" em Ranganathan. A adaptação terminológica torna-se mais complexa no caso de documento histórico devido ao seu deslocamento do contexto temporal. Assim, o referencial de codificação ou de categorização, com as definições intrínsecas de cada noção categórica, serviu como uma espécie de guia para a análise das imagens, conforme aconselha Bauer (2004, p. 205). A codificação contextual presente em cada unidade semântica analisada, nos enunciados, serve de apoio para a análise das imagens. Esse processo permitiu não só identificar os elementos explícitos, como também os implícitos, na medida em que se

apóia em expressões simbólicas que ajudam a mostrar ausências gráficas de idéias presentes na imagem (ROSE, 2004).

Dessa forma a preocupação central dessa pesquisa não é a repetição ou a frequência de expressões semelhantes, mas, sim, a reunião em torno de uma noção primária “categoria”, do maior número possível de variação de expressões. As unidades textuais, ou sejam, os enunciados, codificados pelas categorias preestabelecidas, são apresentadas numa seqüência diferente daquela do texto original. Este processo de extração, “pinçamento” de fragmentos ou enunciados de um texto original, indica que a forma e o momento em que algo foi dito é que estão sendo tomados como importantes, e não necessariamente o que foi dito (ROSE, 2004). Ou seja, re-introduz-se a uma seqüência que forma a unidade de sentido para poder ser comparada com a categoria semelhante na imagem.

Com relação à validade, aqui se refere à validade no sentido de que as expressões textuais, advindas dos romances de José de Alencar, correspondem às noções de alguma das categorias rangenathianas. Assim, a definição de cada expressão se valida por correlações estabelecidas em critérios extrínsecos à obra e que instruem os codificadores. Dessa forma, considera-se que o tamanho do *corpus* não importa para se conferir credibilidade à pesquisa mas, sim, a explicitação dos “recursos” procedimentais empregados.

3.4 Um possível alinhamento entre as matrizes teóricas

Ao se cotejar as semelhanças conceituais das categorizações previstas nas teorias apresentadas – rangenathianas, retóricas e narrativas –, foi possível estabelecer termos de comparação entre elas. Esse procedimento possibilitou um “alargamento” conceitual, apoiado nas categorias Personalidade, Matéria, Energia, Espaço e Tempo, numa associação com a teoria da narrativa literária. Possibilitou, também, um alargamento teórico e uma indicação de parâmetros para se estabelecer procedimentos metodológicos e fazer análise de documento iconográfico ou imagético.

As relações de equivalência capazes de serem estabelecidas entre a categorização rangenathiana, denominadas de “essências” - que encontra alguma correspondência com a tipologia de descritores construídos por Agustín Lacruz (2006) -com os elementos estruturais da narrativa - também apresentadas como *categorias da narrativa* por D’Onofrio (1995, p. 25). E, ainda, a equivalência dessas com as questões básicas da didática retórica, usada por

Cícero, das quais se apropriaram, também, Smit (1996), Boccato e Fujita (2006) para realizar análises de imagem, como pode ser melhor visualizado no Quadro 4, a seguir:

Categorias essências	Categorias narrativas	Indagações retóricas
Personalidade	Narrador	Quem?
Energia	Ação	Como?
Matéria	Personagem	Que?
Espaço	Espaço	Onde?
Tempo	Tempo	Quando?

Quadro 4 - Comparação entre categorias teórico-analíticas

Para efeito desta pesquisa, as categorias eleitas são de natureza semântica e de representação ao mesmo tempo. Os conceitos e as suas noções primárias e as secundárias, destas derivadas, é que trazem a devida coerência na construção do referencial codificador para cada categoria. Os enunciados selecionados apresentaram uma ou mais categorias que compõem a estrutura da narrativa literária e sugerem as possíveis correspondências com uma ou mais categorias essenciais. O rol de noções secundárias, ou seja, aquelas derivadas das categorias narrativas indicam de quantas maneiras cada categoria pode se fazer representar. Por exemplo, a noção categórica “tempo” pode se fazer representar por uma variedade de expressões, tais como; amanhecer, anoitecer, crepúsculo, primavera, chuvoso, seca, entre outras tantas. Essas variações são derivadas das suas respectivas noções primárias “tempo” que constituem uma das “categorias essenciais”. No caso de documento histórico, devido ao seu deslocamento contextual, sua codificação presente em cada unidade semântica analisada nos enunciados, apenas serve de apoio na busca de identificar tanto os elementos explícitos, como também os implícitos. Os elementos explícitos apóiam-se em “expressões” simbólicas e pode se caracterizar como “ausências gráficas” de idéias presentes na imagem (ROSE, 2004). Dessa forma, as noções categóricas com todo o referencial de codificação e as respectivas definições e conceitos, serviram como uma espécie de guia para a análise das imagens, conforme aconselha Bauer (2004, p. 205).

Uma síntese do elenco de noções e significações correspondentes às variações encontradas para cada uma das categorias de análise são apresentados no Quadro 5 a seguir:

VARIAÇÕES DAS CATEGORIAS	SIGNIFICAÇÃO
-Personalidade, -Narrador, - Agente, sujeito da ação, - Personagens, -Figuras mitológicas -Atores -Onomástico -Quem?	Atribuído ao nome de alguém uma coisa ou fenômeno que pratica a ação/ Representa o objeto de uma determinada ação, geralmente atribuído ao nome de seres e “coisas”. Pessoa: um indivíduo relacionado à criação ou realização de uma obra ou de uma expressão, ou assunto de uma obra. A entidade “pessoa” também pode ser responsável pela produção de manifestação, ou pela posse de um item. Entidade coletiva: uma organização ou grupo de indivíduos, de caráter permanente ou temporário, ou um governo territorial, que age unificadamente e se identifica por um nome. A entidade coletiva se torna uma entidade do modelo quando se relaciona à criação ou realização de uma obra ou de uma expressão, ou é assunto de uma obra. Também é entidade quando se relaciona à produção de manifestação e à posse de um item. Personalidade - categoria fundamental, de grande dificuldade de identificação. Ranganathan propõe o método do resíduo para identificar sua manifestação: não é "Tempo", não é "Espaço", não é "Energia", ou "Matéria", portanto "é considerada uma manifestação da Categoria Fundamental 'Personalidade'. Aqui ele aplica o princípio hindu "Não é isso, não é isso". Personalidade pode ser também entendida como “coisas” e “tipos de coisas”, além de “seres” e “tipos de seres”.
-Matéria -O objeto de uma ação ou manifestação -Item - Objeto simbólico -Temáticos formais - Conceitual -O Quê?	Uma coisa material, móvel ou imóvel. É conceitual e envolve uma noção ou idéia abstrata. Um assunto. Incluir o objeto de criação intelectual, artística distinta. Manifesta-se materialmente. Um item é concreto; compreende o exemplar físico existente em um lugar determinado. Matéria física - suas manifestações são de duas espécies - Material e Propriedade. "Pode parecer estranho que a propriedade esteja junto com material. Mas peguemos uma mesa como exemplo. A mesa é feita do material madeira ou não, conforme o caso. O material é intrínseco à mesa, mas não é a própria mesa. O mesmo material pode aparecer também em diversas outras entidades. Assim, também, a mesa tem a propriedade de ter 2 1/2 pés de altura e a propriedade de ter um tampo suave ou áspero. Essa propriedade é intrínseca à mesa, mas não é a própria mesa. Ainda mais, a mesma propriedade pode se apresentar também em várias outras entidades." Isto ocorre quando o material é integrante do objeto podendo-se constituir como uma de suas características. De outro modo, pode-se dizer: materiais físicos e propriedades abstratas.
-Energia -Ação, -Função, -Método -Evento -Acontecimento -Temáticos -Causa e efeito -Conceitual -Como?	Energia - sua manifestação é ação de uma espécie ou outra. A ação pode ser efetuada entre as espécies de entidade, e por todas elas: inanimada, animada, conceitual, intelectual e intuitiva. Qualquer tipo de ação, geralmente expressa através de verbos. Fenômenos característicos de uma ação. O modo como o agente realiza a ação. A influência que determinada ação exerce sobre um determinado objeto. Refere-se, também, à dependência causal.
-Espaço -Ambiência -Lugar/Local -Conceitual -Topográfico Onde?	Espaço - por espaço pode-se entender o local a que pertence um dado objeto, indivíduo, coisa, idéia, ou fenômeno, entre outros. A superfície da Terra, o espaço dentro dela e o espaço fora. Abarca a dimensão espacial. Lugar pode abranger: locais terrestres e extraterrestres, locais históricos e contemporâneos, características geográficas e jurisdições geopolíticas, entre outros. Espaço imaginário.
-Tempo -Topográfico -Quando	Essa categoria fundamental está "de acordo com o que geralmente entendemos por esse termo. As Idéias isoladas de Tempo - como milênio, século, década, ano, e assim por diante - são suas manifestações. Idéias de Tempo de outras espécies - como dia e noite, estações como verão e inverno, tempo com qualidade meteorológica - como úmido, seco, tormentoso - também são manifestações da Categoria Fundamental Tempo". Considerada a categoria mais abstrata entre todas. Abarca a dimensão temporal. O momento do evento ou ação. Ocorrências históricas, marcas de épocas e períodos de tempo. Tempo psicológico. Tempo metafísico.
-Ponto de vista -Temático não referencial - Por quê?	Pode ser contextual e de caráter subjetivo envolvendo aspectos conotativos que perpassa as categorias. Aqui tem se a presença do autor ou do narrador e permite a formulação das explicações.

Quadro 5 - Síntese das categorias de análise e respectivas significações

A noção de contexto proposta por Koch (2003, p. 22), tomando como base os autores Goodwin e Duranti (1992), é que se trata de uma “justaposição” fundamental de duas entidades. Uma caracterizada pelo evento focal (assunto principal) e a outra pelo campo de ação dentro do qual o evento aconteceu. Nessa perspectiva teórica, percebe-se que alguns aspectos devem ser considerados para análise de contexto como cenário, entorno sociocultural, linguagem, conhecimentos prévios e a dinâmica de “interatividade” dos acontecimentos. Cabe ressaltar que o detalhamento desses aspectos apontados por Koch (2003) tem como base as teorias de Hymes (1964), que propõe uma matriz para análise de contexto situacional, assim explicitado: “Situação”, “Participante”, “Fins (propósitos, resultados)”, “Atos (seqüência de atos: falante ouvinte), Código, Instrumentais (canal e forma da fala)”, “Norma de interação e interpretação” e “Gênero” (KOCH, 2003, p. 38).

Esses fins ou propósitos que implicam no resultado da ação, remetem para uma questão fundamental: a da argumentação. Essa questão permite recuperar a noção de “ponto de vista”, a figura do narrador e de suas interpretações livres acerca do real ou do imaginário. Nesse ponto há que se mencionar uma distinção entre a informação ou conhecimento gerados na narração ficcional daquela informação ou conhecimento pautado na memória experiencial e documental. Dessa forma o trabalho de análise e “representação”, do ponto de vista da Ciência da Informação deve se basear em fontes documentais, consultadas para se elaborar o entendimento do contexto.

O delineamento teórico exposto visa embasar a análise textual dos romances, “O gaúcho” e “O sertanejo”, de José de Alencar, com o objetivo de construir as “pontes” para se realizar, a seguir, a análise de conteúdo e a elaboração de síntese de cartazes e demais imagens publicitárias. Imagens que, como já explicitado, foram produzidas no final do século XIX e na primeira do século XX e que exibem elementos da natureza brasileira.

A terra natal de José de Alencar deixaria recordações de infância e fixaria, na memória do escritor, paisagens das quais ele jamais conseguiria se desvencilhar. Estas mesmas paisagens faziam com que Georges Wambach produzisse suas aquarelas. Ambos, escritor e pintor, tinham em comum a capacidade inata de valorizar, com pequeninos realces, as cenas mais modestas e aparentemente banais⁸

⁸ Paisagem em Messejana (Ceará). Aquarela medindo 16 x 24,5 cm, pintada por Georges Wambach (1901-1965) em 1957. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 02 dez. 2007.

4 LITERATURA: UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO À ANÁLISE E REPRESENTAÇÃO DE IMAGENS

As análises de enunciados literários encontrados em obras de José de Alencar como “O gaúcho” e “O sertanejo” visaram à busca de contribuições teóricas para se realizar a análise de conteúdo de imagens publicitárias impressas como os cartazes e similares. Dessa forma, a abordagem do texto literário e a demonstração das possibilidades de se fazer apropriações de teorias, conceitos e definição dele advindos, de forma a contribuir para o desenvolvimento da área de Ciência da Informação, mais especificamente, no âmbito disciplinar da Organização da Informação requerem, antes de mais nada, um esforço para se caminhar sobre uma planície de areia movediça. Isto porque, ao mesmo tempo em que se pode avistar um largo horizonte, a todo o momento pode-se sentir a falta de firmeza desse solo teórico que trata, com a mesma competência, tanto do real quanto do imaginário.

4.1 O romance como uma forma de narrativa

A literatura é fonte de si mesma, seja enquanto escrita de sensibilidades e emoções, seja enquanto registro das razões humanas que predominam num certo tempo e lugar. Trata-se de uma espécie de registro dos sonhos, dos medos, das angústias, das subversões e das virtudes de uma sociedade num dado momento e, como tal, presta-se à explicitação das regras, das contravenções, da ordem e do caos da vida. Capturar a personificação das vidas e a energia presente num determinado tempo e espaço. Dessa forma, facilita compreender o passado, a partir da explicação dos atos e a da sua forma de qualificar o mundo para se entender o presente. Parte-se do pressuposto de que esses traços podem ser resgatados na narrativa literária.

A definição de ficção no seu sentido tradicional, como diz Davis (1989), estava ainda presente no século XVI, antes do cientificismo do século XIX. Esse posicionamento antigo da ficção [fingere], como uma criação resultante do que existe como construção se dá a partir de algo que deixou indícios. A palavra fictio [fictum], corrobora Ginzburg (2001), está ligada a *figulus*, ou seja, àquele que cria a partir de algo. Esses conceitos afastam a ficção da pura fantasia e cria a possibilidade do verossímil, a meio caminho entre o verdadeiro e o

totalmente imaginado. Além do mais, a reconstituição do passado pela narrativa histórica possibilita “ver” uma temporalidade que só pode existir pela força da imaginação.

4.1.1 Paisagem natural, romantismo e brasilidade em José de Alencar

Aqui cabe introduzir o movimento romântico por duas razões: a primeira, pelo fato de parte das obras literárias analisadas pertencerem a esse movimento; a segunda, pelo seu estilo discursivo, cujas características técnicas de descrições e de exaltação à natureza – de forma a provocar admiração e logo adesão e identificação – interessa, particularmente aos propósitos da análise de conteúdo dos cartazes. Pois a natureza, no romantismo, é descrita poética e idealizadamente, tal qual sugerem as imagens analisadas.

A palavra “romântico” deriva do latim *romanice* que significa “à maneira dos romanos”, que deu origem ao *roman* que significa *romance*. O adjetivo *romance* foi usado para designar as narrativas fantasiosas das novelas de cavalaria, na Inglaterra do século XVII, as paisagens selvagens e pitorescas na França do século XVIII. Isto é, uma narrativa contada ou escrita não em latim, mas em uma das línguas românicas, ou seja, línguas que resultaram da mistura das línguas locais com o latim imposto por Roma. Na Alemanha do século XIX, o termo *romantismo* foi empregado para designar uma tendência artística – uma escola literária contrária ao classicismo, uma tradição mantida desde o renascimento. O romantismo lançou seus tentáculos para o resto do mundo, e no Brasil se manifesta na década de 1830. As obras do movimento literário romântico são identificadas pela valorização do idealismo – a emoção colocada acima da razão e o espírito acima da matéria. O romantismo valoriza, sobretudo, a arte e a natureza e, em oposição ao pensamento iluminista do século XVIII, os românticos acreditam que não é a razão que leva o homem ao conhecimento – do infinito e de si mesmo – mas, sim, o sentimento. Na perspectiva romântica de ver o mundo, a descoberta do sentido da vida cabe ao poeta e não mais ao racionalista.

O movimento romântico coincide com a autonomia política da nação brasileira. E, assim, os escritores brasileiros conferem à literatura toda a grandiosidade da pátria independente, os matizes de suas cores, o belo, a generosidade da terra e a bondade de sua gente. Nesse cenário, o escritor José de Alencar consolida o romance brasileiro realizando na prosa a tendência nacionalista tão desejada pela crítica à época. O indianismo e a exaltação de uma natureza exuberante dão o tom da sua obra.

A paisagem natural em José de Alencar é a mais fiel expressão do ideal romântico – ainda que tardio em relação ao velho continente – que evoca sempre as noções de brasilidade associadas a esse movimento. Assim, a emoção deve predominar sobre a lógica, o intuitivo sobre o científico e o conteúdo torna-se mais importante do que a forma, como em um movimento pendular. A história da literatura caracteriza-se pela sucessão de opostos. Da razão, com fundamento no neoclassicismo, passou-se com o romantismo a exaltar a imaginação e os sentimentos. A subjetividade e a liberdade de pensamento enfrentaram as academias neoclássicas. O patriotismo e a idealização da natureza foram temas recorrentes. A busca de um mundo exótico que substituísse o de ruínas sombrias caracterizaria esse movimento que teve a Alemanha como berço e que, rapidamente, se propagou por toda a Europa, realizando-se principalmente na França. No romantismo, a natureza é exaltada como espelho dos sentimentos humanos; e os sentimentos são mais fortes que a razão. Por isso, o Romantismo passa a ser visto como um germe de movimentos libertários de ampla repercussão social pelo seu espírito de denúncia contra a injustiça e a opressão.

O Romantismo chegou ao Brasil enquanto se enfraquecia na Europa. Mas, apesar de tardio, o movimento encontrou em terras brasileiras autores de peso como José de Alencar cuja obra faz parte do imaginário nacional. Segundo Martins (2005, p. 2):

Os aspectos das teorias românticas que mais atraíram a atenção dos críticos brasileiros do século XIX foram as vertentes que estabeleciam um vínculo entre a literatura e o ambiente onde ela florescia. Motivados pelo forte espírito nacionalista que a proximidade cronológica com a Independência insuflou nos intelectuais [...].

Esse novo estilo artístico apresentava, em linhas gerais, a exaltação da natureza, o patriotismo, a idealização do amor e da mulher, o subjetivismo, o predomínio da imaginação sobre a razão. Mas o Romantismo não era apenas um estilo artístico: acabou tornando-se uma visão de mundo e um estilo de vida. De tal forma que na relação homem-natureza, a natureza se torna mais humana e a humanidade mais natural (BOSI, 1993, p. 242).

O tema liberdade reinou nos contextos europeus do século XVIII. Seus ecos chegaram ao Brasil e, no século XIX, fomentaram a imaginação, embora ainda se constituísse num privilégio de poucos “[...] certamente porque a burguesia brasileira podia enaltecer a liberdade para si, embora não pudesse bater-se pela igualdade num regime ainda escravocrata” (LUCAS, 2002, p. 60). Apesar disso, os seus seguidores, muitos deles intelectuais, exibiam um comportamento típico marcado pelo “espírito de liberdade” que se traduzia numa vida boêmia, regada a bebida, para animar a vida na tediosa cidade grande e insuflar a inspiração. Nesse

contexto, José de Alencar, introvertido, tímido, quando estudante, mantinha-se alheio a esses hábitos “boêmios”, e se dedicava aos estudos e leituras. Lia principalmente os grandes romancistas franceses da época. O jovem cearense jamais se adaptaria às rodas boêmias tão assiduamente freqüentadas por outro companheiro seu que também ficaria famoso: Álvares de Azevedo, o mestre da poesia romântica no Brasil.

José de Alencar possuía uma vasta cultura e erudição. Para a composição dos romances históricos, ele lia crônicas coloniais. Sofreu influência dos românticos ingleses e franceses e, pela qualidade de suas obras, é considerado o maior romancista do Romantismo brasileiro. Abrangeu em sua obra todo um perfil da cultura brasileira, na busca de uma identidade nacional que transcorresse pelos seus aspectos sociais, geográficos e temáticos, numa linguagem brasileira tropical, sem o estilo português, que até então marcava as publicações de outros romancistas. Conseguiu descrever de forma primorosa sobre os mais importantes temas que estavam em voga na literatura da época, retratando desde a sociedade burguesa do Rio até o índio, mesmo de maneira idealizada, ou o sertanejo das regiões mais afastadas.

No Brasil, José de Alencar foi um dos primeiros escritores a tratar a natureza como objeto exclusivo de contemplação e de testemunho da identidade nacional “ora com o sentimento patriótico ora com o sentimento religioso” (CARVALHO, 2005, p. 54). Nos seus romances é possível folhear páginas e páginas de pura descrição e de exaltação poéticas sobre a natureza. Daí nasce um romance nacional, refletindo as formas brasileiras de ficção “[...] com seus quadros e personagens típicos, despertando o acúleo da crítica nacional. Os romances de Alencar, principalmente os de tema indianista, trouxeram uma visão opulenta da natureza brasileira, em painéis soberbamente pintados por um artista embriagado de luz, de som, de côr, de vida”⁹ (ALENCAR, s. d.).

No Brasil, a ausência de castelos e igrejas góticas ou de ruínas medievais fez com que os autores do período romântico brasileiro se voltassem para a contemplação da vasta paisagem natural que se descortinava a sua frente. Desde o início do XIX, com o patrocínio da monarquia, o Brasil se tornou um atrativo para os viajantes e observadores europeus que aqui vieram para estudar, desenhar e produzir verdadeiros panoramas descritivos das paisagens exóticas, dos recursos naturais e da diversidade étnica. (LAUERHASS JUNIOR, 2007, p. 135).

⁹Trecho da 2ª orelha da 4ª edição de **O gaúcho**, [s. d.].

José de Alencar, em seus romances, soube se aproveitar desse espírito romântico da época e descreveu com muita propriedade e idealismo a natureza brasileira. O autor prioriza a narração em vários planos em detrimento do diálogo, que aparece com menor frequência. Os recursos de estilo por ele usados, técnicas de exposição e descrição, apesar dos excessos, constituem documento que reproduz com fidelidade os usos e os costumes da época. Foi, antes de tudo, um “leitor” da natureza brasileira. Mesmo assim, a crítica literária, ao comparar os escritores brasileiros com o que se produzia na literatura romântica estrangeira, principalmente com relação ao naturalismo, exprime certa ressalva. Conforme se observa em Martins (1983, p. 295) ao reproduzir os comentários de Silvio Romero, referindo-se a José de Alencar como ‘o vulto mais proeminente do romance brasileiro’, mesmo assim, chega à conclusão de que não se produziam obras naturalistas no Brasil, apenas ‘tentativas’. Mesmo assim, a natureza em José de Alencar tem um tratamento de exaltação, para valorizar a terra em defesa da nacionalidade, de valorização do nativo e da pátria. As suas descrições da natureza são infintas, sempre ressaltando a riqueza da fauna e da flora.

Dessa forma, José de Alencar, sob a influência de modelos literários franceses, aborda o nacionalismo, retratando personagens com características físicas e psíquicas que representam aspectos geográficos e sociais da nação. Sua predileção pela história e suas alegorias “sobreviveu ao romantismo e teve continuidade no naturalismo” (LAUERHASS JUNIOR, 2007, p. 28). Levando-se em consideração essa perspectiva literária e suas respectivas noções desenvolvem-se as análises dos enunciados literários das obras selecionadas – “O gaúcho” e “O sertanejo” – mas, antes faz-se uma breve apresentação das obras selecionadas de José de Alencar, contextualizando-as em sua vida.

Em sua obra, José de Alencar se expressa muito além do seu estilo e gênero e pode ser analisado e entendido grosso modo como um (d)escritor de paisagens. Para melhor entender os seus romances, faz-se necessário resgatar o contexto histórico e social em que viveu e produziu a sua literatura.

No início dos anos 30 do século XIX, enquanto aqui se vivia um quadro de Brasil-Colônia, criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia, o cenário internacional se configurava por uma onda de insurreição na Europa. Em 1831, ocorre a Revolução de Varsóvia, a independência da Bélgica, Luís Felipe torna-se rei da França e a Espanha reconhece a República do México, em 1831 (GUINSBURG, 1993). No cenário nacional, ocorre o fim do primeiro reinado de dom Pedro I, que abdicou em 1831. Em seguida, instalam-se as Regências, no período de 1831 a 1840. Na sequência, o segundo reinado de dom

Pedro II, que perdura até 1889, quando ocorre a Independência do Brasil. É esse o pano de fundo da vida e da obra do escritor José Martiniano de Alencar (1829-1877).

4.2 O romance e a vida de José de Alencar: um narrador de paisagens

O escritor José Martiniano de Alencar nasceu no alvorecer do Romantismo, em 1º de março, segundo a certidão de batismo – ou a 1º de maio, de 1829, segundo o testamento de seu pai – na cidade de Messejana, nome cuja grafia nas fontes consultadas, apresenta variações entre “Messejana” e “Mecejana”. No entanto adotou-se Mecejana, como denominação da pequena cidade situada a quase quinze quilômetros de Fortaleza, capital do Estado do Ceará, pertencente à região do Nordeste brasileiro. José de Alencar viveu entre dois reinados e foi um homem de sua época (BERALDO, 1988).

Quando criança e adolescente, era tratado em família por *Cazuza*, mais tarde, quando adulto, ficou conhecido como José de Alencar. Ainda quando menino, em 1832, seu pai, José Martiniano de Alencar, assumiu o cargo de senador do Império, o que obrigou a família a se mudar para o Rio de Janeiro, a capital federal do Império do Brasil. Mas, dois anos depois, em 1834, a família esteve de volta ao estado natal, pois seu pai foi nomeado governador do Ceará. Alguns anos mais tarde, em 1838, a família voltou ao Rio de Janeiro, desta vez para ficar. Alencar, que contava então nove anos de idade, viaja com o pai por terra pelo interior do Nordeste brasileiro, o que lhe causou profundas impressões e irá marcar sua obra de ficcionista. Aos quarenta e cinco anos de idade, faz referência a esse acontecimento no início do seu romance “O sertanejo”, ao escrever:

Quando te tornarei a ver, sertão de minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância? Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante? (ALENCAR, 1875, p. 5).

Dois anos depois, por volta de 1840, Alencar completa sua instrução primária, que iniciara no Estado do Ceará, no colégio de Instrução Elementar, estabelecido à Rua do Lavradio n. 17, no centro do Rio de Janeiro, pelo fato de o pai ter assumido, novamente, o cargo de senador. Sabe-se que esse colégio era dirigido pelo Sr. Januário Mateus Ferreira, mas segundo Martins (2005, p. 7):

São poucas as informações que o romancista nos deixou sobre esse período tão importante de sua formação, relegando ao esquecimento elementos difíceis de determinar hoje, como o currículo da escola de Januário Matheus Ferreira, o nome de seus professores ou dos livros utilizados na aula.

De qualquer maneira, as pesquisas indicam que, no período da primeira formação de Alencar, o ensino se pautava numa tradição humanista que contemplava a retórica e a poética dentre os conteúdos a serem ensinados a seus alunos. Mais tarde se bacharelou em Letras¹⁰, no Colégio Pedro II, tido como um grande colégio de humanidades, onde na época se ensinava “línguas latina, grega, francesa e inglesa, retórica e os princípios de geografia, história, filosofia, mineralogia, botânica, química, física, álgebra, geometria e astronomia” [...] com destaque para a retórica e a poética (MARTINS, 2005, p. 8).

Em meio à agitação social e política, por volta de 1840, José de Alencar presenciava, em sua própria casa, as reuniões secretas do “Clube da Maioridade”. Esse clube era formado por aqueles políticos desejosos de antecipar a chegada do herdeiro ao trono diante das revoltas que surgiam em diferentes pontos do território brasileiro como a Guerra dos Farrapos, ocorrida entre 1835 e 1845, no Rio Grande do Sul. Esse episódio, mais tarde, serviria de pano de fundo para o desenrolar de seu romance “O gaúcho”. De acordo com o seu próprio depoimento, aos dez ou onze anos de idade, por volta de 1840, ele comovia a família e os amigos com suas leituras em voz alta, de tal forma que “as senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não podiam conter os soluços [...]” (ALENCAR, 1990, p. 28).

Além das discussões políticas, a casa de José de Alencar, no Rio de Janeiro, era muito freqüentada. E, certa ocasião, por lá passou um primo de *Cazuza*. O jovem primo dirigia-se a São Paulo, onde completaria o seu curso de Direito. Com 13 anos de idade, em 1842, Alencar acompanha o primo rumo à fria terra da garoa, São Paulo, que lhe apresentaria uma vida social, quase exclusivamente dependente do mundo estudantil, por causa da famosa Faculdade de Direito de São Paulo – hoje Faculdade de Direito São Francisco. Alencar se inscreve no curso preparatório e, após seu término, ingressa no curso de direito dessa faculdade. Comentando sobre esse tempo, Alencar diz: “Ainda me recordo das palestras em que meu companheiro de quarto falava [...]. Nenhum dos ouvintes bebia esses pormenores com tamanha avidez como eu [...]. Com a timidez e o acanhamento dos meus treze anos, não me animava a intervir na palestra; escutava à parte; e por isso ainda hoje tenho-as gravadas em minha reminiscências [...]” (ALENCAR, 1990 p. 37). Alencar matriculou-se na Faculdade de

¹⁰ Segundo Martins (2005, p. 9), o título concedido era de bacharel em letras, mesmo sendo um colégio secundarista.

Direito, em 1846. Tinha apenas dezessete anos incompletos e já ostentava a cerrada barba que nunca mais raparia, tornando o seu semblante ainda mais acentuado. Na escola de Direito, discutia-se tudo: Política, Arte, Filosofia, Direito e, sobretudo, Literatura. Alencar morava com o primo e mais dois colegas numa república de estudantes da rua São Bento. É dessa fase em que cursa Direito em São Paulo a iniciação de Alencar na carreira literária. Assim, juntamente com outros primeiranistas funda uma revista semanal intitulada “Ensaio literário” em que publicou um artigo de crítica “Questão de estilo” e uma história sobre o índio “Camarão”.

Em 1847, seu pai ficou muito doente e voltou para o Ceará deixando o resto da família no Rio. Nesse momento, José de Alencar também viajou para o Estado de origem, para estar com o pai. O reencontro com a terra natal faria ressurgir as recordações de infância e reavivaria na memória do escritor a paisagem da qual ele jamais se conseguiria desvincular inteiramente e que viria mais tarde influenciar seus romances.

Para poder continuar seus estudos, em meio à “Rebelião Praieira” acontecida em Pernambuco, em 1848, Alencar empreendeu viagem ao Ceará e transferiu-se para o terceiro ano da Faculdade de Direito de Olinda. Assim como havia ocorrido em São Paulo, em Olinda a sua principal preocupação era a literatura. Ali passa a interessar-se pelas crônicas do período colonial como fonte de inspiração de personagens e enredos. Nesse momento, em Paris, Alexandre Dumas Filho publica “A dama das camélias”, um romance que viria a exercer influências profundas em algumas obras de Alencar. Em fins desse mesmo ano, com o restabelecimento do pai e a sua volta ao Rio, Alencar retorna a São Paulo, mesmo sentindo os primeiros sintomas da tuberculose, para terminar o curso que lá havia iniciado. Dessa vez, passou a morar numa rua de prostitutas, gente pobre e estudantes boêmios. Mas Alencar não se identificava com a boemia, era disciplinado nos estudos e preparava sua sólida carreira de escritor. Aos dezoito anos, já tinha esboçado o seu primeiro romance, “Os contrabandistas”, no gênero histórico, que teria sido o seu primeiro romance. Porém, José de Alencar jamais conseguiu concluí-lo, pois, segundo depoimento do próprio escritor, um desatento hóspede, dos inúmeros que freqüentavam sua casa à época, usava as folhas manuscritas que viriam a compor esta obra para acender charutos. Para alguns biógrafos paira dúvida sobre essa ocorrência, atribuindo-a à tendência que o escritor tinha para dramatizar os fatos de sua vida (BERALDO, 1988).

Alencar formou-se em direito em 1850. No ano seguinte, aos vinte e dois anos de idade retornou ao Rio de Janeiro no momento em que ocorria a guerra contra a Argentina, fundava-se a Companhia de Navegação a Vapor do Amazonas e inauguravam-se as primeiras linhas telegráficas (BERALDO, 1988 p. 22). Em meio a esse cenário, iniciou sua carreira na

advocacia que, com algumas interrupções, exerceria como profissão. Afinal, como ele próprio assinalou, “[...] não consta que alguém já vivesse, nesta abençoada terra, do produto de obras literárias” (ALENCAR, 1990, p. 21).

No entanto, comparativamente, a sua obra literária se sobressai ao exercício da profissão de advogado. E, a convite de Francisco Otaviano, seu ex-colega de faculdade, Alencar estréia como folhetinista no jornal “Correio Mercantil”, tornando-se um de seus colaboradores, criando uma nova seção de folhetim pela qual publicou uma série de crônicas, que mais tarde, foram por ele reunidas sob o título de “Ao correr da pena” (BERALDO, 1988).

Aos vinte e cinco anos, obteve sucesso imediato naquele jornal onde mais tarde trabalhariam Machado de Assis, dez anos mais jovem do que ele, e Joaquim Manuel de Macedo, autor de “A moreninha”. O sucesso foi imediato, porém de curta duração. No ano seguinte, em 1855, tendo o jornal censurado um de seus artigos, o escritor desligou-se de sua função e publicou o seu último folhetim no “Correio Mercantil”. Contudo, continua a se dedicar à literatura e ao jornalismo. Começa ele nova empreitada no “Diário do Rio de Janeiro” tornando-se, inclusive, seu redator-chefe e folhetinista. O “Diário do Rio de Janeiro”, que outrora fora jornal bastante influente, passava naquele momento por séria crise financeira. Alencar e alguns amigos resolveram comprar o jornal e tentar recuperá-lo, investindo dinheiro e muito trabalho. Certamente, quando resolveu assumir o Diário do Rio de Janeiro, Alencar pensava também em torná-lo um veículo de comunicação que permitisse expressar livremente seu pensamento. Foi nesse jornal que ele travou sua primeira polêmica literária e política (BERALDO, 1988).

Pautado nesse programa, a produção literária de José de Alencar diversificou-se em romances, textos para teatro, crônicas, cartas e autobiografia. De acordo com Candido e Castello (1983), ela pode ser dividida em três fases distintas. A primeira, compreendida no período situado entre os anos de 1856 e 1864, caracteriza-se pelo período em que o autor publica importantes romances, mas principalmente a quase totalidade de sua obra para o teatro. A segunda fase do escritor é bem mais curta e se situa entre 1866 e 1869. Essa foi, porém, de grande importância porque nela publica seus escritos políticos. A terceira e última fase abrange o período que vai de 1870 a 1875 e representa um momento de amadurecimento da vida do escritor.

4.2.1 Primeira fase: romance, teatro e esperança

A lista dos romances dessa fase, com os seus respectivos anos da primeira publicação, é encabeçada pela obra “Cinco minutos” (1856), seguida de “A viuvinha” (1860). Escreve também “Biografia do Marquês de Paraná” (1860) e “A constituinte perante a história”. Escreve, ainda, “O guarani” (1857), “Lucíola” (1862), “Diva” (1864), “As minas de prata” escrita entre 1862 e 1864. Finalizando essa fase, ele publica o romance “Iracema” (1865).

É nesse período que José de Alencar se dedica, também, a escrever peças para teatro e em que se situa a quase totalidade de sua obra. Dentre os textos escritos para o teatro, estão: “Demônio familiar” (1857); “Verso e reverso” (1857); “Asas de um anjo” (1860), obra na qual depositou todas as suas esperanças, mas que “não lhe rendeu as honras desejadas”¹¹ e a obra intitulada “Mãe” (1862).

Além dos romances e textos escritos para o teatro, são destaques dessa fase, também, a série de artigos e as cartas, assim intitulados: “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios” (1856); “Ao Imperador: cartas políticas de Erasmo” (1865) e “Ao Imperador: novas cartas políticas de Erasmo” (1865).

Foi justamente nesse jornal que, em 1856, aconteceu sua estréia como romancista, quando saiu, em forma de folhetim, o seu primeiro romance intitulado “Cinco minutos”. Esse “romancete”, como ele costumava chamar, foi publicado anonimamente no “Diário do Rio de Janeiro”. Foi escrito às pressas, tão só para atender ao gosto e à demanda do público. Desde a publicação de “A moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, cada vez mais se percebia um grande interesse do público leitor por “histórias” sentimentais vividas por moças, que retratavam a alta sociedade carioca. Ao final de alguns meses, completada a publicação, juntaram-se os capítulos em um único volume que foi oferecido como brinde aos assinantes do jornal. No entanto, muitas pessoas que não eram assinantes do jornal procuraram também comprar a brochura. Diante desse fato, Alencar comenta: “[...] foi a única, muda mas real, animação que recebeu essa primeira prova”. Comenta ainda o escritor que isso foi o bastante para “suster” a sua natural perseverança uma vez que “tinha leitores e espontâneos, não iludidos por falsos anúncios” (ALENCAR, 1990, p. 56). Nas entrelinhas, percebe-se a queixa que se tornaria obsessiva ao longo dos anos: a de que a crítica atribuía pouca importância à sua obra. Ao mesmo tempo, escreve e publica sob o pseudônimo de “Ig”, em 1856, uma série de

¹¹ Trecho da 1ª dobra da 4ª edição de **O gaúcho**, [1954?].

artigos polêmicos nos quais fazia críticas à obra “A confederação dos Tamoios”, de seu contemporâneo, também escritor, Gonçalves de Magalhães. Este, considerado iniciador do movimento romântico no Brasil com a publicação de “Suspiros Poéticos e Saudades”, uma coletânea de poesia com forte caráter subjetivo e, ao mesmo tempo, nacionalista.

Essa crítica consistiu na publicação de uma série de artigos intitulados “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”. Esses renderam a José de Alencar uma projeção nos meios literários. A partir de então, começou a ganhar notoriedade e já deixava entrever a intenção de traçar um programa de literatura que fosse pautado pelo rigor de uma consciência estética nacional, tomando como elementos inspiradores a idealização das tradições indígenas e a exuberância dos cenários da natureza brasileira.

Nessas cartas, o escritor confronta-se indiretamente até com o imperador Dom Pedro II. Nesse momento, Gonçalves de Magalhães havia escrito seu longo poema em que faz um exaltado elogio à raça indígena. Dom Pedro II, homem voltado às letras e artes, viu no poema de Magalhães o verdadeiro caminho para uma genuína literatura brasileira. Imediatamente, o imperador ordenou que se custeasse a edição oficial do poema. Alencar, sob o pseudônimo “Ig”, utilizando seu jornal como veículo, escreveu cartas a um suposto amigo, questionando a qualidade da obra de Magalhães e o patrocínio da publicação. De fato, o que se discutia naquele momento era o que seria o verdadeiro nacionalismo na literatura brasileira, que até então tinha sofrido grande influência da literatura portuguesa. Alencar considerava a cultura indígena como um assunto privilegiado que, na mão de um escritor hábil, poderia tornar-se a marca distintiva da autêntica literatura nacional.

Em 1857, Alencar estréia como autor de teatro publicando uma opereta a que deu o nome de “Noite de São João” e duas comédias “O Rio de Janeiro” e “Verso e reverso”, obra em que focalizava o Rio de Janeiro de sua época. No mesmo ano, o enredo da peça “O crédito” antecipava um problema que o país logo iria enfrentar: a desenfreada especulação financeira, responsável por grave crise político-econômica. É dessa data, também, a comédia que ele denominou de “O demônio familiar”.

Nesse mesmo ano, animado com o êxito de sua primeira obra e atraído pela intensidade com que lhe fluía a imaginação e pela facilidade com que fazia correr a pena presa entre seus dedos, desenvolveu uma história sentimental “ocorrida” na sociedade carioca. E, repetindo a fórmula de “Cinco minutos”, publicou no mesmo jornal – Diário do Rio de Janeiro – parte de um outro romance intitulado “A viuvinha”, também em forma de folhetim (BERALDO, 1988).

Na seqüência, em 1858, como se não bastassem as turbulências da greve dos tipógrafos no Rio de Janeiro, considerada a primeira greve de trabalhadores no Brasil, que atinge o jornal onde trabalhava um Alencar, já bastante conhecido, a polícia retira de cartaz a sua peça “Asas de um anjo”, três dias após a sua estréia. A peça havia sido proibida pela censura, que a considerou imoral. Tendo como personagem central uma prostituta regenerada pelo amor, o enredo ofendeu a sociedade ainda provinciana de então. Trata-se de um fato curioso, pois o tema era popular e aplaudido no teatro da época, em muitas peças estrangeiras. Alencar reagiu, acusando a censura de proibir sua obra pelo simples fato de ser uma produção brasileira. A questão em torno de “As asas de um anjo” não era a primeira nem seria a última polêmica enfrentada pelo escritor; e sua reação mais concreta viria quatro anos mais tarde, quando da publicação do romance “Lucíola” em que o autor retoma o tema da prostituta. Profundamente decepcionado com a situação, Alencar declarou que iria abandonar a literatura para dedicar-se exclusivamente à advocacia, mas isso nunca aconteceu.

No entanto, além de advogado e jornalista, José de Alencar foi também professor, orador, crítico literário e político. Sua carreira pública inicia-se em 1859 quando se torna chefe da Secretaria do Ministério da Justiça e mais tarde um dos seus consultores. Como filho de político, o jovem Alencar também tomou gosto pela política e, em 1860, quando seu pai faleceu, ele viaja para a Província do Ceará e deflagra sua campanha de candidatura a deputado. Assim, em 1861, Alencar estréia na tribuna parlamentar. Sua carreira política se fez como prestigiado deputado do Partido Conservador pela sua província, Ceará, por quatro legislaturas.

Conciliando política e literatura, José de Alencar escreve a peça “Mãe”, levada ao palco em 1860. Além disso, escreve os primeiros fascículos de sua obra “As minas de prata” e em 1862 publica “Lucíola”. Dois anos mais tarde, em 1864, casa-se com Georgina Cochrane e publica o seu romance intitulado “Diva”. No ano que se segue, 1865, em pleno eclodir da Guerra do Paraguai, publica “Iracema”, romance que mereceu elogios de Machado de Assis.

Nos anos de 1865 e 1866 foram publicadas as “Cartas políticas de Erasmo”. Partindo da suposta condição de que Dom Pedro II ignorava a corrupção e a decadência em que se encontrava o governo, Alencar dirige-se ao imperador chamando a atenção para a situação do país, com seus inúmeros problemas, entre eles o da libertação dos escravos e o da Guerra do Paraguai (1865-1870), segundo Candido e Castello (1983).

4.2.2 Segunda fase: breve e de afirmação política

Em conformidade com Candido e Castello (1983), a segunda fase do escritor é mais curta e se situa entre 1866 e 1869. Tem como principal característica a publicação de seus escritos políticos que se intitulam: “Ao povo: cartas políticas de Erasmo” (1866); “O juízo de Deus” (1867); “Visão de Jó” (1867) e “O sistema representativo” (1868). Nessa fase, continuou escrevendo para o teatro, publicando “O crédito” (1867) e uma comédia lírica em dois atos intitulada “Noite de São João”, datada de 1860, um tipo de opereta que recebeu música do maestro Elias Lobo; e a ainda peça “O jesuíta”.

Em 1867, ocorre a inauguração da estrada de ferro Santos – Jundiaí e no ano seguinte, 1868, é publicada no “Correio Mercantil” a carta de Alencar apresentando Castro Alves a Machado de Assis. Nessa época é nomeado para ocupar o cargo de Ministro da Justiça do gabinete do visconde de Itaboraí. Em 1869, Alencar candidata-se ao Senado almejando atingir a sua meta política maior: tornar-se um senador. Embora tenha assinado em 1868, como Ministro da Justiça, uma lei que proibia a exposição de escravos para a venda em praça pública, não viveu para ver a Abolição, em 1888 e nem a Proclamação da República, em 1889.

4.2.3 Terceira fase: maturidade intelectual plena e criadora

A terceira fase, de acordo com Candido e Castello (1983), abrange o período que vai de 1870 a 1875. Nesse momento, José de Alencar encontrava-se em plena maturidade intelectual e numa fase excepcionalmente criadora. Deixando de lado a política e o teatro, dedica-se à produção de romances e crônicas. Numa fase fértil, o escritor publica vários romances como “O gaúcho” (1870), “A pata da gazela” (1870). Vivia-se o cenário político e social da aprovação da Lei do Ventre Livre em 1871, ano em que Alencar publica o romance “Tronco de Ipê”. Dois anos depois, em 1873, quando se realiza o primeiro congresso do Partido Republicano Paulista, em Itu, no Estado de São Paulo, ele estabelece um debate com Joaquim Nabuco, no Jornal “O Globo”. Nesse mesmo ano, publica também as “noveletas” intituladas “A guerra dos mascates” e a série de crônicas dos tempos coloniais “Alfarrábios”, intituladas de “O ermitão da glória”, “O garatuja” e “A alma de Lázaro” em cuja “aridez dos assuntos e a falta de dados é muitas vezes suprida pela imaginação poderosa do artista”¹². Nos

¹² Trecho da 2ª dobra da 4ª edição de **O gaúcho**, [s. d.]

anos seguintes, publica os romances “Ubirajara”, 1874, “O sertanejo” e “Senhora”, em 1875. Nessa fase, José de Alencar produziu apenas uma crônica e um texto para teatro intitulado “O Jesuíta” (1875), considerada a mais ruidosa de suas peças teatrais. Além das obras citadas, publicou também: “Sonhos d'ouro” (1872), Til (1872) e “Encarnação” (1877).

Em 1870, quando publica as suas obras “A pata da gazela” e “O gaúcho”, entra em cartaz em Milão, na Itália, a opera “O guarani”, adaptada do seu romance homônimo. Enquanto finda a Guerra do Paraguai, o jornal carioca “A República” publica um manifesto lançando a campanha pró republicana. Nesse momento, Alencar deixa o Ministério da Justiça e retorna à câmara dos Deputados, em oposição ao imperador, pois Dom Pedro II o exclui da lista ao Senado.

Enquanto foi Ministro da Justiça, contrariando ainda a opinião de D. Pedro II, Alencar resolveu candidatar-se ao Senado. E foi o mais votado dos candidatos de uma lista tríplice. Ocorre que, de acordo com a constituição da época, a indicação definitiva estava nas mãos do imperador. E o nome de Alencar foi por ele vetado. Esse fato marcaria o escritor para o resto da vida. Daí para diante, sua ação política traz os sinais de quem se sentia irremediavelmente injustiçado. Os amigos foram aos poucos se afastando e sua vida política parecia ter terminado. Mas ele era teimoso o suficiente para não abandoná-la. Retirou-se para o sítio da Tijuca, onde voltou a escrever. Desse período resultam “O gaúcho” e “A pata da gazela” (1870). Tinha 40 anos, sentia-se abatido e guardava um imenso rancor de D. Pedro II. Porém, eleito novamente deputado, voltou à Câmara, onde ficaria até 1875. No entanto, foi a questão dos escravos que mais aborrecimentos causou ao escritor. Manifestando-se contra a Lei do Ventre Livre (1871), ele tomou posição ao lado dos escravocratas, despertando a ira de grande contingente de pessoas que, no país inteiro, considerava a aprovação dessa lei uma questão de honra nacional. Segundo Chalhoub (2003, p. 203), José de Alencar, como político e literato, viveu intensamente os acontecimentos que resultaram na aprovação da lei de 28 de setembro de 1871. Nesse bojo, Quintino Bocaiuva propôs a ele, “talvez o mais aguerrido crítico do imperador naqueles dias”, que fizesse de sua obra “Til” um folhetim no periódico “A República”, organismo de propaganda do regime republicano na Corte. Apesar de reafirmar a sua opção pelo regime monárquico, Alencar aceitou de bom grado o convite que lhe foi feito pelo editor e escreveu o romance no cenário de uma grande propriedade agrícola, no interior da Província de São Paulo, cujas personagens e temas envolvem sinhás-moças, escravos fiéis e amores impossíveis, bem ao gosto do ideário romântico vigente.

Dessa forma, na política experimentou o desgosto de memoráveis desentendimentos com o Imperador Dom Pedro II, mas como romancista José de Alencar

ganhou o apoio do público e dos críticos, que destinaram a ele um lugar de destaque e reconhecimento como fundador do romance histórico nacional e como propagador do movimento romântico no Brasil. Alencar ocupou a cadeira de número 23 da Academia Brasileira de Letras.

4.3 A tematicidade no romance de José de Alencar e o *corpus* de análise

Além do enquadramento em diferentes fases, a vasta e primorosa obra de José de Alencar como romancista, segundo Candido (1959) menciona, foi, primeiramente, dividida por Manuel Bandeira em romances mundanos, históricos, que se subdividem em regionais e sociais e os indianistas. Mais tarde, os compêndios de literatura brasileira passaram a usar uma classificação semelhante: romances urbanos, romances históricos, romances indianistas e os romances regionalistas. Essa divisão influenciou na seleção do *corpus* para análise pelo enquadramento temático das obras “O gaúcho” e “O sertanejo” em “romances regionalistas”. Entretanto, para não perder a visão do conjunto, fez-se uma breve explanação das obras classificadas em cada um dos temas.

Na classe dos **romances urbanos** ou “mundanos”, nos quais “procurou pintar instantes da vida carioca”, estão os romances ou crônicas que abordam o cotidiano, trazendo à tona os estereótipos, o modo de vida da Corte do século XIX e uma expressiva galeria de personagens populares. Aí ele devassou o quadro da sociedade carioca “ora zombando de seus costumes, ora exaltando com o mesmo ardor desprendido. Dentre esses romances estão: “Cinco minutos”, “A viuvinha”, “Lucíola”, “Diva”, “A pata da gazela”, “Sonhos d'ouro”, “Encarnação” e “Senhora”. Este, seu último e mais representativo romance da realidade urbana. Alguns desses romances como “A viuvinha”, “Lucíola” e “Diva” ficaram conhecidos, também, como romances de costumes. Neles, Alencar buscava retratar e sobretudo questionar o modo de vida na Corte apresentando um painel da vida burguesa: costumes, moda, regras de etiqueta praticadas na cidade.

O romance urbano de José de Alencar segue, em linhas gerais, o padrão do típico romance folhetim ao retratar a alta sociedade carioca e os problemas urbanos da época mesclados pelas mais belas fantasias de amor, quase sempre proibido. Mas o romancista vai além e, embora os acontecimentos muitas vezes ocorram num clima de aparente pompa e de um final feliz, os segredos e suspenses se desenvolvem em complicadas tramas que, ao serem desvendadas, realizam a crítica da sociedade por meio de denúncia da hipocrisia vigente na

época, da ambição exacerbada e da desigualdade social. Além dos conflitos sociais, José de Alencar demonstrou, também, habilidade na análise dos tormentos psicológicos da alma feminina, revelando seus mais íntimos conflitos.

Dentre as obras de Alencar classificadas como **romances históricos** estão “As minas de prata”, “A guerra dos mascates”, “O garatuja” e “Alfarrábios”. As obras indianistas revelam sua paixão romântica pelo exotismo, encarnado na figura do índio, com todos os seus costumes, crenças e relações sociais. Sua descrição sempre se opõe à imagem do homem branco, “estragado” e corrompido pelo mundo “civilizado”. O índio de José de Alencar ganha tons lendários e míticos, com ares de “bom selvagem”, teoria literária de cunho romântico preconizada na França. Foi com esses princípios que José de Alencar realizou uma obra romancística retratando, como poucos conseguiram fazer, toda a realidade brasileira.

Nesse enfoque de romance histórico, Alencar perseguia o objetivo de chegar a um perfil do homem essencialmente brasileiro, servindo-se de fatos e lendas da história, como o mito do tesouro escondido, a lenda das riquezas inesgotáveis na nova terra descoberta. As tramas narradas com intensa movimentação atraíram imigrantes, e aventureiros instigaram as lutas pela posse definitiva da terra e o alargamento das fronteiras. Nessa categoria estão “Guerra dos mascates”, “As minas de prata” e “Os alfarrábios”. Em “Guerra dos mascates”, personagens ficcionais escondem e disfarçam alguns políticos da época e até o próprio imperador (que aparece sob a pele do personagem Castro Caldas). As minas de prata é uma espécie de modelo de romance histórico tal como esse tipo de romance era imaginado pelos ficcionistas de então. A ação passa-se no século XVIII, uma época marcada pelo espírito de aventura tanto no Brasil, como na Europa. É considerado seu melhor romance histórico. Com ele, Alencar completava o mapa do Brasil que desejava desenhar, fazendo aquilo que sabia fazer: literatura.

José de Alencar introduziu o indianismo na prosa, o que já fizera Gonçalves Dias na poesia. De admirável poder descritivo, coube-lhe retratar a natureza brasileira com cores e forma suntuosas. Seu estilo retórico é ousado: o autor bem soube, ao lado de palavras do tupi-guarani, criar um linguajar brasileiro, procurando dar autonomia à literatura de um país que naquele momento estava em busca da sua identidade. Assim, o romance “O Guarani”, mesmo não sendo considerado tão importante quanto “Iracema”, tornou-se um dos mais populares, tendo sido inclusive tema da ópera de Carlos Gomes.

No seu **romance indianista**, o índio é visto em três etapas diferentes: antes de ter contato com o branco, em “Ubirajara” (1867); um branco convivendo no meio indígena, em “Iracema” (1865); e o índio no cotidiano do homem branco, em “O Guarani”. Esses romances

apresentam uma espécie de síntese conciliadora dos contrários: o europeu e o americano; o colonizador e o colonizado, e a “identidade cultural brasileira como símbolo dessa união” (MELLO; CATHARINA, 2006, P. 152). O indígena, pelas confissões de amor, expressa a união entre diferentes raças que vieram a compor a etnia brasileira.

Dentre os romances considerados como **romances regionalistas** estão “O gaúcho” e “O sertanejo”, e como romances sociais “O tronco do ipê” e “Til”. Os romances “O gaúcho” e “O sertanejo”, às vezes, são mencionados como regional-históricos. Dadas as suas características e precisão descritiva de locais e culturas representativas das características de certas regiões do Brasil, considerou-se adequado eleger esse dois romances – “O gaúcho” e “O sertanejo” – para compor o *corpus* de análise da presente tese. A Revolução Farroupilha (1835/1840) serve como pano de fundo à narrativa. O que vale de fato nessas obras é, sobretudo, o poder de imaginação, o estilo literário e a capacidade de construir narrativas bem estruturadas. Os personagens são heróis regionais puros, sensíveis, honrados, corteses, muito parecidos com os heróis dos romances indianistas. Mudavam as feições, mudava a roupa, mudava o cenário, mas, por trás da criação de todos esses personagens estava o grande romancista. Esses romances fornecem aspectos sobre temas, personagens, abordagens espaciais e temporais considerados relevantes para a presente pesquisa. Isso acontece porque esses romances regionalistas denotam o interesse e pelas regiões exóticas mais afastadas do Brasil, aliando os hábitos sociais da vida do homem do campo à beleza natural das terras brasileiras.

Cabe ressaltar que em certa época, ao analisar a obra de Alencar, os críticos, às vezes, faziam uma campanha contra ele por associar o escritor ao homem e ao político. Não escreviam, de fato, uma crítica literária válida quando julgaram as suas obras como mentirosas e fruto de exageros da imaginação. A crítica atual não tem nenhuma dúvida a respeito da importância fundamental dos romances de José de Alencar para se compreender o nacionalismo por meio da literatura. Esse escritor incorpora, em sua obra literária, aspectos do Brasil como ocorre nos romances “Til” e “O tronco do ipê”, e por excelência em “O sertanejo” e “O gaúcho”, mostrando as peculiaridades culturais da sociedade rural brasileira, com acontecimentos, paisagens, hábitos, maneiras de falar, de vestir e se comportar, contrastando-as com os refinamentos e exageros da vida na Corte.

Evidentemente, essa classificação é muito esquemática, pois cada um de seus romances apresenta muitos aspectos que merecem ser analisados: é fundamental, por exemplo, o perfil psicológico de personagens como o herói de “O gaúcho”, ou ainda do personagem central de “O sertanejo”. Por isso, a classificação acima prende-se a aspectos mais importantes (mas não únicos) de cada um dos romances.

Para Candido (1959, p. 218) existem três alencares. Aquele que, aos quinze anos e ainda estudante, residindo em São Paulo, deixa-se influenciar pelas leituras de romancistas franceses e, em viagem ao Ceará, observando as paisagens naturais “sente o impulso de cantar a terra natal”. O Alencar que experimenta o teatro, o senso das situações reais e o gosto pelos conflitos psicológicos. E, a partir dos anos de 1870, se conhece um outro Alencar quando, estimulado por um contrato com a Livraria Garnier, publica em seis anos doze romances e um drama, sem contar as obras que ele deixou inacabadas. É esse Alencar que ele próprio assim descreveu:

Ai começa outra idade de autor, a qual eu chamei de minha *velhice literária*, adotando o pseudônimo de Sênio, e outros querem seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro (ALENCAR, 1990, p.70).

O dizer de Alencar (1990, p. 69) demonstra que, apesar de viver um bom momento para publicar suas obras pelo fato de ter um contrato com a Livraria Garnier, havia uma queixa relativa à publicação de suas obras. Vale lembrar que, no caso do livro *Iracema*, por exemplo, o autor diz que foi “obrigado a editá-lo” (p. 69) por conta própria.

Nas diferentes fases e gêneros, em toda a obra de José de Alencar perpassam características que demarcam elementos indianistas, psicológicos, regionais e históricos. Diferentemente de outros romancistas de sua época que escreviam com se vivessem em Portugal, ele utilizou como tema o índio e o sertão do brasileiro e valorizou a língua falada no Brasil. Foi por meio dessas múltiplas formas que José de Alencar “emprestou a grandeza de um estilo vivíssimo e colorido e a agilidade de um hábil narrador de histórias”¹³

Alencar não conseguiu realizar a ambição que nutriu, qual seja a de tornar-se senador. Profundamente magoado, deixou a política após ter seu nome vetado pelo imperador. Surgiram na época os primeiros sintomas da tuberculose que infernizaria a vida do escritor durante trinta anos. No seu livro “Como e por que sou romancista”, o próprio Alencar (ALENCAR, 1990 p. 49) registrou: “[...] a moléstia tocara-me com a sua mão descarnada; e deixou-me uma espécie de terror da solidão em que tanto se deleitava o meu espírito, e onde se embalava as cismas e os devaneios da fantasia”.

Diante desse fato, em 1876, ele leiloou tudo o que tinha e foi com Georgiana e os seis filhos para a Europa, em busca de tratamento para sua saúde precária. Deprimido e muito

¹³ Trecho da 2ª orelha da 4ª edição de **O gaúcho**, [1954?]

debilitado, ele tinha programado ficar lá por dois anos. Durante oito meses visitou a Inglaterra, a França e Portugal. Seu estado de saúde se agravou e, muito mais cedo do que esperava, voltou ao Brasil.

A pesar de tudo, ainda havia tempo para atacar D. Pedro II. Editou alguns números do semanário “O Protesto” durante os meses de janeiro, fevereiro e março de 1877. Nesse jornal, o escritor deixou vazar todo o seu antigo ressentimento pelo imperador, que não o havia indicado para o Senado em 1869. Mas nem só de desavenças vivia o periódico. Foi nele que Alencar iniciou a publicação do romance “Exhomem” - em que se mostraria contrário ao celibato clerical, assunto muito discutido na época. Escondido sob o pseudônimo de Synerius, o escritor faz questão de explicar o título do romance Exhomem: “literalmente exprime o que já foi homem”. Alencar não teve tempo de passar do quinto capítulo da obra que lhe teria garantido o lugar de primeiro escritor do realismo brasileiro.

Voltou ao Rio, então estado da Guanabara, muito doente e morreu, pouco tempo depois, aos 48 anos, com a glória de escritor já um tanto abalada. Deixou seis filhos, inclusive Mário de Alencar, que seguiria a carreira das letras, como o seu pai. Ao saber de sua morte, o imperador D. Pedro II teria se manifestado fazendo referência à teimosia de Alencar. Machado de Assis, seis anos depois, faria menção aos escritos dele dizendo que: “José de Alencar escreveu as páginas que todos lemos, e que há de ler a geração futura”. A comprovação dessa assertiva está no fato de que muitas de suas obras fazem sucesso até os dias atuais (BERALDO, 1988, p. 155).

Dentre as obras da terceira fase, quando Alencar usa o pseudônimo de “sênio”, situam-se os romances “históricos” e regionalistas “O gaúcho” e “O sertanejo”, tomados aqui para a análise dos fragmentos enunciativos em que a natureza aparece exaltada num instigante cenário de paisagem, reveladora do mundo natural.

O saber não deve resultar de uma visão caolha, estrábica e míope. Deve, se possível, igualar-se à dos olhos facetados dos insetos, que enfrentam o *real* por diversíssimos ângulos óticos. Será uma visão plurilateral, móvel e insaciável, sobretudo perscrutadora. (CAVANHA: 1978, p. 29)¹⁴.

¹⁴ CAVANHA, Armando Oscar. Filosofia e biologia (ensaio sobre o conceito homem-máquina). Curitiba. Editora Lútero-Técnica, 1978.

5 JOSÉ DE ALENCAR: DOS PAMPAS AOS SERTÕES RETRATANDO A PAISAGEM BRASILEIRA

Como visto, José de Alencar criou uma literatura nacionalista, na qual se evidencia uma maneira de sentir e pensar tipicamente brasileiras. Suas obras são especialmente bem sucedidas quando o autor transporta a tradição social e cultural regional para a ficção. Tão grande foi a sua preocupação em retratar sua terra e seu povo que muitas das páginas de seus romances relatam mitos, lendas, tradições, festas religiosas, usos e costumes observados pessoalmente por ele, com o intuito de, cada vez mais, “abrasileirar” seus textos. Tornou-se, assim, reconhecido em sua época a ponto de ser aclamado por Machado de Assis como “o chefe da literatura nacional” (BERALDO, 1988).

Alencar publica uma série de romances regionalistas nos quais busca “retratar o Brasil”. Dessa série, “O gaúcho” representa a região do interior do Rio Grande do Sul, enquanto que “O sertanejo”, o interior do Ceará. Com essa brasilidade romântica ele narra ao mesmo tempo em que “pinta” a paisagem natural brasileira, especialmente, em suas obras intituladas “O gaúcho” e “O sertanejo”.

Seguindo, cronologicamente, a sequência de publicação da primeira edição das obras em estudo, faz-se breve resumo do romance “O gaúcho” (1870), o primeiro da sua série de romances regionalistas e, em seguida, “O sertanejo” (1875), o último romance – juntamente com “Senhora” – que Alencar publicou em vida.

5.1 O gaúcho: na identificação homem-cavalo à representação homem-natureza

Na primeira página da obra “O gaúcho”, sem título e sem assinatura, está escrito que ela faz parte dos livros que pertencem a uma fase denominada “velhice literária”. Portanto, os livros escritos nesse momento “não são mais flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno” (ALENCAR, 1870, p. 7).

Nessa obra, o autor narra em terceira pessoa a história de um menino chamado Manoel Canho. Ele tem muita admiração por seu pai, um grande conhecedor de cavalos, que morre assassinado. O filho nunca mais esquece esse fato marcante de sua vida e ao ter um padrasto passa a odiar o padrasto. Após a morte deste, persegue a idéia de vingar o assassinato

do pai. Na execução de seu plano de vingança, Canho vive as desventuras da Guerra dos Farrapos, mais particularmente os aspectos associados a Bento Gonçalves.

Após ter se vingado, como planejara, apaixona-se por Catita. Mas, durante uma das suas viagens, a moça se deixa envolver por um outro homem. Quando Manuel regressa da viagem, Catita cai a seus pés implorando-lhe amor. O livro termina com Manuel e Catita cavalcando pelos pampas infinitos, numa louca carreira, em meio a uma paisagem de céu encoberto e muito escuro. Os relâmpagos cortando o horizonte e o vento zumbindo ferozmente compõem o cenário que dá desfecho ao romance.

Nesse romance, publicado em 1870, o primeiro de uma série em que o autor busca “retratar o Brasil”, destacam-se a paisagem e o personagem típicos da Região do Sul do Brasil, ou seja, o gaúcho correndo por seus pampas. Um ambiente brasileiro “afastado dos bulícios da corte” (BERALDO, 1988, p. 118).

5.2 O sertanejo e o sertão: a simbiose homem e natureza

O sertanejo é um romance narrado em terceira pessoa. Conta a história de Arnaldo Louredo e se passa na região de Quixeramobim, interior do Estado do Ceará. Arnaldo é filho de um destemido vaqueiro da fazenda Oiticica e foi criado com Flor, filha do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo. Este quer fazer de Arnaldo substituto do seu próprio pai, mas ele se recusa porque quer viver livre.

Arnaldo idolatra Flor e a protege de todos os perigos, onde quer que ela esteja. Ao mesmo tempo, chega à região um moço que vive no Recife, Marcos Fragoso, dono de uma fazenda vizinha a Oiticica. Marcos pretende Flor como esposa. O capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, pai de Flor, recusa o pedido de Marcos, pois não suporta a idéia de sua filha ser pedida em casamento. Ele é que quer escolher o marido para a filha. Marcos Fragoso, ofendido, traça um plano para raptar Flor, que é frustrado por Arnaldo. Fragoso não desiste e cerca a casa da fazenda Oiticica. Mas o pai de Flor manda chamar um sobrinho Leandro Barbalho para casar-se com Flor e o padre para officiar, mesmo diante do espanto dos homens de Fragoso. Percebendo a situação de perigo, Arnaldo consegue que uma tribo indígena, de cujo chefe se tornara amigo, venha para ajudá-lo a combater e derrotar Fragoso. Nesse embate, o primo Leandro Barbalho é morto por uma flechada, e Flor abdica do casamento. Assim termina o romance, com a promessa de Alencar de continuar narrando as aventuras do sertanejo Arnaldo. Porém não houve tempo, o romancista morreu antes de poder cumpri-la.

Tanto Arnaldo Louredo como Manoel Canho ilustram bem um tipo de herói masculino: jovens, belos, ágeis e perdidamente apaixonados. Esses heróis vivem livres da civilização e perfeitamente integrados à natureza. São, em síntese, modelos de heróis românticos.

5.3 Análise dos enunciados extraídos dos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”

Os fragmentos ou enunciados selecionados e extraídos dos romances “O gaúcho” e de “O sertanejo” são aqueles que se entendem como os que melhor explicitam as representações acerca da natureza, de forma romântica e poetizada, como podem ser constatados nos trechos que antecedem os comentários resultantes das análises. As palavras que aparecem destacadas, em negrito, foram identificadas como as mais relevantes para expressar uma das categorias: personagem, objeto ou enredo, acontecimento, lugar e tempo. Ou, dizendo de outra maneira, os enunciados que sugerem a presença do sujeito, personalidade ou ator, responsável por uma ação da materialidade do objeto, da ação, energia, acontecimento de algo, do tempo e do espaço em que as ações ocorrem.

Cada enunciado pode variar com relação às possibilidades de presença de uma ou mais categorias. Um único enunciado pode apresentar, inclusive, todas as categorias ao mesmo tempo. No entanto, foi agrupado em apenas uma das categorias, ou seja, aquela que se identificou como a mais representativa. Cabe esclarecer também que, nos excertos ou enunciados, foi mantida a grafia original. Feitas essas considerações, dá-se início, a seguir, às análises propriamente ditas, com a apresentação dos excertos textuais, seguidos dos comentários resultantes da análise.

5.3.1 A revelação dos personagens e da “personificação” da natureza

Na Teoria de Análise Documentária de Ranganathan (1967), a personalidade refere-se a “seres” de diferentes tipos, como também a diferentes “coisas”. Essa categoria é de difícil identificação. O autor propõe a aplicação do princípio hindu: “não é isso, não é isso..., então é aquilo”. Esse processo é denominado como método do resíduo ou da exclusão. Dessa forma: se não é “Tempo”, não é “Espaço”, não é “Energia”, e tampouco é “Matéria”, pode então ser considerada “Personalidade”.

Na literatura, os personagens em geral são seres humanos. Mas podem aparecer personagens animais e outros elementos da natureza que são “humanizados”, ou seja, que desempenham papel semelhante ao das pessoas. O texto literário tem a natureza como protagonista. Nessa categoria, deve-se recuperar a idéia de ator. Para Greimas (1973), o emprego da palavra “ator” é preferível ao de “personagem” devido a sua maior abrangência. Enquanto o termo “personagem” é mais apropriado para seres humanos, ou a seres antropomorfizados, a palavra “ator” significa “agente do ato” ou “qualquer sujeito da ação”. Estende-se, inclusive, aos elementos do mundo cósmico ou noológicos como: amor, ódio, virtude, dentre tantos outros termos. Isso ocorre independentemente da função que por ventura exerçam dentro do texto. Exige-se aqui uma adequação conceitual e um entendimento de que, muitas vezes, as categorias “personalidade” e “matéria” são de difícil separação. Isto porque as propriedades da matéria estão intimamente ligadas àquilo que as exprimem. Os atores seres humanos podem ser caracterizados por suas ocupações e ou funções ou, como ressalta D’Onofrio (1995, p.91), como um “ator investido de um papel temático”, tais como conselheiro, sábio, pescador, gaúcho, sertanejo, entre outros. Os atores também podem aparecer de uma forma figurada e como exemplifica D’Onofrio (1995, p.91), podem se constituir de seres divinos, animais e objetos. Assim, a noção de autoria pode ser reservada para indicar a criação intelectual ou artística. Na narrativa, o personagem atua no interior do enredo ficcional e pode ser, também, o próprio narrador. Portanto, é possível confundir o autor da obra na realidade com o narrador na ficção.

Para simplificar, a categoria “Personalidade” pode ser entendida como estando além dos “seres” e dos diferentes “tipos de seres”, incluindo as “coisas” e os diferentes “tipos de coisas”. Assim, compõem o universo dessa categoria aqueles ou aquilo que faz algo. É o sujeito da ação, resultante da pergunta “Quem faz?”, cuja expressão lingüística ou semântica, em geral, aparece numa forma de linguagem denotativa, caracterizada por substantivos como: nomes próprios ou comuns representando os descritores “onomásticos”, tal qual sugere Agustín Lacruz (2006). As expressões correspondentes à categoria podem aparecer marcadas por alguma característica ou particularidade, adjetivações, qualificação, inclusive conotativa que legitimam a sua personalização.

Nos trechos analisados, foi possível identificar quatro conjuntos de expressões que desempenham a função de atores ou personagens dentro do enunciado em análise. Um deles formado por seres humanos, caracterizados por suas ocupações ou funções, ou seja, personagem “investido de um papel temático.” (D’ONOFRIO, 1995, p. 91). Um outro conjunto é reconhecido por possuir um identificador do ponto de vista étnico. Um terceiro

conjunto forma-se pelos atores figurados por animais, plantas e demais elementos da natureza. Um quarto conjunto apresenta personagens figurados por divindades.

No primeiro conjunto foram identificadas as expressões que indicam personagens humanos, qualificados pela função ou referência de pertencimento territorial como é o caso do emprego da expressão o ‘sertanejo’, assim apresentado:

E agora ouvia-se um estrépito bem conhecido dos **sertanejos**; era como uma descarga de fuzilaria que reboava na floresta (ALENCAR, 1875, p. 51)

Da mesma forma a expressão ‘pampa’ também é usada como identidade geográfica. Pois significa a forma como a paisagem se apresenta em um determinado lugar, com uma grande planície coberta com vegetação rasteira, típica da Região Sul do Brasil.

O **pampa** [...] é o pasmo, o torpor da natureza (ALENCAR, 1870, p. 24).

Na mesma perspectiva conotativa o autor emprega a expressão ‘gaucho’, conforme aparece no enunciado a seguir:

Nenhum ente, porém, inspira mais energicamente a alma pampa do que o homem, o **gaúcho** (ALENCAR, 1870, p. 26).

O conjunto formado pelos seres humanos, caracterizados por suas ocupações ou funções, cuja expressão aparece com alguma variação assim exemplificada:

Na manhã de 29 de setembro um **cavaleiro** corria a toda brida pela verde campanha que se estende ao longo da margem esquerda do Jaguarão. (ALENCAR, 1870, p. 28)

Ou mesmo de forma que, além da função apresenta, também, propriedades qualificadoras ou de referência etária:

Ao lado da casa, junto à mangueira, aparecera com efeito o animal, trazido por um **rapazinho** que servia de **peão** (ALENCAR, 1870, p. 53).

Era o **cavaleiro moço** de 22 anos quando muito, alto, de **talhe delgado**, mas **robusto**. Tinha a face tostada pelo sol e sombreada por um buço negro e já espesso (ALENCAR, 1870, p. 28).

Da mesma forma que se percebe, também, a função e a referência territorial e temporal, em:

A sela é ao mesmo tempo a bagagem do gaúcho; esse **viajante do deserto**, como o **sábio da antigüidade**, pode bem dizer que leva consigo quanto possui (ALENCAR, 1870, p. 33).

No segundo grupo, a expressão que indica personagem humano revestido de traços étnicos pode ser exemplificada da seguinte maneira:

Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda a verdura, que é o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o seu manto como chamavam poeticamente os **indígenas** (ALENCAR, 1875, p. 8).

No terceiro conjunto de expressões estão os atores figurativos e podem aparecer representados por aves, animais e outros elementos da natureza, como:

Pelas margens da lagoa os **jaburús** caminham lentos e taciturnos ou miram-se imóveis nas águas. As **garças** carmeiam com o bico a alva plumagem; e o maranhão dorme ainda, em pé no meio do brejo, com a cabeça metida embaixo da asa e uma das pernas encolhidas (ALENCAR, 1875, p. 25).

Os animais também aparecem como atores, fazem parte do enredo e são mencionados pelas suas espécies, dentre outras, pelas seguintes formas:

O estalar dos ramos despedaçados pela corrida veloz de um animal possante, como o **boi**, o **cavalo**, a **anta** e o **veado**, produz essa ilusão, que aumenta com a repercussão profunda e sonora da espessura (ALENCAR, 1875, p. 51).

A riqueza de detalhe com que são descritas as façanhas e as características físicas de uma égua confere-lhe uma grande importância, como por exemplo:

Na presença da gente que a cercava, a **égua** estacou, raspando o chão com a pata arminada de branco. Pôde-se então admirar-lhe a perfeição da estampa. Desta vez, contra o costume, não havia exageração da parte do chileno: era com efeito um **soberbo animal**. Talhe esbelto e fino sôbre alta estatura; cabeça pequena, **colo cintado** e garboso, pelo qual se encrespavam as longas crinas, esparsas como os anéis de basta madeixa; a **anca roliça**, ligeiramente bombeada e ondulando com os reflexos ardentes do luzido pêlo; os ilhais a se retraírem com um espasmo nervoso; e finalmente uma roupagem baia, que nos cambiantes luminosos parecia veludo tecido a fio de ouro; tal era a imagem viva e palpitante que os gaúchos tinham diante dos olhos (ALENCAR, 1870, p. 54).

Ao animal atribuem-se sentimentos e manifestações semelhantes aos humanos como a alegria, a felicidade e a emoção, assim descritas:

A trecho passa o **poldro** bravio, desgarrado do magote; ei-lo que se vai retouçando alegremente babujar a grama do próximo banhado (ALENCAR, 1870, p. 23).

O animal também desperta sentimentos nos humanos quando se menciona que:

[...] o **cavalo** é uma das fibras mais sensíveis do coração do gaúcho (ALENCAR, 1870, p. 30).

Aparecem também expressões por comparação ou analogia, como acontece no enunciado a seguir.

É assim que explica-se a rápida percepção, que chega a ponto de parecer impossível, e a prontidão ainda mais prodigiosa do movimento em que o cavalo e o cavaleiro se esquivam aos embates, e sulcam por entre a **floresta emaranhada**, como **golfinho** por entre as **vagas revôltas** do oceano (ALENCAR, 1875, p. 53).

As plantas podem equiparar-se ou serem comparadas aos animais e podem ser como nos exemplo que seguem:

Como a **árvore**, são a **ema**, o **touro**, o **corcel**, todos os **filhos bravios** da savana (ALENCAR, 1870, p. 26).

De tal maneira que uma árvore ganha uma função, tem necessidades e ela se comporta tal qual se expressam os outros seres vivos, como pode ser entendido pelo enunciado a seguir:

Logo se conhece que a **árvore** já lutou à sua nutrição. A **árvore** é sóbria e feita às inclemências do sol abrasador. Veio de longe a semente; trouxe-a o tufão nas asas e atirou-a ali, onde medrou. É uma **planta emigrante** (ALENCAR, 1870, p. 26)

Como também pode aparecer de forma tipificada pela espécie, da mesma forma que os seres humanos pelas suas características étnicas, assim descritas:

Ali são as **carnaúbas** que flutuam sobre as águas como **elegantes colunas**, carregadas de festões de trepadeiras, donde pendem flores de todas as cores e aves de **brilhante plumagem** (ALENCAR, 1875, p. 15).

Da mesma maneira que as plantas são comparadas aos animais, o rio e outros elementos da natureza podem ganhar um papel a desempenhar, da seguinte maneira:

Além aparecia ao longe um mar doce. Era o Quixeramobim, que pejado com as chuvas transbordara do leito submergindo tôda a zona adjacente. No meio desse oceano boiava uma coroa de terra, que a torrente impetuosa arrancara da margem, e que deslizava como uma ilha flutuante (ALENCAR, 1875, p. 25).

A onda, como a nuvem, também se expressa da maneira conforme demonstra o enunciado a seguir:

As **ondas** se agitam em constante flutuação; têm uma voz, murmuram. No firmamento as **nuvens** cambiam a cada instante ao sopro do vento; há nelas uma fisionomia, um gesto (ALENCAR, 1870, p. 24).

No quarto conjunto, a própria natureza torna-se personagem e se apresenta como divindades do bem ou mal, da seguinte forma:

Para a fúria dos elementos inventou o **Criador** as **rijezas cadavéricas** da natureza. Diante da **vaga impetuosa** colocou o **rochedo**; como **leito de furacão** estendeu pela terra as **infindas savanas** da **América** e os **ardentes areais** da **África** (ALENCAR, 1870, p. 24).

Encontra-se ainda descrição de ambiência onde toda a ação depende da natureza, assim apresentada:

Afinal a **natureza** entra em repouso; serena a tempestade; queda-se o deserto, como dantes **plácido** e inalterável (ALENCAR, 1870, p. 24)

Nessa categoria observou-se, na parte da obra analisada, que a natureza se apresenta freqüentemente de forma adjetivada, assumindo diferentes papéis e representações, como parte do universo. Assim, a expressão da categoria “personalidade” aqui está sendo tomada, de forma explícita ou implícita, como a temática da natureza e de todos os elementos a ela referentes. Ao se pensar numa composição narrativa, essa categoria – personalidade – encontra ecos de semelhanças com o que na estrutura narrativa denomina-se de “personagem”. No caso do romance, os personagens são seres inventados, fictícios ou inspirados na história. Eles se movimentam, se relacionam e dão lugar à trama que se estabelece na ação. Não há personagem “gratuito” em uma história, cada um tem o seu papel. Entre os personagens, há o protagonista, o antagonista; há os principais – o agente (responsável pela ação) e o paciente (aquele que é afetado pela ação). Os personagens ajudam

a compor o ambiente da estrutura narrativa, além de desempenharem suas ações e foram representados pelos descritores conotativos e denotativos que compõem o quadro 6, a seguir:

CATEGORIA DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativos	Conotativos Temáticos não referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	Sertanejos. Cavaleiro. Jaguarão. Cavaleiro moço. Viajante do deserto. Animal. Jaburus. Garças. Boi. Cavalo. Anta. Veado. Poldro. Cavalo. Golfinho. Égua. Árvore. Ema. Touro. Corcel. Carnaúbas. Quixeramobim. Onda. Nuvem. Criador. Rochedo. América. África. Natureza	Pampa. Gaúcho. Rapazinho. Talhe delgado. Robusto. Indígena. Floresta emaranhada. Vaga revolta. Soberbo animal. Colo cintado. Anca roliça. Filho bravio. Planta emigrante. Elegantes colunas. Brilhante plumagem. Mar doce. Coroa de terra. Rijeza cadavérica. Vaga impetuosa. Leito de furacão. Infundas savanas. Ardente areal. Plácido.

Quadro 6 - Descritores de “personagens” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”

Observa-se que, em vários momentos das obras “O gaúcho” e o “O sertanejo”, as pessoas, os animais, as plantas e os demais elementos da natureza fazem parte da narrativa e aparecem funcionando como atores, protagonistas ou como coadjuvantes. São agentes de um determinado ato ou ação em que a natureza se manifesta num contexto de intenso dinamismo.

5.3.2 A “matéria” (te)matizada

A categoria “Matéria”, da forma como foi concebida por Ranganathan (1967), produz manifestações de duas espécies, que ele denominou de: “Material” e “Propriedade”. A abordagem associativa dessas duas manifestações é justificada pelo autor devido ao fato de que um mesmo objeto pode ser composto ou produzido por diferentes tipos de material, como, madeira, pedra, couro e muitos outros. A observação dessa categoria facilita depreender de que trata o objeto, como também qual o assunto predominante em cada enunciado.

Um tema é uma espécie de mote a partir do qual os conflitos e o enredo são desenvolvidos. Portanto, ele está relacionado aos assuntos que vêm à tona na narrativa e aos conflitos que emergem e estruturam o enredo. É a síntese do caráter dos conflitos e dos desafios que os personagens enfrentam. Numa narrativa, o tema é um conceito que permite

analisar e atribuir significados ao enredo que se caracteriza pela sequência de eventos, o que, em geral, acontece em um tempo e em um espaço demarcados.

Na narrativa o tema “[...] é a idéia em torno da qual se desenvolve a história”. Corresponde a um substantivo abstrato. O assunto é concretizado pelo tema, ou pelo seu desenvolvimento no enredo. Assim, “pode-se identificá-lo nos fatos da história e corresponde a um substantivo concreto” (GANCHO, 2000, p. 30). Na maior parte das vezes, o narrador é quem estabelece e apresenta o conflito da história. Ele propõe também um tema que o auxilia a manter a coesão desses conflitos que orientarão o enredo, mas pode ocorrer de o narrador ser um dos personagens da história e aparecer em vários temas que concorrem entre si, dificultando qualquer hierarquização entre eles. Em histórias mais complexas nas quais há mais de um conflito, pode existir um tema central, abrangente, e uma série de temas secundários, ou subtemas, relacionados ao tema central. Porém, cada subtema orienta um conflito da história e, por sua vez, passa a ser o tema central naquele contexto. Nesse mosaico de temas e subtemas que se alternam entre principal e secundário, apresenta-se uma primeira dificuldade.

Da mesma forma que cada tipo de material tem propriedades que podem dar origem a muitos e diferentes objetos, esses objetos devem sua forma não só às características desses materiais como também às propriedades inerentes à configuração desses objetos, tais como a sua volumetria, aspectos da sua textura e sua coloração, entre tantas outras. Assim, o mesmo material pode aparecer em diversas outras entidades de forma que uma propriedade intrínseca a um determinado objeto, isoladamente, não é o próprio objeto. Assim, os objetos podem se apresentar como algo composto por matéria que lhe dá a substância – e que se expressa, lingüisticamente por meio do uso de substantivos – e por propriedades que podem ser absolutamente abstratas, adjetivadas, que somam matéria e propriedade para criar suas características físicas.

Agustín Lacruz (2006), em seu trabalho de representação de conteúdo, faz o emprego dessa categoria, subdividindo-a em duas partes: “temáticas referenciais” e “temáticas não referenciais”. Numa primeira aproximação, a autora faz justamente a separação entre a matéria e a propriedade. As “temáticas referenciais” tratam do assunto objetiva e conceitualmente, no sentido de explorar o termo que denota ou refere um dado objeto. No que concerne às “temáticas não referenciais” percebe-se justamente, o emprego de termos que exprimem certas propriedades ou características abstratas ou conotativas do objeto.

No que tange à teoria da narrativa, essa é uma categoria de difícil comparação. Na tentativa de uma aproximação, buscou-se o conceito de "objetos-personagens", considerados

como elementos essenciais da narrativa. Esses objetos-personagens podem ser considerados as edificações, os monumentos e demais objetos concretos e materializados. De acordo com França (1980), neles encontra-se a "estrutura profunda", para além da aparente. Além do objeto de arte ou objeto-personagem, procuram-se as marcas do involuntário, ou seja, aquilo que vai além do que voluntariamente explicitou o autor. Dessa forma, procura-se a presença daquilo que está aparente e se reconhece como sendo uma informação para as outras informações que esta sugere existir. Com isso, pressupõe-se que existe algo exteriormente ao objeto, assim como, por exemplo, um edifício sugere a existência de elementos para além da sua aparência sacra ou profana. Essa manifestação pode dar-se por meio de símbolos em que se realiza a significação de algo que não está aparente.

Nessa linha de raciocínio, nas variações apresentadas encontram-se alguns temas ou expressões dotadas ou conotadas de materialidade ou substâncias que indicam “temáticas referenciais”, tais como:

Perto erguia-se uma **choça**, perdida no meio dos pampas, como uma árvore da floresta, cuja semente veio trazida pelo vento (ALENCAR, 1870, p.74).

No conjunto, o tema natureza aparece revestido de diferentes matizes – (te)matizado revelados pelas propriedades da matéria. Assim, na descrição da paisagem, são as formas, as cores e os elementos de efeitos visuais que aguçam outros sentidos ou que criam uma atmosfera que provoca sensações, emoções e outros sentimentos. Nos trechos analisados, identificaram-se expressões que representam as propriedades da matéria, responsáveis pela expressão das formas cores e tons, tais como: “verde alcatifa”, “verde grama”, “azul senso”, “pardacento” e “alvo”. As formas, reais ou metafóricas são assim expressas: “ermos”, “nu”, “seco”, “rústico”, “indecisa” e “elegante”.

Dessa forma, a natureza apresentada é a do ‘campo’, com ‘matas’ e ‘gramas’ formando um ambiente fechado por ‘cúpulas’, assemelhando-se a uma abóbada constituída pela parte superior côncava e interna de alguns edifícios específicos, de edificações de igrejas. Esse ambiente ‘rústico’, mas sagrado, apresenta-se também como ambientes ‘graciosos’ tais como os ‘camarins’, tal qual um vão situado por cima do altar-mor, onde se arma o trono para a exposição do santíssimo, como mostra o enunciado a seguir:

Do **outro lado**, o **campo** coberto de **matas**, no meio das quais destacam-se as **clareiras**, tapetadas de verde **grama** e fechada por **cúpulas** frondosas, como **rústicos** e **graciosos camarins** (ALENCAR, 1875, p. 15).

Outras expressões dizem respeito ao clima do ambiente ou do efeito emocional que os aspectos ou propriedades da materialidade provocam. Tais propriedades não são só físicas, porém são responsáveis pelas características ou feições físicas, em geral de natureza conotativa, e estão associadas aos sentimentos ou sensações que elas provocam nos seres humanos, como pode ser percebido no enunciado que segue:

No seio das ondas o nauta sente-se **isolado**; é o átomo envolto numa dobra do infinito. A âmbula imensa tem só duas faces convexas, o mar e o céu. Mas em ambas a cena é **vivaz e palpitante** (ALENCAR, 1870, p. 23).

Em outro trecho, ao associar o objeto “chapéu desabado de baeta” atribui sentido de recato e dá forma ao objeto de proteção, assim descrito:

Cobria-lhe a fronte larga um **chapéu desabado de baeta** preta (ALENCAR, 1870, p. 28).

Enquanto que a ‘janta expedita’ indica rapidez, atendimento imediato e dá a descrição da comida e da bebida:

A janta foi expedita. Uma grande **naca de carne** com alguns **punhados de farinha**; e **água bebida** no bocal do **estribo**, que o rapaz teve o cuidado de lavar para dar-lhe a serventia de copo (ALENCAR, 1870, p. 33)

Na obra ficcional, existe também a atmosfera, que é a forma ou o tom através do qual o narrador e os personagens da narrativa desenvolvem o tema da história. A atmosfera está relacionada às sensações que são desencadeadas pela forma como a narrativa é contada e à maneira como o narrador narra os fatos e os personagens os apreendem ou correspondem a eles. Numa narrativa, a atmosfera, que quase sempre está em sintonia com o tema, é percebida de modo que possa haver uma atmosfera central. Esta dita o tom da história e proporciona outras atmosferas secundárias. A atmosfera de cada tema, potencialmente, oferece um leque de possibilidades para se criar as atmosferas que regem cada história, cada cena ou cada estágio da narrativa, conforme é possível perceber pelo enunciado a seguir:

Já o crepúsculo da manhã começava a bruxolear (bruxulear) as **formas indecisas** das árvores, que todavia ainda flutuavam pela várzea como visões noturnas embuçadas em **alvos crepes** (ALENCAR, 1875, p. 6).

Essa categoria apresenta, também, uma grande variedade de elementos da natureza, como os do mundo vegetal ou animal como: ‘Tronco’, ‘raiz’, ‘árvore’, ‘capim’, ‘grama’ e ‘dente’. Bem como um grupo de descritores ou palavras representativas, que expressam noções qualificadoras, conotativas, dos conceitos implícitos, abstratos, tais como: ‘formosura’, ‘vislumbre’, ‘belo’, ‘bom’, ‘celeste’ e ‘divino’, conforme se visualiza no quadro 7, a seguir:

CATEGORIA DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativos	Conotativos Temáticos não Referenciais (por que)
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O que?)	Choça. Campo. Mata. Grama. Cúpula. Estribo. Tronco. Raiz. Árvore. Capim. Dente. Comida. Bebida.	Verde alcatifa. Azul senso. Pardacento. Ermo. Nu. Seco. Ambiente rústico. Ambiente sagrado. Forma indecisa. Elegante. Serenidade. Felicidade. Desolamento. Tristeza. Prontidão. Alegria. Frescor. Iluminado. Rusticidade. Prodigioso. Bem-aventurança. Gracioso. Perfumado. Brilhante. Taciturno. Sonoridade. Saudosismo. Impetuosidade. Ilusão. Fome. Calor. Mormaço. Fúnebre. Chapéu de baeta. Formosura. Vislumbre. Belo. Bom. Celeste. Divino. Alvo crepe.

Quadro 7 - Descritores de “matéria” e suas “propriedades” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”

Nesta categoria percebe-se uma predominância de expressões conotativas sobre as denotativas, que contribuem para formar o quadro de possibilidades de representações significadas usando descritores temáticos que Agustín Lacruz (2006) denominou “Temáticos não referenciais”. Nessa categoria, percebe-se não só a presença de expressões que demarcam o estilo literário da obra analisada, como também sua potencialidade por meio dos elementos que compõem a poética textual, do “ver” e do “sentir”. Aparecem, também, expressões usadas em sentido modificado, figurado, por exemplo, ‘coluna’ e ‘crepe’. Há, ainda, um rol de propriedades que dão conformidade aos aspectos da materialidade como objeto de alguma ação ou como parte do pano de fundo ou do contexto de uma narrativa.

5.3.3 A “energia” da natureza sobre a matéria e o imaterial

É também em tom saudoso que homem e natureza se harmonizam: de forma que respira a brisa perfumada que vem da natureza e dela recebe (ou compartilha) a energia ‘possante’. Comungar com a natureza é comungar com a divindade, com o sublime e com o espiritual.

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o **homem comunga a seiva** dessa natureza possante? (ALENCAR, 1875, p. 5).

Esse enunciado permite recuperar as idéias apresentadas por Gonçalves (2006), sobre as “forças orgânicas” no interior da “criatura”, ou seja, do ente natural. Comenta Gonçalves (2006, p. 52) que o autor se utiliza de uma linguagem poética para descrever o processo de formação contínuo no interior do próprio organismo e que é responsável pelo “florescimento da vida”, cujo processo abrange a aparição, a preservação e a reprodução da vida. Assim, a natureza é representada como algo capaz de agir, de nutrir e de fortalecer o homem não só externa, mas também interiormente, espiritualmente.

Da mesma forma que se entende que as expressões “personagem” e “atores”, se equivalem, também a expressão “ação” equivale à expressão “energia”. Essas categorias são, também na narrativa, de difícil identificação, como se percebe nos enunciados a seguir.

O frio que é capaz de “cortar” desenvolve uma ação que na verdade é da sensação de frio intenso que chega a doer.

Apesar do sol que dardejava em um céu límpido e azul, o **frio cortava** (ALENCAR, 1870, p. 30).

O espaço também pode ser cortado pela ave, da mesma forma que o mato pode bordar a orla, assim descritos:

Raro **corta o espaço**, cheio de luz, um pássaro erradio, demandando a sombra, longe na restinga de mato que borda as orlas de algum arroio (ALENCAR, 1870, p. 23).

Nesse caso mostra o clamor pela ausência de energia provocada pela imutabilidade, pela falta de bafo, pelo não balbucio do deserto como se o movimento fosse o esperado, conforme se pode verificar no enunciado a seguir:

Por toda a parte a imutabilidade. Nem um bafo para que essa natureza palpite; nem um rumor que simule o **balbuciar do deserto** (ALENCAR, 1870, p. 24).

Arriar o animal, pular, galopar, atravessar o rio são movimentos que traduzem formas de ação e demandam movimento e energia, assim apresentados:

Arreado o animal, pulou o gaúcho na sela e atravessando o rio, **partiu a galope** (ALENCAR, 1870, p. 34).

Em geral, a expressão lingüístico-semântica dessa categoria situa-se em verbos que indicam o tipo de ação, mudança, intervenção, provocada por um determinado sujeito ou personalidade em relação a “alguém” ou a “alguma coisa”. Dessa maneira, os olhares num ‘fluir’ e ‘refluir’, tal como aparece no enunciado abaixo:

Os olhos de ambos se embeberam uns nos outros e se condensaram em um mesmo raio, que **fluía e refluía** da pupila humana à pupila eqüina (ALENCAR, 1870, p. 62).

Da mesma forma que expressões negritadas, a seguir, indicam algum tipo de ação manifesta:

As súbitas antipatias são incompreensíveis; é este um mistério d’alma, que a ciência ainda não conseguiu perscrutar. Parece que há no **magnetismo animal**, como na eletricidade da atmosfera, um **fluido de repulsão** e um **fluido de atração**; um pólo para o amor e outro para o ódio (ALENCAR, 1870, p. 65).

A “Energia”, segundo a proposta de Ranganathan (1967), é a manifestação de uma determinada ação. Dessa forma, a ação pode ser efetuada por entidades de diferentes espécies e por todas elas, ao mesmo tempo. Elas podem ser de ordem inanimada, animada, conceitual, intelectual e intuitiva. A indagação sobre o processo, ou seja, sobre o “como” se dá “algo”, leva mais facilmente ao encontro da identificação da “ação”. Para Agustín Lacruz (2006), a ação indica a forma ou a conformidade que ganha um objeto temático.

Ao se pensar na teoria da narrativa, a categoria “energia” encontra uma correspondência no elemento da narrativa denominado “ação” ou “enredo”, que é uma seqüência de acontecimentos que ocorrem com determinadas pessoas ou personagens, num certo lugar.

No universo natural essa categoria pode assumir ações bastante diversificadas. A seguir, são apresentadas as variantes da categoria “energia”, encontradas no universo amostral. Essa categoria, que parece, à primeira vista, das mais importantes no contexto narrativo, é responsável pela ação, que é a sua alma. Ela é fundamental pela sua capacidade de expressar a poética pelo modo “como” se diz ou se conta algo. Optou-se por demonstrar essa categoria na forma frasal, uma vez que o termo ou expressão, isoladamente, nem sempre é capaz de demonstrar a ação ocorrida, bem como a carga poética expressa pela combinação de expressões e de construções metafóricas. Essas, muitas vezes são produzidas a partir de associação de palavras originadas da frase capazes de exprimir o que energia, conforme demonstrado a seguir:

Ali são as **carnaúbas** que **flutuam** sobre as **águas** como **elegantes colunas**, carregadas de festões de trepadeiras, donde pendem flores de todas as cores e aves de brilhante plumagem (ALENCAR, 1875, p. 15).

A ‘carnaúba’, planta da família das palmáceas - *Mauritia carana* - de frutos comestíveis, folhas e flores ornamentais que exalam intenso perfume, também é conhecida como buriti-bravo. Ao flutuar como se estivesse carregando ramalhetes de flores, confirma o romantismo na fantasia e na imaginação, segundo o qual todos os seres da natureza estão integrados ao cosmos. É assim também que a ‘ave’ de ‘brilhante plumagem’ faz parte do cenário. Aqui as categorias tempo e espaço estão ocultas nesse trecho do texto. Todavia, a personagem carnaúba entra em cena e se expressa pela ação de flutuar, carregar, ou segurar ramalhetes de flores de todas as cores e aves de plumas brilhantes.

Pelas margens da lagoa os **jaburús** **caminham lentos** e **taciturnos** ou **miram-se** imóveis nas águas. As **garças** **carmeiam** com o bico a **alva plumagem**; e o **maranhão** **dorme** ainda, em pé no meio do brejo, com a cabeça metida embaixo da asa e uma das pernas encolhidas (ALENCAR, 1875, p. 25).

As aves freqüentam as ‘margens da lagoa’; assim, os ‘jaburus’ caminham silenciosos e tristonhos, as garças desfazem com o bico os nós de suas plumagens e o ‘maranhão’ dorme ainda, ‘em pé no meio do brejo’. Dessa forma, o autor cria uma atmosfera de calma, silêncio bucólico bem ao sabor do romantismo. Aqui o tempo está indefinido, mas percebe-se que se passa durante o dia, e alguém que conhece a vida no campo e a rotina da natureza poderia até arriscar em dizer que, provavelmente, a cena se passa em certas horas do

dia. Descritas como sendo as horas que se seguem as primeiras da manhã ou tarde, hora de calor mais intenso, o meio do dia, quando se descansa ou se dorme.

Além aparecia ao longe um mar doce. Era o **Quixeramobim**, que pejado com as chuvas **transbordara** do leito submergindo tôda a zona adjacente. No meio desse oceano boiava uma coroa de **terra**, que a **torrente impetuosa arrancara da margem**, e que **deslizava** como uma **ilha flutuante** (ALENCAR, 1875, p. 25).

O rio ‘Quixeramobim’ apresenta-se cheio e transbordando em consequência das chuvas. Sob a ação da ‘torrente’, o curso de água, temporário e violento, originado da enxurrada ‘impetuosa’ que ‘arranca’ da margem do rio uma porção de terra que desliza e flutua. Nesse cenário, a natureza mostra a sua força, e até mesmo certa violência, submetendo o homem a sua grandeza e a seu poder.

Do lugar onde estava com os outros companheiros, viram-se além, na estreita **nesga de campo** que ficava **depois do despenhadeiro**, passar umas **sombras** que **sumiram-se na mata** (ALENCAR, 1875, p. 51).

Da mesma maneira que algo semelhante pode ser visualizado no enunciado a seguir:

O estalar dos ramos despedaçados pela corrida veloz de um animal possante, como o boi, o cavalo, a anta e o veado, produz essa ilusão, que aumenta com a repercussão profunda e sonora da espessura (ALENCAR, 1875, p. 51).

Nesse fragmento de texto, os enunciados reportam-se a uma natureza que produz vultos, (sombras) e sons fortes (estrépitos), isto é, estrondos que fazem o sertanejo imaginar o porte dos animais que correm velozmente pela mata cerrada, num lugar que fica depois de um precipício, ou ‘despenhadeiro’. É o imaginário cruzando-se com o real no cotidiano do homem do sertão.

É assim que explica-se a rápida percepção, que chega a ponto de parecer impossível, e a prontidão ainda mais prodigiosa do movimento em que o **cavalo** e o **cavaleiro** se **esquivam aos embates**, e **sulcam** por entre a floresta emaranhada, como golfinho por entre as vagas revoltas do oceano (ALENCAR, 1875, p. 53).

Aqui ‘cavalo’ e ‘cavaleiro’ formam uma só coisa e juntos cortam a floresta tal qual faria um golfinho por entre as ‘vagas’, ou seja, pelas ondas do mar. Nesse aspecto, Carvalho

(2005, p. 58) alerta que, na obra de José de Alencar, “o instinto animal corresponde às nossas aspirações de nobres sentimentos e nobres atitudes [...]”. No trecho, homem e natureza estão numa mesma missão e se assemelham aos seres de outras espécies, como o golfinho. Assim, vivem uma experiência universal, cósmica, bem à moda romântica, cujas ações podem ser representadas pelos descritores do quadro 8 a seguir:

CATEGORIA DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não referenciais (por quê)
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Carmeiado das garças. Bruxuleado das árvores. Triturar capim. Vestir mortalha. Embuçar com crepes. Passar as sombras. Ouvir estrépitos. Produzir ilusões. Sulcar na floresta. Estalar. Despedaçar ramo. Reboar som. Deslizar da terra.	Atravessar chapada. Corta ar. Flutuar carnaúba. Comungar seiva. Consumir o verde. Sorriso do campo. Esmaecer céu. Cintilar safira. Derramar frescura. Bafejar vento. Coar sol. Estampar toques diáfanos.

Quadro 8 - Descritores da “energia” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”

À guisa de considerações parciais, toma-se a liberdade de tecer, ainda que de forma incipiente, alguns comentários fundados no que se pôde perceber até esse momento da análise. Uma das primeiras idéias que se tem é que as obras selecionadas oferecem um material precioso e surpreendentemente rico do ponto de vista informativo. Essa generosa oferta do material aponta para as necessidades, do ponto de vista metodológico, de ajustes e adequações nos procedimentos para aperfeiçoar ainda mais o ritmo das análises e os resultados almejados.

Como se pode observar, os elementos poéticos tomam força nas expressões dessa categoria. Entende-se que ela pode ser muito explorada no sentido de melhor identificar tais elementos, de compreender a sua função no texto e sua potencialidade conteudística e estética na recepção da mensagem.

5.3.4 O “espaço”: palco de representações

A categoria espaço, de modo geral, surge como resposta à pergunta “onde”? Essa categoria pode ser entendida como o lugar ou local em que se situa, ou de pertencimento de um dado objeto, indivíduo, coisa, idéia, ou fenômeno, entre outras entidades. Em Ranganathan (1967), o espaço é entendido como o da superfície da Terra, o do seu interior, assim como o que fica fora dela. Dessa maneira, tudo que pode ser caracterizado ou descrito como lugar real, virtual ou imaginário pode ser compreendido como sendo referente à categoria espaço. Para Borges Filho (2005) “[...] a idéia de espaço como posição de objetos equivale, de modo geral, à concepção de lugar”. Salienta esse autor que essa definição vem de muito tempo, que remonta às concepções de Aristóteles. Com o passar do tempo, essas concepções evoluem, e surgem novos conceitos, tais como a idéia de perspectiva, de espaço tridimensional e de espaços vazios e de sua infinitude. Para Agustín Lacruz (2006), essa categoria garante o reconhecimento de descritores topográficos.

Nos fragmentos analisados, os espaços se apresentam de duas formas: a primeira é aquela em que se caracterizam os espaços finitos e delimitados conceitualmente. Nessa tipologia de espaço finito, delimitado, situa-se também o espaço de condição, além da indicação de volumetria, por exemplo, o “espaço construído” como designativo daquele que é gerado pelos elementos arquitetônicos ou outros criados pelo homem em contraponto ao “espaço natural”. Esse tipo de espaço é facilmente identificado. Mas pode ser também um espaço imaginário e abstrato, cuja referência sugere subjetividade e imprecisão. Nessa tipologia espacial agregam-se outros elementos de representação como: natural, sagrado, alegórico e simbólico. Espaços aos quais os fatos atribuíram personalidade e simbolismo, tais como, o espaço cultura, o espaço não-euclidiano, o espaço virtual. Conceitualmente, esse tipo de espaço tanto pode ser um intervalo ou distância entre dois pontos de referência, como pode abarcar o infinito. Agregam-se a essa tipologia os espaços imaginários e, ainda, os lugares metafóricos que se caracterizam como semelhantes ao interior de um templo como o demonstrado no enunciado a seguir:

A frescura deliciosa das manhãs serenas do sertão no tempo de inverno derramava-se pela terra, como se a **luz celeste** que despontava trouxesse da **mansão etérea** um eflúvio de **bem-aventurança** (ALENCAR, 1875, p.5).

Como também se verifica nas expressões literárias o aparecimento de lugares utópicos que quer dizer “lugar nenhum”. Segundo Prado (2004) a idéia de utopia associa-se a de um lugar tão perfeito que não poderia existir em uma sociedade corrompida.

Esta imensa campina, que se **dilata por horizontes** infindos, é o sertão da minha **terra natal** (ALENCAR, 1875, p. 5).

Dessa maneira, um ‘horizonte límpido’ pode ser contemplado, mas parece que nunca se pode estar lá. O horizonte se movimenta e se distancia na medida da aproximação e só pode ser alcançado com o olhar, conforme expressa o enunciado a seguir:

Que palavras misteriosas balbuciavam os lábios do gaúcho ao ouvido do indômito animal, com a mão a titilar-lhe os seios, e os olhos a se engolfarem no **horizonte límpido** por onde se dilatavam os pampas (ALENCAR, 1870, p. 62).

Nesse enunciado está presente a idéia de contemplação da natureza. Uma natureza que se oferece em forma de uma paisagem, de ‘horizontes infindos’, capazes de despertar no sertanejo um sentimento de pertencimento e de identidade com essa terra pátria que é sua ‘terra natal’. Segundo Carvalho (2005, p. 54), “José de Alencar é um dos primeiros a tratar a natureza como objeto exclusivo de contemplação e de testemunho da identidade, ora com o sentimento patriótico, ora com o sentimento religioso”.

O enunciado a seguir apresenta referências espaciais do cotidiano do gaúcho, como podem ser observadas:

Sita em uma eminência, cercada por **bibocas** e **serras** cobertas de mato, essa vila oferecia condições favoráveis à defesa no caso de ataque. Por essa razão, e também por sua **posição topográfica**, foi ela escolhida para centro do movimento (ALENCAR, 1870, p. 228).

As referências espaciais apresentadas no enunciado a seguir têm como base posições geográficas em grande escala como ‘oriente’, ‘sul’ e ‘deserto’, como se apresenta a seguir:

Não pertencia, porém, o corcel à aristocracia hípica do **Oriente**; era um selvagem americano, um filho dos pampas. Viera das tropas bravias que povoam as **estepes do Sul**; provinha dos baguás que montavam os guaicurús. Tinha melhor genealogia que as coudelarias dos califas; descendia da natureza virgem; nascera no **deserto** (ALENCAR, 1870, p. 208).

O espaço pode apresentar-se como no enunciado a seguir, no sentido transformado ou metafórico:

Estas vastas campinas, que se **desdobram pelas abas** da coxilha grande, são **como as páginas de um capítulo** da história do Brasil. O **dorso da coxilha é o lombo do livro**; as **folhas espalmam-se de um e outro lado**. Aí escreveram as armas brasileiras muita coisa admirável: grandes feitos, combates gloriosos, brilhantes painéis em rude tela (ALENCAR, 1870, p. 199).

O espaço pode apresentar-se pelas nomenclaturas convencionais dos espaços geopolíticos que mais se aproximam da idéia de território. Segundo Borges Filho (2007) o território pode ser entendido como sendo os espaços dominados por algum tipo de poder onde se estabelecem as relações dominação-apropriação, como é o caso dos enunciados que se seguem:

Acompanhara ao caudilho o Fontoura, que tão saliente papel veio a representar na **república de Piratinim**. Naturalmente assistiu ele às conferências onde se planejou a grande Confederação do Prata, formada dos três estados independentes: de **Buenos Aires** sob a ditadura de Rosas, **Montevideú** sob a ditadura de **Lavalleja**, e **Rio Grande** sob a ditadura de **Bento Gonçalves** (ALENCAR, 1870, p.181).

As nomenclaturas ou expressões podem corresponder a uma tipologia de espaço demarcada pela forma de organização da sociedade daquele momento, tais como, ‘província’, ou de hierarquização da organização espacial urbana como ‘capital’:

O dia 7 de setembro, aniversário da independência, foi marcado para a revolução, que devia romper ao mesmo tempo na **capital** e outros pontos da **província**. Não podendo, nem lhes convindo, dispensar um chefe tão prestigioso como Bento Gonçalves, era sob a invocação de seu nome, que tudo se fazia (ALENCAR, 1870, p. 228).

Sobre uma pequena ondulação, que cingem de um e outro lado dois pequenos córregos, está assentada a **cidade**, então **vila de Jaguarão**, à margem esquerda do rio do mesmo nome (ALENCAR, 1870, p. 35).

Também aparecem referências menos precisas como a ‘encruzilhada’, a ‘planura’ e a ‘savana’, conforme atesta o enunciado a seguir:

Onde o movimento se fazia mais sentir, era na estrada que, partindo de Porto Alegre como a aorta dessa nascente civilização, se bifurca na **Encruzilhada**, e lança as duas artérias tibiais uma para Uruguiana e outra para Jaguarão (ALENCAR, 1870, p. 201).

Nessa mesma perspectiva aparece a referência de ‘planura’ e ‘savana’, como segue:

Pela vasta **planura** que se estende a perder de vista, se erriçam os troncos ermos e nus com esgalhos rijos e encarquilhados, que figuram o vasto ossuário da antiga floresta (ALENCAR, 1875, p. 8, 9).

A **savana** figura realmente em **vasto lençol desfraldado** por sobre a **terra**, e velando a **virgem natureza americana** (ALENCAR, 1870, p. 25).

Aqui se faz referência a uma ‘chapada’, na qual a natureza se manifesta humanamente ‘triste’ como expressão de um determinado tempo, o da seca, como pode ser verificado no enunciado que segue:

A **chapada**, que os viajantes atravessavam neste momento, tinha o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no tempo da sêca (ALENCAR, 1875, p. 8).

Um lugar denominado ‘sertão’, num determinado tempo – o da seca – encontra-se queimado como se tivesse sido lambido pelo ‘fogo’ que destruía seu aspecto naturalmente verde. Essa ‘verdura’ como um manto ‘é o sorriso dos campos’ e a alegria das árvores. Assim, a natureza se manifesta à semelhança dos homens. Aqui, observa-se que José de Alencar não só deu fala aos animais, permitindo “a humanização dos animais [...] e a comunicação com o animal como elemento principal da valorização intelectual e moral do homem”, conforme lembra Gonçalves (2006, p. 54), mas deu também uma fisionomia humana à natureza com capacidade para sorrir. Esta antropomorfização da natureza pode significar também que os seres humanos, simplesmente, imitam a natureza.

Essa **fisionomia crepuscular** do **deserto** é suave nos primeiros momentos; mas logo após ressumbra tão funda tristeza que estringe a alma. Parece que o vasto e imenso orbe cerra-se e vai minguando a ponto de espremer o coração (ALENCAR, 1870, p. 25).

É nessa paisagem produzida pela seca que a natureza aparece de forma fúnebre, trazendo lembranças de um local onde a morte se deu em larga escala, deixando ‘o vasto ossuário’ da floresta à mostra, como num campo de guerra se deixariam os corpos humanos. Aqui, pode-se dizer que a natureza, com sua vegetação ressequida, apresenta-se revestida de um simbolismo dos ciclos da vida. Hoje se poderia falar com mais propriedade o

quanto esta depende da ação humana¹⁵. Embora houvesse indícios de preocupações com a natureza dentro de um “projeto político nacional”, como as constatadas em textos de intelectuais e abolicionistas da época - como Joaquim Nabuco (1849-1910) e André Rebouças (1838-1898) - que inspirados nos ideais de José Bonifácio (1763-1838) estabeleciam um nexo causal entre modo de produção e destruição do ambiente natural. Defendiam esses intelectuais que “enquanto vigorasse a escravidão não seria possível estabelecer uma relação saudável entre o homem e a terra no Brasil”. (PÁDUA, 2004, p. 17)

No enunciado a seguir, verificam-se algumas formas de descrição de paisagem agreste:

O capim que outrora cobria a **superfície da terra** de verde alcatifa, roído até à raiz pelo dente faminto do animal e triturado pela pata do gado, ficou reduzido a uma cinza espessa que o menor bafejo do vento levanta em nuvens pardacentas (ALENCAR, 1875, p. 9).

O ‘capim’ que coloria a terra de ‘verde alcatifa’ agora pela ação da seca e dos animais famintos, ficou cinza igual a uma nuvem pardacenta que se forma pela ação do bafejar do vento. Nuvens opacas de cor indefinida entre o amarelo e o castanho, completando assim, um cenário melancólico e desolador. Trata-se de uma natureza inóspita que, seguramente, sofreu a ação do homem e, portanto, apresenta um lugar com um forte efeito psicológico, como se pode perceber no enunciado a seguir:

O sol ardentíssimo coa através do mormaço da **terra** abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das arvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de **mortos** (ALENCAR, 1875, p. 9).

O sol forte faz passar pelo mormaço da terra os raios avermelhados que ‘vestem’ de mortalha de uma cor indefinida, próxima ao cinza, as árvores secas e ‘enfileiradas’, como uma triste ‘procissão de mortos’. Nesse enunciado, como em outros que remetem a uma idéia trágica ou de tristeza, humanizado está o seu lado poético e o seu estado estético. O sofrimento corresponde aí a um dos sentimentos sublimes no romantismo. Em Kant (1993), o sentimento em relação ao sublime significa a saída para o homem da sua impotência diante da natureza, ocasionada por fenômenos naturais potentes, como tempestades, vulcões, mares revoltos, entre outras intempéries, às quais se pode acrescentar o fenômeno da seca.

¹⁵ Cabe considerar o fato de que no momento em que a obra foi escrita e publicada (1875) não havia, ainda, do ponto de vista ecológico, nenhuma preocupação, pois os movimentos ambientalistas no Brasil vão estabelecer-se somente a partir dos anos 60 do século XX.

Perseguindo essa linha de pensamento, Schopenhauer (2003) chega a uma correspondência entre sublime e belo. Talvez essa seja¹⁶ uma das razões pelas quais o gênero tragédia, segundo esse autor, tem tanta capacidade de fornecer elementos poéticos e estéticos e de fazer conexão entre diferentes povos, em todos os tempos.

No entanto, qualquer que seja seu tipo, sempre o “espaço diz” algo. Na teoria da narrativa é considerado como um elemento essencial, pois diz respeito às condições materiais ou espirituais em que se movimentam os personagens e se desenvolvem os acontecimentos. Ele pode ser físico ou psicológico, sempre com um intercâmbio de influência entre o homem e espaço ou homem e natureza e podem se fazer representar pelos descritores que compõem o quadro 9, a seguir:

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativos	Conotativos Temáticos não Referenciais (por quê)
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Raio. Cidade. Vila. República de Piratinim. Província. Capital. Porto Alegre. Rio Grande do Sul. Uruguaiana. Erval. Província de São Pedro. Oceano. Mar. Ilha.	Sertão. Encruzilhada. Campina. Região. Chapada. Floresta. Mata. Trópico. Campo. Planura. Brejo. Céu. Local de origem. Terra natal. Horizonte límpido. Banda do nascente. Longe. Além. Margem da lagoa. Zona adjacente. Clareira. Depois do espinhadeiro. Mansão etérea. Camarim. Cúpula.

Quadro 9 - Descritores de “espaço” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”

As categorias “tempo” e “espaço” apesar de serem mais facilmente identificáveis, não são passíveis de serem trabalhadas somente com o tempo do relógio e do calendário. É preciso aí recorrer ao tempo num entendimento metafísico para abarcar todas as possibilidades dos tempos reais e imaginários. O mesmo acontece com a categoria espaço que nem sempre está restrita ao âmbito das divisões geopolíticas ou das ambiências internas e externas que podem ser ocupadas concretamente. Entende-se que essa categoria é das menos problemáticas para ser identificada e interpretada; o próprio Ranganathan (1967) prevê a

¹⁶ A obra intitulada *Metafísica do belo* de Artur Schopenhauer resulta de um conjunto de preleções lidas pelo filósofo em 1820, na Universidade de Berlim.

consideração de todo e qualquer espaço na terra, dentro e fora dela. O “fora dela” parece apontar para todo e qualquer outro espaço além da terra, inclusive o celestial, ou o cósmico.

5.3.5 O “tempo” do ser, do estar e do devir

Ranganathan (1967) considera a categoria “tempo” como a mais abstrata entre todas. O Tempo, de acordo com o que se entende por esse termo, demanda uma relação de uma situação, de idéias, de acontecimentos que remetem a um “espaço” de tempo, a uma cronologia - milênio, século, década e ano, formas que os seres humanos criaram para demarcar e mensurar o tempo. Pode, também, manifestar-se como um fragmento do tempo, que naturalmente tem suas especificidades, como o dia e a noite, estações do ano, como o verão e o inverno, ou mesmo na indicação de formas de variações da qualidade meteorológica, tais como: úmido, seco, tormentoso. Dessa maneira, o tempo é a resposta à palavra “Quando”?, uma das indagações sistematizadas por Cícero em sua obra “De Oratore”, e citada por Moreiro González (1994, p. 5) como referência temporal, tal como acontece com a espacial. Ela se associa a uma situação de acontecer e do ser num determinado tempo.

A palavra *tempo* na narrativa comporta um grande espectro de definições e variações, pertencentes a duas modalidades temporais: tempo cronológico ou histórico e psicológico ou metafísico. Dessa forma, ele tanto pode significar as noções de presente, de passado e de futuro, como o de um intervalo de uma nota musical, dos ciclos das diferentes formas de vida e das condições proporcionadas por algo ou alguém que é responsável pelas propriedades que caracterizam um determinado tempo (D’ONOFRIO, 1995; MOISÉS, 1974).

A referência a um lugar, um planalto, ou seja, a uma ‘chapada’, na qual a natureza se manifesta humanamente ‘triste’ como expressão de um ‘determinado tempo’, o da ‘seca’, pode ser exemplificado pelo enunciado que segue:

A chapada, que os viajantes atravessavam neste momento, tinha o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no **tempo da seca** (ALENCAR, 1875, p. 8).

Tanto o enunciado anterior como o que segue articula tempo e espaço, isso é muito comum, pois ambas as categorias estão intimamente relacionadas e, às vezes, até se confundem ou se sobrepõem.

Por esta segunda estrada, em um dos **últimos dias de agosto**, caminhavam alguns viajantes que se dirigiam da vila do Erval à de Piratinim (ALENCAR, 1870, p. 201).

O lugar é uma das referências mais concretas que se tem para reportar-se e delas decorre o sentimento de origem e de pertencimento. Para Tassara, Rabinovic e Goubert (2004, p. 339), o apego ao lugar tem sua origem nas relações afetivas que se estabelecem entre o lugar e seus habitantes. Ressaltam os autores que “tais afetos representam o papel de vetores que vêm transcender o único, o local para atingir o universal.” Esclarecem, ainda, que isso se dá pela intermediação da *poiese* que atua como uma linguagem comum entre pessoas de diferentes procedências, trajetórias de vida, idade, sexo dentre outras variáveis para exprimirem sentimentos pelo espaço.

O tempo cronológico se subdivide em momentos do dia, tais como ‘madrugada’, ‘crepúsculo da manhã’, ‘sol despontava’, ‘alvorecer’, ‘manhã’, ‘manhã límpida’, ‘princípio da noite’ e ‘noite’, como demonstram os enunciados a seguir:

O **sol despontava** (ALENCAR, 1870, P. 392). Já o **crepúsculo da manhã** começava a bruxolear (bruxulear) as formas indecisas das arvores, que todavia ainda flutuavam pela várzea como visões noturnas embuçadas em alvos crepes (ALENCAR, 1875, p. 6).

Ao alvorecer, o deserto muda de fisionomia: perde a expressão harmoniosa e suave, para tomar um aspecto agreste. O cenho é tórvo. Há nas aspérrimas devesas, que erriçam agora o horizonte, traços de um semblante carrancudo (ALENCAR, 1870, p.83).

Nas expressões literárias aparecem imprecisos, porém qualificados para provocar sensações, emoções e sentimento criado pela descrição do ambiente como sugere o tempo experimentado, como sugere a ‘manhã límpida e serena’, que se apresenta no enunciado a seguir:

A **manhã límpida** e serena esparziu a doce luz por aquela terra convulsa. No meio dos sobejos da borrasca, entre as estilhas dos troncos seculares, as farpas de rochedo e o solo revôlto, o tenro grêlo da semente rompia o seio da terra; e a flor azul de uma trepadeira estrelava suas pétalas aveludadas (ALENCAR, 1870, p. 392).

As referências temporais que se apresentam nos enunciados a seguir são aquelas do fim do dia e início da noite, conforme pode ser observado:

O temporal, que ameaçava desde o **princípio da noite**, estava prestes a desabar; as serras de nuvens negras, amontoadas no horizonte, começavam a inflamar-se (ALENCAR, 1870, p. 258).

Raiava uma **formosa madrugada**. Os primeiros vislumbres desmaiavam no céu o azul denso das **noites** dos **trópicos**; e para as bandas do nascente já estampavam-se os toques diáfanos e cintilantes da safira (ALENCAR, 1875, p.5¹⁷).

As expressões ‘meio-dia’ e ‘ao pino do sol’ – uma variação da expressão “sol a pino” que também significa meio do dia, quando os corpos repousam sobre suas próprias sombras, reportam-se ao horário do sol quente da metade do dia, conforme pode ser observado no trecho a seguir:

Medindo a altura do sol conheceu que era perto de **meio-dia**; já a seriema afinava a garganta para soltar o canto. (ALENCAR, 1870, p. 32). Como são melancólicas e solenes, **ao pino do sol**, as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes! (ALENCAR, 1870, p. 23).

O tempo pode aparecer de forma bastante imprecisa, um tempo indefinido, assim se expressando ‘tempo da seca’, ‘aragem branda’, como no exemplo a seguir:

O sol brilhava em meio de um céu do mais lindo azul. A **aragem branda**, esgarçando as nuvens que apareciam no horizonte, franjava de branco arminho esse manto aveludado (ALENCAR, 1870, p. 344).

O tempo pode aparecer também em forma de épocas ou estações do ano como: ‘inverno’, assim apresentado:

Em **setembro** ainda reina o **inverno** na campanha; e **nesse dia soprava o minuano, vento glacial**, que desce dos Andes (ALENCAR, 1870, p. 30).

O cronológico ou histórico é o tempo convencional, externo e obedece ao marco das horas do relógio, dos dias, dos meses, das estações e do ano e assim por diante. Ou seja, é a medida da duração de algo; é, portanto, um tempo que se pretende objetivo. A categoria tempo nos enunciados analisados aparece de duas formas: o tempo cronológico e o tempo indefinido.

E, ainda, um tempo cronológico ou datado, porém que se prolonga desde “1832”, quando algo aconteceu, conforme se expressa no texto a seguir:

¹⁷ Da página 9, do volume 1, passa-se para a página 5, do volume 2, pois, cada volume tem a paginação independente.

Desde **1832**, quando se realizou em Jaguarão o desarmamento de D. Juan Lavalleja pelo coronel Bento Gonçalves da Silva, plantaram-se na província os germes de uma conspiração, no sentido de proclamar a independência da república (ALENCAR, 1870, p. 181).

No enunciado seguinte “1836” tende a dar uma precisão ao fato ‘depois da prisão de Bento Gonçalves, como pode ser percebido:

O partido republicano, de quem Neto era a alma, senão a cabeça, tinha visto com intenso desgosto a hesitação de Bento Gonçalves em proclamar a revolução. Acreditando que justamente irritado com a demissão, o coronel romperia abertamente contra a presidência, esperavam os radicais se apoderarem do movimento para mais tarde em ocasião oportuna o dirigirem a seus fins; o que realizou-se com efeito em **1836**, depois da prisão de Bento Gonçalves, vencido no combate do Fanfa (ALENCAR, 1870, p. 228).

O tempo psicológico ou metafísico, ao contrário, é subjetivo, passa-se no interior das pessoas e é relativo, situando-se no âmbito da experiência individual a exemplo de a do ‘sábio da Antigüidade’ que se compara ao viajante do deserto e se reporta a um tempo passado que existiu, como no enunciado a seguir:

A sela é ao mesmo tempo a bagagem do gaúcho; esse viajante do deserto, como o sábio da **antigüidade**, pode bem dizer que leva consigo quanto possui (ALENCAR, 1870, p. 33).

O aspecto subjetivo do tempo pode ser facilmente verificado na comparação entre quinze minutos na cadeira do dentista ou três horas junto de uma pessoa querida. Dessa forma ‘aquele tempo’ é o da lembrança que se associa aos fatos, porém impreciso. Para exemplificar esse tipo de tempo, apresentam-se os seguintes enunciados:

Fatos de suma gravidade se passavam por **aquele tempo** (ALENCAR, 1870, p. 228).

Como já mencionado, o tempo tem uma intrínseca relação com o espaço. O ato discursivo do narrador e ou dos personagens pode implicar num “estar” fazendo algo em algum momento em algum “lugar” que de forma similar ao que Borges filho (2007) fala do lugar ao “espaço discursivo” que é o lugar onde acontece a produção do discurso, ou seja; a posição que ocupam os personagens ou o narrador no momento discursivo e pode, inclusive, conter referências contextuais como é o caso dos enunciados seqüentes:

Quando nitria a égua, fitando nêles os olhos ou tomando o faro da campanha, era como se lhe falasse (ALENCAR, 1870, p. 69). [...] **Quando ia à povoação** e a gente corria às portas para vê-lo passar, montada na linda égua, e acompanhado pelo formoso poldrinho que caracolava ao lado, tinha-se o gaúcho em conta do homem mais feliz e invejado de toda aquela campanha (p. 177).

Nesse último trecho, a natureza se manifesta bela num determinado tempo no qual se caracteriza um momento do dia, a ‘madrugada’, e se apresenta com uma beleza imanente, e assim, ‘formosa’, expressa-se nas variações do tom ‘azul’, típico de um determinado lugar, demarcado pela posição geográfica dos ‘trópicos’, mais especificamente ‘lá pelas bandas do nascente’, onde vai clareando, ‘desmaiando’ os tons azuis e estampando-se os ‘toques diáfanos’, isto é, transparentes, que permitem a passagem dos raios de luz ‘cintilantes da safira’, essa pedra preciosa, cuja cor varia de azul celeste a azul escuro. Vê-se aí, nesses tons pastéis, o lado delicado e sutil de uma natureza idealizada, pasteurizada de todo desconforto, típica do romantismo.

A **frescura deliciosa** das **manhãs serenas** do sertão no **tempo de inverno** derramava-se pela terra, como se a luz celeste que despontava trouxesse da mansão etérea um eflúvio de bem-aventurança (ALENCAR, 1875, p.5).

Igualmente, a natureza nesse enunciado pode ser interpretada como algo bom ou que permite a sensação boa do frescor, como algo que traz a felicidade perfeita, eterna, celestial, da ‘mansão etérea’ que se situa numa região superior dos ares – do éter – do céu, em forma de uma emanção invisível, ou seja, de ‘um eflúvio’. Tudo isso se passa num tempo determinado por uma estação do ano, o ‘inverno’; e, num certo período do dia, o da ‘manhã’; num lugar, o Brasil, que possui características próprias como o agreste, o semi-árido pouco povoado, com terras pouco cultivadas, longe do litoral, onde facilmente perduram as tradições e costumes - isto é, no ‘sertão’.

Já o **crepúsculo da manhã** começava a bruxolear (bruxulear) as formas indecisas das árvores, que todavia ainda flutuavam pela várzea como **visões noturnas** embuçadas em alvos crepes (ALENCAR, 1875, p. 6).

Esse enunciado pode ser interpretado como movimento, a dinâmica empreendida pela natureza para fazer com que o dia amanheça, aconteça e se transforme. Assim, a vida própria da natureza faz com que as árvores ‘flutuem’ pela ‘várzea’, que é a planície dentro do vale, e ‘bruxuleiem’. Isto é: oscilem frouxamente como se pode ver através de um ‘crepe’,

tecido claro, fino e enrugado, que cobre até a altura dos olhos, criando uma imagem que se pode ver deformada, com pouca luz, como se fosse uma visão. A natureza está representada num ambiente de clima bucólico e de valorização da penumbra e da noite, de modo a obedecer às exigências do romantismo.

As categorias que esse enunciado melhor evidencia são as relacionadas ao tempo como ‘crepúsculo da manhã’ e de lugar, a ‘várzea’, onde se passa o acontecimento. Mais adiante no texto, são encontradas descrições que exaltam flores e fauna, em uma linguagem e num estilo típico do movimento romântico.

Nas obras “O gaúcho” e o “O sertanejo”, o entusiasmo e o encantamento pela natureza estão presentes em quase todas as páginas. O sentimento nostálgico e saudosista do ‘sertão de minha terra’ remete para o tempo da infância ‘serena e feliz’.

Quando te tornarei a ver, sertão de minha terra, que atravessei **há muitos anos** na **aurora serena** e feliz da **minha infância**? (ALENCAR, 1875, p.5).

Assim, foram observadas também referências de tempo psicológico, indefinido, incerto quanto à sua mensuração ou situação, porém passível de compreensão. Esse tempo pode ser dividido em três: o que se refere ao passado - ‘há muito tempo’, ‘outrora’, ‘aurora serena’ ‘tempo de infância’ e ‘antigo’; o que faz referência ao presente, por meio das expressões “nesse momento” e “agora”; o que sugere o futuro - ‘quando te tornarei a ver’.

A partir da observação das diferentes formas ou facetas, pelas quais a natureza se encontra representada nessas obras, podem-se antever algumas considerações. Nos fragmentos de textos analisados, na maioria das vezes, o tema geral “natureza” mostra-se através de diversificados elementos e se apresenta adjetivada ou qualificada. A seguir, apresenta-se uma síntese na tentativa de construir e demonstrar alguns enquadramentos do sentido dessa adjetivação.

A visão antropocêntrica, uma das características do Romantismo, faz-se presente na **natureza**, de forma paradoxal e contraditória. A natureza ora deixa-se ver como divina, naturalmente enfeitada, bela, com capacidade de proporcionar aos homens a bem-aventurança e todas as sensações agradáveis de acolhimento, do ‘frescor’, dos ‘aromas’ e das ‘cores’. Ora mostra-se – em consequência da ação de si própria – como ‘poderosa’ e ‘violenta’, ‘insólita’, ‘fúnebre’, ‘triste’ que castiga, principalmente, os animais. É essa ambigüidade que, apropriadamente, comenta Barbosa (2005) ao se referir que a natureza atua por meio de

princípios ambivalentes “ora aderindo ao sonho, com suas promessas, ora alterando o real representado, melhorando e depurando suas características [...]” (BARBOSA, 2005, p. 217).

Verifica-se, assim, com este primeiro estudo das representações literárias da natureza, em romances de José de Alencar, que, no fim do século XIX brasileiro, no apagar das luzes do Segundo Império, o romance faz uma recuperação temática da natureza de forma clara e precisa. José de Alencar é um dos pioneiros a se referir à natureza como objeto de contemplação e de testemunho da identidade patriótica ou religiosa. Segundo Carvalho (2005, p. 54) a obra desse autor é marcada excessivamente por elementos da natureza, de tal forma que “[...] as páginas poéticas de descrição ou de exaltação são tão numerosas, que se torna até ociosa a exemplificação”. Tanto na obra o “O gaúcho” como em “O sertanejo” aparecem o culto à natureza, a humanização dos animais, os valores morais e as contradições entre o bem, representado pelo sublime e pelo belo, e o mal, representado pela rudeza, pelas intempéries daquela mesma natureza.

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não Referenciais (por quê)
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	Agosto. Setembro. Inverno. Dia. 1832. 1836. Antiguidade. Madrugada. Crepúsculo. Manhã. Noite. Alvorecer.	Tempo da seca. Sol despontava. Crepúsculo da manhã. Ao alvorecer. Manhã límpida. Princípio da noite. Formosa madrugada. Noite tropical. Sol a pino. Meio-dia. Aragem branda. Vento glacial. Aquele tempo. Quando nitria a égua. Quando ia à povoação. Quando te tornarei a ver. Há muitos anos. Aurora serena. Tempo de infância. Crepúsculo da manhã. Visão noturna. Manhã serena. Manhã límpida, ‘Princípio da noite.

Quadro 10 - Descritores de “tempo” nos romances “O gaúcho” e “O sertanejo”

Nesta instância, observaram-se, nos fragmentos de texto, as marcas de espacialidade, da temporalidade, das ações e de seus agentes e de toda a materialidade pela qual a natureza se faz representar. Essa observação pauta-se por um olhar atento na estetização dos enunciados, ou seja, pela colocação em ficção – ou narração – da experiência da história. Sob esta segunda ótica, estabelece-se um diálogo entre os campos ou categorias de análise.

Dessa maneira, num movimento de aproximação e observação do texto literário busca-se extrair elementos de narratividade para auxiliar a observação e produção de narrativas a partir da imagem artística observada, no caso a imagem gráfica publicitária. Nessa medida, o diálogo se instaura entre a variedade de expressões, encontradas nos fragmentos literários, e a leitura dos discursos retóricos, presentes nas imagens selecionadas.

A alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever. O leitor participa dessa alegria de criação que aqui se produz no fio tênue da frase, na vida efêmera de uma expressão¹⁸

¹⁸ BACHELARD, Gastão. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 10

6 A IMAGEM PUBLICITÁRIA E A INFORMAÇÃO

Presente na origem da escrita, das religiões, da arte, da comunicação, a imagem é também, desde muito tempo, objeto, de reflexão filosófica, que ganhou força a partir da segunda metade do século XX com os estudos do imaginário e das mediações simbólicas. No plano das reflexões filosóficas, para Platão a imagem seduz as partes mais fracas da alma. Para Aristóteles a imagem é eficaz pelo prazer que provoca com sua contemplação. Esses filósofos defenderam e condenaram a imagem pelas mesmas razões. Como arte imitadora ela engana, mas também educa. Desvia da verdade, como na alegoria da caverna, mas leva ao conhecimento, ao mesmo tempo (DURAND, 2001).

Dessa forma, das iluminuras artesanais, passando pela pintura de cavalete, chega-se ao século XIX com a imersão do indivíduo num mundo de imagem produzida pelos mais diferentes processos. No Brasil, depois da xilogravura, do talho-doce e da litografia, teve vez a serigrafia, até se chegar à fotografia e a reprodução da imagem em larga escala, propiciada pela indústria gráfica (FERREIRA, 1976). No entanto, independentemente do processo de fabricação, essas imagens possibilitam a descoberta de múltiplas mensagens aparentes ou subliminares. Essas mensagens são carregadas de informação e de conhecimento, a requerer a leitura e análises de seus conteúdos cada vez mais sofisticadas. A produção de textos a partir da análise de imagens é um procedimento perseguido por muitos estudiosos, apesar de polêmico, uma vez que tanto pode “empobrecer a imagem” conforme alerta Barthes (1964), quanto pode instigar a busca e o registro textual de informações que com o passar do tempo por si só não se revelariam.

O emprego da noção de imagem é muito variado. Mas, como afirma Joly (1996, p. 13) “[...] imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou a reconhece.” De acordo com uma das definições mais antigas de imagem, que até hoje baliza muitos estudos, a imagem é algo que depende da relação com um “outro” que ela representa. Essa idéia está presente na obra de Platão, na alegoria da caverna, em que ele chama de imagem as sombras, como também os reflexos na água, nas superfícies polidas, brilhantes (espelho) e todas as representações. No entanto, o emprego contemporâneo de “imagem” segundo Joly (1996) remete, na maioria das vezes, à imagem midiática, sinônimo de publicidade.

A imagem ganhou um alto grau de inserção a partir do advento da cultura de massa. E, no caso da imagem impressa, o desenvolvimento dos processos da indústria gráfica contribuiu sobremaneira. A mensagem publicitária, em geral, lança mão da imagem que pode se apresentar de forma pura, sem elementos semânticos da escrita ou, como é mais comumente usada na atualidade, como uma imagem que se apresenta associada à palavra escrita (RODRIGUES, 1980).

A publicidade é uma das principais estratégias de divulgação. Os meios utilizados para se realizar a publicidade são diversos. A publicidade é um tipo de mensagem particular capaz de se concretizar em diferentes mídias e não se separa de seu conteúdo. O cartaz é um dos muitos meios utilizados que, inclusive, resistiu ao tempo e se adaptou a novas tecnologias, sem perder as suas características. O cartaz impresso cumpre várias funções: desde a de anunciar ou informar sobre algo como também a de fazer o registro de um evento, produto ou serviço para a história e até mesmo, por suas qualificações artísticas torna-se uma obra em si.

Independentemente de sua aplicação temática, conforme atesta uma publicação, sem data, da Secretaria de Estado da Cultura do Município de São Paulo consta que o cartaz, dentre as mídias:

[...] resiste ao tempo, exatamente por se tratarem de composições de qualidade, esteticamente agradáveis, de conotações semânticas e icônica, cuja leitura torna possível reconstruir a memória do teatro e acompanhar a sua evolução. Entendê-lo ainda, significa relacioná-lo com a própria descoberta dos processos de impressão sobre o papel, seu principal suporte, ou seja, ligá-lo ao advento e ao desenvolvimento da técnica em artes gráficas. (SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura [198-?], p. 9).

Os cartazes, segundo SERPA (1980), podem ser divididos em publicitários, culturais, sociais e decorativos, a exemplo da organização das seções da publicação suíça “*Graphis posters*”. A esta classificação pode-se acrescentar o cartaz institucional. Considera-se uma estratégia de promoção de algo em que a publicidade estende seus usos para outros fins como informar, por exemplo.

6.1 A imagem como documento

Hoje, com o advento do cinema, da televisão, do vídeo, as imagens são consideradas em duas grandes classes: as imagens fixas e as imagens animadas ou em

movimento. Ambos os tipos de imagem são utilizados pela mídia. A gravura, a litografia, a fotografia, a pintura, o desenho e demais meios de expressão visual, que são considerados imagens, são usados pela mídia, principalmente pela mídia impressa e propiciam o aspecto contemplativo da imagem fixa. Joly (1996, p. 16) afirma que os cartazes, e demais recursos da mídia impressa têm a capacidade de fazer com que a “contemplação descanse da animação permanente da tela da TV e permite uma abordagem mais refletida ou mais sensível de qualquer obra visual”.

Embora a possibilidade de um cartaz pertencer a mais de uma dessas classes seja bastante factível. O cartaz de teatro, por exemplo, pode ser entendido como um veículo que faz a publicidade de um evento cultural. Da mesma forma que qualquer cartaz pode se tornar uma peça decorativa. Em todos os casos considera-se que seja imagem informação conforme menciona em sua entrevista a atriz e programadora visual Sylvia Heller (198-?, p. 155) “Eu não dividiria imagem e informação. Creio que é uma coisa só- a imagem é a informação, a informação é a imagem”. Acrescenta ainda a entrevistada que sente falta da data e da assinatura no cartaz “[...] é uma coisa importantíssima; às vezes você vê um cartaz maravilhoso e não sabe quando ele foi feito. Noto também a falta de assinatura”. Esses aspectos levantados por Heller são alguns uns dos principais problemas para o documentalista. E, de fato a quase totalidade desse tipo documental não possui data e nem o nomes dos responsáveis pela sua criação e impressão.

O cartaz é um tipo de produção gráfica que lança mão dos mais diferentes recursos, tais como; o desenho, a fotografia, as palavras e os textos para compor uma imagem que quer comunicar uma mensagem. Dessa forma, a imagem cartazística permite que seja observada, em última instância, como “imagens” possuidoras de mensagens, cuja criação teve a intencionalidade de difundir, em massa, uma idéia, um produto ou um serviço a um grupo social pertencente a um tempo e a um espaço determinados. Dessa forma, todo cartaz faz um apelo para ser entendido no contexto da sua criação e veiculação.

A história do cartaz publicitário tem suas origens ligadas a técnicas rudimentares de reprodução, como é o caso da litografia¹⁹. O processo litográfico baseia-se no princípio da repulsão entre a água e as substâncias oleosas, pedra de calcário e placa de zinco ou alumínio,

¹⁹ Técnica de impressão que foi inventada, em Munique, no ano de 1786, por um compositor e autor de peças de teatro húngaro, Aloys Senefelder, que viveu entre 1771 e 1834, ao procurar imprimir, a baixo custo, as suas próprias partituras musicais. Essa invenção revolucionou o desenvolvimento das artes gráficas e serviu de base às modernas técnicas de impressão, nomeadamente a *offset*, hoje a mais conhecida e a que melhor atende às necessidades de qualidade e rapidez da impressão gráfica contemporânea.

para servir de base. Em 1816 abre-se em Paris a primeira impressora litográfica. Essa técnica permite a produção e difusão de imagens gráficas em massa.

Tal como mencionada, a imagem gráfica, em forma de cartaz, tem como local de nascedouro a Alemanha e é considerada uma forma de manifestação artística. As primeiras impressões cartazísticas surgem por processo de xilogravura, no sul da Alemanha, no início do século XV. A xilogravura desempenha um papel especial na história da arte do século XX. Os expressionistas foram os primeiros a descobrirem o impacto e a força da técnica xilográfica. Algumas décadas mais tarde, surgem as gravuras em cobre e água-forte²⁰. Os pintores e ilustradores logo adotaram essa técnica e deram-lhe a importância que até hoje elas têm. Rapidamente as gravuras se propagam por toda a Europa e são usadas na propaganda, a exemplo dos cartazes comerciais no estilo *Art Nouveau*. Na virada do século XIX para XX, a oficina de artes gráficas *Bauhaus* faz a aproximação dessa área com o setor comercial, causando um impulso de alcance internacional para esse tipo de arte. Após a Segunda Guerra Mundial, artistas alemães experimentam novos caminhos do *design* artístico através da impressão *silk screen* desenvolvida, também nos Estados Unidos da América, o que permite que se dê um novo salto dessa modalidade artística. Muitos artistas são atraídos pela experimentação das novas técnicas e com isso ampliam as possibilidades de expressão estética. Ao mesmo tempo, criam pequenas edições elitistas com tendência à unicidade, que só são distribuídas via galerias, comércio de arte, colecionadores e entusiastas. (SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura [198-?]).

Dessa maneira, formam-se os expressivos acervos de artes gráficas modernas e os desenhos se encontram em coleções gráficas estatais, que foram durante muito tempo conhecidas pelo nome de “gabinetes de estampa”. Por razões de conservação, os trabalhos são mostrados somente em exposições, cujos dossiês podem ser consultados à semelhança dos livros de referência em uma biblioteca. No Brasil, muitos cartazes do final do século XIX e primeira metade do século XX, como já mencionado, além dos locais públicos e dos vagões de bonde, foram também publicados nas revistas ilustradas da época.

Nos cartazes, os elementos naturais ou construídos que estampam os diferentes cenários dos ambientes internos e externos, aparecem como representados de forma iconográfica de tal maneira que sugerem, além de cores, formas e objetos simbólicos, estarem

²⁰ Termo usado até o século XVII para designar o ácido, quando diluído em água, atualmente chamado de ácido nítrico. Usado no processo de calcografia em que a imagem obtida na impressão é fixada sobre uma chapa metálica após a corrosão dos traços do artista, pelo ácido nítrico. Passou a designar, além do processo, a matriz usada para a impressão e a própria gravura concluída. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> acesso em 22 de jan. 2007.

carregados de subjetividades nas relações de proximidade e de distanciamento, de afeto e de repulsa, de enaltecimento ou de desprezo. Nesse sentido, para a pesquisa que ora se enseja, consideram-se importantes as contribuições teóricas do filósofo e crítico literário francês Gaston Bachelard (2000) em relação à poética de que todo e qualquer espaço é possuidor. Esse autor propõe uma análise detalhada para se detectar a simbologia dos lugares naturais ou construídos pelo homem, em busca dos sentidos por eles guardados. A título de exemplo de análise, ele se reporta à casa-ninho, do porão ao sótão, à concha, aos lugares públicos e privados. Ele demonstrou que sempre há estética, ou poesia e sentidos profundos de valoração em todos os locais em que o homem atua.

A análise de conteúdo das imagens possibilita a elaboração textual, que contenha as descrições de paisagens, de personagens, pessoas, animais, plantas e tantos outros distintos e inusitados elementos. Indicam a ação que ocorre num tempo e espaço determinados, requerendo análises pormenorizadas a fim de revelarem ao intérprete-analista os seus sentidos e significados mais explícitos assim como também, os latentes.

O olhar atento procura os modos de funcionamento da linguagem iconográfica onde o poético se associa à função metalingüística e se presta a uma espécie de desvendamento de códigos. Para tal se vale, também, da função conativa, que no caso da publicidade, ou de qualquer comunicação de massa, é usada como uma linguagem de persuasão e de convencimento do espectador. Assim, as imagens permitem que sejam análise e representações na forma de textos narrativos, a partir da observação dos elementos presentes em texto literário.

A importância dos cartazes se mantém viva e pode ser percebida pelas diversas exposições que traduzem os esforços em reunir e apresentar os mais inusitados aspectos da criatividade das artes gráficas, do gosto pelo colecionismo e da importância do arquivo documental para a pesquisa sobre as artes gráficas, em geral, e a arte cartazística, em particular. As imagens, embora ainda pouco exploradas pelos pesquisadores sociais, [das](#) fontes documentais, construídas como decorrência dos processos de comunicação que derivam dos diversos atores, ações que ocorrem num determinado tempo e espaço são importantíssimas e indispensáveis para as análises qualitativas (BERGER; LUCKMANN, 1979). Não se pode negar que o cartaz é uma das estratégias publicitárias das mais eficazes, pois tem sobrevivido ao surgimento de muitos outros meios de comunicação ou informação, sem que nenhum deles tenha superado sua praticidade ou obscurecido seu valor, no âmbito das artes gráficas. A publicidade sempre esteve associada à busca de responder às necessidades, à felicidade, à afluência ou à satisfação dos desejos mais íntimos. (MOLES,

1974). A intencionalidade primeira da produção cartazística é a de persuadir, quem diante de um cartaz passar, visando o consumo de algo que satisfaça os seus desejos, mesmo que esse “algo” seja uma oferta de “cultura”. Não se pode negar que a publicidade está a serviço dos meios de produção, do capital, do *status quo* e da consagração do poder e da dominação.

No entanto, o foco de atenção do presente estudo é a imagem de cartaz e similares enquanto documento que possui componentes informativos e estéticos. Como ressalta Moles (1974), pode ser considerado como uma arte inserida na vida cotidiana, próxima e espontânea. Dessa forma, ele concentra-se na “imagem fixa”, resultante das análises semânticas onde aparece uma correlação entre “imagem” e “imagem fixa”, nesse aspecto opondo-se às imagens de filmes e da televisão que operam em um “tempo exterior da mensagem” pelo fato de se “desenrolar diante do expectador” (MOLES, 1974, p. 18). Diferente da imagem que acompanha uma matéria de jornal ou revista facilmente transportável e observada de perto, o cartaz é colocado frente aos olhos, fixado em paredes de locais públicos ou quadros de avisos, de tal forma que se é atraído para observá-lo, sem que se necessite tê-lo nas mãos.

Segundo Moles (1974, p. 20) o cartaz é um tipo de imagem comentada, “cujo sentido se constrói tão-somente por intermédio de uma palavra ou de um texto escrito [...] onde o binômio imagem mais comentário é indissociável”. Portanto, raramente encontra-se um cartaz de pura imagem, que se exprima somente pela força da imagem e daí totalmente desprovido do sistema semântico. O sistema de cores, também, além de elemento de estetização, pode fazer parte da mensagem subliminar.

O cartaz, como já mencionado, é um mecanismo publicitário e uma das formas modernas de arte na cidade. Um número considerável de cartazes é promovido por instituições que simplesmente querem levar ao conhecimento público suas políticas, objetivos e ações. Para tanto, se servem das mesmas técnicas para exporem em forma de imagens e texto as mensagens, que traduzam inclusive, seus valores simbólicos. Moles (1974) faz referência ao fato de que nos países não-capitalistas, há também muitos cartazes, expostos pelas cidades. A diferença entre propaganda e publicidade é muito sutil. A propaganda é a promoção de idéias, bens ou serviços por um patrocinador identificado. A publicidade é um estímulo à procura por um produto ou serviço fazendo-se uso de uma mídia (KOTLER, 1996, p.398).

6.2 A imagem publicitária

O cartaz é um documento, uma obra artística que dialoga com a cultura do seu tempo e lugar de criação. É, ainda, uma obra anunciadora de valor expressivo, criada para um determinado ambiente, tempo e sociedade. Constituem-se os cartazes em produções gráficas, que contribuem para o entendimento dos discursos vigentes ou de vanguarda. Refletem as tendências de pensamento e as mudanças na linguagem, espelhando os contextos de sua produção e fornecendo elementos para a construção panorâmica de atividades econômicas, sociais, culturais e políticas. Portanto, são obras importantes para a história da arte moderna e como ferramentas política, polêmica e estética.

O cartaz como documento, comumente apresenta-se em papel impresso, podendo, no entanto, ser veiculado eletronicamente. Os formatos são muito variados e se apresentam, em geral, numa combinação de imagens (texto visual) e palavras (texto verbal). O cartaz sempre informa algo por meio do seu conteúdo específico. Portanto, possui um conteúdo que pode fazer uso de mais de um tipo de linguagem. Essas linguagens possuem uma função discursiva de persuasão face à natureza intrínseca desse tipo de documento, de informar, tornar público e divulgar algo. Essas linguagens, diante do seu caráter persuasivo produzem formações discursivas retóricas. Qualquer imagem, de acordo com Panofsky (1973), cumpre alguma função e é possuidora de um conteúdo. O conteúdo da imagem sempre está inserido num contexto de produção e de recepção. Dessa forma, a imagem deve ser sempre contextualizada para que possa explicitar o seu sentido e significado. A imagem cartazística ou publicitária tem uma função discursiva que se aproxima da retórica pelas suas características persuasivas.

A imagem pode ser abordada de muitas maneiras. Para efeito de uma prática de análise, podem ser abandonados aspectos da emoção e do prazer estético em favor de uma abordagem pelo ângulo da significação da imagem ou o seu modo de produção ou geração de sentido pelo estudo de sua linguagem particularizada. A imagem possui um discurso, uma eloquência retórica que, de acordo com o contexto, apresenta diferentes significados (JOLY, 1996). A imagem é um signo icônico que pode apresentar-se em forma metafórica. A metáfora é um recurso retórico, uma espécie de ícone, que atua num paralelo qualitativo. Inicialmente, a retórica só dizia respeito à língua, posteriormente, descobriu-se que a retórica era geral e que seus mecanismos poderiam prestar-se a qualquer tipo de linguagem, verbal ou não. A imagem, como sinônimo de mensagens ou discursos visuais, remete novamente a

Barthes (1964) que investiu na possibilidade de se chegar a conhecer como o sentido chega à imagem.

Assim, pode-se afirmar que os cartazes apresentam conteúdos que são mediados por linguagens. Essa linguagem dá forma aos enunciados discursivos, retóricos, e estes enunciados, por sua vez, permitem que se construam narrativas para melhor disseminar a informação contida nos conteúdos dos cartazes. Do ponto de vista da Organização e Representação da Informação e do Conhecimento (ORC) E no âmbito da Ciência da Informação, essa operação caracteriza-se pelo estudo das propriedades da informação dos meios de processamento, visando otimizar seu acesso e uso. As Informações guardadas nos documentos, não importando sua natureza, são testemunho das atividades humanas e possuem a capacidade de guardar e transmitir conhecimento.

Dessa forma, para se analisar e representar o seu conteúdo informacional é preciso fazer uso de procedimentos metodológicos diferenciados, em relação à análise e representação do documento textual, em particular do texto científico. Como tratado anteriormente, a área Organização da Informação pressupõe o desempenho de uma série de atividades, sendo as principais delas, aquelas atinentes aos processos de **análise**, de **síntese** e de conteúdos dos documentos, tendo em vista as possibilidades de obter, pelos seus usuários, o acesso ao conteúdo informativo do documento publicitário.

Uma coleção de cartazes, a exemplo de outros tipos de documentos, se constitui como parte de acervos de centro de documentação, de arquivo, de biblioteca, de cinemateca e de museu. Nesse sentido, os cartazes, entendidos como fonte de informação documental, são passíveis de serem submetidos aos procedimentos tradicionais da organização da informação que compreendem análise, síntese e representação documental. Os aspectos observáveis no documento, no desenvolvimento do processo de organização, mesclam-se com aqueles inerentes ao modo como o documento se expressa e aqueles que dizem respeito a seu conteúdo. Isso ocorre porque a separação entre forma ou suporte material e conteúdo, que é conceitual, nem sempre é possível, tampouco é aconselhável. Em termos didáticos, essa separação, artificial, resulta em considerar que existem elementos que atendem melhor a uma “representação descritiva” e outros que melhor atendem a uma “representação temática”.

Para se atender às exigências de elaboração de uma “representação descritiva” de um cartaz pode-se dizer que os atributos observáveis são partes constituintes, no próprio cartaz. Ou seja, aqueles referentes à autoria como o artista gráfico, *designer*, agência publicitária, dentre outros ou à cidade ou país em que foi realizada a produção e a data em que foi produzida. Essa não é uma tarefa simples em se tratando de cartaz. Um tipo de produção

documental com muito pouca padronização e que, comumente, não explicita a autoria. O título ou legenda é comumente atribuído pelo catalogador, com base em informações expressas no próprio cartaz. Também cabe descrever em notas, a técnica de produção, cor e tamanho.

Em âmbito internacional, para se ter uma idéia da importância atribuída ao documento cartazístico em muitos sites de bibliotecas internacionais, inclusive aquelas ligadas as universidades, indica-se a existência de expressivos acervos formados por coleções de cartazes. Muitas dessas coleções estão digitalizadas e disponíveis na internet. A título de exemplo, apresenta-se no Apêndice “B” uma lista das principais instituições encontradas com as respectivas características.

Numa breve análise desses sites, independentemente das diferentes temáticas ou das temporalidades a que pertencem e fins a que se destinam verificou-se que a maioria dessas instituições menciona fazer uso de sistemas de catalogação com base em padrões internacionais de descrição, recomendados em documentos como o DCRB (Descriptive Cataloging of Rare Books e ISBD (A): International Standard Bibliographic Description for Older Monographic Publications (Antiquarian).

No Brasil, a preocupação com esse tipo de documento ainda é bastante incipiente. Tal fato é demonstrado pelas poucas iniciativas em relação à organização e disponibilização de cartazes. Além disso, raramente esse tipo de documento é preservado. Entre as instituições engajadas nos propósitos de preservar, organizar e disponibilizar sua coleção de cartazes de filmes há a Cinemateca Brasileira. Essa instituição possui um banco de dados contendo o título de cada cartaz, o ano de produção e as suas dimensões. Sabe-se, também, que a Biblioteca do Instituto Superior de Educação do Centro Universitário SENAC, em São Paulo, tem buscado formar seu acervo de cartazes visando à investigação da produção de *design* gráfico. Para tanto desenvolve pesquisa para o estabelecimento de critérios de seleção, análise e organização de cartazes, visando disponibilizar a coleção, em mídias digitais. É bem possível que existam outras iniciativas que não se tem conhecimento. Mas, o ponto que se quer tocar aqui refere-se ao fato de que para o processo de análise e “representação descritiva”, em princípio, parece não haver muitos obstáculos técnicos, como demonstram as experiências internacionais citadas. No entanto, no que se refere à análise do conteúdo do documento cartazístico e à “representação temática”, contextualizada de seus conteúdos, tudo indica que muito ainda terá que ser feito. Segundo Boccato e Fujita (2006), as principais operações previstas no processo de “análise documental” resumem-se na análise, síntese e representação, com a finalidade de tornar explícito ou “expressar um conteúdo”, de forma que

ele possa ser facilmente acessível pelo público por ele interessado. As autoras ressaltam também, que a partir dessas operações podem ser realizadas as atividades de classificação, indexação e elaboração de resumos.

Essas atividades resultam em produtos de informação, na medida em que reúnem descrições que representam o conteúdo do documento por meio de “representações condensadas daquilo que é dito em dado texto” o que se pode substituir por um “dado cartaz”, ou outro tipo de documento (KOBASHI, 1994, p. 20). Acrescenta a autora que o resumo e o índice são formas de representações que se prestam a responder a funções diferenciadas. O resumo – produto da síntese - tem a função de apresentar a informação de forma condensada; o índice, de apresentar pistas do conteúdo. Cada um desses produtos documentais tem a sua importância e pode prestar-se a atender necessidades específicas de usuários em busca de informação. Assim, supõe-se que o “resumo” possa reunir elementos suficientes para que dele derivem os demais produtos, como o da classificação e o da indexação. Dessa forma, no âmbito deste estudo volta-se para os procedimentos de análise de imagens e de sua representação em forma de resumos.

O primeiro problema enfrentado é a constatação de que o investigador projeta naturalmente sobre a imagem uma carga importante de idéias e de convicções particulares, gostos e preferências. Assume-se que essa condição é, em parte ou na sua totalidade, inevitável. No entanto, a tentativa de cercar-se de estratégias metodológicas visa minimizar, na medida do possível, este fator de distorção da análise. A análise do contexto histórico ajuda o “analista documental” a enfrentar os desafios da imagem a partir de uma série de informações que ele deve reunir e analisar *a priori* para compor o cenário de fundo e melhorar a competência de “leitura” da imagem. As ferramentas de análise de imagem são muitas, mas, como alerta Joly (2006) algumas considerações devem preceder a análise de mensagens visuais.

É preciso lembrar, inicialmente, que uma imagem se constitui “numa mensagem para o outro”. Ela é provida de um conteúdo que pode atender a várias funções, pedagógica, verificação, comprovação dentre outras. Toma-se aqui a perspectiva de funções informativas tal como colocada por Joly (1996, p. 60):

A função informativa (ou referencial), muitas vezes dominante na imagem, pode ampliar-se [...] proporcionado-lhe uma função de instrumento de conhecimento”. Instrumento de conhecimento porque certamente fornece informações sobre os objetos, os lugares ou as pessoas em formas visuais.

Essa idéia é reiterada por Combrich (2007) quando diz que a imagem pode ser um instrumento de conhecimento porque serve para ver o mundo e dele fazer interpretações. A função de conhecimento vem sendo levantada por diferentes autores como Aumont (1993) que vai mais longe ao dizer que a função de conhecimento em uma imagem está associada “naturalmente” a sua função estética por meio das sensações específicas que ela provoca no seu espectador. Dessa forma, os elementos plásticos de qualquer imagem tornam-se um meio de comunicação. Isto significa admitir que o comunicar, pela imagem, cria um tipo de expectativa no espectador que se diferencia em relação a outros meios. A noção de expectativa está associada à noção de contexto e ambas completam a noção de leitura.

6.3 O conteúdo da imagem publicitária

A análise conceitual do documento imagético implica numa leitura técnica para entendimento dos diferentes níveis de significação da imagem em três estágios, a saber: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico (PANOFSKY, 1995). Portanto, requer-se que se faça uma leitura numa linguagem constituída de códigos imagéticos, que é um misto de conteúdo e forma de expressão. Além disso, no documento cartazístico esses aspectos apresentam-se como uma mescla do iconográfico com o verbal e viabiliza uma transposição para uma linguagem somente verbal e representativa do conteúdo documental por inteiro

Para Aumont (1993, p. 244), a significação na imagem está relacionada à narração. A representação do espaço e do tempo é determinada pelo que representa um acontecimento: “a imagem representativa costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude”. O autor chama a atenção para o fato de que caberia se indagar “[...] se a narrativa é um ato temporal como pode inscrever-se a imagem se ela não é temporalizada?” Na perspectiva de responder a essa questão Aumont (1993, p. 245) fala de um tipo de narrativa mista. Essa comporta, ao mesmo tempo parte verbal e parte mimética como um tipo de narração dominante hoje e que comporta “[...] as descrições, por um lado, e ou seus diálogos citados, por outro”. No que se refere a imagem fixa, sobretudo, a imagem narra pelo acontecimento. Os acontecimentos podem estar situados no tempo ou no espaço ou em ambos. Dessa forma, as imagens têm algum sentido e este pode ser “lido”. Essa leitura torna-se ainda mais complexa na medida em que a imagem pertence a contextos afastados, temporal e espacialmente, ou seja, a imagens do passado.

Um outro ponto de grande importância para o analista documental é o da leitura e “transposição” de conteúdo da imagem para a palavra. A imagem é lida ou determinada por uma base mimética que é única e, ao mesmo tempo, lingüística e figurativa. Segundo Metz (1973, p. 9) as “[...] imagens cujo conteúdo manifesto comporta menções escritas, mais igualmente das estruturas lingüísticas que estão, subterrâneas à obra, na própria imagem, assim como figuras visuais que, em troca, contribuem para informar a estrutura das línguas.” Dessa forma, a retórica atua em dois níveis de linguagem: a linguagem própria e a linguagem figurada. Então, a figura é uma operação que possibilita fazer a passagem de um nível para outro. Esse fato é importante diante da liberdade que a imagem publicitária possui. Em muitos casos, ao se descrever a imagem, é preciso entender qual é o sentido dos elementos que figuram na imagem. Dessa forma, toda figura de retórica pode ser analisada como uma transgressão da norma, da moral, da lógica, do mundo físico, da realidade, entre outras (DURAND, 2001).

Nesse contexto, cabe pensar a informação da maneira como suscita Bateson (1981) citado por Joly (1996) como algo que é [...] “uma diferença que faz a diferença” guarda alguma semelhança com os recursos persuasivos usados pela imagem publicitária. Conforme ressalta Eco (1976, p. 76) os focos de atenção sobre o discurso retórico oscilam entre “redundância” e “informação” de tal forma que:

De um lado, a retórica tende a fixar a atenção sobre um discurso que de modo inusitado (informativo) quer convencer o ouvinte a respeito de algo que ele *ainda não sabia*. De outro, obtém esse resultado partindo de algo que o ouvinte *já sabe e quer*.

Dessa maneira, Eco (1976) para resolver essa oscilação entre redundância e informação indica a retórica como “técnica gerativa” ou mecanismos de fomento às argumentações tendo como base uma dialética entre informação e redundância. Assim o discurso retórico atua não para levantar dúvidas sobre o que sabe, mas para persuadir a audiência sobre o que se quer comunicar. Isto é, para que se possa reestruturar, em parte, o que já se sabe. Nessa perspectiva Eco (1976, p. 77) salienta que existe espaço para se pensar uma retórica que ele chamou de “nutritiva”, – discutir para convencer - ou seja: “uma retórica que persuade reestruturando ao máximo o já conhecido”. Esta é um tipo de retórica que parte de premissas conhecidas para discuti-las e submetê-las ao crivo da crítica, apoiando-se em outras premissas. Esse tipo de retórica se contrapõe à retórica “consolatória” caracterizada

como um “depósito de técnicas argumentativas já provadas” que apenas reafirma as opiniões já formadas.

No sentido em que coloca Joly (1996), sobre a função informativa (ou referencial) da imagem, cujo “instrumento de conhecimento” é aquele que fornece informações sobre os objetos, os lugares ou as pessoas em formas visuais, retoma-se a questão da narrativa como uma forma de aplicação desses conceitos. Marin (1973, p. 83), ao desenvolver um estudo sobre as relações narrativas pictóricas, torna esse processo esclarecedor, por meio do belo texto produzido a partir da observação de uma pintura. Assim, ele se expressa ao se referir à pintura que analisou: “Perdendo o seu estatuto de objeto, a partir de então ele se torna texto sobre o qual se depositam as leituras sucessivas que deslocam seus elementos, modificam suas relações, criam zonas de intensa visibilidade e outras cegas e brancas [...]”.

O texto literário aproxima-se de muitas narrativas orais ou escritas encontradas em documentos diversos que se constituem em registro de fatos e acontecimentos de interesse para a ampliação do conhecimento a respeito de algo. Os textos literários, segundo Bakhtin (1990) são enunciações jamais completadas porque instigam a formulação de perguntas que remetem a novas perguntas. Da mesma maneira que o processo de descrição de uma imagem ou de uma paisagem deve acontecer de tal forma que ultrapasse *ad infinitum* as suas margens temporais e espaciais.

A ilustração e o texto não anunciam apenas o filme, a lei áurea, a produção da borracha, o espetáculo e tudo o mais pó isso a importância dos cartazes se mantém viva. Isso pode ser percebido pelas diversas exposições que traduzem os esforços de reunir e apresentar os mais inusitados aspectos arte gráfica.

7 ANÁLISE DE CONTEÚDO E REPRESENTAÇÃO DOCUMENTAL DE IMAGENS PUBLICITÁRIAS

A análise de conteúdo e a geração de produtos documentais resultam, de modo geral, do embasamento teórico advindo da Ciência da Informação e da Teoria Literária. Mais especificamente, da teoria da estrutura narrativa e das indagações fundamentais da retórica geral. Resulta, também, da base conceitual pertinente ao documento iconográfico, particularmente às imagens publicitárias. A geração de conteúdo se caracteriza como sendo uma forma de representação documentária e se constitui de resumo e geração de descritores.

Estabeleceu-se, para efeito de exposição dos resultados, uma seqüência que compreende: a) a imagem seguida de fonte, título e legenda; b) análise do contexto histórico geral e do contexto específico de produção e tema da imagem; c) representação por meio da elaboração de produto documental em forma de resumo, e geração de descritores; d) referência das fontes usadas para se realizar a análise de cada imagem.

A análise de cada uma das oito imagens selecionadas foi realizada individualmente. No seu conjunto essas imagens estampam elementos da natureza brasileira e foram produzidas e veiculadas com fins publicitários, no período compreendido pela segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.

Das oito imagens selecionadas, três delas se referem direta ou indiretamente às exposições nacionais e universais. Duas apresentam temáticas diretamente relacionadas ao fim do Segundo Império brasileiro. Uma das imagens diz respeito ao “fim” da escravidão no Brasil. Analisou-se, ainda, uma imagem, propagandística da “modernidade”, cujo objetivo foi a fixação da marca de uma fábrica de tecido. E ainda um cartaz de cinema, para divulgação de um filme brasileiro, e um cartaz incentivando a extração do látex para a produção de borracha, naquele momento para fins bélicos. Aparentemente, para se divulgar esses assuntos não seria necessário se explorar elementos naturais. Porém, não é o que se pode visualizar nas imagens e se perceber nas análises que se seguem.

7.1 O ruralismo representando a (agri)cultura brasileira - 1875



Fonte: SCHWARCZ, Lília (2004, p. 396)

Figura 1 - Cartaz da Exposição Nacional de 1875

7.1.1 O contexto das exposições nacionais e universais na segunda metade do século XIX

A partir de meados do século XIX, mais precisamente em 1851 - quando aconteceu a primeira exposição em Londres, o mundo assiste aos grandes eventos das exposições universais. Entre o final do século XIX e início do século XX, foram realizadas diversas exposições pelo mundo todo com o objetivo de exibir a “riqueza das nações”. Elas traduziam o progresso técnico-científico e as transformações sociais e urbanas pelas quais passou o mundo ocidental. O Brasil tanto realizou exposições nacionais como também esteve presente nas chamadas exposições universais, realizadas principalmente na Europa e nos Estados Unidos (PESAVENTO, 1997).

A visão de progresso construído principalmente sob os auspícios da ciência e da tecnologia industrial, mas também da educação e das artes em geral, fez das exposições a síntese daquilo que o século XIX entendeu e definiu por modernidade. No espírito da época, o entendimento de liberdade passava fortemente pela idéia de livre mercado e pela valorização do cosmopolitismo. Essas idéias tinham como base a crença de que o conhecimento humano objetivo faria da produção algo transnacional e sem limites, sob a égide da ideologia e da felicidade com base no progresso e prosperidade material sempre crescentes, que harmonizariam o mundo em torno da indústria e da circulação de mercadorias (BARBUY, 2004). Assim, as exposições universais pretendiam ser um retrato em miniatura desse mundo capitalista idealizado, moderno e avançado, composto de espetáculos nos campos da ciência, das artes, da arquitetura, dos costumes e da tecnologia. A idéia predominante era a de mostrar e ensinar as virtudes do tempo presente e prospectar um futuro, excepcionalmente bom. O poder da indústria apresentava-se muito concretamente aos olhos dos visitantes e Paris firmou-se como organizadora mundial das mais espetaculares exposições do século XIX. Para muito além das exibições de produtos, criou as exposições-cidades estonteantes em suas arquiteturas fantasiosas, exóticas e coloridas, com luzes, muitas luzes, máquinas e mais máquinas, ilusionismos tecnológicos, jardins, festas noturnas e a apresentação de músicas, comidas em cenários de diferentes partes do mundo (PESAVENTO, 1992).

No entanto, vivia-se em meio a grandes contradições. As cidades onde as exposições foram montadas - Londres, Paris, Chicago, entre outras - símbolos da modernidade e do progresso técnico, conviviam, ao mesmo tempo, com os problemas advindos das desigualdades econômicas, sociais e culturais, provocando a marginalização em larga escala. As desigualdades e os conflitos sociais eram agudos e as exposições se tornariam uma espécie de ‘arenas pacíficas’, ilhas de demonstração do sucesso tecnológico e

econômico. A pretendida harmonia entre os povos era apenas uma utopia das classes dominantes, que encontraram nas exposições, quer em âmbito nacional ou internacional, o seu veículo mais completo de projeção. Dessa forma, de tempos em tempos e por alguns meses se mantinham em funcionamento cidades temporárias, maquetes de um mundo idealizado e que se pretendia um dia tornar realidade. A partir de 1876, os EUA também organizaram várias delas. Foi em exposições universais que Monet encantou-se com a estética japonesa e a transportaria, mais tarde, para suas obras e seus jardins, que Debussy foi seduzido pelos ondulantes sons orientais, que percorreriam para sempre suas músicas e que Santos Dumont confirmou sua paixão pela máquina (BARBUY, 2004). O Brasil, da segunda metade do século XIX, mantinha-se distante dos incipientes meios de comunicação de massa tornando a sua participação nesses eventos essencial para dar ao mundo alguma visibilidade de um país distante e selvagem, no qual os limites entre realidade e imaginário eram difíceis de serem estabelecidos. Esses eventos, por se organizarem em forma de exposições, tinham o poder sedutor de uma realidade que era virtual em sua concepção, mas palpável em sua realização. Uma forma nova de convivência, aceitação e legitimação das faces real e irreal do mundo moderno. Ela era efêmera, mas podia ser visitada, registrada, fixada na retina e na memória. Além disso, podia-se experimentar o fluxo fervilhante das multidões de frequentadores perplexos diante de tantas novidades e maravilhas (BARBUY, 2004).

No Brasil o produto da ciência e das artes, durante o século XIX, era de certa forma também valorizado. A aristocracia agrária brasileira opôs as profissões liberais de um lado e os ofícios manuais e mecânicos de outro, numa hierarquia de valores politicamente bem definida. No horizonte cultural das elites, o saber retórico, normativo, jurídico, científico e artístico que elas dominavam, elevava-se numa posição claramente superior à atividade técnica e às suas aplicações, em geral exercidas pelos imigrantes menos abastados e pela mão de obra escrava. Essa oposição entre as “artes liberais”, voltadas às faculdades do espírito e da inteligência humana, e as “artes mecânicas”, dedicadas à ação prática e ao trabalho braçal, em geral, correspondia à triste realidade dicotômica de uma sociedade escravocrata, que se mantinha à custa da desigualdade de oportunidades entre os brasileiros. Desde os seus primórdios, a expansão cafeeira mostrou que sua viabilidade dependeria de uma mão-de-obra barata e abundante e de um sistema de transporte massivo e eficaz para escoar sua produção. Mesmo assim, não impediu que surgisse, no Brasil, a idéia de que as técnicas modernas advindas da Revolução Industrial e a industrialização do país deveriam constituir-se num dos pilares do desenvolvimento econômico e da independência da nação. Nessa perspectiva, o primeiro decreto brasileiro autorizando a construção de uma estrada de ferro foi sancionado

em 1835, pelo Regente Padre Diego Antônio Feijó. A inauguração do primeiro trecho – do Porto de Mauá a Fragoso, próximo à Raiz da Serra - que depois passou a se chamar Vila Inhomirim – e que se chamou de “Estrada de Ferro Mauá”, deu-se quase dez anos depois, em 30 de abril de 1854. (OLIVEIRA, 1950). Arquitetura do ferro, de tecnologia inglesa, presente na arquitetura ferroviária em muitas cidades brasileiras compunham o primeiro grande “espetáculo industrial” do século XIX no Brasil.

Dessa forma, quando o café tornou-se a principal atividade econômica do país, na segunda metade do século XIX, para integrá-lo aos novos circuitos do mercado internacional, foi necessário associá-lo ao aço, ao carvão e ao vapor (ARAÚJO, 1988). Esse contexto não desmotivou a participação brasileira naquelas exposições universais que, ora ocorriam em países europeus, ora nos Estados Unidos da América. Como visto, esses eventos, ao lado de exibirem para o mundo os produtos das engenharias e do industrialismo nascente, prestavam-se também ao espetáculo do capitalismo, fazendo a apologia do progresso, da superioridade e da eficiência do povo europeu. Porém, as exposições escondiam o papel do seu principal protagonista: o trabalhador e os excluídos aos quais se pode atribuir esse desenvolvimento. Nessa dinâmica, as exposições serviam como instrumento de mistificação e alienação, mas não impediram de alertar parte da incipiente burguesia brasileira para a necessidade de se superar a herança colonial e a prática escravagista.

Dessa forma, é preciso lembrar que a cafeicultura brasileira do século XIX consolidou-se e manteve sua hegemonia econômica apoiando-se na mão-de-obra escrava e na utilização da ferrovia. Portanto, uma esdrúxula combinação entre um arcaísmo social e uma inovação tecnológica marcou a cultura nacional daquela segunda metade do século. Seus efeitos e defeitos prolongaram-se pela República Velha até a revolução de 1930, quando iniciou-se a modernização do país. Nesse clima, as exposições nacionais cumpriam um importante papel de preparação para a participação brasileira nas exposições universais. Para garantir a representatividade do estande brasileiro, nos certames estrangeiros, cada província realizava suas feiras para escolher os produtos que iriam compor a amostra nacional. Esse movimento era acompanhado de perto pelo imperador D. Pedro II, até o final do processo, quando entregava pessoalmente os prêmios com os quais os produtores eram agraciados. Dentre os prêmios e reconhecimentos existiam os diplomas que eram concedidos às pessoas e instituições participantes²¹.

²¹ Um exemplar desse tipo de diploma, exibido no Anexo A, foi encontrado no Arquivo Público do Estado de São Paulo, cujas bordas danificadas e manchas no papel, bastante amarelado pelo tempo, atentam no seu estado de conservação e a passagem do tempo. Por este motivo e pela raridade que representa o documento decidiu-se

A primeira Exposição Nacional ocorreu em 1861 e a primeira apresentação brasileira em exposições internacionais no ano seguinte, em 1862. Fica evidente que a participação do Brasil nesse evento não era uma competição industrial, mas, sim, como um território de solo fértil, pacífico, inteligente e laborioso exportador de produtos agrícolas. Enfim, como a síntese de “um país rural”. (SCHWARCZ, 2004, p. 397).

Em 1875, a “cidade de Pedro”, Petrópolis, na Província do Rio de Janeiro, foi sede da Exposição Nacional que preparou o Brasil para a participação na Exposição Universal que ocorreria no ano seguinte, 1876, na Filadélfia. A construção do pavilhão para abrigar o que ficaria como “amostra” temporária, encobriu um esplêndido jardim público, com cristal e ferro vindos da França, (SCHWARCZ, 2004, p. 244).

Ali, onde antes era um jardim, surge, então, o “Palácio de Cristal” com sua cúpula frondosa, buscando imitar a imponente construção inglesa, erguida para abrir e abrigar a primeira Exposição Universal, realizada em Londres, em 1851. Para essa primeira exposição foi construído no Hyde Park um enorme pavilhão de aço e vidro com seções dos diferentes produtos dos vários países participantes, ficando conhecido como “Palácio de Cristal”. No seu interior um ambiente cálido, translúcido e arborizado que o tornara um dos maiores símbolos da arquitetura do “ferro e do vidro”, que viria a ser sinônimo de modernidade e influenciaria a arquitetura do mundo todo por permitir leveza estética, conforto e variedade de formas. Os cenários montados, para abrigar essa primeira exposição universal e as subseqüentes, tornaram-se sinônimo de requinte, inventividade e riqueza, exigindo dos expositores uma adequada correspondência nesses níveis. Portanto, é um engano imaginar que ao se percorrer os pavilhões do Brasil, encontrava-se apenas um amontoado de produtos da terra. Nas exposições universais cada país exibia os seus produtos segundo uma classificação pré-estabelecida pelos organizadores que agrupava em prédios distintos: matérias-primas, indústria leve, indústria pesada e referências à educação, ao progresso científico e artístico. O Brasil não tinha máquinas para mostrar e só se destacava na matéria-prima e produtos agrícolas, o que reforçava a representação de um império tropical, paraíso das frutas, da fauna e das florestas. Além dos produtos agrícolas, havia o nativo como principal protagonista na produção de redes, flechas e plumagens, retirada da variedade de aves brasileiras. No entanto, a crítica que se faz com relação à participação brasileira nesses eventos do século XIX era ao modo como os produtos eram apresentados. Peças de artesanato, miniaturas de aldeias e

por arrolá-lo, na forma de anexo, por não se enquadrar nos critérios estabelecidos para seleção amostral para análise.

cabeças de animais empalhados eram apresentados de tal maneira que só se reforçavam estereótipos sobre o país, melancolicamente deixando de fazer propostas para o futuro do Brasil (BARBUY, 2004). O Império Brasileiro investia na organização e apresentação de seus produtos e em publicações de livros de caráter informativo, em diversos idiomas, como francês, alemão e inglês, além de português, falando sobre a geografia e a economia do país. Essas obras eram distribuídas com o intuito de tornar o país mais visível, internacionalmente. O imperador reforçava com sua própria presença, permanecendo sentado à frente do seu estande como num palco ideal para se contrapor à realidade de um império enfraquecido.

Com a ocorrência da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), porém, caiu por terra a fé ilimitada no progresso e a indústria deixou de ser vista, no mundo todo, como a grande solução para a humanidade. As exposições, entretanto, logo retornaram renovadas e insistentes. No período entre as guerras, em 1937, a Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna, em Paris, marcou o início de um redirecionamento, no qual era dado maior espaço às ciências, às artes, à literatura e a outras manifestações intelectuais, sem, contudo, deixar de lado as exibições da indústria. Em 1939, em Nova York, foram eliminados os sistemas classificatórios de produtos (para eles foram destinadas as feiras industriais). A pretensão era a de se estar "Construindo o Mundo de Amanhã", como enunciava seu tema. Em suma, as exposições continuavam e continuam a refletir idéias de mundo de valores coletivos em exibição, de futuro de acordo com aquilo que se considera a questão-chave em cada momento.

Mesmo assim, as exposições universais desafiam o tempo, as mudanças de mentalidades e permanecem sendo, há quase cento e cinquenta anos, eventos de grande porte, com afluxo intenso de público, interesse diplomático e, naturalmente, campo para a reflexão. Historicamente, porém, o fenômeno divide-se entre antes e depois da Primeira Guerra Mundial, desde a primeira exposição universal, no ano de 1851, em Londres até o grande conflito internacional (BARBUY, 2004).

O cartaz, a seguir, exibe uma alegoria da Exposição Nacional que ocorreu em 1875, em Petrópolis, e representa uma síntese iconográfica da “modernidade nos trópicos” do Brasil, mais precisamente do ruralismo brasileiro representado pela (agri)cultura. Nessa época, era comum o uso de paisagens ao fundo e bordas ornamentadas com motivos botânicos como os ramos estilizados, os pássaros e outros elementos da natureza usados para compor as curvas assimétricas que dão forma a imagem artística bem ao sabor da moda da época.

7.1.2 Análise de conteúdo e resumo do Cartaz da Exposição Nacional de 1875

Cartaz, de autoria desconhecida, criado para divulgar a Exposição Nacional, realizada em Petrópolis, em 1875, na então Província do Rio de Janeiro. Exibe uma profusão de elementos simbólicos para representar uma imagem idealizada de um Brasil promissor, trabalhador e pacífico. Esse acontecimento nacional refletia o espírito das Exposições Universais, promovidas no velho mundo e nos Estados Unidos, que se constituíam em espaços para a exibição da modernidade, o culto ao progresso, à ciência, a inteligência e ao trabalho. Nos trópicos, esses ideais repercutem e se revelam pelas imitações dos empreendimentos europeus, na arquitetura, na indústria e na urbanização, como pode ser percebido, em menor escala, pelas fachadas das edificações e aglomerações de pessoas que preenchem todo o fundo da imagem. Essa profusão de formas como imponentes edificações, pessoas usando carruagem puxada por cavalos, enquanto outras estão se movimentando dá a idéia de dinamismo e de progresso, que se completa com a exibição de suas duas luminárias, símbolo das novas decorações em ferro. Assim, o cartaz apresenta uma visão idealizada, parecida com a europeia. Essa composição imagética representa as aspirações gerais do Segundo Império brasileiro. Por outro lado, o Brasil, desde a terceira exposição universal, realizada na cidade de Londres em 1862, se fez representar e foi reconhecido pela “invenção da natureza”, tendo como principal ícone a exuberante floresta brasileira. A presença do indígena próximo a uma mulher branca, quase envoltos em ramos, palmas de coqueiros e por produtos agrícolas representa as particularidades da “cultura” brasileira, bem ao gosto do romantismo, movimento literário em voga no Brasil de então. Em primeiro plano aparecem um índio e uma mulher branca e jovem, traje elegante para a época, indica que pertence à classe social abastada. Esse cenário representa um local de idílio pacífico, onde convivem indígenas e brancos em perfeita harmonia, ressaltando outra característica da índole nacional. O índio usa traje típico e na cabeça um cocar, adornos nos antebraços, braços e tornozelo, lembrando os hábitos dos índios xinguanos. O cenário se completa com a presença de aves que, além de fazer referência direta à fauna, lembram que para a população indígena a ave simboliza o sustento, por meio da caça, e suas penas servem para confeccionar vestes, adornos e flechas usadas para caçar e pescar. A paisagem ao fundo com as bordas ornamentadas por ramos estilizados, pássaros e outros elementos da natureza, usados para compor as curvas assimétricas que fazem parte do conjunto da imagem artística, demarcam a influência do movimento *Art Nouveau*. A intenção de associar a civilização aos trópicos se traduzia em informar que o Brasil era, sobretudo, um país da grande natureza e dos “bons selvagens”. A cesta de produtos brasileiros, apresentada nas Exposições Nacionais nessas ocasiões, continha uma grande variedade de sabores, cores e aromas agrestes. Essa variedade era representada pelos produtos como o café, a erva-mate, o guaraná, o arroz, o tabaco, a borracha, as madeiras, as fibras vegetais, o algodão e o feno. As abelhas com a produção do mel e da cera, ajudaram a contar para outros povos o quão generosa é essa terra longínqua, agrícola mas que, apesar de monárquica e escravocrata se queria ver representada como uma nação moderna e cosmopolita. A arte se fazia representar pelo artesanato dos nativos marajoaras, reforçando o aspecto exótico e fazia da combinação “café com cerâmica” a conquista de medalhas e admirações. Nas últimas décadas do século XIX, nas “províncias” de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, os ricos fazendeiros que representavam a burguesia cafeeira da época, buscando diversificar suas atividades econômicas, começam a aplicar na indústria o capital proveniente da exportação de café, fazendo surgir, na paisagem urbana, ao fundo, os postes de iluminação como “troncos ermos” e, mais tarde, as grandes chaminés. O verde dos cafezais viria agora a compor com o cinza da fumaça para inaugurar, ainda que tardiamente, a chegada desse novo estágio do capitalismo. Essas transformações significavam, também, a entrada do Brasil na modernidade.

7.1.3 Descritores a partir da análise do Cartaz da Exposição Nacional de 1875

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não Referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	Índio. Mulher branca. Mulher jovem. Pássaro. Planta. Multidão. Luminária em ferro.	Harmonia. Passividade. Bondade. Arquétipo indígena. Arquétipo feminino. Índole nacional. Burguesia cafeeira.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O que?)	Cartaz institucional. Cartaz cultural. Ciência. Arte. Educação. Trabalho. Traje indígena. Cocar. Traje do Xingu. Luminária em metal.	Riqueza brasileira. Cultura brasileira. Monarquia. Segundo Império. Exuberância. Natureza estilizada. Natureza grandiosa.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Exposição Nacional. Exposição Universal.	Espetáculo. Exibição. Modernidade. Mito. Progresso. Dinamismo. Industrialização.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Espaço externo. Paisagem urbana e rural. Construção arquitetônica.	Representação cultural. Idílico. Pacífico. Tropical. Cosmopolita. Brasileiro
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	1875. Século XIX. Segundo Reinado, 1840-1889.	Incerteza. Contradição. Idealização.

Quadro 11 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 1

Percebe-se que esse cartaz foi criado utilizando-se de técnicas de reprodução rudimentares, pois nessa época a indústria gráfica ainda era incipiente. No entanto, ele apresenta riqueza nos detalhes e oferece muitos elementos para análise. Isto se refletiu tanto na quantidade, como na variedade de descritores conotativos e denotativos gerados, resultantes do processo de leitura e análise da imagem.

7.1.4 Bibliografia de apoio à análise do Cartaz da Exposição Nacional de 1875

ARAÚJO, Hermes Reis de. **Técnica, Trabalho e Natureza na Sociedade Escravista**. Revista. Brasileira de História, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris**. São Paulo: Loyola, 2004.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **Dicionário Brasileiro de datas históricas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **Exposições universais: espetáculo da modernidade no século XIX**. Bauru, SP, Edusc, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Exposições Universais: palcos de exibição do mundo burguês - em cena, Brasil e Estados Unidos. In: **Siglo XIX**. Revista de História, n. 12, jul./dez, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

7.2 O indígena: uma representação do fim do império brasileiro - 1887



Fonte: SCHWARCZ, Lília (2004, p. 423).

Figura 2 – Índio representando o império brasileiro - 1887

7.2.1 O contexto do fim do império brasileiro

A vasta natureza brasileira e, em especial a figura do índio como um autêntico nativo, eram destacados por poetas, romancistas, dramaturgos, intelectuais e toda uma geração romântica, como representativos para a imagem do Brasil. Durante o período de Colônia e depois de Império, romances épicos, pinturas heróicas e até composições musicais eram dedicados ao indianismo. Dentre os romancistas, Lauerhass junior (2007) enfatiza a importância da contribuição de José de Alencar no sentido de se forjar uma identidade nacional.

A expansão cafeeira e o dinamismo da economia deslocavam-se em direção ao oeste paulista, transformando as relações de trabalho e inaugurando o período de transição para o capitalismo. “Tais alterações introduziam uma ‘modernidade’ que, aos poucos, se tornava incompatível com a ordenação proposta pelo Estado Imperial (ARQUIVO...1988, p. 69)

No século XIX, algumas imagens do Brasil tornaram-se uma espécie de símbolo ao comunicarem a identidade nacional. Os temas recorrentes eram as palmeiras, os indígenas e posteriormente as lavouras de café. Sobre essas imagens Lauerhass Junior (2007, p.136) comenta que:

Certas imagens, com referência à natureza ou a pessoas de temática social ou étnica, ou ainda alguns exemplos da flora e da fauna, são tão memoráveis que assumiram o papel de imagens inaugurais, depois, perpetuadas na variadas composições de outros pintores, gravuristas e fotógrafos.

No entanto, ao soprar dos ventos que anunciam novos tempos, houve a necessidade de se buscar outros símbolos que identificassem ou simbolizassem o povo brasileiro (SCHWARCZ, 2004, p. 423).

A partir da década de 1870 o império brasileiro dá sinais concretos de decadência. Nesse ano, foi fundada no Rio de Janeiro a Sociedade de Libertação e a Sociedade Emancipadora do Elemento Servil. Data também de 1870 a publicação, no Jornal “A República”, de o “Manifesto republicano”. O Império agoniza enquanto sopram os fortes ventos republicanos. Em 1872, funda-se o Partido Republicano e, no ano seguinte, realiza-se na cidade de Itu, interior do Estado de São Paulo, o primeiro congresso republicano, que ficou conhecido como a Convenção de Itu (SCHWARCZ, 2004, p. 597). Esse movimento buscava

maior flexibilidade das instituições monárquicas para atender aos interesses da economia cafeeira.

Nesse contexto, o Partido Republicano, formado majoritariamente por agricultores e profissionais liberais paulistas, apoiado pelos produtores cariocas, insatisfeitos com a abolição da escravidão, passou a pressionar o Exército Nacional, imbuídos da idéia de convencê-lo de que todo mal advinha do regime monárquico. Os escândalos, principalmente pelas denúncias de gastos excessivos ocasionados com o bem-estar da realeza, fragilizam a figura pública do monarca e o afastavam da idéia de mecenas romântico. O imperador, assim como o seu império, encontrava-se decadente e o povo não podia esperar mais para que o país se tornasse República. O índio, que já havia representado o povo brasileiro pela sua valentia, agora representava o Império enfraquecido, cansado e agonizante no seu fim (SCHWARCZ, 2004, p. 423).

Ângelo Agostini, o criador da imagem do “índio cansado” representando o Império brasileiro, foi um importante ilustrador que chegou ao Brasil no ano de 1859 e trabalhou para as mais importantes revistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em São Paulo trabalhou em revistas como: “Diabo coxo” que circulou de 1864 até o final de 1865 e “O Cabrião”, que circulou nos anos de 1866 e 1867. Agostini mudou-se para o Rio de Janeiro e lá atuou em revistas como o “O Arlequim” que circulou no ano de 1867 e passou a ser intitulada “Vida fluminense”, editada de 1868 a 1875. É nessa revista que Ângelo Agostini publica uma série de ilustrações originais que o tornariam muito conhecido nessa época. Com o encerramento de “O Arlequim” em dezembro de 1875, Agostini passa a trabalhar para a “Revista Illustrada”, cujo primeiro número data de 1876 até quando parou de circular (FERREIRA, 1977).

A imagem da Figura 2 foi criada por Ângelo Agostini para representar o fim da monarquia. Agostini assistiu à concretização dos seus ideais políticos como a Abolição da escravidão, em 1888 e a garantia de que aconteceria a Proclamação da República, como de fato se deu, no final de 1889. No final de 1888, Agostini viaja para a França. Ao voltar para o Brasil, fundou a revista D. Quixote que circulou de 1895 a 1903. Com o término deste periódico, encerra-se também o período das revistas ilustradas pelo processo litográfico (FERREIRA, 1977).

7.2.2 Análise de conteúdo e resumo da imagem do índio representando o império brasileiro

Imagem criada por Ângelo Agostini e veiculada na Revista Illustrada, em 1877, quando a figura do indígena era um dos ícones do Brasil imperial. O índio, como representante das selvas e do povo brasileiro, era símbolo de um ser forte, valente e, ao mesmo tempo, ingênuo e puro. A figura do índio como “bom selvagem” compunha, juntamente com a exuberante natureza brasileira, uma identidade nacional em vigor num Brasil oitocentista. O índio traja roupas típicas como cocar e um colar como adorno. Sua figura, estampada nos espaços veiculados pela imprensa e revistas da época que apoiavam o movimento republicano, era fundamental para retratar a imagem do Brasil. Assim, o índio agonizando representa uma monarquia que, embora tente resistir aos fortes ventos vindos das idéias republicanas, está cabisbaixa, enfraquecida, amarrada e à beira da morte. Essa figura, que já fora forte e viril, agora agonizava para representar o momento de enfraquecimento da política imperial, desacreditada e exaurida em sua ideologia. A necessidade de maior flexibilidade das instituições monárquicas de forma a atender aos interesses da economia cafeeira contribuiu para o sofrido processo de degradação do Estado Imperial. O Partido Republicano, formado majoritariamente por agricultores e profissionais liberais paulistas, apoiado pelos produtores cariocas, insatisfeitos com a abolição da escravatura, passou a pressionar o Exército Nacional, imbuídos da idéia de convencê-lo de que todo mal advinha do regime monárquico. Os constantes escândalos provocados pelas denúncias de gastos excessivos em prol do bem-estar da realeza, fragilizam a figura pública do monarca e o afastam da idéia de divindade que o associava ao de mecenas do romântico. A realidade decadente pode ser contemplada por todos os seres e até mesmo por peixes, cobras, aves e pelas plantas que povoam o Brasil, às vésperas do golpe da República, que vai ocorrer em 1889. A imagem retrata o império representado pelo indígena cansado, exaurido e atacado pela sua própria essência: a natureza brasileira. O índio, essa figura associada à identidade nacional, encontra-se numa posição semelhante a das figuras sacras, com expressão de cansaço e se esvaindo, cheio de flechas, preso a uma árvore e cercado por elementos da natureza, lembrando algum santo mártir.

7.2.3 Descritores a partir da análise da imagem do índio representando o império brasileiro

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo <i>Temáticos não referenciais (por quê)</i>
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	Ângelo Agostini. Índio.	Importante ilustrador. Arquétipo indígena. Monarquia cansada.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O quê?)	Revista Illustrada. Litogravura. Imagem cultural. Traje indígena. Cocar. Peixe. Cobra. Planta. Ave.	Monarquia. Fim do Segundo Império. Natureza agressiva. Revolta da natureza.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Degradação da monarquia. Flexibilização das Instituições.	Descrédito político. Morte do regime monárquico. Mudança.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Espaço externo. Paisagem natural.	Representação cultural. Tropical. Brasileiro
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	1877. Fim do Segundo Reinado, 1840-1889.	Fim do império. Prenúncio da República.

Quadro 12 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 2

No final, constata-se que esse cartaz foi criado utilizando-se de técnicas de reprodução ainda incipientes, pois, naquela época, como vimos a indústria gráfica dava seus primeiros passos em nosso país. Porém, o cartaz estudado se distingue em primeiro lugar, pelos elementos simbólicos relacionados ao contexto político do fim da monarquia. Tal como acontece com a maioria dos cartazes aqui abordados, ele apresenta também riqueza nos detalhes e oferece elementos importantes para a análise. Isto se refletiu tanto na quantidade, como na variedade de descritores, com ligeira supremacia dos denotativos sobre os conotativos.

7.2.4 Bibliografia de apoio à análise da imagem do índio representando o império brasileiro

ARQUIVO NACIONAL (Rio de Janeiro). **150 anos**: visão histórica. Rio de Janeiro: Index, 1988.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**: introdução à bibliografia brasileira: imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos/Edusp/ Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1977.

LAUERHASS JUNIOR, Ludwig. A representação visual da identidade do Brasil. In: LAUERHASS JUNIOR, Ludwig; NAVA, Carmen. **Brasil**: uma identidade em construção. São Paulo: Ática, 2007, p. 131-166.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

7.3 Do culto ao mundo do trabalho ao oculto mundo do trabalhador - 1888



Fonte: ARQUIVO NACIONAL (1988 p. 73)

Figura 3 – Cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil - 1888

7.3.1 O contexto brasileiro na passagem da escravidão para o trabalho livre

O mesmo Brasil viveu não só os seus dias de dependente político de Portugal, como também de dependência da mão-de-obra escrava, trazida a ferros da África. Durante o período, entre 1841 e 1850, 83% do total de africanos trazidos para a América foram vendidos aos escravocratas brasileiros. (SCHWARCZ, 2004, p. 102). A abolição do trabalho escravo, em 1888, teve sua gestação no ventre de outras medidas legais do Império e a assinatura da Lei Áurea, na realidade, não extinguiu de imediato as relações de trabalho escravo. A lei de Terras e a de reforma da Guarda Nacional – criada em 1831 foi reorganizada em 1850 – já são medidas, de certa forma, vinculadas à abolição da escravatura. Cabe ressaltar que naquela época o exército era totalmente destituído de significado e a força da nação era representada pela Guarda Nacional.

A Lei de Terras, de 18 de setembro de 1850, apresentada pela primeira vez em 1843, só conseguiu ser aprovada poucos dias após a interrupção legal do tráfico. Arrastou-se até o fim do império, face à incapacidade do governo de vencer a resistência dos grandes proprietários de terra. A esse fato, atribui-se o fracasso ao cumprimento da principal meta dessa Lei que era a incentivo e atração de imigrantes para o Brasil. A Lei de Terras sofreu resistência dos grandes proprietários até o fim do Império. Ainda há controvérsias sobre os seus “imperiais” propósitos. Para alguns, a medida visava apenas expropriar os pequenos agricultores e impedir que futuros imigrantes adquirissem o seu quinhão de terra. Para outros, o propósito era vender terras públicas e trazer estrangeiros para substituir a força trabalhadora escrava por imigrantes.

Os debates em torno dos reais objetivos dessa Lei são até hoje intensos. Para Alencastro (1997), essa medida legal objetivava expulsar os pequenos produtores de agricultura de subsistência e evitar a aquisição de terras pelos futuros imigrantes. Carvalho (1980) contrariamente, defende que os objetivos eram o de vender terras públicas para atrair os imigrantes e, com isso, substituir paulatinamente a mão de obra escrava e com isso, preparar o Brasil para o inevitável fim do trabalho escravo, sem perda de mão-de-obra. Enquanto isso, dava-se a centralização da Guarda Nacional, criada em 18 08 1831, buscando fortalecer a posição do governo, perante os donos de terra. E os eventos dão nova dinâmica aos tempos. Em 1870 funda-se o partido republicano e finda-se a Guerra do Paraguai. Em primeiro de março de 1870, terminou o conflito que tanto desgastou e

enfraqueceu o governo, ao mesmo tempo em que ganhavam força as campanhas abolicionistas (OLIVEIRA, 1950).

A abolição da escravidão no Brasil se deu por meio de um longo percurso. Em 23 de novembro de 1826 é assinada uma Convenção entre D. Pedro I, imperador do Brasil, e Jorge IV, rei da Grã-Bretanha, com a finalidade de regular o Comércio de escravos da costa da África. Essa convenção concedia um prazo para colocar em prática o que havia sido acordado entre o Brasil e a Inglaterra. Estabelecia-se então que a partir de primeiro de março de 1830, o comércio de escravo com a África passaria a ser ilegal. Inda sob o tempo dessa concessão, o Poder Legislativo, recém instalado, impugnara o que havia sido convencionado, com o argumento de que cabia a esse Poder criar penalidades. Esse fato fez com que as penas de repressão aos “navios negreiros”, aprovadas somente pelo executivo, tornasse nulo e inoperante o acordo entre Brasil e Inglaterra. Essa situação refletia a força de uma oposição que se ensaiava contra o governo. Com abdicação de D. Pedro I, a Inglaterra foi complacente diante da delicada situação que se delineava, mas, continuou pressionando para que cessasse o tráfico negreiro. A Regência tomou a iniciativa de promulgar, em 7 de novembro de 1831, uma Lei proibindo o tráfico de escravos, reafirmando-se, assim, o pacto internacional. Essa Lei declara livres todos os escravos que entrassem no território brasileiro. Uma outra lei, de 1851, proibia a vinda de escravos para o Brasil. Mas, apesar da existência dessas leis que previam, inclusive, penalidades “[...] sucedeu o que sempre acontece quando o meio social não está preparado, mormente quando fortíssimos interesses colidem com o cumprimento de qualquer determinação legal” (MORAES, 1933, p. 51). Ou seja, essas leis não foram aplicadas, permanecendo apenas no papel. A pressão vinda da Inglaterra significava uma reação contra os Estados Unidos que envolvia, dentre outros aspectos, a questão de que a exploração do braço escravizado era uma ameaça à concorrência comercial. Segundo esse pensamento, os países sem escravos não podiam concorrer em pé de igualdade com os países em regime de servidão, pelo fato da grande diferença do custo da produção, impactado pela mão-de-obra. Entretanto, a execução da lei promulgada ficou, mais uma vez, sem efeito. O país atravessava um momento de grandes tensões políticas e experimentava o enfraquecimento da autoridade e, portanto, se repetia o não cumprimento ao acordo. A Inglaterra, no limite de sua tolerância, responde a esse estado de coisas com um ato que entrou para a história com o nome de *Bill Aberdeen*. Ele autorizava os navios ingleses a perseguirem os navios que levavam escravos, até mesmo na costa brasileira. Uma vez capturados tais navios, tinham ordens para apresá-los, vendê-los, incendiá-los e

entregar a tripulação ao julgamento dos tribunais de Serra Leoa (BITTENCOURT, 1940, p.713). No contexto histórico em marcha foi criada, em 15 de setembro de 1869, uma Lei, referendada por José de Alencar, então deputado junto à corte, dispondo sobre a venda de escravos, contrária aos leilões e à exposição pública de escravos. Mesmo que, anteriormente, nenhuma outra medida tivesse sido colocada em prática, a escravidão no Brasil não poderia perdurar, pois em 28 setembro de 1871 é promulgada a Lei n. 2.040, denominada “Lei do ventre livre”. A partir daquela data, ninguém mais nascia escravo no Brasil. Era uma complementação aos atos de abolição do tráfico, de 1831, que agora se encerrava com o estancamento tanto das importações africanas como do nascimento de brasileiros escravizados.

No entanto, o episódio da escravidão, no Brasil, ainda tem passagens obscuras por falta de pesquisas sistemáticas. Pouco se sabe, estatisticamente, sobre a ocorrência da escravidão ilegal. Havia uma tranquilidade, até escandalosa, com que milhares de africanos, trazidos para o Brasil, após a lei anti-tráfico, de 1831, que pareciam, ilegalmente, escravizados, assim como os seus descendentes. É o caso também das estatísticas sobre a população de escravizados e o da adulteração de certidões de nascimento para burlar a lei do ventre livre.

É nesse momento, também, que o monarca começa a empreender as suas viagens ao exterior, em cuja bagagem incluía um daguerreótipo²². A primeira viagem iniciou-se em 1871 e previa um longo itinerário. Outras viagens se sucederam, como a de 1876, na qual ele chega ao território norte-americano, onde participou de muitas atividades, inclusive visitando a Exposição Universal de Filadélfia. Ao regressar, observou o crescimento do partido republicano e do movimento abolicionista. Vivem-se anos conturbados, de enfraquecimento do regime que lhe rendiam momentos de ridicularização pelo seu aspecto senil e mórbido, devido aos problemas de saúde que apresentava. Nesse contexto, D. Pedro parte para a sua terceira viagem, deixando um país cheio de tensões sob o comando da jovem princesa Isabel. No momento em que o imperador se aprontava para retornar ao Brasil, naquele ano de 1888, seria declarada a abolição da escravidão. Foi um golpe para um império que se apoiava nos proprietários de terras escravocratas e que se complicava com os conflitos com a Igreja (SCHWARCZ, 1998).

²² As primeiras fotografias em daguerreótipo surgiram na França em 1839. Essa tecnologia chegaria ao Brasil um ano depois. O Imperador D. Pedro II, tornou-se um entusiasta do ato de fotografar e, praticamente, foi um colecionador de imagens, além de ter sido o primeiro fotógrafo brasileiro.

Anteriormente, em primeiro de janeiro de 1883, havia ocorrido a libertação de cento e dezesseis escravos que viviam na vila de Acarape, Província do Ceará. Este se constitui no primeiro ato de libertação em massa de escravos, no Brasil; outros se seguiram.

A partir de então, muitos fazendeiros passaram a integrar o Partido Republicano. Ao mesmo tempo, e por outros motivos, surgiram grandes descontentamentos também nas fileiras do Exército. Era mais uma nova instituição que escapava ao controle imediato do imperador. A imprensa de oposição também cumpriu o seu papel com muita habilidade e, assim, outras forças se reuniram e se levantaram em revolta contra a monarquia. Somaram-se a esses outros movimentos contra as antigas instituições criando o cenário propício para a Proclamação da República que acabou ocorrendo em 15 de novembro de 1889.

Nesse trajeto da situação legal da escravidão constatamos que é somente em 13 de maio de 1888 que é assinado o Decreto n. 3.353, a Lei Áurea, abolindo a “Escravidão negra no Brasil”. No entanto, esse ato legal, “humano e cristão”, mais do que todos os anteriores, ameaçava a força de trabalho e feria direta e imediatamente os interesses dos agricultores donos de terras (RIBEIRO, 1935, p. 516), precipitando o fim da monarquia.

Aspectos legais à parte, cabe enfatizar que o ato de liberdade dependia de outros aspectos sociais e culturais, dominantes à época. Conforme afirma Chalhoub (2003), até 1871, o ato de alforriar era uma prerrogativa dos senhores e cada escravo sabia que a sua liberdade dependia da confiança, do merecimento e de outros sentimentos que perpassavam o relacionamento entre eles e seus senhores. Assim, a idéia era convencer os escravos de que suas chances de liberdade passavam necessariamente pelo grau de obediência, dedicação e de fidelidade devotada aos seus proprietários. O que fazia a transformação de muitos ex-escravos em pessoas “libertas”, legalmente, mas, ainda fiéis e submissas aos seus antigos proprietários. Os escravos lutavam incessantemente pela liberdade e organizam suas vidas nessa perspectiva de se livrarem da submissão ao castigo físico e às condições de propriedade que dava direito de serem vendidos e com isso romper os seus laços familiares e com a comunidade em que viviam (CHALHOUB, 2003).

Debaixo de controvérsias e conflitos entre impérios e posições políticas e econômicas internas divergentes – as imagens em comemoração à Lei Áurea estão estampadas no cartaz, a seguir. Esse documento imagético significa uma homenagem da incipiente indústria brasileira. E, mais do que isso uma celebração da possibilidade de

aumentar o mercado interno consumidor, com o crescimento da população assalariada, além da formação de contingentes de mão-de-obra de reserva.

Para Kristal e Passos (2007) as alegorias da história brasileira freqüentemente são inspiradas por ponto de vista sobre a configuração racial da nação. Um ideal que sobreviveu ao romantismo e teve continuidade no naturalismo e se representa por personagens com características físicas, sociais e psicológicas que retratam a nação, configurando-lhe uma identidade.

7.3.2 Análise de conteúdo e resumo do cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil

A imagem evoca que, daí por diante, não haverá mais senhores e escravos, mas patrões e trabalhadores, brancos e negros se darão as mãos e saudarão o futuro, tirando os chapéus, apontado para cima e expondo seus corações. Um usa chapéu de abas com uma fita e o outro chapéu de palha simples e de abas curtas. No aperto das mãos o branco coloca a sua mão por cima da mão do negro. Trocam olhares e o branco aparece com cabeça levemente inclinada para baixo, enquanto o negro mantém a sua totalmente erguida, significando a sua assunção como sujeito. Porém, o negro trabalhador continua com os pés no chão, descalço. Opostamente, o patrão que é branco, calçado com belas botas de cano longo e bem vestido, mostra um garbo natural e delicadeza nas maneiras de se dirigir ao outro. As botas o protegem das intempéries, dos perigos da mata, principalmente dos animais rasteiros. O negro, que se tornou ex-escravo de um dia para o outro por força da Lei, usa agora calça e camisa, ainda que estas sejam, comparativamente, inferiores às vestes do homem branco. O homem branco porta um tipo de jaleco com algo vermelho no bolso, que lembra um lenço desarrumado. Isto demonstra a manutenção de uma hierarquia. A sensação de liberdade do negro ainda está permeada pela obediência devotada por ele há muito tempo ao branco, que representa aquele que foi seu proprietário. Num primeiro plano, a idéia de igualdade, simbolizada pelo porte dos homens, pelas mãos apertadas, em sinal de cumprimento, se afirma na similaridade, mas não na simetria criada entre os dois personagens. Imediatamente atrás dos personagens a bandeira do Império paira equitativamente sobre as cabeças das duas figuras apresentando a inscrição geral, numérica, datada e, portanto, fria, da Lei Áurea, neutralizando simbolicamente os embates e tensões que permeiam a dura realidade. A paisagem ao fundo, pela singeleza dos seus traços, parece compor um esboço de nação, uma espécie de síntese, que reflete o ideário de um tempo, em que se almeja progresso, ordem e paz. Numa paisagem estilizada, apresenta o símbolo da cidade do Rio de Janeiro, pois exhibe ao fundo uma elevação de terra semelhante ao “Pão de Açúcar”. As águas azuis, onde flutuam ao longe dois pequenos barcos à vela e uma canoa, se parecem com as águas calmas da Baía da Guanabara representando a corte, a cidade capital do Império e a unidade nacional. A vegetação, ao mesmo tempo em que se apresenta rasteira e típica de solo úmido, também sugere outro tipo de plantas que melhor se assemelha à vegetação de outras regiões do país, pois imita cactos e bromélias, espécies de regiões mais áridas e distantes do litoral. O sol brilha em meio a um céu azul demonstrando aragem branda, esgarçando as nuvens que aparecem no horizonte, franjando o azul do céu. Mas, não tão carregadas como aquelas que se foram, juntamente, com as águas de março. O tempo, idealizado na imagem, sugere que o encontro, apesar de se dar ainda sob a luz do sol, pela posição das sombras dos corpos, ocorre mais para o fim da tarde, no curso do dia, tal qual o tema da escravidão se situava, no curso da história do Brasil. Esta síntese imagética dá a idéia de que Lei 3.353, assinada pela Princesa Isabel, em 13 de maio de 1888, torna-se válida para todo o território nacional. “Agora sim!”. A expressão escrita, grafando a frase marcada pelo ponto de exclamação, demonstra que depois de muitas tentativas frustradas, devido a não colocação em prática de leis, desde o acordo com a Inglaterra, passando pelas leis para abolição do tráfico, de 1831, de 1851 e de 1871. “Agora sim”, “a Lei do ventre livre”, a Lei Áurea é para se fazer valer, pois passou o tempo das incoerências entre a lei e a prática da sociedade. Um novo Brasil se constrói sob os auspícios da Lei, do Império e do otimismo com relação às leis do trabalho.

7.3.3 Descritores a partir da análise do cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	Trabalhador. Homem negro. Homem branco. Ex-escravo. Princesa Isabel. Novo patrão.	Amistosidade, Passividade. Bondade. Delicadeza.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O quê?)	Cartaz cultural. Arte gráfica. Traje urbano. Barco, Cactos. Bromélias. Mar. Montanhas. Vegetação local e nacional.	Riqueza brasileira. Cultura brasileira. Monarquia. Segundo Império. Exuberância. Natureza estilizada. Natureza grandiosa.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Trabalho escravo. Trabalho livre. Escravidão. Lei Áurea.	Anulação da luta de classe. Política social. Esperança num futuro melhor. Apaziguamento social.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Espaço externo. Paisagem litorânea. Montanha. Iluminação natural.	Tropical. Brasileiro. Nacional. Rio de Janeiro (a corte).
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	1831. 1851. 1871 e 1888. Século XIX. Segundo Reinado, 1840-1889. Perspectiva de futuro (para sempre).	Busca da anulação das contradições. Idealização. Embate superado. Tensão. Marco histórico. Futuro.

Quadro 13 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 3

Concluindo a “leitura” desse item imagético constata-se que esse cartaz foi criado utilizando-se de técnicas de reprodução mais razoáveis do que os anteriores, uma vez que, além de uma melhor expressão dos traços, já estão presentes as cores como recurso gráfico inovador. O cartaz estudado é valorizado também pelos elementos simbólicos relacionados ao contexto político e social da abolição da escravatura no Brasil. Tal como verificou-se na maioria dos cartazes aqui estudados, estas imagens apresentam farto material para interpretação e, com isso, apresenta elementos importantes para a análise de conteúdo de imagens. Isto se refletiu num equilíbrio representado por uma quantidade e variedade de descritores semelhantes entre os descritores denotativos e os conotativos.

7.3.4 Bibliografia de apoio à análise do cartaz comemorativo da abolição da escravidão no Brasil

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) Império: a corte e a modernidade nacional. In: NOVAES, Fernando A. (Dir.) **História da Vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras (1997). v 2.

ARQUIVO NACIONAL (Rio de Janeiro). **150 anos: visão histórica**. Rio de Janeiro: Index, 1988.

CARVALHO José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: historiador**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003

BITTENCOURT, Leopoldo Feijó A gênese da abolição. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, v. 173, p. 1808-719, 1940.

KRISTAL, Efraín; PASSOS, José Luiz. Machado de Assis e a questão da identidade nacional brasileira. In: LAUERHASS JUNIOR, Ludwig; NAVA, Carmen. **Brasil: uma identidade em construção**. São Paulo: Ática, 2007 p. 27-54.

MORAES, Evaristo de. **A escravidão africana no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1933.

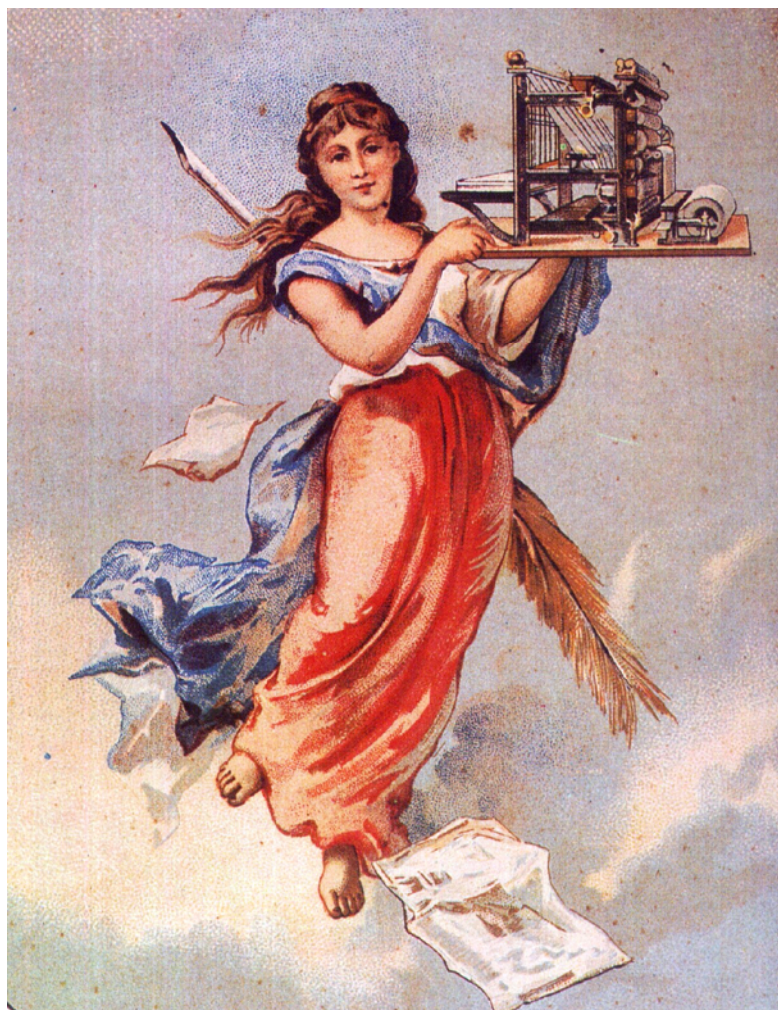
OLIVEIRA, José Teixeira de. **Dicionário Brasileiro de datas históricas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

RIBEIRO, João. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1935.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O olho do rei: as constatações iconográficas e simbólicas em torno de um monarca tropical: o imperador D. Pedro II: Dom Pedro II. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam Lifchitz Moreira. (Org.) **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998.

7.4 Modernidade: a deusa que faz a virada do século XIX para o XX - 1888



Fonte: ARQUIVO NACIONAL (1988, p. 77)

Figura 4 - Estampa usada na publicidade da Companhia Petropolitana, 1888²³

²³ No final do século XIX os recursos visuais entram em cena. A publicidade era veiculada nas páginas de jornais e de revistas ilustradas, nos bondes e, também, em fardos de tecidos e de papel ou outro produto. Essa estampa, por exemplo, foi seguramente fixada externamente nos rolos de tecido produzidos pela indústria têxtil. Para fins de nova abordagem, ela é aqui considerada como uma imagem publicitária.

7.4.1 O contexto da virada do século XIX para o século XX

Muito antes da virada do século XIX para o XX, o germe da industrialização, que viria a ser o símbolo da modernidade, já havia sido lançado, no Brasil quando, em 1827, inaugura-se no Rio de Janeiro a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Sua criação foi promovida pelo trabalho persuasivo do conselheiro Inácio Álvares Pinto de Almeida. Tratava-se de um bem sucedido comerciante que se tornaria, em 1838, um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Segundo Oliveira (1950), não se pode esquecer que esse Instituto, que teve um importante papel durante o Reinado de D. Pedro II, é filho legítimo da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. A esse respeito, Oliveira (1950, p. 349), assim se refere: “Foi em seu seio que surgiu e medrou a idéia de Cunha Matos, Leopoldo e Januário da Cunha Barbosa de onde procedeu a sua criação [...]”. Essa Sociedade tornou-se expressiva quando decidiu publicar um periódico, intitulado “O auxiliar da indústria nacional”, cujo primeiro número data de janeiro de 1835 e trazia, em sua capa, segundo Oliveira (1950, p. 350), “derramado o título muito ao sabor da época” com o seguinte enunciado:

Coleção de memórias e notícias interessantes aos fazendeiros, fabricantes, artistas e classes industriais do Brasil, tanto originais quanto traduzidas das melhores obras que neste sentido se publicam nos Estados Unidos, França e Inglaterra.

De acordo com Taunay (1939, p. 430), esse periódico circulou regularmente no período de 1835 a 1881. Dessa forma, nascia um projeto de industrialização para o Brasil que só viria a se consolidar tardiamente.

Findada a monarquia em 1888, a nova elite identificava-se com um novo Estado que pudesse promover a “modernidade” econômica e financeira do país. Nas últimas décadas que antecederiam o século XX, nas “províncias” de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, os ricos fazendeiros que representavam a burguesia cafeeira da época, buscando diversificar suas atividades econômicas, começaram a aplicar seus excedentes financeiros oriundos da exportação do café, na indústria. Na cidade de São Paulo o “progresso” mudava a fisionomia da cidade pelo surgimento dos vistosos sobrados e palacetes que serviam de moradia para a nova burguesia em ascensão. Esses fatos fazem surgir uma outra paisagem urbana formada pelos palacetes da burguesia cafeeira, dividindo espaço com as grandes chaminés da indústria nascente. O comércio, os serviços urbanos, as instituições promotoras de cultura como as casas de espetáculos e os requintados cafés surgiam por toda parte para atender aos

fazendeiros e aos novos industriais em dias de opulência econômica. (ARQUIVO..., 1988). Da mesma forma, o verde dos cafezais viria a compor com o cinza da fumaça para inaugurar, ainda que tardiamente, a chegada do capitalismo industrial. Essas transformações significavam também a entrada para a modernidade e rompia com o “marasmo” urbano que perdurara por algumas décadas, tal qual foi relatado pelos viajantes, constatado e questionado poeticamente por Machado de Assis como “Uma paisagem uniforme, nada a perturba, nada a modifica [...] O que dá razão a este marasmo?”²⁴ (ARQUIVO..., 1988).

Esse cenário das últimas décadas do século XIX e da primeira metade do século XX, em que um grande número de indústrias se estabelecia no país, foi marcado também por revoltas e mudanças em muitos outros aspectos da sociedade brasileira. O Encilhamento, como ficaria conhecida a desastrosa reforma financeira desencadeada pelo governo provisório em 1890, constituiu-se numa política de farta emissão de papel-moeda com o objetivo de facilitar o crédito e de ampliar os investimentos industriais. No entanto, tal situação, mais do que favorecer a indústria, favorecia o surgimento de uma onda de especulações. Ao lado da efervescência financeira havia muitos focos de ebulição de divergências que giravam em torno da nova Constituição em elaboração. A primeira Constituição da República, de 1891, inspirava-se nos modelos de constituições liberais vigentes em outros países, sobretudo europeus. Dessa forma, ela assegura a autonomia dos estados, mediante a Federação e dentre outros mecanismos instituía o voto universal, além de separar a Igreja do Estado. Contudo, a nova Constituição não conseguiria dominar o ciclo de crises econômicas que agitavam aqueles anos de consolidação do regime republicano. O ano de 1893 marca o início da Revolta Federalista, no Rio Grande do Sul, que durou quase três anos e dividiu ‘pica-paus’ e ‘maragatos’, duas facções rivais que se agitavam em torno de dois líderes políticos locais. Essa revolta indicava que o Brasil precisava se pacificar, antes de se consolidar (OLIVEIRA, 1950). A Revolta da Armada, deflagrada em 1893, no Rio de Janeiro, também dava indícios da necessidade de se investir mais em acalmar o país. Em 1896, envia-se a primeira expedição contra Canudos. Antonio Conselheiro e a ‘sagrada aldeia de Canudos’, no sertão nordestino, seriam até meados de 1897, um dos principais focos de resistência à implantação da nova ordem republicana (ARQUIVO..., 1988). O Estado tornava-se, finalmente, edificador e garantidor da ordem acima das multidões agitadas que já enchiam as cidades, naquele final de século XIX. Ao deixar para trás o Antigo Regime brasileiro e “passando pela recepção do

²⁴ O documento comemorativo aos 150 anos do Arquivo Nacional faz menção a Machado de Assis e a uma crônica publicada no Diário do Rio de Janeiro em 1º de dez. de 1861. Nessa crítica Machado de Assis refere-se diretamente à política adotada durante o Segundo Reinado no Brasil (1840-1889).

ideário liberal, surgem também os espaços de liberdade de imprensa”, que publicavam imagens em suas páginas (MOREL; BARROS, 2003, p. 7). Como representante da República, a idealização da mulher ganhou espaço nas propagandas modernistas e coloridas que faziam parte das revistas ilustradas (SCHWARCZ, 2004).

7.4.2 Análise e resumo de estampa da Companhia Petropolitana

Na arena política o momento que antecede a virada do século XIX para o XX foi marcado por lutas e por conflitos que cedem lugar a uma nova economia, agora em bases capitalistas. Novos tempos são anunciados. As lutas internas, os conflitos da transição política haviam sido amenizados e a economia prosperava. Ao findar o século XIX, dava-se início a um novo tempo marcado pelo progresso técnico, utópico e ambíguo. Porém, havia no ar um sentimento de se estar vivendo um estágio de desagregação social. Tudo o que era familiar e seguro estava desaparecendo, o efêmero parecia tomar conta da cultura da época. A sensação de decadência moral, de degeneração dos valores do espírito, de enfraquecimento intelectual também fazia parte desse universo modernista do fim do século XIX e início do século XX. Era um tempo, ao mesmo tempo sedutor e ameaçador, incerto e contraditório. As estruturas existentes começam a ruir sob os pés e as novas estruturas ainda não estavam implantadas. Não havia nada em que se pudesse agarrar. A leveza da personagem, no centro da imagem é a protagonista dessa organização iconográfica. A bela mulher que paira acima das nuvens, buscava tornar palatável o momento histórico que o país vivia. Momento marcado por lutas de interesses, por contradições econômicas, políticas e sociais. O tear que tem em suas mãos simboliza a industrialização e ela o segura com delicadeza. Tanto ela quanto o maquinário são leves. Pairam por sobre as nuvens. Essa suavidade da imagem pretende atenuar ou anular os pesados encargos, da maioria da população, vindos com a modernização. A “deusa” da modernidade é bela, suas roupas são leves e esvoaçantes, tal qual é o manto feito de tecido leve que cai a sua volta. Apesar do clima político e social carregado, as nuvens representadas são claras e iluminadas sinalizando um dia de “bom tempo”. Como uma deusa, representante da modernidade, ela carrega nas costas uma enorme pena de ave para escrever uma nova história de um novo tempo sobre o papel que só a indústria é capaz de produzir.

7.4.3 Descritores a partir da análise da estampa da Companhia Petropolitana

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não Referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	Mulher branca. Mulher jovem. Tear. Indústria.	Suavidade. Progresso. Modernidade. Arquétipo feminino. República.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O quê?)	Estampa da Companhia Metropolitana. Máquina. Pena. Nuvens.	Riqueza. Cultura. Natureza estilizada. Natureza grandiosa e idealizada.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Enriquecimento. Trabalho. Beleza. Leveza.	Espetáculo. Exibição. Modernidade. Mito. Progresso. Dinamismo. Industrialização. Levitação. Conforto.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Espaço externo. Universo. Céu. Nuvens.	Celestial. Infinitude. Amplitude.
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	Final do século XIX. República. Era da industrialização.	Bom. Novo. Mudança. Contradição. Esperançoso. Confortável.

Quadro 14 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 4

Observa-se neste item imagético que as técnicas de reprodução do cartaz apresentam-se em um nível mais apurado tanto que a figura da deusa consegue transmitir uma sensação de leveza e fluidez ao pairar segurando o tear. As cores utilizadas na pintura do cartaz são fortes e vivas contrapondo-se de certa forma aos primeiros cartazes cuja pintura ainda se apresentava de forma incipiente.

7.4.4 Bibliografia de apoio à análise da estampa da Companhia Petropolitana

ARQUIVO NACIONAL (Rio de Janeiro). **150 anos**: visão histórica. Rio de Janeiro: Index, 1988.

MOREL; Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra imagem e poder**: o surgimento da imprensa do Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **Dicionário Brasileiro de datas históricas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras,

TAUNAY, Affonso d' Escagnolle. **História do café no Brasil**. Rio de Janeiro. Departamento Nacional do Café. 1939, v. IV.

7.5 O Baile da Ilha Fiscal: agoniza o império e sopram os ventos republicanos – 1889



Fonte: ARQUIVO NACIONAL (1989, p. 84)

Figura 5 – Baile da Ilha Fiscal: o encerramento da monarquia - 1889

7.5.1 O contexto do Baile da Ilha Fiscal

O momento agonizante do Império brasileiro parece não abalar o “velho monarca”, Dom Pedro II, pois como comenta Schwarcz (2004, p. 450), ele “[...] vivia alheio em seu mundo, distante das tensões políticas da corte”. Apesar dos sinais de cansaço e de fragilidade demonstrados pelas imagens veiculadas na época, um grande espetáculo estava para ser encenado. O imperador reúne seus ânimos para sair de Petrópolis, onde a política pouco o afetava, para descer a serra e participar de uma festa. E ele o fará com a elegância de quem sai, e não de quem cai do trono, na noite de 9 de novembro de 1889, ocasião em que participa de um famoso baile. Oficialmente, esse baile era uma homenagem que o governo brasileiro oferecia à Marinha do Chile e ficou conhecido como “o Baile da Ilha Fiscal”. Na realidade, o baile deveria ter acontecido no dia 19 de outubro, mas em virtude da morte do Rei de Portugal, D. Luis, que era sobrinho de D. Pedro II, a Família Imperial resolveu adiar o acontecimento do que seria o último Baile do Império e uma despedida de um regime político, de uma família e de uma época.

Ironicamente, faltavam apenas seis dias para a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889. O baile foi oferecido pelo Imperador D. Pedro II e pelo Visconde de Ouro Preto, primeiro ministro do Conselho, em homenagem ao Chile, à marinha chilena e aos seus comandantes e oficiais que chegaram no navio chileno “Almirante Cochrane”, que se encontrava atracado na Baía de Guanabara. O evento acontecia como forma de agradecimento e retribuição à recepção obtida pelo navio brasileiro, quando de sua chegada a Valparaíso, no Chile (OLIVEIRA, 1950).

Esse famoso Baile da Ilha Fiscal foi programado para receber três mil convidados e embora tenha sido o primeiro baile oficialmente promovido pelo Império, ficou conhecido como o último gesto da Monarquia. Veiculam os rumores de que os integrantes das Forças armadas teriam sido, intencionalmente, excluídos da lista de convidados (SCHWARCZ, 2004). Esse baile aconteceu tanto na parte interna como na parte externa do castelo e, naquela noite, Dom Pedro II, Dona Teresa Cristina, a Princesa Isabel e o Conde D’Eu receberam os convidados no corpo central da edificação. Tudo transcorreu num clima festivo de ostentação e de luxo incompatível com a situação política e econômica da época. O palácio da Ilha Fiscal se transformou em um salão iluminado por milhares de velas, o que levou Machado de Assis a se referir assim ao que se podia ver: “[...] ao anoitecer toda gente correu à praia para ver a cesta de luto no meio à escuridão tranqüila do mar” (ASSIS, 1988, p. 180). Enquanto isso, os militares se reuniam para dar o desfecho final ao Império.

A Ilha Fiscal, anteriormente conhecida como Ilha dos Ratos, ocupa uma área de 7.000 metros quadrados e se distancia do continente por apenas pouco mais de um quilômetro e tem como ponto de referência a Baía da Guanabara, na cidade do Rio de Janeiro. Essa ilha foi o cenário perfeito para um acontecimento histórico que nutriu a imaginação de muitos artistas da época. Aurélio de Figueiredo pintou dela um quadro que ficou famoso. Nesse quadro ele apresenta uma retórica de grande síntese. Numa única tela, retratando o Baile da Ilha Fiscal, aparece o visconde de Ouro Preto, então presidente do Conselho de Ministros, discursando para a família imperial. Aparece, também, do lado direito da pintura, a coroação da Princesa Isabel, na forma idealizada de um III Reinado. E, do lado esquerdo da pintura, uma cena que simboliza a Proclamação da República (CARVALHO, 1980). Essa obra é mais conhecida como *Último Baile da Ilha Fiscal*. Ainda que o próprio pintor, na ocasião, a tenha designado como *O Advento da República*.

Esse baile mais se assemelhou a uma grande confraternização, pois reuniram-se no mesmo recinto liberais e conservadores, a corte e os barões, como também o primeiro-tenente da Marinha, José Augusto Vinhaes, que alguns dias depois viria a desempenhar importante papel no golpe que arruinaria a vida do Imperador (SCHWARCZ, 2004).

Alguns dias depois, em 18 de novembro de 1889, D. Pedro II, com a família e alguns amigos, embarca na corveta “Paraíba” e vai até a Ilha Grande, de onde passa para o paquete “Alagoas”, que o levaria para a Europa. (OLIVEIRA, 1950).

Após quatro anos, outro episódio, conhecido como “Revolta da Armada”, definitivamente marcou a história da Ilha Fiscal. Foi uma rebelião, em 1893, por parte da esquadra brasileira contra o governo do Marechal Floriano Peixoto. A localização da ilha na Baía de Guanabara, bem ao centro do duelo, acabou por levar à destruição dos vitrais, algumas paredes e da infra-estrutura, em virtude da luta de artilharia que era travada entre os navios e as fortalezas, como foi o caso das fortificações da Ilha de Villegagnon e da Ilha das Cobras.

Hoje, pode-se visitar muito pouco daquele fausto que, até no aspecto físico, em nada se assemelha com o equilíbrio e a estética do cartaz ligada aos estertores de um regime e de uma situação política. Veremos que uma vez mais as imagens falam para além do tempo, do espaço e das circunstâncias.

7.5.2 Análise de conteúdo e resumo do cartaz do Baile da Ilha Fiscal

Impresso feito para divulgação do baile da Ilha Fiscal que anteriormente era chamada de “Ilha dos Ratos”. Esse baile foi promovido por D. Pedro II e pelo Visconde de Ouro Preto, último primeiro ministro do Império, na noite de 9 de novembro de 1889, em homenagem ao Chile, à marinha chilena e aos seus comandantes e oficiais que chegaram pelo navio chileno “Almirante Cochrane”, atracado na Baía de Guanabara. Esse baile de “despedida” foi descrito pela imprensa da época sob diferentes olhares e faz emergir na imaginação o salão do castelo, decorado com bandeiras do Brasil e do Chile, onde infindáveis festejos se deram em meio a uma “ceia colossal”, que aconteceu tanto na parte interna como na parte externa do castelo. Naquela noite, Dom Pedro II, Dona Teresa Cristina, a Princesa Isabel e o Conde D’Eu, seu marido, recepcionaram os convidados no corpo central da edificação. Esse cenário fazia com que seus participantes aristocratas ostentassem o luxo e criassem uma atmosfera que não condizia em nada com os “ventos uivantes” que sopravam pelos arredores republicanos. O castelo, onde o baile aconteceu, aparece na parte de baixo do cartaz. Trata-se de uma construção em estilo gótico, à semelhança dos típicos castelos do século XIV, construídos no sul da França e da Espanha. Ao engenheiro Adolpho José Del Vecchio coube a autoria do projeto desse castelo. Posteriormente, Adolpho foi agraciado com uma Medalha de Ouro por esse projeto, em uma Exposição no Museu Nacional de Belas Artes. Ele levou em frente uma obra que durou nada menos do que sete anos e meio de trabalho de muitas mãos de escravos e de portugueses para ser concluído. Ao alto, no torreão, observa-se um raro relógio de quatro faces, com mais de cem anos, instalado pela empresa Krussmann, da Alemanha. Esse relógio funcionava através de corda, acionada duas vezes por semana. Esse castelo foi concluído em 1889. É nesse mesmo ano que acontece o Baile da Ilha Fiscal. A cuidadosa preparação e o detalhamento da decoração da ilha, simbolicamente, compõem uma espécie de cena teatral, de um *locus* especial para a encenação de um último ato. No dia do baile, a chegada à Ilha foi feita por embarcações ornamentadas com bandeirinhas do Chile e do Brasil e lanternas venezianas. Naquela noite, na parte de trás do castelo, foram montadas duas mesas em formato de ferradura. Nessas mesas, todos foram acomodados e foi servido o jantar para quinhentos, do total de três mil convidados, ou seja, duzentos e cinquenta em cada uma das mesas. Calcula-se que estiveram presentes ao evento mais ou menos três mil pessoas. O desejo de mudança, gestada durante muito tempo, precipitava o fim do Império. Assim, essa festa significou um toque de clarim que avisa a hora do recolher. A idéia de progresso associava-se cada vez mais ao regime republicano. A monarquia, ao contrário, celebrava o passado no luxuoso Baile da Ilha Fiscal. Naquela noite de novembro do ano de 1889, tornou-se real o que a monarquia considerava, até então, como fantasia impraticável. O equilíbrio e a simetria estão desnudados na imagem. As duas bandeiras cruzadas e unidas por um festivo laço de fitas, estão opostas harmoniosa e igualitariamente, o que leva a entender que a frágil situação do regime político tenta demonstrar uma segurança desmedida, “tapando o sol com a peneira”. Sobrepondo-se ao castelo as bandeiras dão um ar de estabilidade que não comunga com a realidade do momento. Da mesma maneira, a forma eqüitativa de suas partes do alto a baixo do cartaz, apresentando o castelo simétrico e perfeito, simbolizam uma solidez do império que não existia absolutamente e que os autores da imagem tentaram ocultar. Até mesmo os sinais de luz no centro do cartaz evocam um aspecto místico. Assim, aconteceu o Baile da ilha Fiscal, no interior de um palácio com elegantes colunas ornadas de flores e de festões. Lá fora, o Império agoniza nos seus últimos suspiros para a alegria dos republicanos, tal qual sintetizou a pintura de Aurélio de Figueiredo, o *Advento da República*. A pretensa simplicidade do cartaz contrasta, finalmente, com a complexa e angustiante situação dos organizadores e promotores do evento.

7.5.3 Descritores a partir da análise do cartaz do Baile da Ilha Fiscal

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não Referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	D. Pedro II. Visconde de Ouro Preto. Dona Teresa Cristina, a Princesa Isabel e o Conde D'Eu Adolpho José Del Vecchio. Aurélio de Figueiredo Krussmann. Museu Nacional de Belas Artes Aristocrata. Republicano.	Cultura Burguesa. Hipocrisia. Fim da monarquia autocrática. Ocultamento de conflito. Falsa confraternização. Advento da República.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O que?)	Cartaz institucional. Ilha dos Ratos. Ilha Fiscal. Baile da Ilha Fiscal. Castelo. Relógio. Luminária. Flores. Festões. Bandeiras	Regimes políticos. Segundo Império. Extravagâncias. Luxo. Elegância. Natureza “utilitária”. Esconder o sol com a peneira.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Festa. Baile da aristocracia. Exteriorização de pseudo tranqüilidade de uma classe social no poder.	Alegria. Espetáculo. Exibição. Ostentação. Ilusão.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Espaço interno. Espaço externo. Paisagem natural. Ilha. Construção arquitetônica rebuscada.	Representação cultural. Ritual festivo. Festa da aristocracia.
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	Noite. 9 de novembro de 1889. Século XIX. Segundo Reinado, 1840-1889. Início da República brasileira.	Contradição. Idealização. Fim do Segundo Reinado. Queda da Monarquia.

Quadro 15 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 5

Da “leitura” do cartaz chama atenção a simetria da figura apresentada nos mínimos detalhes. Tal simetria evoca a sensação de que a situação do império era de tranqüilidade. Os sinais de luz, no centro do cartaz, demonstram uma certa sofisticação na produção gráfica, pouco usual naquela época.

7.5.4 Bibliografia de apoio à análise do Cartaz do Baile da Ilha Fiscal

ARQUIVO NACIONAL (Rio de Janeiro). **150 anos**: visão histórica. Rio de Janeiro: Index, 1988.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

CARVALHO José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **Dicionário Brasileiro de datas históricas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

7.6 Arte e Modernidade: Exposição Nacional de 1922



Fonte: ARQUIVO NACIONAL (1988 p. 98)

Figura 6 - Cartaz da Exposição Nacional de 1922

7.6.1 O contexto da Exposição Nacional de 1922

No Brasil, a década de 1920 se iniciava num quadro político e social agitado. Um centenário havia se passado desde a independência do Brasil. Algo anunciava o esgotamento da velha república “[...] que parecia recusar-se frente às demandas dos novos tempos. Por mais desatento que estivesse o olhar, era difícil deixar de perceber o clima de degradativo descontentamento com um sistema político” (ARQUIVO... 1988, p. 96).

O clima social era de grande tensão. De um lado, os contingentes urbanos descrentes da possibilidade de o Estado atender as demandas das metrópoles, que cresciam com a industrialização e o comércio em expansão. Por outro lado, começa a se formar uma resistência por parte das oligarquias agrárias, paulista e mineira. Esse cenário vai propiciar os pactos e a cumplicidade política entre cafeicultores paulistas e pecuaristas mineiros, que resultariam no conhecido período denominado de política do ‘Café com leite’. Mas, não foi só isso: a década de 1920 ficou marcada por acontecimentos que provocaram mudanças radicais na sociedade brasileira, como se verá.

Na década de 1920, dentre os acontecimentos mais significativos pode-se mencionar a Exposição Nacional, a fundação do Partido Comunista Brasileiro e a manifestação de irreverência e rebeldia estética e intelectual, que se chocou de frente com os padrões morais e culturais vigentes, isto é, a Semana de Arte Moderna, de 1922. Ao mesmo tempo, eclodia uma série de revoltas tenentistas: a dos “Dezoito do Forte”, no Rio de Janeiro, em 1922, no Rio Grande do Sul, em 1923 e, em São Paulo, em 1924. Grupos proletários também enchiam as ruas e paralisavam as cidades em sinal de protesto, dentre outras manifestações que materializavam a insatisfação urbana (SCHWARCZ, 1998 p. 507).

O progresso econômico e cultural, principalmente do Estado de São Paulo, tinha suas raízes no movimento bandeirista. A figura histórica dos bandeirantes é associada aos fazendeiros, aos industriais e demais criadores de fortuna. “O próprio movimento modernista passou a ser associado ao mito da bandeira paulista” (FERREIRA, 2004, p. 88). Assim, da mesma forma que nos séculos XVII e XVIII os bandeirantes conseguiram a expansão territorial, os “bandeirantes modernistas” empenharam-se na conquista da modernização industrial e cultural do país. De tal forma que, segundo Fabris (1994, p. 10):

Os modernistas projetaram um modelo de civilização industrial, que não correspondia a cidade ainda marcada pela economia agrária, pelo provincianismo e pelos valores culturais dos fazendeiros. E, o [...] nascente parque industrial não dispunha de bases muito sólidas; os fazendeiros ainda se mantinham como grupo dominante; a cidade exibia contrastes sociais e

culturais gritantes, provenientes da estratificação social criada desde o período colonial (FABRIS, 1994, p. 13).

Nessa mesma perspectiva histórica, Menotti del Picchia escreve, em sua coluna no Correio Paulistano, em 22 de outubro de 1922, sob o pseudônimo de Hélios, uma matéria intitulada “A bandeira futurista”, na qual se refere a uma “epopéia das bandeiras”.

No bojo do clima de contestações e rupturas que caracterizaria os anos vinte do século XX, cabe mencionar também a gestação do movimento feminista brasileiro. “A vida feminina começa a sair do fechado mundo doméstico e alcançava, ainda que com timidez, o espaço das ruas e de algumas profissões” (ARQUIVO... 1988, p. 101). Essa “nova situação” da mulher é corroborada com a realização, em janeiro de 1922, do Primeiro Congresso Feminino Brasileiro. Em seguida, cria-se a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher. Essa Liga tornou-se um núcleo pioneiro do movimento feminista no Brasil. Assim, as mulheres ganham as ruas e reivindicam voz e participação na política do país e na sociedade, em meio a um duro regime burguês capitalista.

Às vésperas de uma forte crise republicana, na década de 1920, a combinação “café com leite” já não agradava tanto o paladar e dava sinais de baixa popularidade. Os efeitos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) modificavam a feição do país e desarticulavam o jogo monocórdico das oligarquias paulista e mineira. O crescimento do setor industrial e a expansão urbana “[...] punham em cena novos grupos sociais [...] até então aliados do poder” (SCHWARCZ, 1998 p 507). Por essas razões, os ruidosos anos de 1920 ficaram no imaginário nacional como um tempo de ruptura e de esgotamento da República Velha que nascera e crescera nas sombras dos cafezais e que agora prenunciavam uma década de acontecimentos decisivos para a nação Brasileira. Eram os tempos modernos que chegariam, finalmente, para o país, com a Revolução de 1930. Embora fosse custar muito sofrimento às classes populares e subalternas da sociedade, colocaria o país na modernidade e o inseriria no século XX internacional e desenvolvimentista.

O cartaz anuncia que, entre os meses de setembro a dezembro, ocorreu a Exposição Nacional de 1922, na cidade do Rio de Janeiro. Esse cartaz foi assinado por C. Oswald e impresso na Companhia Litográfica Ypiranga no Rio de Janeiro, em 1922.

7.6.2 Análise e resumo do Cartaz da Exposição Nacional de 1922

O cartaz anuncia que, entre os meses de setembro e dezembro de 1922, ocorre a Exposição Nacional, na cidade do Rio de Janeiro. Esse cartaz foi assinado por C. Oswald e impresso na Companhia Litográfica Ypiranga, no Rio de Janeiro, em 1922. A imagem indica que, ao mesmo tempo em que ocorre a Exposição, comemora-se o centenário da Independência do Brasil, datas marcadas com sua inscrição. A transcrição “Ordem e Progresso” que figura na base da imagem que traz cinco mulheres empunhando uma bandeira. As bandeiras se enfileiram e têm à frente, em primeiro plano, visivelmente puxando a fila a bandeira brasileira. Em seguida, vêm outras bandeiras, entre as quais se identifica a bandeira dos Estados Unidos. As demais bandeiras, pelas suas cores predominantes e pela sua composição, em número de cinco, indicam que representam os cinco continentes – Americano, Europeu, Africano, Asiático e Oceania. As mulheres que portam as bandeiras caminham firme, mas sob um solo etéreo. Estão envoltas em tecidos tão leves e esvoaçantes que chega a sugerir que a mulher que leva a bandeira brasileira parece estar em meio a um roda-moinho, formado por ventos fortes, quase um furacão. A mulher que ergue a bandeira do Brasil olha para o alto significando a esperança no futuro, enquanto as demais olham umas para as outras sugerindo confiança mútua no concerto das nações. Ao fundo observam-se edificações com grandes cúpulas, também embandeiradas, lembrando o desenvolvimento material representado pela suntuosidade arquitetônica. A imagem mostra muitas bandeiras, o que se associa aos bandeirantes e à conquista. As Exposições Nacionais, a exemplo das Exposições Universais, são momentos para se dar visibilidade ao progresso técnico e ao avanço do conhecimento. E, da mesma forma que faz a síntese da grande narrativa da modernidade, deixa-se influenciar pelo momento histórico. Narra também os acontecimentos brasileiros e, mais particularmente os feitos desenvolvimentistas, das suas regiões que concentram o poder econômico naquele momento. Nesse mesmo ano de 1922, começa a surgir o movimento feminista no Brasil e a participação das mulheres na política e na vida da nação. A exposição Nacional de 1922 demonstra tão somente o espírito do seu tempo. A vida feminina ganha espaço, sai às ruas e acompanha o movimento de uma nação pujante. A “nova mulher” faz nascer e florescer o Movimento Feminista Brasileiro. Essa mulher luta pela emancipação intelectual e pela participação política do país, enfrentando o chauvinismo de um regime burguês capitalista. No bojo do clima de contestações e rupturas, que caracterizariam e marcariam os anos vinte, do século XX, na imagem, mulheres, bandeiras e a sugestão de intenso movimento, em ambiente iluminado fazem a síntese do Brasil e do modernismo que tem na Semana de Arte Moderna o seu triunfo. Emoldurando tudo, há ramos florais a reforçar a idéia mesmo distante no contexto de que a natureza garante a comemoração e o futuro.

7.6.3 Descritores a partir da análise do cartaz da Exposição Nacional de 1922

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	C. Oswald. Litográfica Ypiranga. Mulher branca. Mulher jovem. Bandeira.	Progresso. Modernidade. Arquétipo feminino. Nações.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O quê?)	Cartaz institucional. Trajes. Nuvem.	Riqueza. Comunhão entre povos.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Riqueza. Trabalho. União. Mudança.	Espetáculo. Exibição. Mito. Conquista. Dinamismo. Feminismo.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Rio de Janeiro. Espaço externo. Etéreo. Iluminado.	Acima das coisas. Celestial.
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	Início do Século XIX. 1922. República.	Mudança. Contestação. Rupturas.

Quadro 16 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 6

Este cartaz possui uma dinâmica de cores e traços que sugerem movimento. Nota-se que se trata de uma imagem carregada de valor simbólico. Apresenta também riqueza nos detalhes que se oferecem importantes para o trabalho de a análise. Isto se refletiu no equilíbrio entre os descritores denotativos sobre os conotativos.

7.6.4 Bibliografia de apoio à análise do Cartaz da Exposição Nacional de 1922

ARQUIVO NACIONAL (Rio de Janeiro). **150 anos**: visão histórica. Rio de Janeiro: Index, 1988.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1994.

FERREIRA, Antonio Celso. Heróis e vanguardas, romance e história: os intelectuais modernistas de São Paulo e a construção de uma identidade nacional. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Escrita, linguagem, objetos**: leituras da história cultural. Bauru, Edusc, 2004. p. 81-113.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1004.

7.7 Um “Thesouro perdido” no tempo e na memória cinematográfica - 1927



Fonte: Arquivo da Cinemateca Brasileira

Figura 7 - Cartaz do filme “Thesouro perdido” - 1927

7.7.1 O contexto do filme “Thesouro perdido” de Humberto Mauro

O cinema brasileiro, desde o seu nascimento, foi marcado por ciclos que demonstram momentos de apogeu e declínio. A ocorrência desse movimento deu-se em função da conjuntura nacional e internacional, a que cada momento histórico esteve sujeito. Nos anos de 1920, em Minas Gerais, aconteceu o “Ciclo de Cataguases”, associado à figura do cineasta brasileiro Humberto Duarte Mauro, que além de ter sido um dos mais importantes diretores foi também roteirista, diretor de fotografia, montador e ator do cinema brasileiro.

Em meio às questões de dependência externa do Brasil e da afirmação positiva de pertencimento a um 'Terceiro Mundo', conforme teorizou Furtado (1964), o início do século XX é marcado por uma série de inovações. A eletricidade começava a invadir o interior do país como uma novidade técnica revolucionária que despertou o interesse do jovem Humberto Mauro.

Nesse contexto, Humberto Mauro é instituído do papel paradigmático de que, apesar das contingências e da herança do colonialismo, resiste e readquire uma verdadeira identidade brasileira. Trata-se, assim, de um autor autêntico brasileiro pela sua ligação com o campo e suas formas de vida tradicionais e culturais. No sentido oposto estava Adhemar Gonzaga, que se filiou, declaradamente, a um cinema brasileiro com características do cinema norte-americano. Gomes (1974), ao fazer distinção entre os dois, declara que ambos criaram, para o cinema brasileiro, o seu mito de origem. O Cinema Novo é, nessa perspectiva, tributário de Humberto Mauro. Foi o movimento da estética cinematográfica que chamou a atenção para a necessidade de mostrar um Brasil autêntico. Institui-se, assim, uma tradição segundo a qual a obra de Humberto Mauro, no tempo do Cinema Novo, viria inserir-se não apenas por que chamava a atenção para a necessidade de mostrar "a verdadeira imagem do Brasil", mas por atribuir-lhe sentido e profundidade histórica (VIANY, 1959). Ele fez isso apresentando a história de um povo colonizado, em guerra contra essa colonização. Tratava-se de uma “luta solitária”, representada e registrada nas produções de Humberto Mauro nas décadas de 1920 e 1930, transformada em “luta coletiva” pelos cineastas das décadas de 1960 e 1970 (GOMES, 1974).

É nessa conjuntura sociocultural que o cineasta Humberto Mauro emerge com a força de uma autenticidade no sentido de conformar a matriz de traços característicos do advento de um genuíno cinema brasileiro, na primeira metade do século XX. É também nesse período que surgem a revista **Cinearte**, o estúdio da produtora Cinédia e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado oficialmente pelo Ministério da Educação e Saúde, de

Gustavo Capanema, em 1936, durante a era do presidente Getúlio Vargas. Ele foi dirigido inicialmente pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto, que esteve à frente da instituição até 1947. O INCE visava fazer do cinema um veículo deliberado de mudanças. Com a criação do INCE materializou-se, pela primeira vez, o interesse oficial no desenvolvimento e na divulgação do cinema brasileiro. Nesse Instituto, Humberto Mauro atua desde a sua fundação, tornando-se, mais tarde, o seu diretor-técnico (MORETTIN, 2007). Humberto Mauro deixou uma obra por demais extensa e variada, realizada entre os anos de 1925 e 1974, totalizando doze filmes de longa metragem e trezentos e cinquenta e sete produções curtas de filmes educativos, abordando temas diversos como arte, astronomia, agricultura, mineralogia, dança e música, realizados entre os anos de 1936 e 1967. Esses filmes foram realizados sob encomenda do INCE. No entanto, os filmes feitos por Humberto Mauro “[...] não coadunam com as expectativas criadas pelos responsáveis pela encomenda, na medida em que foge do padrão do cinema clássico defendido por [Adhemar] Gonzaga e seus colaboradores de Cinearte” (MORETTIN, 2007, p. 53). Se os catálogos estão corretos ainda é possível assistir a 80 deles, que se encontram nos acervos da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e do CTAV – Centro Técnico Audiovisual da Funarte, no Rio de Janeiro. Humberto Mauro dirigiu ainda filmes de concepções modernistas (GOMES, 1974).

A respeito dos filmes educativos, estabeleceu-se um intenso debate entre os educadores, que os historiadores da sociedade não podem ignorar. De um lado estavam aqueles que defendiam a imposição dos filmes “educativos” como forma de bons ensinamentos e de moldar os alunos de acordo com o que a sociedade esperava deles no futuro. De outro, aqueles que criticavam a forma e os conteúdos apresentados nos filmes (SERRANO; VENANCIO FILHO, 1931). Embora houvesse muitos intelectuais da época envolvidos para dar a devida consistência histórica e científica aos documentários produzidos por Humberto Mauro. É o caso de: Carlos Chagas Filho, Vital Brasil e Agnaldo Alves Filho, do Instituto Pasteur, Alírio de Matos, do Observatório Nacional e Afonso de Taunay, do Museu Paulista.

Simbolicamente, os últimos trabalhos de Humberto Mauro consagram a influência que desde o começo dos anos 1960 exerceu na formação das novas gerações de cineastas brasileiros. Seu cinema sempre revelou uma preocupação em mostrar aspectos da vida e da cultura brasileiras numa abordagem marcadamente lírica e extremamente estética, o que indica uma exposição às influências externas. Porém, tratava-se de uma imitação “ingênua” e de um estilo próprio, ainda que fosse com base nas experiências nativistas, à custa de José de Alencar, de caboclas e de sertanejos (SOUZA, 1990).

E, à semelhança do que acontecia em outros países como a Alemanha, a Itália, a França e a União Soviética, naquele momento, o INCE procurava fazer do cinema, bem ou mal, um veículo de educação e de formação do povo brasileiro. Pode-se dizer que o cinema é uma expressão artística que, ao lado da literatura, serve de meio para os grandes embates e de construções de identidades da nação por meio de suas imagens e das concepções e significações a elas associadas. Mas, ao contrário da literatura ou da pintura, o cinema é algo que sempre está por ser começado, por se firmar, por se justificar perante sua própria existência. Ele está sempre renascendo (GOMES, 1974).

Para Gomes (1974), a Cinearte, era uma revista de aceitação acrítica dos modelos e aspirações da cultura e do cinema norte-americanos. Havia uma evidente influência estadunidense na forma de conceber e de levar adiante a idéia de um cinema brasileiro nos moldes industriais voltado para o grande público. É necessário ressaltar ainda que a Cinearte correspondia às aspirações de uma elite brasileira da época, em busca de sua identidade, pois, até então, as elites letradas não se reconheciam nas imagens que eram produzidas sobre o Brasil. Dessa forma, o cinema brasileiro vivia um momento de tensão e de contradições entre privilegiar a imagem de uma sociedade branca, civilizada nos moldes europeus, ou destacar a imagem de uma sociedade originária dos trópicos, fortemente miscigenada e singular. Esses impasses traziam os ecos do século XIX, atualizavam-se e persistiam no início do século XX. Nesse contexto, a crítica do cinema brasileiro tenta preservar os seus contornos, minimizando, inclusive, o interesse de Humberto Mauro pela modernidade. Dessa feita, esse cineasta era apresentado como um diretor lírico e autêntico. Construiu-se uma imagem do cineasta como um interiorano brasileiro, puro, humilde e preservado de todo contato alienígena. Uma figura que era a expressão do nacionalismo, identificada com o mundo rural. Assim, Humberto Mauro ainda é tido como uma alma romântica, egressa do campo, um autêntico brasileiro que vai se desnaturando pela aceitação cada vez maior de um ideário do qual partilha mais por necessidade de aceitação do que por convicção firme. Alguns de seus filmes o denunciavam claramente. É nítido o seu interesse por tudo o que é moderno, o seu relacionamento com vários diretores americanos e europeus e a própria técnica cinematográfica, apesar das condições restritas de que dispunha. Naquele momento havia o mito de que a influência americana ou estrangeira, de modo geral, só chegava até os grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro e não penetrava em Cataguases, pacata cidade do interior de Minas Gerais, cuja história e mentalidade teve grande importância na vida e na obra de Humberto Mauro. Mas, essa influência chegava a todo canto pelo próprio cinema e pela cultura em geral disseminada (SOUZA, 1990).

Portanto, o período que antecedeu os anos 1960 - quando o cinema brasileiro forja uma memória histórica com base na crença da necessidade de realização de um cinema de oposição ao colonialismo cultural - é de grande importância para se entender a trajetória dessa expressão artística, no Brasil. Pois, o “Cinema Novo” é fruto da crítica cinematográfica dos anos 1960, da qual emergem, também, os primeiros ensaios historiográficos do cinema nacional. Esse movimento tem como mote o regaste de uma arte que não podia se exprimir devido às forças econômicas e às ideologias dominantes.

É essa idéia ingênua de pureza que se projeta sobre o diretor mineiro tomado como o homem fiel a si mesmo, que não se destitui da sua raiz e que se torna exemplar para o cinema brasileiro. É como se toda produção cultural não fosse constituída de diálogos, citações, interpretações, reescrituras, apropriações e recriações, mas ao contrário, brotasse apenas como intuição em estado puro. O olhar “interiorano” de Humberto Mauro sobre o país mobiliza os jovens do Cinema Novo, cujos filmes, se distanciam bastante do olhar hegemônico da burguesia da época. Esses jovens vêem nele o cineasta que não pauta seus filmes pela audiência e gosto do mercado, imposições e modas vindas do modelo externo. Ele se utiliza de uma estrutura de produção pobre, independente e artesanal, em oposição às então recentes e, em grande medida fracassadas, experiências de produção industrial da Vera Cruz.

Assim, havia nos primeiros filmes de Humberto Mauro uma espécie de reencontro com a sua “seiva inicial” manifestando sua autenticidade. Isso fica evidente em “Thesouro Perdido”, filme de 1927. Foi um dos momentos mais importantes do cinema brasileiro em que se revelou a genialidade desse diretor considerado por muitos críticos como um dos mais importantes cineastas brasileiros, que exerceu influência e se tornou um dos principais ídolos não somente do Cinema Novo, mas que revolucionou o Cinema Nacional nos anos 1960 (SOUZA, 1990).

O filme “Thesouro perdido” foi uma criação de Humberto Duarte Mauro que viveu entre 1897 e 1983. Humberto Mauro, como ficou conhecido, nasceu numa fazenda de Volta Grande, perto de Cataguases, na Zona da Mata do Estado de Minas Gerais. Desde cedo demonstrou habilidade manual e especial interesse pela música e pela mecânica. Ao terminar o secundário, o “tocador” de violino e de bandolim, Humberto Mauro, foi para Belo Horizonte preparar-se para a faculdade de engenharia, que abandonaria após o primeiro ano, voltando a Cataguases, onde a família havia se estabelecido.

Era filho de Caetano Mauro, imigrante italiano e de Tereza Duarte, mineira culta e poliglota. Inicia-se como ator de teatro amador na revista “Ao correr da fita”, em 1914. Humberto Mauro tocava violino e bandolim e fez um curso de eletromecânica por

correspondência. Seu primeiro empreendimento foi uma oficina responsável pela instalação da eletricidade em muitas fazendas na Zona da Mata. Ele construiu também o primeiro aparelho de recepção radiofônica da cidade onde morava. Vem dessa época a paixão pelo radioamadorismo, que conservou para sempre. Em 1916, seguiu para o Rio de Janeiro, com o objetivo de trabalhar numa oficina de enrolamento de motores e transformadores. Deixando a oficina, trabalhou um curto período como eletricitista na Light e no Lloyd Brasileiro. Em 1918, retornou a Cataguases, onde se casou com Dona Bebê (Maria Vilela de Almeida), sua única companheira durante toda a vida.

Aos vinte e seis anos, Humberto Mauro começou a se interessar por cinema. Havia adquirido uma câmera fotográfica Kodak de 9,5 mm, o que o aproximou do italiano Pedro Comello, o principal fotógrafo da cidade. Depois de produzirem alguns filmes, movidos por motivos afetivos, fizeram de "Thesouro Perdido", de 1927, uma das obras prediletas de Humberto Mauro. Produzido pela *Phebo Sul America Film*, a partir de fórmulas desenvolvidas pelo cinema norte-americano, apresentou significativos avanços para o cinema brasileiro da época. Com o título original de "Thesouro Perdido - Brasil 1927", esse filme mudo, do gênero "ação" ou ficção, foi produzido em preto & branco, com duração de 56 min., em 16 mm. Compunham o elenco: sua mulher que trabalhou com o pseudônimo de Lola Lis, em sua única incursão cinematográfica, seu irmão Bruno Mauro, no papel de galã e o próprio cineasta como ator, que além de diretor, fez o papel de vilão. Atuaram ainda, nesse filme, Alzir Arruda, Pascoal Ciodaro, Máximo Serrano, Antonio de Almeida e Bem Nil.

Foi nessa ocasião que Comello deixou de participar da equipe e Mauro, juntamente com os outros dois sócios, decidiram transformar a produtora em sociedade anônima para captar recursos financeiros. Encerra-se o período de colaboração entre Mauro e Comello e a antiga produtora *Phebo Sul America Film* transforma-se em sociedade anônima, passando a denominar-se *Phebo Brasil Film*.

O filme conta a história de dois irmãos, Bráulio e Pedro que, após a morte do pai, são criados por um vizinho amigo chamado Hilário que tem uma bela filha chamada Suzana. Ambos se apaixonam por Suzana e só pensam no que fazer para conquistá-la. Quando Bráulio atinge a maioridade recebe de seu pai adotivo a metade de um mapa indicando a existência de um tesouro. O fragmento do mapa que lhe coube é o que revela o local onde se encontra um tesouro escondido. Esse fragmento passa a ser cobiçado por um bandido e um falso médico dispostos a se apossarem da fortuna sem dividi-la com ninguém. Os personagens passam a viver uma grande aventura. Os irmãos irão enfrentar bandidos perigosos e Suzana passa a ser o alvo perfeito para capturar ingênuo Bráulio. Para tentar conseguir o mapa, os bandidos

assassinam um velho, dono da outra parte do mapa e raptam Susana, exigindo a entrega do pedaço que falta. Pedro localiza os raptadores e, após intensa luta, mata-os. Quando Hilário e Bráulio chegam ao esconderijo, encontram Pedro ferido. Bráulio desfaz-se do pedaço de mapa e casa-se com Susana.

Esse filme foi um sucesso e recebeu o Medalhão Cinearte de Melhor Filme de 1927, sobre o qual Gomes (1974, p. 145) comenta que “a barreira de degradação fotográfica, que se [...] antepõe entre ‘O Tesouro Perdido’ e o espectador atual, é [...] vencida pelo frescor das imagens que exprimem, **além da natureza**, algo de muito profundo” (grifos nossos). Outro comentário de Gomes (1974, p. 160) sobre o filme diz que:

A única coisa imperdoável de O Tesouro Perdido é o enredo.[...] O tesouro de O Tesouro Perdido parece imposto de fora com a intenção de dar importância e dramaticidade ao dia-a-dia trivial de uma humanidade comum. O conflito é importado de longe como se no ambiente bucólico para onde é transplantado não houvesse condições para a eclosão de qualquer luta: não é por acaso que em O Tesouro Perdido o tesouro acaba por ser rejeitado em benefício da permanência de valores extremamente convencionais mas artisticamente coerentes.

Em todas as qualificações atribuídas a Mauro, casam-se sempre a idéia de raiz, essência, pureza e ingenuidade que estariam contidas na sua produção e que o fazem brasileiro, em oposição aos "outros" cineastas contemporâneos que não podem atingir essas qualidades, porque já contaminados pelos comportamentos e escolhas estrangeiros.

7.7.2 Análise e resumo do Cartaz do filme “Thesouro perdido”

O cartaz de cinema do filme **Thesouro perdido**, de 1927 é uma das produções prediletas do cineasta brasileiro Humberto Mauro e um dos exemplos paradigmáticos do seu cinema. Esse filme contou com um elenco composto por Lola Lis, Bruno Mauro, no papel do galã, Alzir Arruda, Pascoal Ciodaro, Máximo Serrano, Antonio de Almeida, Bem Nil e o próprio cineasta Humberto Mauro no papel do vilão, além da direção do filme. Foi produzido pela *Phebo Sul America Film*, que faz parte do texto do cartaz, companhia que mais tarde passou a denominar-se *Phebo Brasil Film*. *Thesouro perdido* é um filme mudo, do gênero ação, filmado em branco & preto em 16mm, com 56 min de duração. A imagem do cartaz que divulga o filme apresenta em primeiro plano a figura de um homem que, pelas vestes, parece um explorador. Nas costas a mochila indica que saiu para uma longa caminhada. Na mão esquerda segura algo que sugere um dos fragmentos do mapa que é importantíssimo para o enredo do filme e na outra mão segura um bastão que lhe serve de apoio. A paisagem ao fundo é típica de uma região brasileira interiorana que bem pode ser associada à da Zona da Mata, interior do Estado de Minas Gerais. Montanhas e serrada mata viçosa compõem a paisagem, além de alguns galhos de alto de montanha. Esses ramos próximos ao homem se assemelham aos de uma *aningaúba*, planta popularmente denominada de “banana de macaco”. Do ponto de vista da botânica indica que se trata de uma região de mata secundária. A noção de nacionalidade, de brasilidade sem convenções vem do estrangeiro, como se fosse possível permanecer fora da influência cultural externa. Assim, atribui-se à obra de Humberto Mauro a expressão do 'bom selvagem' o que contribui, efetivamente, para consolidar o seu próprio estereótipo, essencialmente, a idéia da sua proximidade e da expressão da própria natureza, marca primordial da identidade nacional desde a primeira metade do século XIX. O olhar contemplativo do homem é dirigido a uma paisagem melancólica pela imensidão fechada em si, mas que se descortina diante de seus olhos. A palavra “Cataguazes” indica que o filme pertence a uma série do ciclo regional em Cataguases, dos anos 1920, um momento em que o cinema brasileiro de ficção parecia nascer das próprias cinzas. A natureza é o impedimento e, ao mesmo tempo o prêmio da aventura e bons sentimentos.

7.7.3 Descritores a partir da análise do Cartaz do filme “Thesouro perdido”

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	Humberto Mauro. Lola Lis. Bruno Mauro. Alzir Arruda. Pascoal Ciodaro. Máximo Serrano. Antonio de Almeida. Bem Nil. Phebo Sul America Film. Phebo Brasil Film. Ciclo de cataguazes.	Ingenuidade. Paixão. Arquétipo masculino. Projeto de felicidade. Busca do amor.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O que?)	Cartaz de cinema. Cinema brasileiro. Cinema mudo. Mapa do tesouro. Ficção.	Natureza estilizada. Natureza bela e poderosa.. Empecilhos naturais.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Busca do tesouro.	Contemplação. Reflexão. Natureza esconde o tesouro. Dificuldade de se vencer a natureza.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Minas Gerais. Região de Cataguases. Zona da Mata viçosa. Espaço externo. Paisagem natural. Floresta secundária.	Clima interiorano. Melancólico. Natureza grandiosa.
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	Início do Século XX. Década de 1920. Ciclo de cinema de Cataguases.	Promódios do cinema brasileiro. Época da afirmação definitiva da identidade nacional.

Quadro 17 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 7

Como a maioria dos cartazes estudados, esta imagem apresenta um rico material para interpretação. Durante a análise de conteúdo a geração de descritores demonstra que essa imagem oferece maior possibilidade de apresentação de descritores denotativos.

7.7.4 Bibliografia de apoio à análise do Cartaz do filme “Thesouro perdido”

FURTADO, Celso. **Dialética do Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultural, 1964.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 48-59, jul./dez 2007. Disponível em: <<http://alceu.br>>. Acesso em: 08 abr. 2008

SOUZA, Carlos Roberto (org.) **Catálogo**: Filmes produzidos pelo INCE. Rio de Janeiro: MEC, 1990. (Série Documentos da Fundação Cinema Brasileiro).

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. **Cinema e educação**. São Paulo/Rio de Janeiro: Caieiras/Melhoramentos, 1931.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1959.

7.8 Vitória: produção da borracha - 1943



Fonte: ARQUIVO NACIONAL (1988 p. 108)

Figura 8 - Cartaz de incentivo à produção de borracha - 1943

7.8.1 O contexto da produção da borracha no Brasil

Para se entender a década de 1940 é preciso voltar um pouco no tempo e especular a década de 1930. Os acontecimentos que provocariam a revolução de 1930 eram o ponto que faltava para a inevitável crise do sistema oligárquico predominante no conturbado cenário político e social da década de 1920. Excluídos do processo político, os setores intermediários de uma sociedade em crescente urbanização engrossavam as massas de oposição às oligarquias exportadoras de café e apoiavam as propostas de mudança vislumbradas pela Aliança Liberal. Essa Aliança, formada pelos estados de Minas Gerais, do Rio Grande do Sul e da Paraíba, aglutinaria, a partir de 1929, as forças necessárias ao movimento de dissidência contra a então chamada ‘política dos governadores’ (ARQUIVO...1988, p. 109).

Dessa forma, em 1929 assiste-se a uma das maiores crises econômicas do capitalismo mundial vistas até então. Sacudia-se a economia, em âmbito internacional. Abalava-se o Brasil, imediatamente. Caía por terra a dependente e monocórdica economia cafeeira. O “efeito dominó” estava ativo: sem exportar, faltava crédito, a superprodução fazia cair o preço para a venda e assim sucessivamente. Estava estabelecida a crise que se arrastaria nos próximos vinte anos.

Nos anos de 1930, inicia-se a era “Vargas” com um programa de ‘reconstituição nacional’ que defendia a necessidade de se instalar uma espécie de ‘ditadura passageira’, sob a alegação da calamidade e “desordem” em que se encontrava o Estado. De fato, o movimento de 1930 viabilizaria um processo de modernização do Estado, preparando-se para entrar em uma nova fase de desenvolvimento. Contudo esse movimento não resultaria nas mudanças profundas desejadas pela sociedade brasileira. Renovaram-se os pactos com as elites que passaram a governar a nação dentro do lema ‘mudar conservando’, o que discursivamente significa a mais simples contradição. No bojo da celebração da vitoriosa Revolução de 1930 instaura-se mais um conturbado período de impasses e pressões para o recém-instalado governo.

Nesse cenário, ocorre a revolta Constitucionalista de São Paulo, segundo Oliveira (1950, p. 256) iniciada em nove de julho de 1932. Somem-se a isso as pressões para mudanças na regra do jogo da Assembléia Constituinte e no Código Eleitoral. Nesse momento, as mulheres conquistam o direito ao voto e cria-se também a Justiça Eleitoral. Em 1934, promulga-se uma Constituição que se aproximava do pensamento social-democrata, então vigente em alguns países da Europa e nos Estados Unidos da América do Norte, no

início do século XX. Mantinha-se a República Federativa, assegurava-se o voto secreto e atualizavam-se as garantias individuais, por meio da liberdade de crença, da filiação político-partidária e da liberdade de imprensa. Esses tópicos representavam as “velhas bandeiras” das camadas “médias” urbanas dos vinte anos antecedentes. Todavia, a sociedade brasileira assistiu ao adiamento do projeto democrático e sob o signo dos levantes armados da Aliança Nacional Libertadora, instaura-se no país um clima de perseguições e de prisões por motivos políticos. A tensão acirrou-se e, em 1936, foi criado o Tribunal de Segurança Nacional voltado, exclusivamente, para investigar e julgar “crimes” políticos.

Devido a esses fatos, o período entre 1930 e 1935 foi marcado por grande instabilidade institucional, acompanhado por greves operárias e pelo surgimento de diversas facções políticas. O desfecho para tal situação viria por meio de uma solução autoritária com a instalação do “Estado Novo”, mediante o golpe de novembro de 1937 (ARQUIVO...1988, p. 116). Sob a alegação de que “o liberalismo e a democracia estavam ultrapassados” e inspirando-se na constituição polonesa, em vigor à época, conhecida como ‘polaca’, o governo Vargas lança a Constituição de 1937 ou Terceira Constituição Republicana, como ficou conhecida (OLIVEIRA, 1950, P.370) Essa Constituição dispensava a participação do Congresso e abolia os partidos políticos.

Nesse momento, criou-se também o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com o intuito de se garantir mecanismos de conscientização em relação à ordem e à difusão da imagem do Estado Novo. Esse Departamento atuava na produção de cartilhas infantis e demais materiais didáticos, revistas, filmes informativos e programas de radiodifusão. O poder desse Departamento “pairava sobre tudo e sobre todos” e implementava as ações de censura sobre os meios de comunicação (ARQUIVO...1988, p. 117). Dessa forma, o Estado Novo, sobretudo na década de 1940, faria da Rádio Nacional um instrumento de propaganda positiva do regime. Com todo esse aparato de comunicação e uma forte campanha em favor do trabalho e do trabalhador, consolida-se um projeto de industrialização que acolhia maior diversidade de segmentos, inclusive da indústria básica – siderurgia, mineração, e outras. Havia um clima de certa estabilidade, no final da década de 1930. Mas, essa suposta estabilidade alcançada pelo Estado começa a ruir no início dos anos 1940.

Com a instauração e a deflagração da Segunda Guerra Mundial na Europa, nenhuma propaganda conseguia mais aguçar o imaginário nacional do que a possibilidade de se atingir uma situação ideal em termos sociais e econômicos. A guerra aumentou o consumo de muitos produtos, inclusive da borracha em virtude de ser o látex uma matéria prima muito usada na indústria bélica. Porém, havia necessidade de mão-de-obra para a exploração dessa

matéria-prima. Na região amazônica concentrou-se a maior parte da extração do látex, com mão-de-obra vinda de outros estados, conforme ressalta Soares (2007, p. 33) ao registrar:

Grandes levas de homens vindos de várias partes do nordeste, em especial do Ceará [...] não paravam de atracar nos portos de Belém e de Manaus, metrópoles construídas às custas do ‘ouro negro’, o látex, matéria-prima indispensável à indústria automobilística e bélica.

Longe de suas terras, o sertanejo que, por força do destino, saiu em busca de trabalho e havia se tornado um seringueiro, na convivência com os habitantes autóctones, aprendia um novo cotidiano que o obrigava a compreender as particularidades da relação homem-natureza. Para Soares (2007) o seringueiro é um homem que migrou do nordeste brasileiro e que conseguiu “ler” a floresta e a vencer os segredos, de tal forma que:

Pelo contato direto com ela, [floresta] atribuiu sentidos, respeitando as leis das matas, ampliando significados, somando-os aos seus conhecimentos. É, pois, essa leitura entendida aqui como práticas cotidianas para a sobrevivência, que assegura o caráter de conquista do lugar tornado espaço.

Para o estabelecimento de uma diferenciação entre a noção de espaço e de lugar Soares (2007, p. 36) se reporta a Michel de Certeau (2003) e conclui que “o espaço é um lugar praticado”, ou seja; *locus* das práticas culturais.

Como pano de fundo, tinha-se a inserção do Brasil no mundo moderno, representado nesse momento pelo capitalismo, ainda que numa relação de dependência de outros países. Porém, o Brasil era um país “dependente” e ao mesmo tempo cobiçado por suas reservas naturais e suas possibilidades extrativistas. Dessa forma, o país se apresentava como um bom fornecedor de matéria-prima para a indústria que naquele momento buscava se firmar e se expandir.

Cabe ressaltar que a partir da segunda metade do século XIX, a borracha assume grande importância, embora fosse conhecida dos europeus desde o período colonial. Com a borracha eram fabricados produtos manufaturados como, sapatos e goma elástica em pequena escala. Foi somente com a descoberta do método de vulcanização que o látex passa a ser usado na fabricação de outros bens de consumo, como o pneumático²⁵, por exemplo. Com essa descoberta, cresceu a demanda por látex pelas indústrias despertando o interesse de outras regiões na sua produção. Com a concorrência, a borracha entra em declínio e, assim,

²⁵ A descoberta do método de vulcanização foi patenteada por Charles Goodyear, em 1844.

caracterizou-se o primeiro ciclo da borracha brasileira. Sobre este período Soares (2007, p.38) assim se refere:

Com a decadência desse primeiro ciclo da borracha, gerada pela quebra do monopólio da produção, a Amazônia amarga um período de abandono e esquecimento pelas autoridades brasileiras que quase não reconhecem a existência de vida nessa parte do território nacional. A era da abundância e da opulência agonizava.

No entanto, o advento da segunda Guerra Mundial proporciona um novo aquecimento da produção. A Malásia, na época, era a grande produtora e fornecedora de látex para a indústria bélica e principal concorrente da borracha brasileira. Porém, como a posição geográfica da Malásia “[...] e o mundo ocidental, novamente, curva-se à produção e à qualidade do produto amazônico” (SOARES, 2007, P. 38). Nesse momento, o governo brasileiro, ciente de ter em seu poder um vasto território produtor de látex, promove intensas campanhas para recrutar pessoas e formar novas frentes de exploração dos seringais na Amazônia brasileira.

Com os homens que atendiam aos apelos das campanhas, grandes “exércitos” passaram a se formar e, tal qual os soldados que se preparavam para combater os inimigos nos campos de guerra na Itália, eles eram preparados, fisicamente, para enfrentar um outro tipo de inimigo, tão ou mais feroz que aqueles: a floresta. Esses homens eram chamados de “soldados da borracha” [...] heróis de uma guerra em que o vencedor, o Brasil, pouco ou nada fez para lhes garantir o *status* de, também, vencedor (SOARES, 2007, P. 39).

7.8.2 Análise e resumo do cartaz de incentivo à produção de borracha no Brasil

Um cartaz institucional, criado por J.P. Chabloz e produzido por C. Mendes Junior, no Rio de Janeiro, em 1943, para incentivar a extração do látex nos seringais da Amazônia brasileira. O advento da segunda Guerra Mundial aquece a indústria de transformação da borracha e de seus usos para fins bélicos. Nesse momento, o governo brasileiro, com um vasto território produtor de látex, promove intensas campanhas para recrutar homens e a formar novas frentes de exploração dos seringais da Amazônia brasileira. Ao fundo do cartaz, pode ser avistada uma representação da vasta floresta amazônica com as suas frondosas seringueiras jorrando o látex, da mesma forma que o leite jorraria em um latão. Muitos homens atenderam aos apelos das campanhas governamentais e, em busca da “terra farta”, passaram a integrar o grande “exército” dos “soldados da borracha”. Esses guerreadores seringueiros aparecem concentrados, uniformizados, sérios e cabisbaixos, traduzindo a vida servil que haveriam de levar ali. Muito desses homens, que se dedicavam à extração do látex, eram emigrantes nordestinos. Sertanejos que aprenderam a “ler” a floresta, a entender e vencer os muitos segredos das matas amazônicas. Eles eram preparados para lutar contra a selva da mesma forma que se preparavam os soldados para combater os inimigos, nos campos de guerra italianos. Pois, o árduo preparo físico destinava os ao enfrentamento de um feroz inimigo: a floresta amazônica. Os dois “soldados” que aparecem, no cartaz, em primeiro plano, representam os seringueiros e demonstram os esforços que essa atividade requer. Sobretudo porque são eles, os seringueiros, que apóiam uma enorme letra “V” de “vitória”. O “V” em destaque significa que todos os esforços empregados na retirada do látex e todos os riscos aos quais eles eram submetidos podiam ser tão compensadores quanto a vitória de uma guerra. Portanto, eles eram tão importantes quanto aqueles homens que estavam em terras distantes à frente das batalhas e atrás das trincheiras. Então, eles eram os “soldados da borracha” e os heróis de uma guerra, cujo vencedor era um Brasil que pouco ou nada fez para lhes garantir esse *status*. Bem ao contrário, muitos emigrantes nordestinos perderam parte de seus costumes, crenças, tradições e, muitas vezes, até mesmo a esperança de uma vida melhor. Tais motivos os levaram para longe de sua terra natal que provavelmente jamais voltariam a ver. O sertanejo longe de sua terra tem o destino marcado pela força da natureza, pela secura da terra, que um dia o obrigou a partir em busca de trabalho. Esse sertanejo, nos confins da Amazônia, havia se tornado um bravo seringueiro que na convivência com os habitantes autóctones passou a aprender um novo cotidiano, a “ler” a floresta e a desvelar seus segredos mantidos nas particularidades da relação homem-natureza.

7.8.3 Descritores a partir da análise do cartaz de incentivo à produção de borracha no Brasil

CATEGORIAS DE ANÁLISE	DESCRITORES	
	Denotativo	Conotativo Temáticos não Referenciais (por quê)
Personalidade: personagens, atores, Onomástico (Quem?)	Seringueiro. Floresta Amazônica.	Soldado da borracha. Homens corajosos. Natureza provedora.
Matéria: objeto, expressão, tema, enredo. (O quê?)	Cartaz institucional. Árvore seringueira. Látex. Borracha. II Guerra Mundial.	Natureza estilizada. Natureza feroz. Natureza poderosa.
Energia: ação, evento, acontecimento. (Como?)	Extração do látex. Trabalho extrativista.	Combate. Conquista. Vitória de guerra. Coragem.
Espaço: ambiente, cenário, topográfico. (Onde?)	Espaço externo. Amazônia. Selva. Seringal.	Luta. Enfrentamento. Hostil. Selvagem.
Tempo: cronológico, histórico, psicológico. (Quando?)	1943. II Guerra, Mundial.	Guerra. Submissão.

Quadro 18 - Categorias de análise e geração de descritores da figura 8

Observa-se neste cartaz que as técnicas de reprodução do cartaz apresentam-se em um nível sofisticado com o uso de cores e de arte condizente com o que se queria transmitir pela imagem. Observa-se também que a imagem oferece margem para se gerar tanto descritores denotativos como conotativos.

7.8.4 Bibliografia de apoio à análise do cartaz de incentivo à produção de borracha no Brasil

ARQUIVO NACIONAL (Rio de Janeiro). **150 anos**: visão histórica. Rio de Janeiro: Index, 1988.

CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **Dicionário Brasileiro de datas históricas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

SOARES, Henrique Silvestre. **Leitores numa terra distante**: práticas de leitura no Acre. 2007. 119 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2007.

8 CONCLUSÕES

À guisa de conclusões, cabe-nos reunir algumas considerações ou pretensas contribuições referentes às questões inicialmente colocadas e aos objetivos almejados pela presente pesquisa. Dessa forma, optamos por tecer as considerações em torno dos aspectos mais importantes revelados por ela. São três diferentes momentos, porém articulados entre si. O primeiro refere-se aos aspectos atinentes às questões epistemológicas como o da diversidade documental e o da natureza da informação. O segundo faz alusão aos aspectos relativos aos *corpora* de textos e imagens analisados, entre os quais procuramos demonstrar o estabelecimento de diálogo por meio das categorias de análise. E, por último, teceremos comentários sobre os aspectos relativos à geração de síntese e de descritores que se constituem em produtos documentais retirados de imagens propagandísticas publicitárias ou governamentais.

8.1 Conclusões acerca dos desafios teóricos frente à diversidade documental e à natureza da informação

Registra-se primeiramente que, a partir de um amplo levantamento bibliográfico, pôde-se perceber a existência de referenciais teóricos de grande interesse para a Ciência da Informação, em geral, e para a organização de informações iconográficas, em particular, que ainda foram pouco explorados. A respeito desse ponto, a sensação que se tem é a de que só se pode avançar quando há condições de se construir e se firmar bem numa base teórica. Essa base se constrói ao revisitar obras clássicas buscando retomar pensamentos e posicionamentos dominantes, entendendo e explicitando, primeiramente, os lugares seguros e tradicionais, para depois alçar vãos mais altos.

Um aspecto primordial é a conclusão da necessidade de se argumentar a favor do fato de que o documento e a informação não podem ser entendidos como fenômeno isolado, descolados da sua historicidade, das relações socioculturais e dos contextos que os

produziram. Esse modo de entender o documento e a informação exige um esforço de leitura na análise documental, porém compensador, tanto em termos de processo, quanto de seus resultados. No que tange ao processo em si, ele permite um maior envolvimento do analista documental e, conseqüentemente, uma maior participação nos produtos documentais por ele gerados.

Ao situar a Ciência da Informação nos seus aspectos teóricos, percebe-se como o seu objeto vem sendo concebido, construído e reconstruído historicamente. Torna-se importante não só o entendimento do arcabouço de definições e conceitos que compõem a Ciência da Informação como também o entendimento do universo documental do qual ela deva se ocupar para bem cumprir seu papel na sociedade contemporânea.

Nessa perspectiva, cabe colocar em questão os fatos de que os sistemas e procedimentos de Organização da Informação, com rara exceção, têm sido pensados primordialmente no processamento de textos. Além do mais, eles são prioritariamente voltados para o processamento de textos oriundos de publicações científicas. Portanto, a Ciência da Informação ou da Documentação, ao se propor trabalhar com outros tipos de documentos, como previa o belga Paul Otlet em seu *Répertoire Bibliographique Universel*, publicado pela primeira vez em 1904, esbarra numa série de questões referentes à diversidade documental, até hoje ainda não bem resolvidas dentro do arcabouço teórico metodológico da área de ciência da informação.

Outra questão complexa refere-se à natureza intrínseca da informação. Nessa perspectiva, o russo A. I. Mikhailov, que presidiu a Federação Internacional de Documentação no final da década de 1980,²⁶ e seus colaboradores, A. I. Chernyi e R. S. Gilyarevskyi, ao tentarem identificar a natureza e as propriedades da “informação científica”, trouxeram à tona uma importante contribuição, no sentido de apontarem a existência de informações “não científicas”. Dentre outros tipos de informação, esses autores indicaram a existência de um tipo de informação de natureza estética. Naquele momento, a importância desse “outro tipo de informação” foi considerada nula, porém esses autores alertaram para a dificuldade e até mesmo para a impossibilidade de se lidar com ela, com o ferramental técnico até então disponível. Esse fato chama a atenção porque, mesmo tendo-se admitido a existência de informações de “outra natureza” e sabendo-se que elas podem ser importantes, pouco se avançou quando comparado às conquistas da área de Ciência da Informação no que tange à área de Organização da Informação no campo científico e tecnológico.

²⁶ Ocasão em que foi traduzido para a língua portuguesa o trabalho “Estrutura e principais propriedades da informação científica: a propósito do escopo da informática”. Originalmente publicado pela FID em 1975.

Dessa forma, a Ciência da Informação, ao se ocupar dos processos relativos à produção, organização, transmissão e uso da informação, deve se valer de aportes interdisciplinares e, desse modo, se caracterizar como uma área fortemente relacionada com as dimensões sociais e culturais.

Com relação a esse aspecto, identificou-se uma série de argumentações a respeito da circunstância de a linguagem científica se utilizar de conceitos e definições objetivas e, dessa forma, pretensamente gerar um vocabulário mais fácil de ser “controlado”, além de possuir um padrão documental que possibilita extrair dados para efeito de sua descrição. Todavia, observa-se que, diferentemente da linguagem científica que se utiliza de uma linguagem pautada em conceitos, definições e taxonomias, as outras informações, como aquelas advindas das obras de arte, por exemplo, utilizam-se muito mais da linguagem natural. Isso acontece porque os conceitos estão mais associados aos empregos da língua num determinado contexto sociocultural. Portanto, as representações dele decorrentes prescindem da mesma hegemonia conceitual que a linguagem científica requer para se comunicar. A questão da linguagem natural, cada vez menos, torna-se problema para a Ciência da Informação, na medida em que os atuais *softwares* de armazenamento de informação permitem que se criem campos abertos e totalmente indexados, e os sistemas de busca podem “recuperar” qualquer palavra que conste desse campo. Isso significa que cabe refletir sobre o fato de que a geração de um produto documentário, com base em um documento não originário da Ciência, usando-se somente os conceitos da linguagem científica, provoca forçosamente distorções no seu “enquadramento” temático. O fato de se reconhecer a existência de um tipo de informação estética pode ser considerado um avanço, uma vez que tais informações são dotadas de valor social e de estruturação singular. A Ciência da Informação considerou esse aspecto insuficiente para se ocupar desse tipo de informação. Nessa perspectiva, a informação estética, embora não pertença à informação científica, nem por isso é destituída de valor. Muito pelo contrário, para a resolução de problemáticas de identidade local, preservação patrimonial e sustentabilidade, elas são muito mais valiosas e necessárias.

Dessa forma, as noções de “informação de natureza estética” como derivações socioculturais demarcadas são imbuídas de uma historicidade e de uma forma que as distinguem das informações científicas. Para se chegar a um bom termo quanto à compreensão de quais são esses elementos que podem ser identificados, analisados e “interpretados”, a fim de agregá-los aos produtos documentais, faz-se necessária uma

predisposição para se investir em pesquisa com o intuito de se demonstrar essa viabilidade para a Ciência da Informação e para a sociedade.

Esse caminho da interpretação parecer promissor pois, por meio de processos interpretativos em que se analisam os conteúdos e se identificam os elementos estéticos que permeiam as representações, esses mesmos elementos proporcionam leitura e análise de textos literários imagéticos e de outras expressões de cunho artístico. Essa “abertura teórica” e prática permite que se explorem os aspectos conotativos, fornecidos pelo contexto histórico e cultural, que implicam no conteúdo do documento analisado, além, naturalmente, daqueles denotados. Verifica-se um caminho promissor no sentido de apontar possibilidades de se fazer uma análise documental que articule elementos que estão fora do texto, fora da imagem ou fora de qualquer outra base documental artística. Isso implica em se investir num procedimento de análise documental contextualizada. O contexto passa a fornecer os dados e as informações que fazem parte da obra documental, até mesmo no caso em que estas não estejam presentes explicitamente no documento em análise. Esse processo de “recuperação” do contexto para embasar a análise documental e agregar valor ao produto documental implica explorar outras fontes além do documento em si, por meio da realização de pesquisa complementar e de leitura de outros documentos, às vezes, em outros tipos de suporte. Essa perspectiva torna-se essencial para se trabalhar com imagens. Devem-se levar em consideração as diferentes formas discursivas com que se depara o “analista documental” no momento de analisar e de representar, por exemplo, conteúdos paisagísticos ou outros que contenham elementos naturais e simbólicos, como acontece com os cartazes e outras imagens publicitárias analisadas.

8.2 Conclusões sobre os procedimentos metodológicos para a análise de conteúdo de imagens

Sabe-se que nenhum modelo de análise de conteúdo é perfeito e nem consegue esgotar todas as possibilidades de um dado documento. No entanto, a presente pesquisa representa um esforço no sentido de contribuir com a busca de procedimentos para esse fim. Com tal intuito, perseguiu-se a categorização Ranganathan – personalidade, matéria, energia, espaço e tempo – que é, comumente, usada para montar expressões de busca e de recuperação da informação, associada à Teoria das Categorias da Narrativa Literária, para efeito de flexibilidade e ampliação conceitual de cada uma dessas categorias. Nessa perspectiva, estabeleceu-se uma reflexão sobre alguns aspectos da Ciência da Informação, seus contornos

e fronteiras, sua natureza interdisciplinar e, principalmente sobre as possibilidades de se estabelecer, pequenos que fossem, novos diálogos com outras áreas de saber.

Fazendo-se uso desse recurso de “ampliação categórica” para se realizar as análises de conteúdo de imagens publicitárias, pôde-se perceber, primeiramente, que essas categorias atuaram como pontos de apoio ou âncoras para os procedimentos de leitura técnica do discurso retórico da imagem. Em segundo lugar, por meio da análise do discurso retórico foi possível identificar os sentidos e os significados gerados pelos diversos elementos que compõem cada imagem, contemplando-se, assim, tanto os aspectos denotativos como os conotativos. A consideração desses aspectos denotativos e conotativos indica a possibilidade de se gerar um produto documentário diferenciado e com maior valor agregado. Dessa maneira, buscando-se na Teoria Literária os elementos que pudessem contribuir para a análise de conteúdo de imagens, observou-se a existência de um conjunto de enunciados extraídos de obras literárias brasileiras, no caso dos romances “O gaúcho” e “O sertanejo” de José de Alencar. Essa observação possibilitou identificar a maneira como as temáticas relativas à natureza eram apresentadas no período eleito, para compor o *corpus* das imagens. Esse procedimento poderia ter tido como base outros tipos de fontes como, depoimentos orais, entrevistas, crônicas, dentre outras possibilidades. No caso da presente pesquisa, a escolha de romances se deu pelo motivo de se pretender explorar, além da temática da natureza, a própria estrutura do texto narrativo. E indagar como essa estrutura poderia contribuir para a análise de cartazes e outras imagens publicitárias. No entanto, ao se perceber certo alinhamento ou similitude teórica e conceitual entre: a) os elementos constitutivos de uma narrativa literária; b) as categorias essenciais ranganathanianas e c) as indagações (canônicas) da retórica, passou-se a trabalhar na perspectiva de se construir uma matriz de categorias de apoio para se identificar elementos do conteúdo imagético e se elaborar um produto documentário, em forma de resumo a partir do qual se geraram os descritores. Dessa forma, pensou-se ter conseguido fazer uma transposição analógica do conteúdo representado por imagem para uma representação textual desse conteúdo, por meio de uma construção narrativa.

Com esse intuito, o permanente movimento de idas e vindas, entre textos literários e imagens publicitárias cartazísticas, é que caracterizou o processo de desenvolvimento da análise. Foi um momento de busca pela descoberta dos rastros e pistas informativas para se realizar as “leituras” e a “representação”, em forma de resumo e em linguagem natural, dos conteúdos identificados, balizando-se pelo tema natureza.

Uma das conclusões a que se chegou foi a de que essa “matriz”, desde há muito vem sendo utilizada como uma forma de “organização do pensamento” e, portanto, deixa suas

marcas no fazer humano, tanto na ciência, quanto nas artes e nas expressões cotidianas, que também são dotadas de narratividade. E, embora nunca se tenha certeza de conseguir tomar o início do fio condutor que levou a gerar essa matriz categórica, ao se retroceder no tempo encontra-se algum respaldo teórico plausível e de muita utilidade. Portanto, essas “categorias da narrativa” podem ser adaptadas e servir de ponto de apoio para se processar a representação, segundo as categorias rangathanianas, e como tal torna-se possível a geração de produtos documentais, a partir da análise do conteúdo da obra de arte, no caso, a obra cartazística.

No movimento de cotejamento das semelhanças conceituais entre as categorizações estudadas, chega-se à conclusão de que é possível estabelecer um paralelo não só sobre o que existe de comum entre elas. Não se descarta que, numa aplicação dessas categorias em um conjunto maior de documentos, outras categorias possam vir a complementá-las. Portanto, não se trata de categorias fechadas, mas, sim, de um ponto de partida de uma abertura que pode e deve ser complementada.

A partir de uma aproximação entre a teoria da narrativa literária e a teoria de rangathaniana, percebeu-se que se abrem novas perspectivas no sentido de buscar contribuições metodológicas para a geração de conteúdos de documento iconográfico. Os desafios decorrentes da atividade de expressar textualmente as informações temáticas presentes em uma imagem são muitos e envolvem, inclusive, posições polêmicas acerca da real propriedade desse procedimento. Para tanto, o percurso escolhido para esta pesquisa foi o de analisar enunciados textuais de obra literária para identificar elementos e recursos conceituais e terminológicos, constitutivos da narrativa literária, de forma a contribuir com a análise e a representação de imagens publicitárias. A partir dessa identificação, foi possível formar um escopo das variações encontradas nos textos literários em relação a cada categoria, o que serviu de sugestão e apoio à análise e representação, em forma de resumo, dos conteúdos das imagens analisadas. Dessa forma, atesta-se o que sempre estivera presente, e ainda permanece, ou seja, a necessidade de organização e disponibilização de informações de outra natureza em prol da história e da memória cultural e social. Privilegiando, também, os setores envolvidos, historicamente, em movimentos sociais e artísticos que legitimam ou contribuem para as conquistas relacionadas à cidadania, aos direitos humanos, à ética. Da mesma forma, é que cabe a preservação, a valorização, a organização e a disponibilização de informações oriundas dos conhecimentos tradicionais e da cultura imaterial. Essa perspectiva fornece condições para o surgimento de campos de atuação e de reflexão, da Ciência da Informação, bem como de novas configurações para seu objeto de trabalho e pesquisa.

Nas análises efetuadas, em princípio, foi possível dar conta de cada imagem com o emprego da categorização proposta por Ranganathan acrescidas pelas noções categóricas da narrativa literária, operacionalizada pelas “âncoras” das indagações do discurso retórico. Essa ampliação deu-se por meio de uma série de variações que podem ocorrer no discurso narrativo ficcional, que, no seu limite conceitual, requer alguma adaptação quando se depara com imagens que também foram criações, invenções alegóricas, imaginárias e simbólicas. Isto se torna possível porque, ao se indagar “quem?”, correspondente à categoria “personalidade”, Ranganathan contempla todos os “seres” e “coisas”. Na literatura, os personagens podem ser seres humanos, animais ou qualquer outro elemento da natureza que estejam “humanizados”. O emprego da palavra “ator”, por exemplo, atribui maior abrangência a essa categoria porque “ator” significa o “agente do ato” ou “qualquer sujeito da ação”, independentemente do que esteja representando. Os atores podem aparecer de uma forma figurada ou de caráter figurativo como seres divinos, animais e objetos, mito, alegoria e outros elementos, inclusive, do mundo cósmico. As categorias “personalidade” e “matéria” podem se encontrar justapostas no sentido de que uma pode aparecer como qualificando a outra. Os atores podem aparecer “investidos de um papel temático” ou designador de função que exercem ou daquilo que representam. Assim, enquanto a noção de “autoria” se reserva para a criação intelectual ou artística, a de “atoria”, na narrativa, pode ser um personagem que atua no interior do enredo ficcional e pode ser o próprio narrador. Portanto, ela é capaz de manifestar-se ao mesmo tempo como o autor da obra, na realidade, ou em um dos personagens, na ficção. Embora essa categoria em Ranganathan também seja muito ampla, a ponto de ele dizer que tudo que não se enquadrar em nenhuma das demais categorias pode ser “personalidade”, na Teoria Literária essa categoria se expande em termos de demonstrações para a sua aplicação.

A categoria “matéria”, que corresponde ao “de que se trata”, na concepção de Ranganathan produz manifestações inerentes à sua materialidade, bem como às de suas propriedades. Deve-se considerar ainda que a conformidade de um objeto pode independer das propriedades ou características do material que lhe atribui a forma. A matéria, quase sempre, dá origem a um tema ou assunto. Na narrativa de um tema, é uma espécie de mote a partir do qual os conflitos e o enredo são desenvolvidos. Numa narrativa, o tema é um conceito que permite análise e atribuição de significados ao enredo que se caracteriza pela seqüência de eventos, caracterizados pela ação. Porém ele traz à tona, além dos personagens, todos os objetos, com suas propriedades, que fazem parte de uma cena. Em Ranganathan, cada tipo de material possui propriedades que podem dar origem a muitos e diferentes objetos,

os quais devem a sua forma não só às características desses materiais como também às propriedades inerentes à configuração desse objeto. Dentre eles, pode-se lembrar a sua volumetria, aspectos da sua textura e sua coloração, entre tantas outras. Na Teoria Literária, a “materialidade” pode aparecer em diversas outras entidades e características e não são, necessariamente, intrínsecas a um determinado objeto. Isto é, não existe uma obrigatoriedade de correspondência entre as características de materialidade apresentadas e a sua correspondência na realidade. Elas podem ser absolutamente abstratas, adjetivadas ou idealizadas.

A “energia”, segundo a categoria de Ranganathan, é a manifestação responsável pela ação que determina a maneira “como” algo acontece. Dessa forma, a ação pode ser efetuada por entidades de diferentes espécies ou por todas elas, ao mesmo tempo. Elas podem ser de ordem inanimada, animada, conceitual, intelectual ou intuitiva e indicam mudança e intervenção. Na Teoria Literária a categoria “energia” encontra sua correspondência na categoria da narrativa denominada “ação” ou “enredo”, que é a dinâmica, ou a seqüência dos acontecimentos narrados. No universo natural, essa categoria pode assumir manifestações bastante diversificadas. A categoria “ação” é uma das mais importantes no contexto narrativo. Ela é a alma da narrativa, pois conta a “história” e é capaz de expressar a poética pelo modo “como” as coisas acontecem e são contadas. Nessa categoria, é comum o uso de construções metafóricas ou as mudanças de sentido.

A categoria espaço, de modo geral, surge como resposta à pergunta “onde”. Em Ranganathan, o espaço é exemplificado como sendo a superfície da terra, também o espaço dentro ou no interior da terra, bem como o espaço para além da terra, fora dela. Na Teoria Literária, corresponde a tudo que pode ser descrito ou caracterizado como lugar real, virtual ou imaginário. Essa categoria está muito associada à categoria tempo, que, para Ranganathan, é a mais abstrata entre todas. O tempo, de acordo com o que geralmente se entende por esse termo, demanda uma relação de situação, idéias, acontecimentos que remetem a um “espaço” de tempo cronológico. Na Teoria Literária, o tempo pode ser cronológico, mas também metafísico ou psicológico, oferecendo uma maior amplitude no seu emprego, porém sempre desempenhando um papel importante nas narrativas.

A demonstração do desenvolvimento de uma modalidade de análise de conteúdo de imagens e a geração de resumos de imagens propagandísticas, em especial as imagens impressas de cartazes, pode ser obtida, se levados em consideração alguns critérios tais como: a) análise e entendimento do contexto histórico e sócio-cultural e o do período em que foram criadas e produzidas as imagens; b) “leitura” do discurso retórico da imagem, tendo como

ponto de apoio as indagações com base nas categorias, previamente formuladas, levando-se em consideração o contexto em que foram produzidas; c) análise dos elementos discursivos presentes na imagem, de tal forma que se estabeleça um “diálogo” entre imagem e texto escrito para geração de narrativas; d) elaboração de sínteses narrativas, em linguagem natural, como um campo inteiramente indexado que permita a sua posterior recuperação por buscas automáticas em todo o campo ou por meio do uso de palavras para estabelecer pontos de acesso às informações do conteúdo.

Ao se analisar as imagens, foi possível identificar, em cada uma das categorias, as noções denotativas, como chegar às conotativas. Essas noções fazem parte do texto síntese, de forma a realizar um processo de produção textual auxiliar ao entendimento de imagens. Ocorre também uma espécie de passagem da “coisa vista” para a escrita estabelecendo um vínculo entre modalidades discursivas distintas – imagem e texto é, tradicionalmente, pouco usual. Dessa forma, a análise de imagens e a produção textual narrativa, ancoradas nos elementos que compõem tanto a narrativa como as categorias na concepção rangenathiana, possibilitaram o estabelecimento de uma articulação entre imagem e texto.

Com relação à validade, aqui tomada como validade semântica, as expressões textuais advindas dos romances alencarianos correspondem às noções de alguma das categorias rangenathianas. E, assim, a definição de cada expressão se valida por correlações estabelecidas por critérios externos a elas mesmas, instruindo os codificadores de cada categoria. Dessa forma, o tamanho do *corpus* se apresentou como menos importante para conferir credibilidades à pesquisa, ressaltando-se como valor a exaustividade de cada item imagético analisado. Dessa maneira, esse processo permitiu não só identificar os elementos explícitos, como também os implícitos, na medida em que se apóia em expressões simbólicas que ajudam a mostrar, na imagem, ausências gráficas de idéias presentes.

As imagens analisadas, tomadas no conjunto em virtude do contexto histórico mais amplo ao qual pertencem, podem sugerir a construção de uma narrativa maior a que dentro da qual se inserem outras narrativas, particulares a cada uma das imagens. No caso desta pesquisa, a natureza representada serviu de grande temática e direcionou a observação tanto dos textos literários quanto das imagens.

Em alguns momentos, ficam evidentes as tensões e as contradições existentes entre a imagem e o contexto sócio-histórico-cultural. Uma imagem antiga, muitas vezes, é a única forma de representação que se tem de algo que existiu e que foi destruído, independentemente de tal imagem estar retratando algo real ou imaginado, correta ou incorretamente. A importância foi organizar as informações das fontes ainda existentes como também estimular

o registro de tudo aquilo que pode vir a se constituir em novas fontes, originais ou complementares.

O processo de geração de textos a partir de imagens não pode, no entanto, valorizar o conteúdo do texto em detrimento do conteúdo da imagem, mas propor que textos e imagens se associem para registrar e disponibilizar conteúdos sobre eventos e personagens no tempo e no espaço, como elementos de informação e de conhecimento.

Quanto à informação estética, ela pode igualmente ser admitida como um tipo de informação da qual a área de Organização da Informação, no âmbito da Ciência da Informação, poderá se ocupar, primeiramente em termos teóricos, uma vez que ela exige um domínio diferenciado em relação à organização da informação científica e tecnológica.

Dessa forma, o estudo das possibilidades de se articular conceitos espontâneos e conceitos científicos num esforço de mediação do conhecimento pode apontar novos caminhos a serem trilhados para se potencializar os aspectos de recepção da informação e do conhecimento. Talvez, por essa razão, a sedimentação de teorias e procedimentos metodológicos na área de organização da informação faz-se necessária e vem sendo apontada por vários setores e áreas da Ciência da Informação.

A partir das análises realizadas, os esforços de reflexão direcionaram-se para determinar se, teoricamente, existem indicações de relação entre o emprego desses padrões e a possibilidade de se capturar os elementos estéticos para empregá-los na representação documentária. Com relação a esse aspecto, percebe-se a existência de uma potencialidade para a efetividade dos atos de comunicação e de recepção da informação ou de conhecimento. É a partir das análises de texto e de imagens, intercambiando um diálogo entre eles, que se presume a possibilidade de elaborar proposições sobre as possíveis aplicações desses procedimentos metodológicos na organização da informação e do conhecimento de documentos imagéticos, de natureza histórica. Além disso, este estudo propôs-se refletir sobre as possíveis repercussões que a geração de produtos documentários, a partir de imagens sobre a natureza, com valores estéticos agregados, têm na relação sociedade e natureza.

Sabe-se que as imagens nunca perderam o seu encantamento. Por exemplo, as ilustrações dos livros infantis contagiaram gerações e gerações e podem constituir-se em documentos especiais, tanto por sua magia e memória, quanto por fornecer conteúdos e particularidades informativas e estéticas que aprimoram os conhecimentos e as emoções. Tudo depende de como a sociedade valoriza suas imagens e, também, os demais bens culturais, aliás, para que sejam tomadas as decisões técnicas e políticas que determinem sua preservação e uso, ou seu abandono e destruição.

Esse objeto construído no espaço social, sob o domínio de determinadas comunidades, sofre a influência não só dos padrões discursivos em uso, mas também de outros elementos sensitivos, conceituais e afetivos que surgem das relações sociais. Nesse sentido, argumenta-se que esses padrões interferem na produção do conhecimento e, principalmente, na sua percepção ou receptividade o que, conseqüentemente, deveria ser levado em consideração para se refletir na forma de conceber os sistemas e a organização de espaços ou de redes de informação e de conhecimento.

Nesse escopo teórico, buscou-se, primeiramente, encontrar indicações das possibilidades de se incorporar, na análise e representação documentárias, um padrão discursivo que permitiu a inclusão de elementos simbólicos. Isso leva a pensar também em abordagens teóricas que indiquem a possibilidade de se agregar aos procedimentos de representação as mudanças de sentido e os usos de expressões metafóricas, levando-se em considerando a organização das informações e dos conhecimentos contidos em documentos imagéticos, de natureza histórica.

8.3 Conclusões sobre o domínio da imagem propagandística e sobre a geração de produtos documentais

A geração de síntese de conteúdos, a partir da análise de imagens, demonstrou que as construções narrativas facilitam o surgimento do significado por meio de repertórios semânticos que podem ser construídos com o apoio do uso de expressões e elementos da memória social. Isso deve acontecer de tal forma que a construção textual, servindo-se de elementos da estrutura narrativa, permita o emprego de noções que formem as unidades de sentido que na verdade são correspondentes às categorias analíticas. Dessa forma o procedimento adotado possibilitou abarcar maior complexidade e a manutenção da coerência interna do texto facilitado pela matriz categórica de apoio. Esse procedimento permite a memorização dos procedimentos, por associação, reforça a fidedignidade metodológica e facilita a replicação.

O emprego de cartazes para testar o procedimento, foi no mínimo instigante. A percebida possibilidade de se fazer apropriações de construções narrativas, para explicitar conteúdos expressos em retóricas visuais, encontrou nos cartazes um tipo documental produtivo que, conjuntamente, abarca informações semânticas e estéticas. A construção de sínteses ou resumos para a recuperação de informações e conhecimentos contidos em meios

documentais, como nos cartazes, é uma atividade ainda pouco explorada pela Ciência da Informação, mas que se mostrou efetiva, embora em pequena escala quantitativa. A complexidade apresentada na análise desse tipo documental justifica, em parte, a falta de procedimentos metodológicos bem definidos e consolidados capazes de facilitar o trabalho de organização. Conseqüentemente, isso tem dificultado a disseminação dos seus conteúdos.

Conclui-se, também, que o intuito inicialmente estabelecido como parâmetros ou critérios para a seleção do material para compor o *corpus* de análise foi alcançado. Ou seja, a escolha de romances e cartazes pertencentes a um dado período histórico, segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, que retratassem o tema natureza foram apropriados e serviram para que se atingissem os objetivos propostos. Cabe lembrar que, com base nesses critérios, foram selecionados dois romances de José de Alencar e oito cartazes ou imagens propagandísticas impressas, com o efeito de cartaz.

Sobre os resultados obtidos, além da constatação da importância dos cartazes como documento, não só artístico, mas, principalmente como testemunho da memória sócio-cultural, de um determinado tempo e lugar, está comprovada a riqueza temática que esse tipo documental proporciona.

Dessa forma, apenas a parte imagética referente às exposições universais, mundiais como as nacionais, por si só, poderiam se constituir num tema e num *corpus* de grande relevância para o tratamento da informação e para a própria Ciência da Informação. O *corpus* reuniu imagens de cartazes cumpridoras de função híbrida que mescla aspectos culturais, sociais e econômicos e certamente demonstram serem os acervos que as detêm, importantes fontes de pesquisa, para diferentes áreas do conhecimento.

As relações de trabalho, poder e gênero também ficam evidentes nas imagens analisadas. Da mesma forma, os conflitos e tensões sociais e políticas, as guerras, as ideologias e as relações internacionais se revelam por meio das imagens. Os movimentos sociais, o gosto, os valores estéticos, sociais e morais também impregnam a imagem publicitária e exigiram competência para que se realize leitura técnica diferenciada, diferente talvez da leitura de outros tipos de imagens. As análises indicaram também marcas do movimento romântico, observadas pelo estilo discursivo, cujas características técnicas de descrições poéticas e idealizadamente de exaltação à natureza de forma a provocar admiração, adesão e a fornecer subsídios para a formação da identidade nacional então em curso. Isso foi possível por meio de análises dos aspectos contextuais, considerados no momento das análises, tanto dos textos literários (os enunciados), quanto das imagens. Contribui com esse processo a observação de conceitos e termos encontrados nos textos literários e nas leituras

complementares que auxiliaram no momento de se construir, semanticamente, as unidades de sentido, a partir das análises de cada uma das imagens. Essas leituras paralelas permitiram que fossem identificados não só os elementos presentes nas imagens, como também os elementos graficamente ausentes, porém percebidos por meio de mudança de sentidos dos ícones ou de sugestão de interpretações metafóricas. Nesse aspecto, as contribuições da lingüística foram inegáveis.

8.4 Conclusões sobre as possibilidades de futuras pesquisas

A imagem cartazística – cartaz e outras imagens criadas com o fim de que haja comunicação de algo servindo-se de imagens – atua por meio de uma retórica. Ela fala alguma coisa a um público alvo. Sendo assim, como documento resultante da função criadora e que se desenvolve no campo das artes gráficas com conteúdo altamente persuasivo, essas imagens motivam, inspiram e criam desejos. Dessa forma, elas apresentam combinações iconográficas muito variadas e sutilezas subliminares de difícil compreensão, tornando o trabalho do pesquisador um tanto árduo. Mesmo assim, quando se consegue reunir o gosto pela temática, em torno do objeto de estudo, parece que não se quer deixar a pesquisa findar, não se quer concluí-la, tantas perspectivas novas se abrem, instigantes. Então, é preciso pensar no que vem depois, nas possíveis oportunidades, nas prováveis portas que se abrem em múltiplas direções e que poderão sempre deixar-se invadir por outras delas.

Dessa forma, ao ensejar o encerramento da pesquisa tem-se a nítida sensação de que muito ainda está por ser feito em relação às questões inicialmente visualizadas. Chega-se à conclusão de que os resultados mais importantes não são aqueles concretos, com aplicação imediata, mas, sim com aqueles advindos da provocação, do instigar de uma série de inquietações das quais se poderão derivar novas pesquisas.

Nessa perspectiva, já se delineiam alguns pontos de trabalhos futuros, sendo o primeiro deles muito básico. Caracteriza-se pela necessidade de se aprofundar os estudos a respeito de cada uma das categorias usadas na presente pesquisa. Constata-se que essas categorias são por demais amplas e devem ser entendidas por diversas dimensões. As categorias são muito vastas e requerem estudo mais detalhado sobre cada uma delas, individualmente sem perder as relações intrínsecas existentes entre si. Além disso, outros autores merecem ser melhor explorados, sobretudo aqueles que teorizam numa vertente pós-estruturalista. A título de registro, destacamos entre críticos e teóricos, Gilbert Durand,

importante estudioso do imaginário e do simbólico e Paul Riccoeur, com seus estudos sobre memória e história, sobre os quais só foram possíveis breves incursões, mas, suficientes para se perceber a potencialidade de sua contribuição para a Ciência da Informação. Outros autores como Michel Maffesoli, Guiles Deleuze, Jacques Derrida, dentre tantos outros pensadores contemporâneos, os quais nem sequer foi possível citar, apesar de seus evidentes posicionamentos de utilidades para a análise imagens. Em virtude da complexidade de suas teorias e das exigências de desconstruções conceituais não se visualizou tempo hábil, nessa oportunidade, mas reconhece-se a importância desses autores para futuros desdobramentos desta pesquisa.

Olhando por esse prisma, outro aspecto que fica evidente refere-se a uma questão de fundo da Ciência da Informação, ou seja a que trata do fato de, comumente, se privilegiar as regularidades, o comprovado e o considerado “estável” ou padrão. Estas idéias arrastam consigo a crença na materialidade do registrado, na certeza da comprovação e, assim, apenas reforçam as posições positivistas, desencorajando as investidas em pesquisas mais exploratórias, qualitativas e inovadoras. Isso de se justifica, em parte, face à complexidade que esse tipo documental apresenta e a incipiente disponibilidade de procedimentos técnicos. Eles facilitariam o trabalho de organização que tem sido dificultado e ajudariam na disseminação dos conteúdos presentes nesse tipo documental. Estes fatos, em geral, têm feito com que os cartazes sejam condenados ao confinamento nos fundos das gavetas das bibliotecas e arquivos e são, comumente, esquecidos, até mesmo pelas instituições imbuídas de bons propósitos, enquanto guardiãs da memória social, contemplada pela diversidade documental.

No contexto brasileiro observa-se um descompasso entre a importância atribuída ao objeto cartaz e outros meio usados na publicidade pelo seu intenso uso enquanto veículo de comunicação, e as prioridades institucionais de conservá-lo, organizá-lo e disponibilizá-lo adequadamente para consulta e apoio das atividades didáticas e de pesquisa. No cenário internacional a literatura aponta que em alguns países, como é o caso da Alemanha e da França, as respectivas Bibliotecas Nacionais são responsáveis pelo recebimento do Depósito Legal desse tipo de documento resultando na formação de coleções que se constituem em importantes “iconotecas” com numerosos exemplares.

No nosso entendimento, os documentos de cunho publicitário, como os cartazes e similares, são de grande importância. Durante a pesquisa, percebeu-se que, embora em muitos países exista a preocupação em se preservar e organizar este tipo documental, no Brasil os arquivos visitados deram uma idéia do estágio em que se encontram os acervos de cartazes e

de outros documentos iconográficos. Com rara exceção, os sistemas de organização praticamente inexistem, o estado de conservação quase sempre é precário e os possíveis usuários nem imaginam que esses documentos, principalmente os cartazes, existem e lhes podem ser úteis. De fato, a maioria das bibliotecas, arquivos institucionais e centros de documentação depara-se com enorme dificuldade metodológica para caracterizar e catalogar tais documentos, quanto mais para desenvolver análises de conteúdo e geração de produtos diferenciados. A situação implica na busca de incentivos a outros pesquisadores e na sensibilização das organizações para se dar atenção também a este tipo documental.

Portanto, percebe-se que a geração de produto documental, em forma de resumo, em linguagem natural e ou especializada, pode apresentar substância suficiente para se realizar os processos técnicos biblioteconômicos de representação documental. Porém, podem requerer adequações em função de necessidades específicas. Essas necessidades podem ser levantadas por meio de pesquisas aplicadas em ambientes institucionais diversificados.

Os resultados indicam que a síntese ou resumo é um produto que tem potencialidade para fornecer subsídios tanto para o trabalho de Representação Temática, quanto para o da Representação Descritiva de um cartaz, além de se constituir em um produto acabado visando atender às necessidades de informação do usuário final de um centro de documentação. No entanto, para testar os procedimentos propostos a presente pesquisa se pautou, prioritariamente, na análise e representação de conteúdo ou temática, visando a Organização da Informação, requerendo maiores investimentos futuros para torná-lo mais detalhado.

Dessa forma, os conhecimentos teóricos empregados permitiram a proposição de procedimentos metodológicos apropriados para a geração de conteúdos que resultaram em produtos documentais. Com relação ao aspecto da produção de resumos, a partir da imagem publicitária, ainda resta muito espaço para discussão. Por um lado, a busca do amparo teórico para se refletir sobre as possíveis repercussões advindas da disponibilidade de produtos documentários sobre imagens, em forma de textos, retratando a natureza, que possuam, inclusive, valores estéticos agregados. Por outro lado, persistem os desafios de se encontrarem meios para se testarem as argumentações sobre o fato de que determinadas propriedades e características do produto documental gerado – representação textual de imagem em linguagem natural - possam vir a ter na recepção da informação tanto por parte do usuário final, como na repercussão dessa recepção para o estabelecimento da relação sociedade-natureza.

Ademais cabe concluir, também, que todo trabalho de pesquisa torna-se mais ameno quando se delinea o tema de estudo com uma dose de paixão por se conhecer o objeto de estudo. E, isso se deu tanto em relação às imagens publicitárias quanto aos textos literários abordados.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1968.
- AGUSTÍN LACRUZ, Maria del Carmen. **Análisis documental de contenido del retrato pictórico**: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya. Cartagena: Cancejalía de Cultura/3000 Informática, 2006.
- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Adaptação ortográfica de Carlos de Aquino Pereira, Campinas: Pontes, 1990.
- ALENCAR, José de. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.
- ALENCAR, José de. **O gaúcho**. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, s. d.
- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Garnier, 1875. 2 v.
- ARISTÓTELES. **Organon**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gastão. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARBOSA, Sidney. **A representação da natureza no romance francês do século XIX**. 2005. Tese (Livre- docência)-Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, São Paulo, 2005.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Tradução Manuela Torres. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. **Rhétorique de l'image**. **Communications**, n. 4, Paris: Seuil, 1964.
- BATES, Márcia. J. The invisible substrate of information science. **Journal of the American Society for Information Science**. Washington, v 50, n. 12, p.1043-1050, 1999.
- BATESON, G. *La nouvelle communication*, Paris: Seuil, 1981.

BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho A. Quareschi. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 189-217.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George, ALLUN, Nicholas C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento. Evitando confusões. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho A. Quareschi. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 17-36.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho A. Quareschi. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. Towards a paradigm for research on social representations. **Journal for the theory of social behaviour**, v. 29, n., p. 163-186, 1999.

BELKIN, Nicholas. Some soviet concepts of information for Information Science. **Journal of the American Society for the Information Science- JASIS**, Washington, p. 56-64, jan./fev. 1975.

BELKIN, Nicholas, ROBERTSON, Stephen. Information Science and the phenomena of information. *Journal of the American Society for Information Science – JASIS*, Washington, v. 27, n.4, p. 197-204, jul./ago. 1976.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. Campinas: Pontes, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 57-74. (Obras Escolhidas, v. 1).

BERALDO, José Luiz. Panorama da época. In: ALENCAR, José. **José de Alencar: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de Sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 1979.

BOCCATO, Vera Regina; FUJITA, Mariangela. Spotti. Lopes. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. **Cadernos de Biblioteconomia, Arquivística e Documentação**, Lisboa, n. 2, p. 84-100, 2006.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução á teoria e aos métodos**. Tradução Maria João Álvares, Sara Bhia dos santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto: Porto Editora, 1994.

BORGES FILHO, Ozires. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: uma introdução a uma topoanálise. In: BORGES FILHO, Ozires, GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. (Org.) **Língua, literatura e ensino**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005. p 85 - 130.

BORGES FILHO, Ozires. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORKO, H. Information Science: what is it? **American Documentation**, v. 19, n. 1, p. 3-5, jan. 1968.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG Jacó (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOWLES, Mark D. The information wars: two cultures and the conflict in information retrieval, 1999. In: BOWDEN, M. E. et al. (ed.) **Proceedings of the 1998**. Conference on the History and Heritage of Science Information Systems. p. 156-166.

BUCKLAND, Michael; LIU, Ziming. History of Information Science. **Annual Review of Information Science and Technology**, New Jersey, v. 30, p.385-416, 1995.

BUCKLAND, Michael. Documentation, Information Science and Library Science in the USA. **Information Processing & Management**, New York, v. 32, p. 63-76, 1996.

CACALY, Serge et al. **Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation**. Nathan, 1997.

CAMPOS, Maria Luiza; GOMES, Hagar Espanha. Organização de domínios de conhecimento e os princípios rangianathianos. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v.8, n.2, jul./dez. 2003.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Jose Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: modernismo. São Paulo: Difel, 1983.v. 3.

CAPURRO, R. What is information science for? A philosophical reflection. In: VAKKARI, P.; CRONIN, B. (Ed.). *Conceptions of Library and Information Science*. London: Taylor Graham, 1992.

CARVALHO, Flávia Paula. **A natureza na literatura brasileira**: regionalismo pré-modernista. São Paulo: Hucitec/Terceira Margem, 2005.

CASTRO, César Augusto. **História da biblioteconomia brasileira**. Brasília: Thesaurus, 2000.

CERVONI, Jean. **A enunciação**. São Paulo: Ática, 1989.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CINTRA, A. M. M. et al. **Para entender as linguagens documentárias**. São Paulo: Polis, 1994.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

COMBRICH, Ernest Hans. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CRONIN, Blaise. Social development and the rôle of information. **The New Review of Information and Library Research**, p. 23-37, 1995.

CUNHA, I. M. R. F. Contribuição para a formulação de um quadro conceitual em análise documentária. In: _____. **Análise documentária**: considerações teóricas e experimentações. São Paulo: FEBAB, 1989. p. 15-30.

DAVIES, S. Information, knowledge and power. **IDS Bulletin**, v. 25, n.2, p.1-13, 1994.

DONATI, Luisa Angélica Paraguai. Análise semiótica do site Jodi. **Revista da Pós Graduação**. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, vol.1, n.2, p.103-111, 1997. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/wawrwt/textos/donati1.html>>

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

DOUGLAS, M. **Risk and blame**: essays in cultural theory. New York: Routledge, 1992.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. **O signo**. Lisboa: Presença, 1977.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1999.

FOSKETT, D.J. Informática. In: GOMES, Hagar Espanha (Org.). **Ciência da informação ou informática?** Rio de Janeiro: Calunga, 1980a p. 9-52.

FOSKETT, D. J. Ciência da informação como disciplina emergente: implicações educacionais. In: GOMES, Hagar Espanha. (Org.) **Ciência da informação ou informática?** Rio de Janeiro: Calunga, 1980b p. 53-70.

_____. **Há uma epistemê estruturalista?** Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 1999.

FRANÇA, José Augusto. **Perspectiva artística da história do século XIX português**. **Análise Social**, Lisboa, n. 61-61, p.9-27, 1980.

FROHMANN, Bernd. Taking information policy beyond information science applying the actor network theory. **Annual Conference of Canadian Association for Information Science**. Edmonton, Alberta, jun. 1995.

FUJITA, M. S. L. A identificação de conceitos no processo de análise de assunto para indexação. **Revista Digital de Biblioteconomia & Ciência da Informação**, v. 1, n. 1, p. 60-90, jul./dez. 2003. Disponível em: <http://server01.bc.unicamp.br/revbib/artigos/art_5.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2006.

FUJITA, M. S. L. **PRECIS na língua portuguesa: teoria e prática de indexação**. Brasília: Ed. UnB, 1988.

FURNIVAL, Ariadne Chloë Mary; OKI, Carlos Shigueki; COSTA; Luzia Sigoli Fernandes. Desvelando as práticas culturais na comunicação ambiental para a sustentabilidade. In: FURNIVAL, Ariadne Chloë Mary; COSTA; Luzia Sigoli Fernandes. (Org) **Informação e conhecimento: aproximando áreas de saber**. EdUFSCar, 2005.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativa**. São Paulo: Àtica, 2000.

GARCÍA MARCO, F. J. Los múltiples afloramientos de la organización del conocimiento em el ciclo de la información. **Scire**, v.12, n.1, p.9-22, ene./jun. 2006.

GINZBURG, Carlos. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Hagar Espanha; MOTTA, Dilza; CAMPOS, Maria Luiza. **Revisitando Ranganathan: a classificação na rede**, 2006.
Disponível em: <<http://www.conexaorio.com/bit/revisitando/revisitando.htm>>
Acesso em: 21 de ago. de 2006.

GOMES, Hagar Espanha, ZAHAR, Célia. Da bibliografia à Ciência da Informação: um histórico e uma posição. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 1, n.1, p. 5-7, 1972.

GONÇALVES, Elisa Pereira. **Iniciação à pesquisa científica**. Campinas: Alínea, 2001.

GONÇALVES, Márcia C. **Ferreira. Filosofia da natureza**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélida. Metodologia da pesquisa no campo da Ciência da Informação. **DataGramaZero** - Revista de Ciência da Informação, v. 1, n. 6, dez. 2000.
Disponível em: <<http://www.dgz.org.br>>. Acesso em: 18 out.2005.

GOODWIN, C.; DURANTI, A. Rethinking context: an introduction. In: DURANTI, A.; GOODWIN, C. (Ed.) **Rethinking context**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 1-42.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUIMARÃES, José Augusto Chaves. Análisis de contenido de documentos jurídicos. In: BARITÉ, Mario, GUIMARÃES, José Augusto Chaves. **Guia metodológica para el acceso, el análisis y la organización temática de documentos jurídicos**. Montevideo: Permanente, 1999.

GUIMARÃES, J.A.C. A análise documentária no âmbito do tratamento da informação: elementos históricos e conceituais. In: RODRIGUES, J.M.; LOPES, I.L. (org.) **Organização e representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação**. Brasília: Thesaurus, 2003. (Estudos avançados em ciência da informação; 2). p. 100-117.

GUIMARÃES, J.A.C. A dimensão teórica do tratamento temático da informação e suas interlocuções com o universo científico da International Society for Knowledge Organization (ISKO). **Revista Ciência da Informação**, v.1 n.1 77-99, jan./abr. 2008.

GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo, Perspectiva, 1993.

GUIRAUD, Pierre. **A semântica**. Tradução Maria Elisa Mascarenhas, 1980. 3 ed. São Paulo: Difel, 1980.

HABERMAS, Jürgen. Conhecimento e Interesse humanos. In: BENJAMIN, W., HORKHEIMER, M. ADORNO, T. W., HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. Tradução José Lino Grünnewald, et. al. 2a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1987. P. 301-312. (Os pensadores, III).

HARDER, Geoffrey. A penny for your thoughts: a humanist struggle to understand information as a commodity. **LIS** 501, University of Alberta, nov. 2000.
Disponível em: <<http://plaza.powersurfr.com/geoffrey/papers/commodweb.html>>.
Acesso em: 18 out. 2005.

HAYES, Robert M. History review: the development of Information Science in the United States. In: BOWDEN, M.E. et al. (Ed.) **Proceedings of the Conference on the History and Heritage of Science Information Systems**. 1998. p. 223-236.

HEGENBERG, Leônidas. **Significado e conhecimento**. São Paulo: EPU, 1975.

HERNER, Saul. Brief history of Information Science. **Journal of American Science Information Society**, Washington, v. 35, n. 3, p. 157-163, 1984.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HYMES, Dell. Introduction: towards ethnographies of communication. In: GUMPERZ, John Joseph; HYMES, Dell. The ethnography of communication, **American Anthropologist**, v. 66, n. 6, p. 1-34, 1964.

HUME, David. Ensaio políticos, morais e literários. In: BERKELEY, George; HUME, David. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

INGWERSEN, P. Conceptions of information science. In: VAKKARI, P., CRONIN, B. (ed.) **Conceptions of Library and Information Science: historical, empirical and theoretical perspectives**. London: Taylor Graham, 1992. p. 299-312.

JAKOBSON, Ramon. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KAULA, Prithvi N. **Repensando os conceitos no estudo da classificação**. 1984. Disponível em: <<http://www.conexaorio.com/bit/kaula/index.htm>> Acesso Em 25 jul. 06.

KRIPPENDORFF, K. Content analysis: an introduction to its methodology. Beverly Hills, CA: SagePublications, 1980.

KOBASCHI, Nair Yomiko. A elaboração de informação documentária: em busca de uma metodologia. São Paulo: 2002. Tese (Doutorado)-Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

KOBASHI, Nair Yomiko. **A elaboração de informações documentárias**: em busca de uma metodologia. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicação e Arte, universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

KOCH, Ingedore Villaça **Linguística textual**: introdução. São Paulo: Cortez, 2003.

KOTLER, Philip. **Marketing**. Tradução H. de Barros. São Paulo: Atlas, 1996.

LANCASTER, F. W. **Indexação e resumos**: teoria e práticas. Tradução Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1993.

LAUERHASS JUNIOR, Ludwig. A representação visual da identidade do Brasil. In: LAUERHASS JUNIOR, Ludwig; NAVA, Carmen. **Brasil**: uma identidade em construção. São Paulo: Ática, 2007, p. 131-166.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Irene Ferreira et ali. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

LEACH, Joan. Análise retórica. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução Pedrinho A. Quareschi. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 293 - 318

LUCAS, Fábio. **Expressões da identidade brasileira**. São Paulo: EdUC, 2002.

MACNAGHTEN, Phill et al. **Public perceptions and sustainability in Lancashire**: indicators, institutions, participation. Lancaster: Lancaster University, 1995.

MARIN, Louis. A descrição da imagem: a propósito de uma paisagem de Pousim. In: METZ, Chistian, et al.. **A análise das imagens**. Tradução Luis Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 82-121.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EdUEL, 2005.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro Francisco Alves: 1983.

MELLO, Celina Maria Moreira de, CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Fereira (Org.). **Crítica e movimentos estéticos**: configurações discursivas do campo literário. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MERTA, A. Informatics as a branch of science. **FID/RI- International**, 1969.

METZ, Chistian. Além da analogia, a imagem. In: METZ, Chistian, et al. **A análise das imagens**. Tradução Luis Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 7-18.

MILES, Matthew B. Qualitative data as an attractive nuisance: the problem of analysis. **Administrative Science Quarterly**, v.24, n.4, p.590-601, Dec. 1979.

MIKHAILOV, A. I.; CHERNYI, A. I.; GILYAREVSKYI, R. S. In: GOMES, Hagar Espanha. (Org.) **Ciência da informação ou informática?** Rio de Janeiro: Calunga, 1980. p. 71-90.

MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOLES, Abraham Antoine. **O cartaz**. Tradução Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MOLES, Abraham Antoine. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, DF: Ed. da UNB, 1987.

MOREIRO GONZALES, José. **Catalogación de documentos**: teoría y práctica. Madrid: Síntesis, 1994.

MORIN, Edgar. **O Problema Epistemológico da Complexidade**. Lisboa: Europa-América, 1996.

MOSTAFA, Solange Puntel. et al. Paradigmas teóricos da Biblioteconomia e Ciência da Informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v.21, n. 3, p. 216-222, set./dez. 1992.

OTLET, Paul. **Traité de Documentation – le livre sur le livre**: théorie et pratique. Bruxelas: Mundaneum, 1934.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição**: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista: 1786-1888. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

PAISLEY, William J. Information needs and uses. **Annual Review of Information Science and Technology**, v.3, p.1-30, 1969.

PANOFSKY, Erwin. **El significado en las artes visuales**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica**. Barcelona: Tusquets, 1973.

PENN, Gemma. Análise semiótica da imagem parada. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho A. Quareschi. Petrópolis: Vozes, 2004. p 17-36.

PERRONI-MOISÉS, Leyla (Org.). **Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América**. São Paulo: 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. **Nuevo Mundo**. n. 6, fev. 2006.

Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1560.html>>.

Acesso em: 23 dez.2006.

PIEIDADE, Maria Antonieta Requião. Introdução à teoria da classificação. Rio de Janeiro: Interciência, 1977.

RAYWARD, W. The history and historiography of Information Science: some reflections. **Information Processing & Management**, Elmsford (NY), v. 32, n. 1, p.3-17, 1996.

RAYWARD, W; ARNON, R. P. **Haste ala documentacion electronica**. Madrid: Mundanan, 1995.

RANGANATHAN, Shiyali Ramamrita. **The Five Laws of Library Science**. Madras: The Madras Library Association, 1931.

RANGANATHAN , Shiyali Ramamrita. **Philosophy of library classification**. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1951.

RANGANATHAN, Shiyali Ramamrita. **Prolegomena to library classification**. 3d. ed Bombay: Ásia Publishing House, 1967.

REIS, C. **O conhecimento da literatura**. Introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDPUCRS, 2003.

RICHARDS, Pamela S. Scientific information for Stalin's laboratories: 1945-1953. **Information Processing & Management**, Elmsford (NY), v. 32, n. 1, p. 77-88, 1996.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROBREDO, Jaime. **Da ciência da informação revisitada aos sistemas humanos de informação**. Brasília: Thesaurus; 2003.

RODRIGUES, Eduardo de Jesus. **O cartaz em São Paulo**. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo: 1980.

ROSE, Diana. Análise de imagem em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução Pedrinho A. Quareschi. Petrópolis: Vozes, 2004. p 17-36.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, 2000. v. 1.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. **O cartaz no teatro**. São Paulo, (198-?).

SARACEVIC, Tefko. Information Science: origin, evolution and relations. In: VAKKARI, P., CRONIN, B. (Ed.). **Conceptions of library and Information Science**: historical, empirical and theoretical perspectives. London: Taylor Graham, 1992. P. 5-27.

SCHREINER, Heloisa Benetti Considerações históricas acerca do valor das classificações bibliográficas. Trabalho apresentado à Conferência Brasileira de Classificação Bibliográfica, Rio de Janeiro, 12-17 set. 1976. **Anais...**, v. 1. Rio de Janeiro, IBICT/ABDF, 1979, p. 190-207. Disponível em: <<http://www.conexaorio.com/bit/schreiner/index.htm>>
Acesso em: 28 maio de 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SERPA, Isaura. **Os cartazes de Elifas Andreato**: Uma leitura dialética de sua obra. Dissertação (Mestrado em comunicações)— Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1980.

SHERA, Jesse H.; CLEVELAND, Donald B. History and foundations of Information Science. *Annual Review of Information Science and Technology*, Washington, v. 12, p.249-275, 1977.

SHERA, Jesse. H. Classification as the basis of bibliographic organization. In: **Libraries and the organization of knowledge**. Hamdenn, Conn., Archon Books, 1965, p. 77-98.

SILVA, Armando Malheiros, RIBEIRO, Fernanda. **Das Ciências documentais à ciência da informação**: ensaio epistemológico para um novo modelo curricular. Porto: Afrontamento, 2002.

SMIT, Johanna W. A representação da imagem. **Informare**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

TALAMO, M. de F. G. M. Vamos perseguir a informação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 4, 52-57, set./dez.1995.

TASSARA, Eda Terezinha de Oliveira; RABINOVICH, Elaine Pedreira; GOUBERT, Jean-Pierre. O lugar da poética nas relações pessoa-ambiente. O caso da Barra Funda: uma arqueologia de um elo social em vias de desaparecimento. In: TASSARA, Eda Terezinha. de Oliveira; RABINOVICH, Elaine Pedreira; GUEDES, Maria do Carmo (Ed.). **Psicologia e ambiente**. São Paulo: EDUC, 2004.p.331-346.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perronnie-Moisés. Perspectiva, 2004. (Debates, 14)

VICKERY, Brian Campbell. **Classificação e indexação das ciências**. Rio de Janeiro: BNG/Brasilart,1980.

VIGOTSKY, Lev Semionovitch. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WEBER, R. P. **Basic content analysis**. Beverly Hills, CA: Sage, 1985.

WERSIG, G., NEVELLING, U. The phenomena of interest to information science. **The Information Scientist**, v.9, n.4, p. 127-140, dez. 1975.

WURMAN, Richard Saul. **Ansiedade de informação**. São Paulo, 1991.

ZACCUR, Edwiges. Por que não uma epistemologia da linguagem? In: GARCIA, Regina Leite (Org.). **Método, métodos, contramétodo**. São Paulo: Cortez, 2003.

APÊNDICE 1 - GLOSSÁRIO

A

Agrestes = [Do latim *agreste*.] Relativo ao campo, sobretudo quando não cultivado; campestre.

Alcatifa = [Do árabe *al-qatifa*.] Planta rasteira da família das compostas (*trichospira menthoides*).

Aragem = [De *ar* + *-agem*.] Vento brando; brisa.

Aspérrimo = Do latim *asperrimu*] Áspero; asperíssimo.

Arrear = [Do latim vulgar.] Pôr arreios em; aparelhar.

Aura = [Do latim *aura*, que significa, por via erudita.] Vento brando, brisa.

B

Babujar [De Babuge(m) + ar] Sujar com babugem.

Baço = [Do latim *badiu* = baio.] Castanha, avermelhado.

Bafejo = [Do verbo bafejar] Exalar bafo = ar exalado dos pulmões.

Bafo = Ar exalado dos pulmões.

Baguá = [Bagual] Cavalo selvagem.

Balbuciar = [Do latim Vulg. *Balbutiare*] Expremir-se confusamente e sem domínio da matéria.

Biboca = [Do tupi.] Vale profundo de acesso difícil; buraco.

Borrasca = [Do grego. *Borrâs*] Vento forte e súbito acompanhado de chuva.

Brejo = [De origem controvertida.] Pântano Terreno onde os rios se conservam mais ou menos permanente, e em geral fértil em virtude dos transbordamentos anuais, por ocasião das chuvas.

Brida = [Do alemão *Bridel*, “rédea” do francês *Bride*] Rédea.

Bruxulear = Oscilar frouxamente.

C

Califa = [Do ar. *halifa(t)*.] Título de soberano mulçumano.

Camarim = Vão por cima do altar-mor, onde se arma o trono para a exposição do santíssimo.

Carmeiar = [Do latim *carminare*.] Desenredar, desfazer os nós.

Carnaúba [Do tupi = árvore do *caraná*] = Planta da família das palmáceas - *Mauritia carana* - de frutos comestíveis e folhas ornamentais e flores exalam intenso, conhecido também como buriti-bravo.

Caudilho = [Do espanhol *caudillo*.] Chefe militar; *manda-chuva*.

Chapada = Planalto, esplanada no alto de um monte, de uma serra.

Cingir = [Do latim *cingere*.] Rodear; cercar.

Clareira = [De claro = eira.] Espaço sem árvores, ou quase, em mata ou bosque.

Coa = [Do latim *colare*.] Fazer passar através de filtro ou coador.

Combusta = [Do latim *combustu*.] Queimado.

Corcel = [Do francês antigo *Corsier*, atual *coursier*.] Cavalo de campanha; cavalo muito corredor.

Coudelarias = [Variação de caudelaria.] Haras.

Coxilha = [Do hispano-americano *Cuchilla*.] Campina com pequenas e contínuas elevações, arredondadas, típica da planície sul-rio-grandense, em geral coberta de pastagem, e onde se desenvolve a pecuária.

Crepe = Tecido fino, de aspecto ondulado e enrugado.

Crepúsculo = Luminosidade de intensidade crescente ao amanhecer e no entardecer.

Cúpula = [Do italiano *cupola*.] parte superior, côncava e interna, de alguns edifícios.

D

Despenhadeiro = Despenhar, lançar ou precipitar de grande altura. Precipício.

Diáfano = [Do grego *Diaphanés*.] Transparente.

E

Eflúvio = [Do latim *Affluviu*] Aroma; perfume.

Embuçado = Coberto até abaixo dos olhos, até o buço.

Encarquilhados = [De o verbo encarquilhar.] Ressequido.

Engolfar = [De en + golfo + ar] Entranhar-se.

Ermo = Solitário.

Erriçar = Eriçar [Do latim *ericiare, ericiu*] que significa ouriço, fazer erguer.

Esparzir = [V. *espargir*.] Derramar; espalhar.

Espessura = [Do latim *spissu*, espesso] Mata cerrada ou arvoredado espesso.

Espinhaço = [De espinha + -aço.] Aresta de monte; Cordilheira.

Estepes = [Do russo. *Step*, pelo frances *Steppe*] Tipo de vegetação ou paisagem dominadas por plantas pequenas, sobre tudo gramíneas, que sem encontra em zonas frias e secas.

Estilhas = [Do espanhol *astilla*.] Lasca de madeira; cavaco.

Estrépito = [Do latim *strepitu*.] Ruído forte, estrondo.

Estribo = [De germânico] Peça de metal, de madeira ou de sola, em forma de aro, caixa ou sapato, presa ao loro, de cada lado da sela, e na qual o cavaleiro firma o pé.

Etéreo = [Do grego *Aithérios*, pelo lat. *Aethereu*.] Sentido figurado: sublime; puro, elevado.

F

Fanfa = [Do francês red, de *fanfarrão*.] Fanfarrão.

Festões = [Do italiano *festone*.] Ramalhete de flores e folhagem.

Firmamento = [Do latim *Firmamentu*, ‘apoio’, ‘suporte’; a acepç. De ‘céu’ é do lat. Tard.] Hemisfério celeste visível; céu, abóbada celeste.

G

Gala = [Do francês *galé*.] Divertimento, alegria.

Galgo = [Do latim vulgar *gallico*] Cão de porte elevado, pernas longas e musculosas, abdome estreito e focinho afilado que se caracteriza pela sua agilidade e rapidez.

Garboso = [De garbo+ oso] Elegante.

Garça = [De origem incerta] Designação comum às aves cinconiiformes, ardeídeas. Vivem aos bandos, freqüentam rios, lagoas, charcos, praias marítimas ou manguezais de pouca salinidade e se alimentam quase só de peixes.

Guaicuru = [Do indígena Brasileiro. Guaikurú] povo indígena extinto da família lingüística guaicuru, que vivia no estado de Mato Grosso e no Paraguai.

I

Ilhal = [Do latim *ilia*; ilhargas, ‘vazio’+ al.] Cada uma das depressões laterais por baixo do lombo do cavalo.

Impetuosa = [Do latim *impetuosu*] que se move com ímpeto [...] de forma súbita e violenta.

Imutabilidade= [Do latim *Immutabilitate*] Qualidade de imutável.

Indômito= [Do latim *Indomitu*] Indomado.Indomável

J

Jaburu = [De origem não especificada - provavelmente indígena] Designação comum às aves ciconiiformes, de grande porte, ciconiífedas, gênero *mycteria* e *jabiru*, as quais freqüentam grandes rios e lagoas, preferindo os pantanais. Alimentam-se de peixe e outros animais aquáticos, vivem em bandos e constroem ninhos coletivos. [variações do nome] Também, podem ser chamadas de *tuiuiú*.

L

Lívida = Cor entre o branco e o preto, pálida.

Lúgubre = Triste.

M

Magote= [De origem incerta, possivelmente de uma língua pré-romana da Espanha do Do espanhol *Magote*] quantidade.

Maranhão = Uma ave semelhante ao flamingo. Flamingo = ave ciconiiformes, fenicopterideídea [de coloração rosada e preta] das costas atlânticas tropicais e subtropicais da América do Norte, das Antilhas e costa setentrional da América do Sul desde as Guianas até o estuário do rio Amazonas.

Medrar= [Do espanhol *Medrar*.] Ganhar corpo; crescer, desenvolver-se.

Minuano = [Do espanhol. *Minuano*] Vento frio e seco.

N

Naca= [De naco] Nacada Grande fatia ou pedaço.

Nauta = [Do grego: *naútes*, e do latim *nauta*] Aquele que navega, navegante; navegador; marinheiro.

Nesga = [Do árabe *naslg* = Tecido que se adiciona entre 2 panos] Pequeno espaço de terreno entre terrenos extensos.

O

Orbe = [Do latim. *orbe*] Campo.

P

Pampa= [Do guichua *pampa*, ‘planície’] Grande planície, coberta de vegetação rasteira, na região meridional da América do Sul. Também utilizado para designar cavalo malhado em todo o corpo.

Pardacenta = Relativo a pardo = Cor pouco brilhante, entre o amarelo e o castanho.

Pejado = [Do verbo *pejar*] Repleto, carregado, cheio.

Pino= A prumo; verticalmente.

Poldro= [Do latim vulgar *Pullitru*]Animal jovem, potro.

Q

Quixeramobim = [De origem indígena - A antiga grafia era kieramobim, sendo Kierá corruptela de prirá ou Kirá (pássaro) e obim, verde]. Nome atribuído a um rio, que de fato existe. O rio Quixeramobim, é o maior afluente esquerdo do Rio Banabuiú e corre pela Região Semi-árida, do estado do Ceará, onde existe também uma cidade com o mesmo nome.

R

Reboava = [Do latim *reboare*] Fazer, repercutir, retumbar.

Retouçar= [Do espanhol *retozar*] Correr brincando.

S

Safira = [Do hebraico *Sappir*, do grego] Pedra preciosa, variedade transparente de coríndon, cuja cor varia do azul-celeste ao azul-escuro.

Savana = [Do caraíba, pelo esp. *sabana*] Planície das regiões tropicais de longa estação seca, com vegetação característica e geralmente freqüentada por diversos animais.

Seiva = Vigor, força, energia.

Sobejos = Sobras; restos.

Sulcar = [Do latim *sulcare*] Cortar as águas ou o solo.

T

Taciturno = [De latim *taciturnu*] Que fala pouco, silencioso, calado, tristonho, triste.

Talhe = [Do francês. *Taille*] Feitio; feição do corpo.

Topor= [Do latim *torpore*] Entorpecimento, indiferença.

Torrente = [Do latim *torrente*, ‘rio que seca’] Curso de água, temporário e violento originado das enxurradas.

Torvo = [Do latim *torvu*] Pavoroso; sinistro.

V

Vagas = [Do francês *vague*] Cada uma das compridas elevações da superfície de oceano ou mar que se propagam em sucessão uma as outras, produzidas, em geral, pela ação do vento, onda grande.

Várzea = Planície dentro de um vale.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário século XXI**: dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Quixeramobim>>

APÊNDICE B - Instituições que disponibilizam informações sobre cartazes

Instituição	Notas e sites
Swiss Poster Collection'' da Carnegie Mellon's Hunt Library	
The Yanker Poster Collection	Cartazes políticos;
Dance Poster Collection da Universidade de Denver	disponível em < http://library.du.edu/about/collections/specialcollections/Dance > acessado em 17 nov. 2006.
St. Louis Anarchist Poster Collection	
The Swiss Poster Collection, Carnegie Mellon University,	disponível em < http://swissposters.library.cmu.edu/Swiss/home.html > acessado 10 nov. 2006.
The Yanker Poster Collection	disponível em < http://www.loc.gov/rr/print/res/250_yank.html > acessado 10 nov. 2006.
The Canadian War Poster Collection	disponível em: < http://digital.library.mcgill.ca/warposters/english/introduction.htm > acessado 17 nov. 2006.
International Institute of Social History em Amsterdam	Uma das maiores coleções de cartazes políticos disponível em < www.iisg.nl/ > acessado em 12 abr. 2007. > acessado em 10/10/2006.
Collección de Carteles da Universidade de Valencia	Importante coleção de cartazes da vida política espanhola, entre os anos de 1936 -1939. disponível em < http://www.mesames.net/uv/idioma.htm > acessado 27 abr. 2007.
Universitat de Barcelona	disponível em < http://www.bib.ub.es/bub/digicartells.htm > acessado em 27 abr. 2007.
Bibliographie Nationale Française	disponível em < http://bibliographienationale.bnf.fr/BibNatFra.html > acesso em 05 abr. 2007.
Biblioteca Nacional de Portugal	disponível em < http://www.bn.pt/colecoes/iconografia/cartazes.html > acesso em 12 abr. 2007.

**ANEXO A – DIPLOMA ENTREGUE AOS PARTICIPANTES DAS
EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS**

