

revista eletrônica
**ventilando
acervos**

*v. 8, n. 2
nov. 2020*

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro de Estado do Turismo

Marcelo Álvaro Antônio

Presidente do Instituto Brasileiro de

Museus

Pedro Machado Mastrobuono

Diretora do Museu Victor Meirelles

Lourdes Rossetto

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Editor responsável

Rafael Muniz de Moura

Corpo editorial

Rafael Muniz de Moura

Rita Matos Coitinho

Simone Rolim de Moura

Projeto Gráfico e Diagramação

Rafael Muniz de Moura

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC
– v. 8, n. 2 (nov. 2020) – Florianópolis: MVM, 2020 –

Anual

Resumo em português e inglês

A partir de agosto de 2015, disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br>
ISSN 2318-6062

1. Museologia – Periódicos. 2. Museus. 3. Política de Acervos. I. Museu Victor Meirelles. II. Instituto Brasileiro de Museus.

CDD 069

Foto de Capa:

Tomoshige Kusuno. Peregrinação da Lua para o Sol – nº 5 “Sol”, 1969, 220 x 161 x 110 cm. Coleção MAM Rio. Detalhe.

Conselho Consultivo

Aline Carmes Krüger

Ana Carolina Gelmini de Faria

André Amud Botelho

Bibiana Werle

Cecília Ewbank

Diego Lemos Ribeiro

Elisa de Noronha Nascimento

Fátima Regina Nascimento

Kelly Castelo Branco da Silva Melo

Leticia Brandt Bauer

Luzia Gomes Ferreira

Manuelina Maria Duarte Cândido

Renata Cardozo Padilha

Rita Matos Coitinho

Rosana Andrade Dias do Nascimento

Saulo Moreno Rocha

Simone Rolim de Moura

Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes

Parecerista ad hoc

Hellen Martins Rios

Editorial

Caras leitoras e caros leitores,

a equipe do Museu Victor Meirelles/Ibram e os participantes do Grupo de Estudos Política de Acervos têm o prazer de trazer a todo o público interessado mais um número regular da Revista Eletrônica Ventilando Acervos (v. 8, n. 2, nov. 2020).

Este número reúne ao todo 12 trabalhos, sendo 08 artigos, 03 Relatos de Experiência e 01 Resenha, totalizando 23 autoras e autores que contribuíram com suas experiências de trabalho em museus ou com suas pesquisas acadêmicas sobre coleções.

Os textos discutem conceitos importantes para a gestão de coleções, patrimônio e memória e, com eles, refletem sobre os processos de documentação, gestão de riscos, gestão institucional e de imagem, políticas de acesso e de educação focadas nos bens musealizados.

A Ventilando Acervos convidou as professoras e pesquisadoras Ana

Carolina Gelmini de Faria e Bibiana Werle para integrar em caráter permanente o Conselho Consultivo, que já neste número iniciaram seus trabalhos. Agradecemos pela parceria desejando mantê-la com sucesso por muitos anos.

Convidamos também para contribuir como parecerista *ad hoc* a historiadora e pesquisadora no campo do patrimônio Hellen Martins Rios, a quem agradecemos pela disponibilidade e pelo entusiasmo em colaborar com este número.

O Corpo Editorial dedica este número a todos os profissionais que seguem atuando diretamente com bens patrimoniais neste ano de tantas perdas sem deixar de buscar soluções humanas e respeitadas para a preservação e a valorização da memória e da cultura desse país tão carentes de reconhecimento político e investimentos.

Desejamos a todos resiliência para enfrentar os atuais desafios, plena saúde e, claro, uma boa leitura!

Corpo Editorial
Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Sumário

Artigos

05

A Política de Acervos como gestão de museus

Mana Marques Rosa

27

Crescimento sustentável de coleções: uma reflexão

Ângela Ferraz

39

Política de acesso ao patrimônio museológico: o caso do Metropolitan Museum of Art

Aline Cristina Costa de Arruda e Elisa de Noronha Nascimento

58

Elementos de religiosidade na exposição do Memorial HCI: a lepra e o discurso da caridade cristã

Helena Thomassim Medeiros, Juliane Conceição Primon e Diego Lemos Ribeiro

76

Exposições em museus virtuais: duas experiências brasileiras

Rosali Henriques e Rafael Chaves

90

O Museu de Geociências da Universidade de São Paulo: esforços para divulgação da ciência para além do ambiente acadêmico

Miriam Della Posta de Azevedo, Camila Hoshino Sborja e Jéssica Tarine Moitinho de Lima

111

Segunda casa, segunda vida: a biografia dos objetos de museus

José Paulo Siefert Brahm, Olivia Silva Nery, Juliane Conceição Primon Serres e Diego Lemos Ribeiro

136

Uma possibilidade de museus em rede na Amazônia: os espaços de preservação de acervos da Universidade Federal do Pará

Wanessa Pires Lott, Maíra Santana Airoza, Carolina Barros de Paula e Ruth Macedo Cardoso

152

O Museu de Arte da UFC e a sua atuação em tempos pandêmicos: experiências e experimentações em gestão e exposição

Graciele Karine Siqueira, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia e Saulo Moreno Rocha

Relatos de Experiência

174

Uma dissociação resolvida – o caso Tomoshige Kusuno na coleção MAM Rio

Veronica Cavalcante

183

Projeto de padronização de termos dos museus administrados pela Fundação Catarinense de Cultura FCC (2018)

Daniele Rauber e Letícia Felix da Silva

197

Museu itinerante: o museu vai à escola

Ana Maria Charnei

Resenhas

207

Valorizar ações multiplicadoras em educação e inclusão nos museus

Manuelina Maria Duarte Cândido

artigos

A POLÍTICA DE ACERVOS COMO GESTÃO DE MUSEUS

Submetido em 14/10/2020
Aceito em 12/11/2020

Mana Marques Rosa¹
Universidade Federal de Goiás

RESUMO: Este artigo resulta de uma pesquisa acadêmica sobre política de acervos em museus realizada no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, em Goiânia. A análise propõe uma reflexão acerca da importância desta política, bem como dos possíveis problemas ocasionados pela sua ausência para, dessa forma, pensarmos a gestão de acervos como gestão de museus.

Para tanto, apresenta uma revisão teórica sobre o assunto a partir da qual foi pensado tanto o estudo de caso ora apresentado, quanto a proposição de um roteiro para implementação e/ou reformulação da política de acervos. Tendo constatado que a incorporação desenfreada de uma vasta e diversificada tipologia de objetos tem levado ao prejuízo dos procedimentos técnicos de salvaguarda e comunicação patrimoniais nos museus, objetivou-se apontar possíveis caminhos para a redação da PA, considerando, inclusive que esta deve ser revisada e atualizada periodicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão de museus. Gestão de acervos. Política de acervos. Política de aquisição. Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga.

COLLECTIONS POLICY AS MUSEUM MANAGEMENT

ABSTRACT: *This article is the result of an academic research on collections policy in museums carried out at the Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, in Goiânia. The analysis proposes a reflection about the importance of this policy, as well as the possible problems caused by its absence, so that we can think of collections management as museum management. To this end, it presents a theoretical review on the subject from which both the case study presented here was considered, as well as the proposal of a roadmap for the implementation and / or reformulation of the collections policy. Having found that the unrestrained incorporation of a vast and diversified type of objects has led to the loss of technical procedures for safeguarding and communicating heritage in museums, the objective was to point out possible ways for the writing of the PA, considering, including that it should be revised and updated periodically.*

KEYWORDS: *Museum management. Collections management. Collection policy. Acquisition policy. Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga.*

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Email: mannarosa@gmail.com

A POLÍTICA DE ACERVOS COMO GESTÃO DE MUSEUS

Introdução

O presente texto tem como objetivo discutir o tema da gestão de museus com foco na política de acervos. Ao considerar a política de gestão de acervos um instrumento indispensável para a administração, aquisição, tratamento e disponibilização de objetos musealizados, é discutida a importância da implementação desta política em museus, bem como apontados os prejuízos ocasionados pela sua ausência. Essa análise é resultado de um estudo de caso realizado no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA), em Goiânia, que focalizou o exame da política de acervos empregada neste museu desde a sua criação, visando compreender de que modo a instituição, por meio da incorporação e tratamento dos acervos que mantém, definiu ao longo dos anos o seu escopo e a sua tipologia. De acordo com Nicola Ladkin,

O documento mais importante do acervo do museu é a Política de Gestão do Acervo. Baseada na declaração de missão do museu e noutros documentos de políticas fundamentais, o propósito e objectivo do museu são estabelecidos pelo tipo de acervo, investigação e preservação do acervo (LADKIN, 2004, p. 18).

A questão de interesse ou o problema da pesquisa está relacionado com a existência, ou não, de políticas institucionais voltadas para o gerenciamento dos acervos na instituição analisada. Compreendida como elemento fundamental para a qualidade da gestão do museu, a gestão de acervos e seus instrumentos, política de acervos e política de aquisição, auxiliam na garantia do cumprimento dos objetivos do museu e na manutenção da identidade pública da instituição.

Metodologicamente o estudo de caso se apoiou na análise bibliográfica sobre o tema de gestão em museus e na pesquisa de campo realizada na instituição em 2013 durante o período de estágio curricular obrigatório do curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás. A observação participante permitiu o acompanhamento do dia a dia do MUZA e de sua equipe de trabalhadores, incluindo entrevistas, pesquisa em arquivos, análise das coleções e de suas narrativas, exame das condições de guarda, conservação, documentação, elaboração de exposições e ações educativas, estudos de público, dentre outros procedimentos técnicos e de gestão museológica realizados pelo museu. A partir do confronto dos dados coletados na instituição com a bibliografia especializada da área, este estudo viabilizou a proposição de um roteiro para a redação da política de acervos até então inexistente no museu (ROSA, 2013).

A descrição desse processo, ainda que não represente a situação atual do MUZA, pode ser valiosa

para outros museus que ainda enfrentam dificuldades na elaboração de instrumentos basilares de gestão tais como regimento interno, plano museológico e demais programas institucionais.

O tema da gestão de museus tem sido amplamente discutido em relação as diversas frentes do processo de musealização, abrangendo o modelo organizacional, a estruturação de departamentos, a definição de equipe técnica, a elaboração de políticas institucionais e o planejamento de metas e ações a serem cumpridas em médio e longo prazos. Tal como uma empresa, as instituições museológicas necessitam de um modelo de gestão e de estruturas mínimas para sua organização, administração e funcionamento, pois a ausência destes parâmetros impede o museu de cumprir efetivamente sua função social. Por essa razão, grande parte das discussões a respeito da gestão e organização de museus vem sendo realizada sob o amparo das teorias da administração que auxiliam na delimitação de sua estrutura organizativa em benefício da otimização de seu funcionamento. Porém, tais teorias precisam ser adaptadas para contexto específico de uma instituição museológica.

Assim, o debate sobre a condução das atividades dos museus é realizado no tocante aos modelos de gestão, planejamento, organograma, equipe, direção, infraestrutura, código de ética, programas institucionais, dentre outras atividades interdependentes. Gary Edson (2004), ao discutir sobre gestão de museus afirma que o seu papel fundamental consiste em, “apoiar a organização, independentemente do seu tamanho ou complexidade, alcançando resultados consistentes para que a missão institucional possa ser articulada e cumprida”, afirmando ainda que:

Sem gestão própria, um museu não pode providenciar a preservação e a utilização adequada do acervo, nem pode manter e apoiar uma exposição e um programa educativo eficaz. Sem uma gestão qualificada, pode perder-se o interesse e a confiança pública e o reconhecimento do valor de museu, como instituição a serviço da sociedade, pode ser posto em perigo. Necessita de ser uma reflexão a um alto nível de desenvolvimento social com pessoal com várias competências educativas e de tomada de decisão (EDSON, 2004, p. 145).

Dessa forma, o autor esclarece que os instrumentos de gestão são indispensáveis para as atividades de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposições e ações educativas) patrimoniais desempenhadas pelos museus.

A relevância do tema da gestão também pode ser verificada pela constatação da necessidade premente de normatização dos procedimentos técnicos a partir do cumprimento de uma legislação crescente e específica para o campo dos museus, por exemplo, a Política Nacional de Museus (2003) e o Estatuto de Museus (2009), além de uma vasta produção técnica e acadêmica em torno do assunto. De acordo com Manuelina Maria Duarte Cândido (2011), “não se pode mais considerar museu uma instituição criada indiscriminadamente, sem planejamento e inserção de diretrizes museológicas”

(DUARTE CÂNDIDO, 2011, p. 153). Segundo a autora, há uma disparidade entre os avanços da Museologia e a realidade verificada em grande parte do cenário museal, sendo a gestão museológica o principal caminho para a qualificação e adequação dos museus aos parâmetros da Museologia profissional.

Por conseguinte, a gestão de acervos, prevista nos programas de gestão considerados no plano museológico, é recomendada e instruída pelos principais documentos, normativas e tratados que orientam a criação, gestão e manutenção de museus, bem como os procedimentos técnicos desenvolvidos por seus trabalhadores. Antes mesmo da criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a instrução normativa n.1, de 5 de julho de 2006, disposta pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), define o programa de acervos como:

Aquele que organiza o gerenciamento dos diferentes tipos de acervos da instituição, incluindo os de origem arquivística e bibliográfica, podendo ser dividido em diferentes subprogramas, tais como: aquisição, documentação, conservação e restauração” (IPHAN, 2006, p. 2).

Aos poucos, tanto a literatura especializada quanto as normativas e leis sobre o assunto foram incrementadas, de modo que atualmente dispomos de um repertório bastante amplo de pesquisas, estudos de caso, manuais e documentos que ilustram e orientam a implementação de políticas de gestão de acervos. A política de acervos, considerada uma ferramenta que auxilia na normatização das ações dirigidas aos acervos e alvo da presente análise, tem início com a seleção dos objetos a serem incorporados em conformidade com os objetivos da instituição (missão) e influi sobre os todos os demais programas institucionais, por exemplo, programa de exposição e programa de ações educativas.

Neste estudo de caso, a partir da análise da política de acervos empregada no MUZA, foi realizada uma discussão a respeito da importância dessa ferramenta para a administração do museu como um todo, conferindo se os objetivos institucionais, declarados na missão do museu são refletidos na prática pelas operações de seleção e tratamento dos acervos de que dispõe.

Para tanto, a discussão teve como amparo as recomendações da Política Nacional de Museus (2003), a portaria normativa n. 1 do IPHAN, já mencionada, que dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico, as orientações do “Subsídios para a Criação de Museus Municipais” (CHAGAS; NASCIMENTO JÚNIOR, 2009), o Estatuto de Museus (2009) e mais recentemente a publicação “Subsídios para a elaboração de Planos Museológicos” (IBRAM, 2016).

Ao discutir a importância da PA objetiva-se asseverar a sistematização da prática responsável pelo tratamento das coleções, visto que grande parte dos museus brasileiros ainda atua fora das recomendações técnicas orientadas pelo IBRAM.

Tendo constatado que a incorporação desenfreada de uma vasta e diversificada tipologia de objetos tem levado ao prejuízo dos procedimentos técnicos de salvaguarda e comunicação patrimoniais nos museus, também objetivou-se apontar caminhos para a implantação da PA, considerando, inclusive, que esta deve ser revisada e atualizada periodicamente (ROSA, 2013). A ideia de museu associado ao passado e ao acúmulo de coisas que não são mais úteis há muito tem sido combatida. Cada vez mais, os museus vêm se afirmando enquanto locais atuais com participação direta nos sistemas de educação, cultura e lazer.

A publicação *Museus em Números* pelo IBRAM, baseada em informações coletadas pelo Cadastro Nacional de Museus (CNM), demonstra a preocupação de realizar um estudo apurado da realidade dos museus brasileiros e auxilia-nos na análise de como vem sendo fomentada a gestão de acervos nas instituições cadastradas.

Os dados reunidos pelo CNM e processados em *Museus em Números*, apresentam um panorama geral da situação dos acervos museológicos brasileiros, incluindo quantidade, variedade, tipologia, registros e tombamentos. Os gráficos apontam que os procedimentos de registro e inventários, atividades consideradas essenciais para o diagnóstico e preservação dos acervos, possuem disparidades em relação à realidade. Embora 78% dos museus tenham declarado a realização de registro, 75% afirmam possuir apenas um número aproximado sobre a quantidade de seus bens culturais. A razão para tal realidade, segundo o periódico, está “na escassez de recursos humanos e na ausência de capacitação técnica para a realização da atividade e o próprio caráter dinâmico dos acervos, uma vez que boa parte das instituições atua com a permanente inclusão de novos bens culturais em suas coleções” (IBRAM, 2011, p. 81).

Com efeito, a relevância da discussão sobre gestão de acervos encontra-se justamente no contraste verificado entre a necessidade premente de implementação e/ou atualização das políticas e programas institucionais que orientam a seleção, aquisição e descarte de objetos e a sua ausência em grande parte dos museus brasileiros, cujas recomendações encontram-se legalmente vigentes nos documentos que elencamos e pelas quais é possível aprimorar o trabalho dos museus.

Da organização institucional dos museus

Os museus, segundo definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM), são “instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes” (ICOM, 2010, p. 29).

Esta concepção é resultado de frutíferas discussões que reavaliaram sistematicamente as prerrogativas lançadas em início do século XX de que os museus e, conseqüentemente, a Museologia, se restringem ao estudo e tratamento de objetos. Para além de local de guarda, conservação e acúmulo dos

objetos, os museus devem implementar um conjunto de práticas que visem não somente à preservação mas também à apropriação da herança cultural sob a sua tutela. Um museu apenas depositário de objetos e voltado para a organização e classificação dos mesmos, está destituído de sua função social, muito se assemelhando ao colecionismo do século XVII realizado nos gabinetes de curiosidades.

Os museus, tal como hoje os conhecemos, são instituições abertas ao público com o propósito de preservar para comunicar o patrimônio cultural musealizado e, dessa forma, disponibilizar e tornar acessível o conhecimento acerca dos objetos que salvaguardam. Tais características e atribuições foram consolidadas a partir de acalorados debates em torno da concepção de museu, enquanto instituição, e da Museologia enquanto área de conhecimento.

Visando traçar a margem de ação dos museus e os fundamentos do pensamento museológico, Waldisa Russio, nos anos 1970, apresentou a ideia de “fato museal”. Para a autora, a Museologia estaria focada no estudo do fato museal, ou seja, da relação que se estabelece “entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, ou o museu” (RÚSSIO GUARNIERI, 1990, p. 7).

A museóloga Cristina Bruno, por seu turno, ao apontar os problemas básicos da Museologia afirma que a disciplina visa “identificar e analisar o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio e desenvolver processos técnicos e científicos para que, a partir dessa relação, o patrimônio seja transformado em herança e contribua para a construção das identidades” (BRUNO, 1996, p. 10).

Os procedimentos técnicos em Museologia são aqueles destinados ao tratamento e disponibilização de acervos, envolvendo etapas conectadas e desenvolvidas na “cadeia operatória museológica” ou “processo de musealização”. Embora a primazia dos objetos para as instituições museológicas se justifique pelos valores simbólico, documental, patrimonial e exemplar dos acervos que conserva; os museus, paulatinamente, deslocaram a ênfase dos objetos para os sujeitos. Nesse sentido, passam a primar pela preservação dos objetos na medida em que participam da construção de memórias, testemunhos e identidades. De acordo com Hugues de Varine, “muito mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas” (VARINE *apud* DUARTE CÂNDIDO, 2003, p. 69).

Essas considerações auxiliam-nos a compreender a importância da política de gestão de acervos que estipula critérios para a incorporação de objetos influenciando nos demais procedimentos técnicos realizados pelo museu, tais como conservação, armazenamento, documentação e comunicação (exposições e ações educativas). Ou seja, a depender da origem, material constitutivo, valores e significados dos objetos, são estabelecidas as etapas da cadeia operatória que viabilizam a interpretação e a socialização dos patrimônios culturais.

Dessa forma, é válido notar que os objetos em contexto museológico são considerados “semióforos”. De acordo com Pomian (1984), os objetos de coleção são aqueles que possuem valor de troca sem, no entanto, terem valor de uso. Segundo este autor, sua importância está associada à propriedade de realizar o intercâmbio entre o mundo visível e o invisível. Ou seja, é devido ao potencial que detém de intermediar e representar o invisível, o sagrado, o passado, os acontecimentos, os mitos, etc., que lhes são atribuídos valores diferenciados pelos quais se justifica a sua permanência e proteção especial contra os processos naturais de degradação. Dessa forma, o autor define uma coleção como sendo:

Qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p. 53).

Considerados semióforos os objetos que formam as coleções de museus são aqueles desprovidos de valor de uso e dotados de significados; portanto, para além da conservação dos aspectos material e físico, os procedimentos técnicos em Museologia visam à preservação dos aspectos simbólico e documental dos objetos. Os utensílios e instrumentos reunidos em um museu, por exemplo, não participam das atividades cotidianas para as quais foram criados. Alienados de sua função original, é a condição simbólica dos objetos que permite a sua incorporação em coleções.

Por essa razão, em alguns casos, a exposição de objetos pode ferir as comunidades das quais são originários caso não se faça uma contextualização adequada, por exemplo, na elaboração de narrativas museológicas e recursos expográficos. É por atentar a considerações desta ordem que o código de ética para museus do ICOM estabeleceu diretrizes e orientações para o tratamento de “objetos sensíveis” e/ou que podem “ferir sensibilidades”, tanto no que se refere à exposição, apropriação e representação dos patrimônios, quanto ao aspecto legal de obtenção, tutela ou repatriação dos mesmos.

A criação de um museu requer alguns documentos básicos que orientam e legitimam a prática museológica em torno da salvaguarda e comunicação patrimonial. O bom funcionamento de uma instituição museológica depende da formulação de seus objetivos e da delimitação de suas competências, de maneira a pré-estabelecer e planejar todos os procedimentos realizados nesse contexto. Nesse sentido, a definição da missão institucional visa elucidar e declarar o papel e a identidade pública do museu, bem como descrever sucintamente as tarefas que deverão ser desempenhadas. Um museu da moda, por exemplo, evidentemente manterá coleções de indumentária, mas com que propósito? Que tipo de vestuário? De qual época histórica? Essas especificações devem constar na declaração de missão conjuntamente com os princípios e os objetivos da instituição.

As recomendações do ICOM sobre ética de aquisições determinam que a inclusão de novos objetos deve responder aos objetivos estabelecidos na missão institucional, nunca em desacordo com ela. Consequentemente, a organização institucional dos museus também condiz com a formação de comissões avaliadoras que garantem o perfil e a prática profissional em acordo com os documentos que ratificam a sua criação e manutenção. Quando da entrada de objetos, uma equipe de avaliadores, além de decidir pela incorporação ou não dos objetos, determina em qual coleção este será agregado dando início aos primeiros procedimentos de documentação museológica, por exemplo, a marcação provisória para fins de registro da nova incorporação. Este procedimento garante o controle de entrada, visa à gestão de acervo e, em caso de compra, a gestão financeira.

Como é possível perceber, para cada etapa do processo museológico há a incidência mais ou menos imbricada de todos os procedimentos técnicos em Museologia. A gestão de acervos, por exemplo, não pode ser efetuada sem considerar a missão da instituição, ao mesmo tempo em que é a própria natureza das coleções que define o aparelho institucional, as formas de entrada (coleta, compra, doação, troca ou permuta), os objetivos e os meios de divulgação do patrimônio. Isto, claro, tendo em vista que a maior parte dos museus é criada já em posse de um acervo e em razão dele.

Da mesma forma, para cada etapa da organização institucional dos museus há a incidência das determinações do código de ética do ICOM, sendo a gestão e organização dos acervos o ponto comum para os casos de preservação, manutenção, divulgação, relação com as comunidades de origem, recursos, prestação de serviços, tutela e profissionalismo, todos indicados no código.

De acordo com Gary Edson,

A responsabilidade pública do museu gira à volta da justiça ética das suas actividades inclusive a preservação e uso do acervo, assim como a própria administração institucional. A responsabilidade ética é comprovada através da interacção dentro e fora da organização e o modo pelo qual o museu gere as suas actividades. Um museu ético é aquele em que todos os participantes reconhecem os valores principais e onde esses valores estão definidos no contexto da missão do museu (EDSON, 2004, p. 156).

Podemos afirmar, a partir dessas considerações, que para a gestão de uma instituição museológica é necessário ter uma visão global de seu funcionamento e dos procedimentos que a definem enquanto entidade voltada para a coleta, o colecionamento, a conservação, a realização de pesquisas e comunicação da evidência material das sociedades e de seu ambiente.

Aspectos da gestão de acervos

Nicola Ladkin definiu gestão de acervo como “o termo aplicado aos vários métodos legais, éticos, técnicos e práticos pelos quais as coleções do museu são formadas, organizadas, recolhidas, interpretadas

e preservadas” (LADKIN, 2004, p. 17). A gestão de acervos engloba, portanto, todo o manejo, constituição, incorporação e tratamento de objetos musealizados. Da mesma forma, deve garantir que a incorporação e a formação de coleções nos museus assegurem e apoiem os objetivos e propósitos da missão institucional; contudo, uma boa gestão, além de garantir a conservação, permanência e disponibilização dos objetos, visa ainda respaldar a própria existência da instituição no cumprimento de seus objetivos que passam a ser garantidos por meio da política de acervos.

Assim, a política de acervos é o instrumento de gestão que delinea e planifica as ações relacionadas ao tratamento das coleções. Enquanto documento público ela garante a posse e a responsabilidade das instituições para com o patrimônio que salvaguarda.

O tema da política e gestão de acervos museológicos vem sendo abordado de maneira sistemática em recomendações do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em manuais de gestão museológica, artigos e publicações diversas, monografias, estudos de caso, grupos de pesquisa, etc., bem como por uma legislação específica e vigente para museus.

A emergência do assunto é confirmada pela necessidade dos museus se adequarem às exigências firmadas pelo IBRAM, criado em 2009, com o objetivo de centralizar as ações voltadas para o emprego de museus e promover a implementação de políticas públicas para o setor. É competência do instituto “estabelecer e divulgar normas, padrões e procedimentos, com vistas em aperfeiçoar o desempenho das instituições museológicas no país e promover o seu desenvolvimento” (BRASIL, 2009). Ademais, também é reconhecida a necessidade do cumprimento do Estatuto de Museus, aprovado em janeiro do mesmo ano.

Os documentos que tomamos como base para a compreensão da sistematização e normatização do fazer museológico dispõem de seções voltadas para a orientação de como devem ser realizados o gerenciamento, aquisição e descarte de acervos como parte fundamental dos procedimentos não somente técnicos, mas daqueles que prezam pela existência legal, conceitual e ética dos museus.

A Política Nacional de Museus, criada em 2003 com o propósito de sistematizar uma política pública voltada para os museus brasileiros, identificou sete eixos programáticos através dos quais os projetos e ações museológicas são incentivadas e orientadas. Dentre eles consta o eixo “Aquisição e Gerenciamento de Acervos Culturais” que instrui sobre a criação de um “programa de políticas integradas de permuta, aquisição, documentação, pesquisa, preservação, conservação, restauração e difusão de acervos” (BRASIL, 2003). Este eixo programático recomenda ainda o “apoio ao estabelecimento de políticas democráticas de aquisição de acervos que levem em consideração a diversidade étnica, cultural e social do povo brasileiro, bem como a necessidade de preservar acervos representativos da vida social e cultural brasileira no século XX” (BRASIL, 2003). Como é possível perceber, não trata somente de procedimentos técnicos, como também expressa a preocupação com os

aspectos simbólicos e conceituais dos acervos. Para além da preservação física, está em questão a elaboração de uma política que contemple a diversidade cultural brasileira nos processos de seleção e preservação de acervos museológicos.

Outro documento relevante que versa sobre a regulamentação de museus e da prática museológica é a portaria normativa n. 1 de julho de 2006, do IPHAN, que trata da elaboração do plano museológico. Considerado uma “ferramenta básica de planejamento estratégico”, o plano museológico auxilia na definição do perfil, dos objetivos e dos programas institucionais do museu. Ao todo são nove programas que orientam e normatizam a prática museológica no que se refere a: administração, gestão de pessoas, gerenciamento de acervos, exposições, ações educativas e culturais, pesquisa, aspectos arquitetônicos e de espaço, segurança e financiamento e fomento. Relativamente ao programa de acervos, a portaria normativa esclarece que este “organiza os diferentes tipos de acervos da instituição, incluindo os de origem arquivística e bibliográfica, podendo ser dividido em diferentes subprogramas, tais como: aquisição, documentação, conservação e restauração” (BRASIL, 2006).

Já o Estatuto de Museus, é considerado um importante marco legal e da mesma forma trata do gerenciamento e da manutenção de acervos. De acordo com o estatuto, “os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente”, estipulando ainda que “é facultado aos museus estabelecer restrições à entrada de objetos e, excepcionalmente, pessoas, desde que devidamente justificadas” (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2012, p. 33).

As normativas acima expostas auxiliam não somente na regulamentação dos procedimentos técnicos de gerenciamento de acervos, mas contribuem para a reflexão sobre o tema de maneira ampla relativamente a questões éticas, perfil institucional, seleção e aquisição de acervos culturais. Mas afinal, o que é política de acervos?

A política de acervos (PA) consiste em um documento que estabelece as diretrizes para o controle e manejo das coleções, como por exemplo: aquisição, registro, armazenamento, pesquisa, restauração, exposição, empréstimos e descartes. Está contida no programa de acervos que, por sua vez, faz parte do plano museológico.

Segundo Bittencourt, Fernandes e Tostes,

Qualquer objeto pode, eventualmente, tornar-se um objeto museológico. Para tanto, é necessária uma decisão de incorporação, tomada pelos diretores do museu ou pelos curadores da área ou coleção, geralmente com base em indicações de equipes especializadas. Essas indicações devem basear-se num conjunto de regras que, levando em conta o campo temático do museu, estabeleçam quais são as suas necessidades, no que diz respeito às suas diversas atividades, às suas propostas e à sua projeção de crescimento (BITTENCOURT; FERNANDES; TOSTES, 1995, p. 63).

Dessa forma, é possível perceber que há sempre uma ação de seleção que decide pela incorporação de novos objetos, sendo a PA o conjunto de regras que garante que essa operação seja realizada em conformidade com a missão do museu, não obstante a sua ausência em inúmeros casos. A esse respeito os autores afirmam ainda que:

Tal conjunto de regras pode ou não ser formal (ordenado segundo regras ou normas), pode ou não estar redigido e até mesmo não ser do conhecimento de toda equipe. Mas ele sempre existe, pois todo museu possui algum critério que lhe permite identificar e selecionar objetos que lhe interessam. Tal critério constitui aquilo que é chamado política de aquisição ou de recolhimento (BITTENCOURT; FERNANDES; TOSTES, 1995, p. 63).

Além de garantir o perfil institucional, a PA atende a necessidade de normatização de procedimentos técnicos e de condutas profissionais. De acordo com Ladkin, a política deve ser apresentada como um guia útil tanto para os funcionários do museu quanto para seu público visitante e que, portanto, tem de ser redigida e declarada de maneira clara e apreensível. Uma revisão e adequação periódicas também são recomendadas para o ajuste das regras estabelecidas na política de acervos às necessidades do próprio acervo, do museu como um todo e de seu público-alvo (LADKIN, 2004, p. 18).

A importância da política de acervos também pode ser verificada mediante o exame de alguns casos que revelam os problemas enfrentados em decorrência da sua ausência. Em alguns casos observados, nota-se a incongruência entre a PA e a missão da instituição, acarretando a formação de coleções pouco ajustadas aos propósitos do museu.

A ausência de critérios para a incorporação de acervos ocasiona, ademais, uma série de dificuldades quanto ao tratamento, estudo, pesquisa e acondicionamento de acervos, gerando, em alguns casos, a necessidade de descarte e remanejamento de objetos. Não raro, também pode ser observado o recebimento de um número elevado de doações sem que haja condições adequadas para a guarda e para a exposição. Por outro lado, a quantidade excessiva de aquisições sem o crivo de uma política de acervos e sem o parecer de uma equipe de avaliadores, igualmente dificulta a realização de inventários e registros, gerando uma documentação inconsistente que, por sua vez, dificulta as atividades de pesquisa e de comunicação. Assim, compreende-se, a partir de Pimentel, Bittencourt e Ferrón, que a política de acervos compreende um “conjunto de diretrizes filosóficas e conceituais que, formalizado e expresso em documentos de ampla disseminação, orienta estratégias de ação objetiva de localização, identificação, abordagem, recolhimento e tratamento de objetos passíveis de musealização” (PIMENTEL; BITTENCOURT; FERRÓN, 2007, p. 94), ou seja, ultrapassa o simples recolhimento e incorporação de objetos ao acervo.

Dessa forma, a incorporação de novos objetos deve ser realizada sob orientação das diretrizes

lançadas pela política de acervos por meio de uma política de aquisição. A política de aquisição, elaborada em acordo com a política de acervos, é compreendida como “princípio doutrinário que caracteriza e ordena a busca e identificação de objetos museológicos potenciais com relação ao campo temático e proposta do museu” (BITTENCOURT; FERNANDES; TOSTES, 1995, p. 63-64). Consiste, portanto, em um critério para aquisição e formação de acervos e um dos elementos presentes na política de acervos.

Com efeito, a PA constitui-se como um manual que orienta processos técnicos relativamente à administração, aquisição, registro, conservação, alienação, acesso, empréstimo, reprodução, responsabilidade dos usuários, dentre outros aspectos que variam de acordo com a necessidade do museu. A política de aquisição, por seu turno, orienta a prática de aquisição definindo critérios e formas de captação de acervos, seja por compra, doação, permuta, legado ou coleta. Esse procedimento, devidamente documentado, garante a validade do título de propriedade e a legalidade no processo de incorporação de novos objetos no museu.

A museóloga Fernanda Camargo-Moro, sobre a relevância dos procedimentos para aquisições, indica que:

Para um museu funcionar bem, atendendo sua proposta como instituição, é necessário que a aquisição seja democrática e abrangente, mas dentro da proposta do museu. É também imprescindível que a aquisição seja comprovada por provas de posse que são: na coleta de campo, o diário do coletor e/ou os fichários do terreno; na compra, o respectivo recibo e a documentação comprobatória de origem e providência; e nos demais, os documentos pertinentes que comprovem posse e procedência (CAMARGO-MORO, 1986, p. 17-18).

Gary Edson, por sua vez, afirma que tão importante quanto a declaração de missão, é a declaração de políticas que reflitam os valores e convicções do museu na tomada de decisões, na conduta profissional e nos procedimentos de trabalho. Segundo o autor, existem três tipos de políticas que os museus devem formular: as políticas filosóficas, que se dirigem aos assuntos éticos, as políticas de desenvolvimento de recursos e as políticas operacionais, que se ocupam dos procedimentos de trabalho. Dentre os vários assuntos que podem abranger tais políticas, Edson elenca alguns exemplos mais frequentemente empregados, tais como: aquisição, preservação e usos dos acervos, empréstimos, exposições, dentre outros (EDSON, 2004, p. 151-152).

Desse modo, entende-se que a prática da aquisição, que envolve procedimentos técnicos e equipes treinadas, necessita de uma política, redigida e declarada, que oriente o processo de obtenção de acervos. Ao traçar critérios para o controle conceitual e técnico da aquisição, a política de aquisição permite o crescimento controlado dos acervos, mas também contribui para o estabelecimento de linhas e estratégias para a qualificação dos acervos. De acordo com Pimentel, Bittencourt e Ferrón, a ausência de critérios para a atuação com os acervos faz dos museus “recolhedores passivos”, além de provocar o crescimento

descontrolado e a incapacidade de pensar no descarte. Em suas palavras, “a concepção e implantação de uma Política de Aquisição de Acervos é uma forma de estabelecer linhas de gestão do acervo preservado (PIMENTEL, BITTENCOURT; FERRÓN, 2007, p. 94-95).

Assim, tanto a política de acervos, quanto a política de aquisição, deve ser revista e atualizada periodicamente de acordo com as necessidades da instituição em busca do aprimoramento dos serviços prestados. Os museus não devem ser instituições estáticas, logo, devem acompanhar as transformações culturais e sociais, trabalhando em benefício do desenvolvimento de seus acervos pela aquisição e desenvolvimento de pesquisas que visem ao seu melhor aproveitamento em diversas atividades, como, por exemplo, em ações de documentação, restauração, atividades educativas e exposições.

Entretanto, esse aprimoramento deve ser acompanhado da orientação de preceitos éticos e legais que acompanham toda a política de gestão de museus e, mais especificamente, a política de gestão de acervos.

O Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga e os possíveis caminhos para implantação da PA

Parte das reflexões presentemente apresentadas é resultado de um estudo de caso concreto sobre política de acervos museológicos realizado durante período de estágio curricular do curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG) no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA). À época, a pesquisa acadêmica permitiu a constatação de uma inconsistência na definição da missão do museu que conduzia à instabilidade no tratamento de suas coleções, ocasionando algumas das dificuldades apresentadas acima. Dessa constatação surgiu a necessidade de apontar possíveis caminhos para a estruturação da PA que ora apresentamos no intuito de contribuir para o debate sobre a importância da política de acervos, bem como auxiliar no provimento de parâmetros para sua implantação.

O MUZA foi criado sob a denominação de ‘Museu Estadual’ através do decreto-lei n. 383 de 6 de fevereiro de 1946 que estabeleceu o Departamento Estadual de Cultura (DEC) e seus respectivos órgãos: o então Museu Estadual, o Serviço de Expansão Cultural, a Biblioteca Pública e o Serviço de Administração. O decreto determinava ainda a ‘exposição permanente’ no local, “contendo documentos históricos, utensílios antigos, objetos relacionados com a vida e história de Goyaz, com a dos índios do Brasil Central, assim como objetos artísticos, curiosos, originais, com motivos de beleza, valor científico ou real utilidade” (GOIÁS, 1946).

O edifício onde foi instalado o museu encontra-se em local privilegiado, a Praça Cívica, planejado para o funcionamento do centro administrativo da nova capital de Goiás - transferida em 1937 para a atual região de Goiânia - e compõe, juntamente a outras edificações, o conjunto urbano tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2003. Embora tenha sido

originalmente projetado em 1942 pelo engenheiro polonês Kazimierz Bartoszewski para sediar o Departamento de Informação e Propaganda (DIP), é nele que se encontra instalado o MUZA desde a sua criação.

Para a análise da política de acervos da instituição foi necessário compreender o contexto histórico de criação do museu e formação de suas coleções, bem como proceder ao exame de decretos, levantamento e consulta de documentos institucionais, pesquisa em arquivos e bibliotecas, realização de entrevistas e acompanhamento do dia a dia de trabalho no MUZA por meio da observação participante.

Não obstante a constatação, no momento de realização do estudo de caso, da ausência de documentos isolados como missão, visão, plano museológico e demais instrumentos que fundamentam a política de gerenciamento de acervos e a formação de comissões de avaliação, foi possível apreender as principais diretrizes conceituais e bases legais que nortearam a formação e manutenção das coleções no MUZA ao longo de sua história. Como principais fontes para as análises nos baseamos no decreto-lei n. 383 de 6 de fevereiro de 1946, já mencionado, na Lei n. 27 de 29 de novembro de 1947, que passa a administração do museu para a Secretaria de Estado da Educação, e na Lei n. 59 de 17 de dezembro de 1947, que reorganiza o Museu Estadual de Goiás e consolida seus objetivos em torno de:

- (a) Reunir elementos dos reinos da natureza, classificá-los e exibi-los ao público em exposição permanente;
- (b) Promover estudos, investigações, análises, expedições, reconhecimentos geológicos e projeções; reuni-los em monografias para conhecimento público, relativos à paleontologia, arqueologia, geologia, fauna, flora, selvas e madeiras, apresentando desses estudos amostras que ficarão em exposição perpétua nos salões do prédio em que funciona;
- (c) Coletar e exibir mostruários de indústrias, trabalhos individuais, curiosidades, fotografias de aspectos gerais do Estado, fixando a vida goiana, objetos e trabalhos artísticos produzidos em Goiás, quadros, plantas, mapas, documentos, desenhos e tudo que possa despertar e ter interesse científico, econômico e despertar também vocação infantil;
- (d) Coletar, reunir, arrecadar documentário relativo à História de Goiás, zelando pela verdade histórica e restabelecimento integral do que já foi publicado sem documentário, incluindo a dos municípios; (GOIÁS, 1947b).

Nota-se que as atividades de coleta e exibição estão no cerne dos objetivos da instituição, que reúne e coleciona objetos materiais variados, tais como: quadros, plantas, mapas, documentos, fotografias, desenhos, manufaturas, entre outros incorporados ao longo dos anos na instituição.

Da mesma forma, a Lei n. 27 de 29 de novembro promulgada no mesmo ano amplia a finalidade do museu descrita nos seguintes termos: “coligir, classificar e conservar material dos três reinos da natureza, especialmente no que diz respeito ao Estado de Goiás, e divulgar conhecimentos de ciência naturais e antropológicas por meio de exposições, publicações, conferências e assistência aos interessados” (GOIÁS, 1947a). Portanto, a partir da apreciação de tais documentos legais foi possível

conhecer e traduzir a missão institucional ainda não redigida e declarada em documento próprio.

Formadas a partir da reunião de objetos doados por particulares e representantes de diversos municípios do estado para a composição da Exposição de Produtos Regionais realizada no contexto do Batismo Cultural de Goiânia em 1942, as primeiras coleções do MUZA são caracterizadas por sua enorme heterogeneidade. Segundo Freitas (2009) esses primeiros objetos,

Formaram um caleidoscópio de uma nova identidade goiana, forjada pela construção da cidade e concretizada por uma hibridação endógena, formada pelo colecionismo da cultura material proveniente dos municípios e suas histórias, agora disponíveis para a sociedade como um todo, em uma única estrutura de um conjunto monumental (FREITAS, 2009, p. 89).

Composta por objetos de naturezas e tipologias bastante díspares, as primeiras coleções do MUZA foram constituídas, portanto, pela incorporação dos objetos provenientes da Exposição de Produtos Regionais. Organizada em ocasião do batismo cultural do município em 1942, a mostra seguiu o modelo das grandes Exposições Universais, cujo intuito era reunir e apresentar ao grande público uma série de objetos exóticos, invenções, tecnologias, máquinas, produtos resultantes da atividade industrial, entre outros. De acordo com Sandra Pesavento (1997), este modelo de exposição tinha por objetivo desempenhar uma função pedagógica e enciclopédica ao “informatizar, explicitar, inventariar e sintetizar” valores e ideias baseados na crença no progresso, no controle da natureza, no desenvolvimento e na modernidade. Segundo a autora, ao exibir o novo, o exótico, o desconhecido e o longínquo, as Exposições Universais funcionavam para seus visitantes como uma “janela para o mundo”, consistindo em “catálogo de todo conhecimento humano acumulado” e “síntese de todas as regiões e épocas” (PESAVENTO, 1997, p. 45). Tais aspectos podem ainda ser observados na lei n. 59 que dá nova organização ao museu “destinado a fins econômicos e culturais” (GOIÁS, 1947b).

Posteriormente, foram somadas ao acervo coleções etnográficas e arqueológicas doadas por pesquisadores como Acari dos Passos Oliveira, Olívio de Souza, Joaquim Machado de Araújo, Zoroastro Artiaga, dentre outros, que colocaram sob a tutela do museu artefatos como flechas, arcos, bordunas, cerâmicas, plumárias, ornamentos, etc. Ainda nos dias atuais a maior parte dos objetos que dão entrada no MUZA, segundo as entrevistas realizadas, são oriundos principalmente dos povos Karajá, Xavante e Krahô.

De acordo com o levantamento do acervo consultado no momento da realização da pesquisa, em 2010 o museu registrou cerca de 765 peças originárias de 40 grupos indígenas. De modo geral, o arrolamento identificou 2.207 objetos classificados de acordo com (1) material constitutivo (cerâmica, madeira, metal, couro, têxtil); (2) finalidade (fição, uso, pessoal, armaria); (3) usos (festa e tradição, presépio, ex-votos); bem como artefatos arqueológicos e amostras de mineralogia, biologia e

paleontologia.

Da mesma forma, a exposição de longa duração, “Histórias de Goiás”, reflete a heterogeneidade e multiplicidade do acervo distribuído em 21 seções que compõem o percurso expositivo: A Terra, o Desenvolvimento Geopolítico em Goiás, Pré-história, o Espaço Natural, Etnologia Indígena, o Rio Araguaia, Arte Sacra, o Folclore Goiano, Artesanato e Paneleiras, os Viajantes, Goiás Patrimônio da Humanidade, a Imprensa Goiana, a Era da Imagem, Mineralogia, a Polícia Goiana, a Casa Caipira, Saúde e Economia, Sala Zoroastro Artiaga, Sala dos Governadores, Bazar AMUZA e Galeria de Arte Popular. As seções, cujos temas abordam aspectos da formação do território, da história, geopolítica, desenvolvimento econômico, bem como modos de vida dos goianos, estão orientadas segundo uma perspectiva linear e cronológica da História. De acordo com Freitas (2009), a exposição conduz o público a “conhecer, interpretar e refletir sobre a diversidade do patrimônio goiano, contextualizado nos circuitos expositivos onde se percebe as estruturas patrimoniais, as identidades, os objetos, as ocupações e a transformação da paisagem do território de Goiás (FREITAS, 2009, p. 97).

Torna-se evidente, a partir da visita à exposição, o caráter amplo e heterogêneo do acervo e dos temas explorados pela expografia na tentativa de revelar a riqueza e a diversidade do estado, garantindo, dessa forma, o cumprimento da missão de “coleccionar, conservar e transmitir a memória material e cultural do estado de Goiás” (FREITAS, 2009). Ao pretender contemplar a totalidade de aspectos que envolvem a cultura e história goianas, o museu é levado a estabelecer um protótipo de política de acervos que eventualmente considera a incorporação de quaisquer objetos que possam vir a representar a história e os modos de vida em Goiás. Com efeito, os problemas se desdobram entre a dificuldade de abordar os temas em suas complexidades e a necessidade de manutenção de uma equipe técnica diversificada e bastante especializada, além dos demais recursos que garantem tanto o tratamento e guarda, quanto a exposição e comunicação dos acervos musealizados.

Como vimos no decorrer da presente análise, é a missão institucional que subsidia todos os procedimentos técnicos que envolvem as operações de salvaguarda e comunicação patrimoniais. Assim, naquele contexto consideramos pertinente questionar se não caberia ao museu vindicar a validade de sua missão, visto que as noções de história, patrimônio e museus vigentes em 1946 não são mais as mesmas. Caberia ao museu atualizar sua missão e, conseqüentemente, a política de acervos? Ao caracterizar o museu e declarar “o que faz, como opera, como coleciona, onde opera, onde coleciona e porque razão coleciona”, (EDSON, 2004, p. 150) a missão deve esclarecer os objetivos da instituição e não gessar as possibilidades de aprimoramento de seus propósitos. Desse modo, “deve ser revista regularmente e sempre que as circunstâncias autorizem, pode ser atualizada, melhorada ou revista” (EDSON, 2004, p. 150).

Se a missão é ampla, a política de acervos também será. E deverá ser redigida em acordo com as

necessidades colocadas pela missão e pela qualificação dos acervos a serem exibidos. Retomamos, pois, os problemas decorrentes da falta de refinamento da política de acervos que acarreta, para além do acúmulo vultoso de objetos, dificuldades relacionadas à guarda e ao acondicionamento do acervo, à realização de inventário e documentação sistematizada das coleções, intervenções de conservação e restauro, mas principalmente à efetivação da comunicação museológica, seja por meio da expografia, seja pela realização de ações culturais e educativas que levem à interação e valorização dos patrimônios culturais.

Depreende-se, desse modo, que a inconsistência na definição da missão do museu conduz à instabilidade das diretrizes que orientam a política de acervos, notadamente a aquisição. Resta, contudo, identificar as áreas de concentração do acervo com o objetivo de compreender melhor para quais aspectos da cultura material de Goiás a instituição deve dirigir sua atenção. A reformulação da missão, nesse sentido, deve levar à busca por um fio condutor que contemple o maior número possível de objetos em posse da instituição, mas que não desconsidere recortes e exclusões, tão importantes para os museus quanto a seleção de objetos. A formulação de um conceito gerador que forneça coesão ao acervo pode auxiliar no fortalecimento das ações do museu, na delimitação de linhas de pesquisa, contratação de pessoal, elaboração de exposições, bem como no descarte de objetos em desacordo com o perfil institucional. Um primeiro passo nessa direção é a realização de contagem, arrolamento e triagem do que pode ser submetido ao descarte. Assim, em observação à exposição do museu à época, compreendeu-se que o aprimoramento do discurso museológico apresentado pela instituição está diretamente relacionado à necessidade do museu em rever sua vocação ante as tipologias de objetos que salvaguarda, no sentido de delinear mais precisamente o seu conceito gerador e, conseqüentemente, a seleção e/ou descarte de acervos.

O “exercício de musealização” proposto como atividade didática em sala de aula pela Profa. Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido consiste em uma pista pertinente para o exame de casos em que, já em posse de um acervo numeroso, o museu pretenda qualificar a sua gestão de acervos. Assim, os questionamentos abaixo podem auxiliar na resolução de impasses decorrentes da aquisição realizada sem critérios, ou seja, sem um fio condutor que lhes garanta coesão no corpo institucional:

Quais os objetos disponíveis para iniciar este processo de musealização?
Destes objetos, quais serão selecionados para compor o acervo inicial do museu?
Qual o fio condutor que nós conseguimos delinear abrangendo o maior número possível destes objetos (conceito gerador museológico)?
Qual a missão do museu (seus objetivos em termos de investigação – enfoques de pesquisa e de aquisição de acervo)?
Dentro dessa missão, qual deverá ser a linha de exposições da instituição? Qual tema da exposição de longa duração e possíveis desdobramentos a serem explorados em exposições de curta duração?

Qual será a política de acervos desse museu? Que formas de aquisição serão aceitas e que tipos de acervo serão aceitos ou descartados deste museu?
Quais perfis profissionais serão necessários para este museu? (Informação verbal)²

Concordamos que a satisfação destes questionamentos, em grande medida, auxilia no reconhecimento da vocação do MUZA e de outros museus perante os acervos. Diante dos circuitos expositivos no museu analisado não é possível perceber com clareza o propósito do discurso museológico, visto que apresenta narrativas bastante abrangentes e diversificadas sobre a formação do território, história e cultura goianas. O fato de a maior parte do acervo estar em exposição indica a opção da instituição por não deixar escapar a potencialidade dos temas que suscitam de acordo com a missão expressa no momento da criação do museu. Contudo, a Museologia contemporânea requer menos temor diante do reconhecimento de que não é possível selecionar tudo (BITTENCOURT, 1990).

Assim, rever a política de acervos é, antes de tudo, reconhecer os conceitos através dos quais o museu desempenha suas atividades, ao mesmo tempo em que consiste em uma oportunidade para atualização e qualificação da instituição como um todo. Por essa razão, destacamos a necessidade premente de busca do conceito gerador, redação do plano museológico, e definição da missão institucional. Para tanto, é igualmente necessário conhecer profundamente a instituição, o seu histórico de criação, a origem de suas coleções, bem como as linhas mestras de atuação na sociedade. Recuperar a história do museu não implica na manutenção das diretrizes incipientes sob as quais foi fundado; pelo contrário, pode conduzir à atualização e aprimoramento do perfil institucional. Nesse sentido, a execução de diagnósticos museológicos é altamente recomendada, pois permite, de acordo com Manuelina Duarte Cândido (2013), “conceber uma programação ou plano museológico mais condizente com a realidade em questão”. Segundo a autora,

O diagnóstico museológico – a aplicação de métodos/critérios de avaliação do ponto de vista da Museologia – é uma estratégia metodológica que visa à identificação e à apreensão das potencialidades museológicas de um território ou de uma instituição, a fim de perceber as atividades desenvolvidas, as parcelas do patrimônio valorizadas e selecionadas para preservação e as lacunas existentes. Assim, constitui um instrumento de democratização, pois considera iniciativas formuladas anteriormente (DUARTE CÂNDIDO, 2013, p. 18).

Por fim, na tentativa de apontar caminhos para a estruturação da PA com base no presente estudo de caso, sugerimos a adoção de um passo a passo que organizamos em formato de **roteiro para elaboração da política de acervos do museu** de acordo com os seguintes pontos:

² Fala da Profa. Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido sobre “Exercício de musealização” durante aula da disciplina Museologia I. Goiânia: Curso de Museologia FCS/UFG, 2010.

- (1) Missão do museu;
- (2) Comissão de acervo (nomeação de acordo com a especialidade);
- (3) Formas de aquisição (compra, doação, permuta, legado, coleta);
- (4) Critérios para aquisição;
- (5) Critérios para descarte.

Os critérios para aquisição e descarte devem ser elaborados pela comissão de acervo e definidos segundo as necessidades do próprio acervo. Por essa razão, é recomendado ter pleno conhecimento das coleções, sua origem, dimensão e estado de conservação, por exemplo. Da mesma forma, cada instituição, de acordo com sua missão e as particularidades do acervo, deverá decidir pelo acréscimo ou exclusão de itens que devem conter em sua política.

Finalmente, o documento da PA pode comportar uma breve exposição sobre os acervos, esclarecendo aspectos de sua procedência, aquisição, quantidade e relevância. A elaboração do plano museológico como etapa subsequente da política de acervos é altamente recomendada, já que munida de informações densas sobre o acervo a equipe terá plenas condições de aprimorar os seus subprogramas, por exemplo, programa de documentação, programa de conservação, programa de exposição, etc.

Conforme dito anteriormente, o presente relato não reflete a situação atual do MUZA, mas visou socializar as reflexões realizadas em torno da política de acervos diante de um estudo de caso concreto e que pode, outrossim, auxiliar outras instituições a refletir sobre os temas abordados neste artigo.

Considerações finais

Consideramos que a gestão de acervos, estabelecida por meio de uma política de acervos que englobe critérios e procedimentos para aquisição e descarte, é composta por instrumentos fundamentais para o cumprimento dos objetivos do museu e para a manutenção de sua identidade e credibilidade junto à população. Portanto, a gestão de acervos é componente imprescindível da boa gestão de museus. Este artigo, baseia-se em um estudo acadêmico específico sobre uma instituição, mas optamos por apresentar aqui as reflexões que podem ser generalizadas para o campo museal como um todo, com o objetivo de que elas extrapolem o campo da academia e possam ser colocadas à disposição das instituições.

A disparidade existente entre o universo teórico e o prático foi verificada no presente trabalho através da constatação da inexistência de diretrizes e ferramentas de acervos museológicos em muitos museus brasileiros, como o caso do museu analisado, apesar da sua relevância e recomendação pelos órgãos competentes e pela legislação vigente para museus. Entendemos que a ausência da PA pode gerar uma série de impasses para a efetivação da proteção e da comunicação dos bens culturais musealizados.

A entrada indiscriminada e o acúmulo desenfreado de objetos impactam a missão institucional e dificultam a definição dos programas museológicos, além de ocasionar diversos problemas, como por exemplo, impossibilidade de documentação, armazenamento adequado, conservação, restauração, necessidade de descarte, entre outros.

Dessa forma, é possível perceber a gestão de acervos como gestão de museus, pois é através desses instrumentos interdependentes de gestão que os museus estabelecem as diretrizes para efetuar todos os procedimentos técnicos necessários para a extroversão de seus acervos. Uma reserva técnica abarrotada contendo coleções heterogêneas, mal acondicionadas e sem informações precisas, impossibilita a elaboração de exposições e ações educativas, impactando a relação que se estabelece entre a sociedade e sua herança cultural no espaço institucionalizado dos museus. Nesse sentido, os procedimentos realizados para a seleção, documentação, conservação e comunicação do patrimônio preservado pelos museus, tem de ter em vista a apropriação, por parte da população, de suas heranças culturais inscritas nos objetos musealizados.

Sabemos que a aproximação entre teoria e prática ainda não é uma realidade nos museus brasileiros, tendo os museus operado em desacordo com as recomendações do IBRAM, por exemplo. Porém, é notório e crescente o esforço para a adequação e atualização das normativas relativas à gestão de museus como um todo. Exemplo disso é a oferta de cursos de formação e capacitação técnica de profissionais que atuam em museus pelo projeto “Saber Museu”, criado pelo IBRAM com o objetivo de difusão de conhecimento para o setor museal e aprimoramento de sua gestão. Da mesma forma, a publicação “Subsídios para a elaboração de planos museológicos” (2016) representa um avanço na satisfação das lacunas existentes na gestão de museus.

Entendemos que a adequação dos museus às normas estabelecidas por meio de leis e recomendações derivadas das autarquias e da instrução especializada é algo que ocorrerá paulatinamente e não de maneira abrupta. Ademais, temos consciência da precária situação que muitos museus brasileiros vivem, muitas vezes sem recursos financeiros suficientes, mobiliário adequado, materiais de manutenção, e demais infraestruturas básicas para o funcionamento. Essa situação precária que apontamos não diz respeito apenas à infraestrutura dos museus e seu pessoal, mas também no âmbito da documentação administrativa e políticas de gestão que orientam as atividades desempenhadas pelos museus. A inexistência de documentos e instrumentos de gestão museológica como declaração de missão, visão, política de acervos, plano museológico, entre outros, é constatável em um número grande de instituições museológicas. Por essa razão destacamos no presente estudo o modo como a política de acervos impacta a gestão do museu como um todo sendo indispensável para a qualificação das ações de salvaguarda e comunicação dos museus.

REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, José; FERNANDES, Lia Silvia. P.; TOSTES, Vera Lúcia B. Examinando a Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 27. 1995. p. 61-77.
- BITTENCOURT, José Neves. Sobre uma política de aquisição para o futuro. In: **Cadernos Museológicos**, n.3, p. 29-38. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IPBC, 1990.
- Brasil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Portaria n.1, de 5 de julho de 2006**. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências. 2006. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Portaria-01_2006.pdf. Acesso em 13 out. 2020
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Política Nacional de Museus**. Brasília: MinC, 2003. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. Acesso em 13 out. 2020.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia: algumas ideias para sua organização disciplinar. In: BRUNO, Cristina. **Museologia e Comunicação**. (Cadernos de Sociomuseologia, n.9). Lisboa: ULHT, 1996. p. 09-38.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Legislação para Museus**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012.
- CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museus: aquisição/documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.
- CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José do (orgs.). **Subsídios para a criação de Museus Municipais**. Rio de Janeiro, RJ: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais/Departamento de Processos Museais, 2009.
- DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. **Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento**. Porto Alegre: Medianiz, 2013.
- _____. **Gestão de museus e o desafio do método na diversidade: diagnóstico museológico e planejamento**. 2011. Tese (Doutorado em Museologia) - Fac. de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2011.
- _____. **Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro**. Cadernos de Sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2003.
- EDSON, Gary. Gestão do museu. In: BOYLAN. Patrick (Org.). **Como gerir um museu: manual prático**. Paris: ICOM, 2004.
- FREITAS, Henrique de. **A participação de Goiás nas Exposições Nacionais e a Organização do Museu Estadual**, 2009, 196 f. Dissertação (Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural) Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.
- GOIÁS. **Decreto-lei n. 383**, de 6 de fevereiro de 1946. Estabelece o Departamento Estadual de Cultura e cria o Museu Estadual. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/pesquisa_legislacao/101442/decreto-lei-383. Acesso em 19 nov. 2020.
- GOIÁS. **Lei n. 27**, de 29 de novembro 1947a. Reorganiza a administração pública, reestrutura o Quadro Geral do funcionalismo, dispõe sobre o pessoal do fisco e dá outras providências. Capítulo IV – Da Secretaria de Estado da Educação. Disponível em: <https://legisla.casacivil.go.gov.br/public/arquivos/11865>. Acesso em 19 nov. 2020.

GOIÁS. **Lei n. 59**, de 17 de dezembro de 1947b. Dá nova organização do Museu Estadual e estabelece outras providências. Disponível em: <https://legisla.casacivil.go.gov.br/public/arquivos/11189>. Acesso em 19 nov. 2020.

ICOM. **Código de ética do ICOM para museus**: versão lusófona. Universidade Federal de Goiás. Museu Antropológico, 2010.

IBRAM. **Museus em Números**/Instituto Brasileiro de Museus Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 240 p.; 29,7 cm; vol. 1

LADKIN, Nicola. Gestão do acervo. In: BOYLAN, Patrick (Org.). **Como gerir um museu**: manual prático. Paris: ICOM, 2004. p. 17-32.

PIMENTEL, Thais Velloso Cougo; BITTENCOURT, José Neves; FERRÓN, Luciana Maria Abdala. A teoria na prática funciona. In: **Revista CPC**, n.3. São Paulo: USP, 2007. p. 91-109.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Memória – História**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. (Enciclopédia Einaudi, 1)

ROSA, Mana Marques. **Política de Acervos em Museus**: uma estratégia para o gerenciamento de acervos museológicos. 2013. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Museologia) Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

RUSSIO GUARNIERI, Waldisa. Conceito de Cultura e sua interelação com o patrimônio cultural e a preservação. In: **Cadernos Museológicos**, V. 03. Rio de Janeiro: IBPC, 1990.

CRESCIMENTO SUSTENTÁVEL DE COLEÇÕES: UMA REFLEXÃO

Submetido em 29/09/2020
Aceito em 11/11/2020

Ângela Ferraz¹

Centro de Tecnologia, Restauro e Valorização das Artes (Techn&Art)

RESUMO: Nos últimos cinquenta anos verificou-se um enorme aumento no número e no tamanho das coleções. Muitos museus têm espaço de armazenamento e recursos insuficientes para gerir eficazmente as suas coleções. Este artigo concentra-se nesta questão, tendo como foco, sobretudo, o contexto museológico português, embora com base numa pesquisa mais ampla, sustenta-se que os argumentos apresentados tenham uma abrangência mais alargada. Procura-se explorar os efeitos e consequências do crescimento ilimitado de objetos nos museus e refletir sobre as possibilidades da sua incorporação mais sustentável. Considera-se a desincorporação como uma oportunidade para atribuir novos usos aos objetos, explorando o seu potencial educativo e interpretativo através de uma atitude criativa. As ideias e abordagens que aqui se apresentam, não sendo, as únicas possíveis, podem constituir matéria para a reflexão sobre o desenvolvimento útil das coleções.

PALAVRAS-CHAVE: Museus. Incorporação. Desincorporação. Coleções de museu. Sustentabilidade.

SUSTAINABLE GROWTH OF COLLECTIONS

ABSTRACT: *In the last fifty years there has been a huge increase in the number and size of collections. Many museums have lack of storage space and resources to effectively manage their collections. This paper seeks to explore this issue, focusing mainly on the context of Portuguese museums. Although, based on a wider research, it is maintained that the arguments presented have a broader scope. Also, this paper seeks to explore the effects and consequences of the unlimited growth of objects in museums and to reflect on the possibilities of a more sustainable accession. Deaccession is considered an opportunity to attribute new uses to objects, exploring their educational and interpretive potential through a creative attitude. The ideas and approaches presented here are not the only possible ones, but it expected that this paper contributes for a reflection on the useful development of collections.*

KEYWORDS: *Museums. Accession. Deaccession. Museum collections. Sustainability.*

¹ Investigadora no Centro de Tecnologia, Restauro e Valorização das Artes (Techn&Art) do Instituto Politécnico de Tomar (IPT), Docente do Mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), mestre em Museologia (FCSH-UNL) e doutora em Conservação e Restauro do Património (FCT-UNL). Endereço: Estrada da Serra, Quinta do Contador, 2300-313 Tomar, Portugal, Tel. +351 965074194, E-mail: asaferraz@ipt.pt

CRESCIMENTO SUSTENTÁVEL DE COLEÇÕES: UMA REFLEXÃO

PROLIFERAÇÃO E SOBRELOTAÇÃO

A falta de espaço para albergar coleções em reserva é uma preocupação recorrentemente manifestada pela grande maioria dos museus. Segundo um inquérito internacional realizado pelo ICOM-UNESCO², entre junho e setembro de 2011, no qual participaram museus de 136 países, num total de 1490 respostas, 60% dos museus referiram que o espaço que tinham era insuficiente para as suas coleções e 25% indicaram que era difícil ou mesmo impossível circular no espaço devido à sobrelotação das reservas. Também em Portugal, num questionário feito a museus cerca de 55% declarou ter as reservas sobrelotadas³. Essa sobrelotação dos espaços conduz, de acordo com o relatório final do Grupo de Projeto Museus no Futuro⁴, a que atualmente cerca de um terço dos museus, palácios e monumentos em Portugal não possa acomodar novas incorporações, o que obriga à dispersão das coleções por espaços indiferenciados e desadequados. Por outro lado, a sobrelotação do espaço das reservas pode agravar os riscos já existentes ou mesmo gerar novos riscos, como sejam, os danos provocados pelo manuseamento, a dificuldade em detetar infestações, roubo ou localização incorreta dos objetos, ou uma deficiente resposta em caso de emergência. A estes riscos acresce ainda a diminuição da capacidade de uso das coleções através da educação, interpretação, exposição e investigação⁵.

Verifica-se igualmente que milhares de objetos são guardados sem nunca terem sido expostos, mas consumindo elevados recursos com a sua preservação. De acordo com um artigo publicado no jornal *The New York Times*, em março 2019⁶, nos museus dos Estados Unidos da América algumas coleções cresceram dez vezes nos últimos 50 anos. A maioria expõe apenas uma pequena parte porque muitas das obras são gravuras e desenhos e só raramente podem ser exibidas devido à sua sensibilidade à luz. O mesmo artigo refere que um número crescente de diretores de museus se encontra num processo de avaliação das suas coleções e da forma como colecionam porque receiam que a sobrelotação dos espaços e a pressão para adquirir ainda mais objetos esteja a criar uma crise nos museus americanos.

De facto, a acumulação ilimitada e o ímpeto de guardar tudo para sempre estão cada vez mais a ser questionados. O debate sobre o posicionamento dos museus perante o crescimento das suas coleções tem como ponto de partida a consciência de que se continua a colecionar em taxas muito significativas.

² ICOM-UNESCO, 2011.

³ GOMES, et al, 2018, p. 47.

⁴ CAMACHO, 2020, p. 57. O Grupo de projeto «Museus no Futuro» foi constituído em 2019 tendo como missão identificar, conceber e propor medidas que contribuam para a sustentabilidade, acessibilidade, inovação e relevância dos museus sob a dependência da Direção Geral do Património Cultural e das Direções Regionais de Cultura.

⁵ LAMBERT, MOTTUS, 2014, p.1.

⁶ POGREBIN, 2019.

Assim, muitos museus são hoje instituições insustentáveis, colocando em risco a sua capacidade de gestão e as oportunidades deixadas às futuras gerações de constituírem coleções que sejam verdadeiramente significativas para elas⁷.

Tendo como alicerce o papel da preservação da memória cultural, os museus foram atuando como repositórios, reunindo objetos materiais de forma a proteger-se contra a sua perda antecipada. Sobre esse esforço de contínua aquisição Joaquim Pais de Brito refere:

O museu sempre teve objetos a mais e a menos. Nele coexistem a contenção, a seleção, a definição de critérios, a ponderação de carácter prático, logístico e também teórico-científico quanto aos objetos a adquirir e a guardar, com a sofreguidão, o desejo nunca saciado, a insatisfação, voltados para a incorporação de mais e mais objetos⁸.

Podem ser múltiplos os critérios que sustentam a escolha e a seleção dos objetos que integram os museus. A história da cultura material atendeu, primeiramente, a um cuidado exclusivo da procura da peça única, à coleção de obras de elite, empreendido como preocupação pela história da arte. Na maioria das vezes, o acervo contribuiu para a legitimação do poder e para o ato de transmitir, assente em práticas de colecionismo, sendo a necessidade de colecionar considerada comportamento universal. Duncan Cameron, num texto original de 1971, referia-se às coleções como instrumento de formação do estatuto que o colecionador almejava alcançar ou difundir, como se as suas coleções falassem por si:

[...] «olhem como eu sou curioso, como eu sou metuculoso e exaustivo! As coleções podem ainda significar: «olhem como eu sou rico» ou «vejam como eu me sei rodear de coisas belas, constatem o meu bom gosto, como eu me tornei um homem civilizado, cultivado»⁹.

O museu público não só institucionaliza o comportamento individual do colecionador como acaba por ver o seu prestígio medido pelo prestígio das suas coleções. Ao mesmo tempo, o desejo de tudo preservar parece ser parte de uma tentativa de subtrair os efeitos reais e simbólicos do tempo a uma e qualquer memória material. E nessa medida os museus tornam-se verdadeiros arquivos de cultura material, lugares onde as memórias são “materializadas”¹⁰. Instala-se uma busca pela permanência, pela perenidade, assente numa falsa imortalidade dos objetos, numa espécie de luta simbólica contra a morte que os museus foram assumindo como missão. O ato de incorporar um objeto específico numa coleção tornou-

⁷ MORGAN, MACDONALD, 2020.

⁸ BRITO, 2006, p. 150.

⁹ CAMERON, 1992, p. 83.

¹⁰ HAUSER, 2002, p. 39.

se absolutamente constitutivo da ontologia do museu¹¹. Se por um lado, atualmente os museus deixaram de poder justificar a sua existência exclusivamente pela aglomeração, sistematização, conservação e exposição dos seus objetos, por outro, os objetos que conservam continuam a ter um papel determinante na construção e afirmação identitária e na reprodução social das comunidades onde se inserem¹².

A tradicional função de colecionar conduz, porém, a que hoje em dia os gestores de coleções vivam numa tensão entre esse forte dever de coletar e a angústia resultante da sobrelotação dos espaços com tudo aquilo que já foi sendo adquirindo ao longo do tempo. Contudo, a preocupação em recolher tudo aquilo que se considera estar em risco de se perder continua sempre presente. E nesse espectro incluem-se espécimes efêmeros, mundanos e banais, objetos do quotidiano que poderão um dia ser testemunhos da nossa história social atual. Na verdade, não se coleta para o presente, mas sim para o futuro. Continua-se a incorporar na expectativa de criar “coleções úteis”, abarcando cada vez mais novos domínios, incluindo a cultura material da vida quotidiana recente e contemporânea. Mas esse desafio de constituir um arquivo futuro é um trabalho espinhoso tendo em conta a imensidade de bens que são produzidas em massa: como se decide o que deverá ser guardado para a posteridade? Por outro lado, esta tarefa é extraordinariamente difícil quando confrontada com os vastos acervos já reunidos e reservas sobrelotadas, consumidoras de grandes recursos. De acordo com o resultado de um inquérito realizado a museus do Reino Unido, em 2018¹³, a grande maioria dos objetos de história social incorporados são resultantes de doações não solicitadas e os museus geralmente colecionam menos devido ao espaço limitado. Isto sugere que o tamanho atual do acervo está a limitar a capacidade de desenvolver as coleções através da recolha ativa de objetos contemporâneos.

Em Portugal, encontramos frequentemente um desequilíbrio entre as coleções que os museus albergam e as necessidades e os recursos de que dispõem, resultado muitas vezes da incorporação passiva de objetos doados que, ao longo do tempo, tem sustentado o crescimento das coleções¹⁴. Por outro lado, esta incorporação passiva, em que os museus aceitam qualquer objeto que lhes seja oferecido, pode conduzir a uma desadequação parcial das coleções às missões e vocações e gerar grandes desequilíbrios. As incorporações anteriores, em que a aleatoriedade esteve presente, resultaram muitas vezes em objetos incorporados com informações associadas insuficientes, repetidos, demasiadamente representativos de uma área e pouco de outras, resultando nas chamadas “lacunas”, sem sentido de coerência e continuidade.

Neste contexto, é cada vez mais evidente que as coleções não podem estar num constante crescimento e desenvolvimento. Já em 1985, Roy Strong, antigo diretor do Museu Victoria & Albert

¹¹ MORGAN, MACDONALD, 2020.

¹² LUNA, 2011, p. 13.

¹³ FREDHEIM, MACDONALD, MORGAN, 2018.

¹⁴ SANTOS, SERÓDIO, FERREIRA, 2017, P. 60.

questionava-se: «como podem os museus funcionar corretamente se vão colecionar para toda a eternidade?»¹⁵. Esta situação levanta questões significativas sobre a sustentabilidade futura dos museus, incluindo a capacidade de continuar a incorporar e incorporar em novas áreas. O verdadeiro desafio de sustentabilidade não se prende atualmente com aspetos ambientais, com a climatização dos espaços ou com a reciclagem dos materiais de exposição. A principal questão prende-se com a forma de enfrentar o paradoxo das coleções se encontrarem num estado de perpétuo crescimento e, já ultrapassados os limites de armazenamento dos museus, de poder continuar a colecionar de forma equilibrada e coerente. Os museus têm de assumir compromissos intergeracionais, o que significa que têm que assumir os custos e as obrigações, não apenas no agora mas também para o futuro. Coleções sustentáveis, são aquelas que, entre outras coisas, não impliquem que o nosso legado colecionista para o futuro impeça as próximas gerações de desenvolver coleções sobre o seu próprio tempo, lugar e cultura.

AS POLÍTICAS DE INCORPORAÇÃO E O CRESCIMENTO SUSTENTADO DAS COLEÇÕES

Aceita-se que todas as coleções devem ser guiadas por uma política de coleções e que essa política é essencial para a gestão ética de uma coleção. Em Portugal, até há umas décadas atrás, a definição de políticas de aquisição (ou de qualquer outra área relacionada com a gestão de coleções) não era uma prática comum¹⁶. Esta situação veio a alterar-se muito por conta da Lei-quadro dos Museus Portugueses¹⁷, de 2004 que, ao impor aos museus a elaboração de uma política de incorporações, obrigou as instituições a fazerem (e em muitos casos pela primeira vez) um exercício de reflexão sobre qual é efetivamente a sua missão, os seus objetivos, as coleções que detêm e os recursos disponíveis. Sobre os contributos desta importante inovação legal, Madalena Braz Teixeira refere:

A obrigatoriedade de cada museu estabelecer a sua política de incorporações através de um documento escrito apela à reflexão sobre a lógica, a coerência e a estratégia de uma coleção ou um conjunto de coleções que decorre da vocação e da missão de cada museu. Revela também a urgência no diagnóstico dos acervos e do seu entendimento em termos cronológicos e temáticos. Obriga, por sua vez, ao estabelecimento de critérios de seleção [...] ¹⁸.

A política de incorporação terá necessariamente que ser definida de acordo com a missão do museu, os seus objetivos e a sua vocação. Deve indicar com clareza o domínio das aquisições e da formação do respetivo acervo museológico, respeitando simultaneamente as normas e as convenções

¹⁵ STRONG, 1985 cit. por LUNA, 2011, P. 70.

¹⁶ SEMEDO, 2005, p. 307.

¹⁷ Lei-quadro dos Museus Portugueses – Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto.

¹⁸ TEIXEIRA, 2007, p. 46.

internacionais aplicáveis e em vigor. O museu deve ainda proceder a uma regular ponderação e avaliação dos pressupostos e resultados da sua política de incorporação e revê-la e atualizá-la sempre que necessário, tendo em vista a sua sustentabilidade e o cumprimento das razões específicas da sua existência.

Assim, de modo a cumprir os padrões de exigência impostos, a elaboração de uma política de incorporação mostra-se absolutamente necessária, devendo estar articulada com os objetivos e os propósitos que identificam e singularizam o museu enquanto instituição cultural. As definições em matéria de incorporações terão de partir de uma análise e diagnóstico das coleções existentes e do seu historial, no sentido de determinar os critérios de crescimento adotados, o número de objetos incorporadas, o modo de incorporação mais habitual e quais as coleções que mais aumentaram.

Este diagnóstico é, portanto, fundamental para a identificações de aspetos críticos e para dar fundamento à tomada de decisões. Uma das ferramentas que possibilitam esta análise é a avaliação do “significado”¹⁹ de modo a identificar o valor dos objetos no contexto da coleção, levando a perguntas sobre duplicados ou lacunas nas coleções e, inevitavelmente, a uma maior seletividade resultantes de políticas de incorporação definidas de forma mais consciente. As coleções existentes devem, portanto, ser continuamente analisadas em termos de significado e contextualizadas a partir de novas perspetivas, destacando-se o seu potencial e o valor utilitário²⁰. Assim, embora os objetos continuem a desempenhar um papel fundamental no sentido de existência dos museus, é preciso que sejam os objetos certos, cuidadosamente selecionados e bem documentados. Incorporar menos, mas de forma mais criteriosa, possibilita coleções mais refinadas, com menos objetos, mas sobre as quais se tem maior conhecimento e onde o potencial informativo de cada objeto é explorado de novas e melhores formas.

Levando essa estratégia ao limite, pode-se propor que, em situações de grande proliferação de coleções, os museus se devam concentrar apenas na recolha de informações e não de objetos, através de todo o tipo de documentos ou ficheiros digitais (imagens, documentos, vídeos etc.). Esta proposta suscitará, inevitavelmente, alguma relutância, uma vez que os formatos digitais ou outros formatos de informação podem ser vistos como incapazes de captar as características tangíveis e multissensoriais do “objeto real”²¹. Desta forma, é a “experiência” que é posta em causa, que não se consegue repor, uma vez que a autenticidade constitui um traço não apenas do objeto, mas da experiência do próprio sujeito proporcionada pela “coisa verdadeira”²².

Outra opção evidente para fazer face ao crescimento ilimitado das coleções seria o de não incorporar mais. Contudo, esta abordagem constituiria, sobretudo, uma imposição ditada pelas restrições

¹⁹ RUSSELL, WINKWORTH, 2009, p. 3.

²⁰ HÄYHÄ, JANTUNEN, PAASKOSKI, 2015, p.10.

²¹ MORGAN, MACDONALD, 2020.

²² MACDONALD, SILVERSTONE, 1990, p. 181.

de espaço e de recursos e não como parte de uma estratégia de decrescimento mais concertada²³. Este posicionamento, na verdade, coloca em causa o dever de adquirir e impediria esta que é uma função central dos museus. Portanto, a contenção da acumulação, percebida como uma prática mais sustentável, não se deve basear numa atitude radical de não crescimento total, mas sim em formas de gestão que possibilitem o decrescimento das coleções sem que isto possa ser entendido como uma falha na missão dos museus.

DESINCORPORAÇÃO E NOVOS USOS

As abordagens de decrescimento das coleções conduzem inevitavelmente a que se tenha de colocar em equação a desincorporação, entendida como o processo formal de remoção definitiva de um objeto do acervo do museu²⁴. A desincorporação, ou o “abate ao inventário”, como é frequentemente referida no contexto museológico português, apresenta-se como uma estratégia que permitiria um crescimento mais sustentável das coleções potenciado e direcionando de forma mais eficaz os recursos disponíveis. Por outro lado, compreendida como resultante de uma avaliação reflexiva e alargada do propósito e da utilidade das coleções, possibilitaria aumentar a qualidade do acervo tornando-o mais ajustado com a missão do museu e, simultaneamente, resolver problemas de saturação, repetição e imobilidade.

Contudo, esta abordagem era, até há umas décadas atrás, ainda entendida como uma prática pouco comum e delicada, realizada com grande relutância, e que poderia ser mal interpretada pela comunidade:

Sendo os museus repositórios de herança cultural e tendo como missão a salvaguarda e divulgação dessa mesma herança, o ato de abater uma peça ao acervo, por motivos que não sejam imperativos, poderá ser mal aceite pela comunidade que considera o museu como fiel depositário da memória coletiva. Deste modo, situações de abatimento de peças mal explicadas e mal documentadas conduzirão a apreciações incorretas ou injustas, por parte do público, questionantes da razão de ser dos museus e das suas coleções²⁵.

As ressalvas na utilização da desincorporação enquanto prática de gestão de coleções assentam, muitas vezes, no argumento de que se trata de um processo muito complexo, arriscado e controverso, envolvendo grandes questões éticas e revestindo-se de consideráveis exigências processuais. Apesar disso, os profissionais dos museus estão cada vez mais a equacionar a desincorporação como uma solução e, tal como referiu a *British Museum Association*, «tomar decisões sobre a desincorporação faz parte da responsabilidade profissional e ética do museu»²⁶.

²³ MORGAN, MACDONALD, 2020.

²⁴ LUNA, 2011, p. 40.

²⁵ PINHO, FREITAS, 2000, p. 67.

²⁶ WIJSMULLER, 2017, p. 14.

Assim, em vez de ser encarada como uma opção, a desincorporação afirma-se cada vez mais como uma necessidade, uma vez que a coleta contínua se não é acompanhada pela remoção de objetos do acervo conduz a que os museus se tornem cada vez mais insustentáveis e se tornem um pesado fardo para as futuras gerações. Exige-se, portanto, uma mudança de perspectiva que permita que a desincorporação em vez de ser compreendida como uma antítese à própria razão de ser dos museus, seja antes encarada como uma oportunidade e como ferramenta de desenvolvimento sustentável. Em alguns casos, mostra-se pertinente desincorporar objetos e assim libertar recursos para abrir caminho para atividades e coleções que de outra forma seriam negligenciadas²⁷.

Em vez de permanecermos presos a uma espécie de “aversão à perda”, a desincorporação pode antes ser equacionada num espectro mais amplo que permita identificar novas formas possíveis de construir futuros acervos. Por outro lado, a remoção fundamentada de objetos das coleções pode possibilitar a construção de novos contextos de significação ou o que pode ser entendido por dar “novas vidas”²⁸. De facto, neste contexto abrem-se novos horizontes que proporcionam atitudes ponderadas do que pode ser feito com os objetos removidos das coleções. Sem comprometer a sua preservação, é possível torná-los mais acessíveis, dar-lhes melhores usos, colocando-os num novo contexto em que são melhor interpretados ou mais profundamente valorizados.

Entre as modalidades de desincorporação mais comuns encontram-se a doação dos objetos e a sua transferência para outros museus ou outras instituições ou, muito mais raramente, a sua venda ou destruição. A eliminação física dos objetos pode ser aceitável, quando nenhum outro método de desincorporação seja possível ou, quando o objeto se encontra severamente destruído ou deteriorado. Neste caso, isto pode implicar uma atitude mais permissiva com a deterioração e a destruição que aceite facilmente, por exemplo, a sua reciclagem criativa em obras de arte. A reutilização é, de facto, um grande desafio que se coloca ao destino do objeto museal. Não se trata de um problema de preservação, mas antes um problema de manipulação ideológica da sua fruição. Ou seja, do campo da finalidade ou da função, do uso e significado que se atribui a dado objeto.

Pensar de forma mais criativa sobre os novos usos do património pode passar por desenvolver novas relações com a comunidade ou instituições de ensino. Exemplo disso é o Projeto Conservação Criativa, desenvolvido pelo Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar²⁹, que envolveu a participação de docentes e alunos. Este projeto tem por princípio a recuperação, preservação e exposição de objetos em contextos de edifícios históricos ou industriais, seguindo critérios

²⁷ National Museum Directors’ Conference, 2013, p. 14.

²⁸ MORGAN, MACDONALD, 2020.

²⁹ LOUREIRO, TRIÃES, FALCÃO, 2016.

bem estabelecidos para a sua seleção e utilizando a criatividade na forma de apresentar estes despojos. Desta forma, tem sido possível restabelecer novas leituras a objetos fragmentários aos quais, pela perda de significado artístico ou cultural, se afigurava um horizonte de destruição e desaparecimento. Projetos como este permitem encorajar novas perspectivas para objetos esquecidos, amontoados e sem voz, dando-lhes a possibilidade de “ressuscitarem”, não necessariamente no fundo de umas reservas de um museu. Na verdade, isto pode significar deixar para trás o seu passado de objeto museológico para passar a considerar o seu uso como ferramenta interpretativa, educativa ou lúdica.

O problema de crescimento excessivo das coleções justificaria, assim, uma desincorporação consciente em que os objetos são usados para fins de educação, exposição criativa e investigação, colocando-os ao serviço de uma comunidade mais alargada. Nesta perspectiva, refinar as coleções através da desincorporação de objetos que já não são mais úteis no seu atual contexto, pode ser mesmo encarado como um dever ético³⁰.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os problemas resultantes do contínuo crescimento das coleções obrigam a um exercício de reflexão sobre a visão que, para elas, se perspetiva a longo prazo. Essa reflexão deve conduzir à definição de políticas de incorporação que incluam as estratégias a tomar, com base nos objetivos a alcançar e nos recursos disponíveis. Constitui-se assim uma oportunidade para estabelecer, ou repensar, a missão do museu e vincular o desenvolvimento das coleções a essa missão geral, avaliando como é que esse crescimento se relaciona com outras áreas da gestão das coleções. Deve ser um exercício realista e responsável e sustentado em critérios bem definidos que não comprometam a sustentabilidade futura das coleções e objetos incorporados. Apesar da incorporação ser uma função dos museus, estes não podem ser lugares de acumulação constante. Deve haver um propósito maior e, idealmente, esse propósito não pode, nem deve ser definido, em primeiro lugar, pelas contingências ditadas pelo contínuo crescimento de coleções. As ideias aqui apresentadas de repensar o colecionismo museal não se opõem a esse crescimento, mas sugerem que este seja feito com pragmatismo. Se chegámos a um ponto em que os museus se sentem obrigados a manter coleções mesmo quando não têm uma clara perspetiva de uso, nem recursos para a sua preservação, nesse caso, exige-se uma resposta pragmática em vez de uma ideologia cega. Os profissionais de museus podem e devem estar preparados para lidar com os problemas de acumulação, saturação e repetição, alcançando um estado de maturidade em relação à própria ética profissional de modo a abrir as portas à eliminação, reequacionando essa espécie de “cláusula de perpetuidade”.

³⁰ MORGAN, MACDONALD, 2020.

A consciência de que os museus poderão ter de se desfazer de alguns dos seus objetos pode ser dolorosa e, embora em grande medida seja inevitável, os museus devem refletir sobre as múltiplas soluções para mitigar os efeitos dessa perda e encarar a questão como uma oportunidade de desenvolvimento sustentável.

REFERÊNCIAS

BRITO, Joaquim Pais de. O museu, entre o que guarda e o que mostra. *Museus, Discursos e Representações*. Coord. A. Semedo, J. Teixeira Lopes. Porto: Edições Afrontamento, 2006, p. 149-161.

CAMACHO, Clara Frayão (coord.). *Versão preliminar do Relatório Final do Grupo de Projeto Museus no Futuro*. Lisboa: ICOM Portugal, 2020.

CAMERON, Duncan. Musée, temple ou forum. *Vagues – une anthologie de la nouvelle muséologie*. Coord. A. Desvallés. Vol. 1, Savigny-le-temple: Éditions WMNES, 1992, p. 77-98.

FREDHEIM, Harald, MACDONALD, Sharon, MORGAN, Jennie. Profusion in museums. A report on contemporary collecting and disposal. Arts & Humanities Research Council, University of York, 2018. Disponível em: <http://www.carmah.berlin/wp-content/uploads/2018/12/Profusion-in-Museums-Report.pdf>. Acesso em set. 2020.

GOMES, Maria Fernando; VIEIRA, Eduarda; CASANOVAS, Luís Elias; CALVO, Ana. As condições de Conservação das Reservas Museológicas: Estudo Internacional e Nacional. *Estudos de Conservação e Restauro*, 8, 2016, p. 36-58.

HAUSER, Susanne. Waste into heritage: remarks on materials in the arts, on the memories and the museums. *Waste-site stories: the recycling of memory*. Eds. B. Neville, J. Villeneuve, Albany: state University of New York Press, 2002, p. 39-54.

HÄYHÄ, Heikki, JANTUNEN, Sari, PAASKOSKI, Leena. *Analysing Significance*. Punkaharju, Helsinki: Finnish Museums Association, 2015.

ICCROM-UNESCO. *International Storage Survey 2011: Summary of results*. Disponível em: https://www.iccrom.org/wp-content/uploads/RE-ORG-StorageSurveyResults_English.pdf. Acesso em set. 2020.

LAMBERT, Simon, MOTTUS, Tania. Museum storage space estimations: In theory and practice. *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 September 2014*. Ed. J. Bridgland, art.1503, Paris: International Council of Museums, 2014, 9 p.

LOUREIRO, Leonor, TRIÃES, Ricardo, FALCÃO, Cláudia. Educational tools for involving higher degree students within the Project Creative Conservation. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 8, p. 32-40.

LUNA, Maria Isabel. Incorporação e Desincorporação em Museus. História, realidade e perspetivas futuras. Dissertação em Estudos Museológicos para obtenção do grau de Mestre em Museologia: Conteúdos Expositivos. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2011.

MACDONALD, Sharon, SILVERSTONE, Roger. Re-writing the museum's fictions. Taxonomies, stories and readers. *Cultural Studies*, 4, 2, 1990, p. 176-191.

MORGAN, Jennie; MACDONALD, Sharon. De-growing museum collections for new heritage futures. *International Journal of Heritage Studies*, Volume 26, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/13527258.2018.1530289?scroll=top>. Acesso em set. 2020.

PINHO, Elsa Garrett, FREITAS, Inês da Cunha. *Normas gerais: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

POGREBIN, Robin. Clean House to Survive? Museums Confront Their Crowded Basements. *The New York Times*, 12 março 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/03/10/arts/museum-art-quiz.html>. Acesso em set. 2020.

RUSSELL, Roslyn, WINKWORTH, Kylie. Significance 2.0, a guide to assessing the significance of collections. Collections council of Australia, 2009. Disponível em: <https://www.arts.gov.au/sites/default/files/significance-2.0.pdf>. Acesso em set. 2020.

SANTOS, Jorge, SERÓDIO, Conceição, FERREIRA, Fernanda. *Diagnóstico aos Sistemas de Informação nos Museus Portugueses: Relatório Final. Grupo de Trabalho Sistemas de Informação em Museus (GT-SIM) da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas (BAD)*. 2017. Disponível em: https://www.bad.pt/noticia/wp-content/uploads/2017/06/GTSIM_DSIM_Relat%C3%B3rioFinal.pdf. Acesso em set. 2020.

SEMEDO, Alice. Políticas de Gestão de Coleções. *Ciências e Técnicas do Património*. Revista da Faculdade de Letras, I série, IV, Porto, 2005, p. 305-322.

TEIXEIRA, Madalena Braz. Quatro inovações legais em 2004. *Museologia.pt*, 1, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p. 42- 49.

National Museum Directors' Conference. *Too much stuff? Disposal from museums.*, London, 2003. Disponível em: https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/too_much_stuff.pdf. Acesso em set. 2020.

WIJSMULLER, Dieuwertje. *Deaccessioning & Disposal in Europe 2008-2017. A research on possibilities and attitudes across the European Member States*. Ed. Lori Beth Buckley – van der Putte, 2017.

WINKWORTH, Kylie. More on the museum diet: Ten strategies for sustainable museums and collections. *A cultural Cacophony: Museum Perspectives and Projects*, Sidney: NSW branch of Museums Galleries Australia, 2016, p. 72-84.

POLÍTICA DE ACESSO AO PATRIMÓNIO MUSEOLÓGICO: O CASO DO METROPOLITAN MUSEU OF ART¹

Submetido em 30/09/2020

Aceito em 10/11/2020

Aline Cristina Costa de Arruda²

Elisa de Noronha Nascimento³

RESUMO: Este artigo apresenta-se como um contributo para a reflexão sobre o acesso público ao património museológico. Assume como marco contextual as transformações do pensamento e da prática sobre/nos museus frente aos novos valores que emergem com a Democracia Cultural, e com o protagonismo das Tecnologias da Informação e da Comunicação – TICs na produção e partilha do conhecimento. Para tanto, discute a relevância da implementação de políticas de acesso nos museus contemporâneos e a importância das políticas de gestão de coleção e das ferramentas normalizadas nesse processo. Apresenta como caso de estudo o *Metropolitan Museum of Art* – Met, analisando algumas medidas adotadas por esta instituição para a promoção do acesso amplo e facilitado ao seu acervo.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas museológicas. Tecnologia da informação e comunicação em museus. Acesso aberto. Sociedade contemporânea.

MUSEOLOGICAL HERITAGE ACCESS POLICY: THE CASE OF THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

ABSTRACT: *This article presents itself as a contribution to the reflection on public access to museological heritage. It takes as a contextual framework the transformations of thought and practice about / in museums in face of the new values that emerge with Cultural Democracy, and with the role of Information and Communication Technologies - ICTs in the production and sharing of knowledge. To this end, it discusses the relevance of implementing access policies in contemporary museums and the importance of collection management policies and standard tools in this process. It presents the Metropolitan Museum of Art - Met as a case study, analyzing some measures adopted by this institution to promote broad and facilitated access to its collection.*

KEYWORDS: *Museum policies. Information and communication technology in museums. Open access. Contemporary society.*

¹ Este artigo foi desenvolvido no âmbito da investigação de Aline Cristina Costa de Arruda, realizada como trabalho de conclusão do Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), sob a orientação da Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento.

² Mestre em Estudos de Arte – Estudos Museológicos e Curadoriais, na FBAUP. Bacharel em Artes Visuais e Arquivologia pela Universidade de Brasília – UnB. Email: aline.costa.arruda@gmail.com

³ Doutora e Pós-doutora em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora Doutora Contratada no CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»|FLUP. Professora Auxiliar Convidada nos Mestrado em Museologia da FLUP e no Mestrado em Estudos Museológicos e Curadorias da FBAUP. Email: enascimento@letras.up.pt

POLÍTICA DE ACESSO AO PATRIMÓNIO MUSEOLÓGICO: O CASO DO METROPOLITAN MUSEU OF ART

Introdução

Há pelo menos cinco décadas que o universo museológico vem se reinventando como resposta às exigências de uma nova realidade social e política que emerge com a instauração de novos paradigmas, entre os quais, a *Democracia Cultural*. Nesse sentido, o reconhecimento dos *direitos culturais* – acesso, fruição, produção e participação – como direitos básicos do ser humano assinalam algumas das atualizações, ruturas, afirmações e reorientações de discursos e práticas que fundamentam a relação entre o museu, o património que gerem e os seus públicos e/ou comunidades. O protagonismo atribuído às Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) marca igualmente esta nova realidade – onde informação e conhecimento tornam-se valores sociais e económicos fundamentais⁴ – e potencializa o papel do museu como representante da diversidade cultural e como responsável pela preservação, difusão e acesso à cultura.

Frente a este cenário – onde já não é mais “possível analisar o museu sem considerar que tornar as suas coleções, informações e valores disponíveis ao público é essencial para a sua existência como instituição cultural”⁵ – discute-se aqui o acesso público ao património museológico. Para tanto, num primeiro momento e através da exploração da literatura especializada, discorre-se sobre a relevância da implementação de políticas de acesso nos museus contemporâneos e sobre a importância das políticas de gestão de coleção e das ferramentas normalizadas nesse processo. Assente na metodologia de Estudos de Caso, a discussão é desenvolvida ainda através da análise de algumas medidas adotadas pelo *Metropolitan Museum of Art* – Met, localizado em Nova Iorque, para a promoção do acesso amplo e facilitado ao seu acervo. A escolha do Met como caso de estudo justifica-se pelo seu alinhamento com os pilares de uma política de acesso aberto ao património museológico: transparência, participação social e compartilhamento de conhecimento.

1. O acesso público ao património museológico: contextos e realização

Em 2015, em sua 38ª Conferência Geral, a United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO) aprovou uma *Recomendação relativa à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, a sua Diversidade e o seu Papel na Sociedade*⁶, através da qual chamou a atenção dos seus Estados Membros para a

⁴ Takahashi, T. (org.) (2000). *Sociedade da informação no Brasil: livro verde*. Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia.

⁵ Valdés Sagüés, C. (2008). “La Difusión, Una Función Del Museo” in *Revista Museos.Es.*, no. 4: 64.

⁶ UNESCO (2017). *Recomendação Referente à Proteção e Promoção Dos Museus e Coleções, Sua Diversidade e Seu Papel Na Sociedade*. Paris: UNESCO <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152POR.pdf>.

importância das instituições museológicas na salvaguarda e difusão do património cultural, atribuindo as mesmas a função de representantes da diversidade cultural e a responsabilidade pela preservação, difusão e acesso à cultura. Em 2018, com a finalidade de acompanhar a implementação desta Recomendação e por meio de uma consulta pública aos seus Estados-membros⁷, a UNESCO destacou a relevância do museu como gerador de conhecimento e transformador social ao relacionar as suas funções com o cumprimento da Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável. Esta Agenda fundamenta-se na importância da construção colaborativa e solidária de um mundo caracterizado pelo respeito universal aos direitos humanos, à dignidade humana, à diversidade cultural e à igualdade de gênero⁸. Por fim, nesta consulta pública, a UNESCO destacou o papel dos museus no cenário globalizado, como geradores de conhecimentos, conscientizadores dos valores citados e promotores da inclusão social.

O entendimento da UNESCO sobre os museus na atualidade inscreve-se num contexto mais amplo de transformações pelo qual passou o *mundo dos museus* nas últimas décadas, muitas das quais impulsionadas pela *Democracia Cultural*. Enquanto um novo paradigma teórico e complexo que se desenvolve paulatinamente desde a década de 1970, a Democracia Cultural constitui-se, potencialmente, como um dos alicerces das políticas culturais implementadas a partir de então, que pretendem “transformar os sujeitos em protagonistas activos da sua própria história”, através de “ações vivenciais e comunitárias atravessadas por práticas culturais comprometidas”, assentes no “direito individual e colectivo à cultura”⁹. No âmbito dos museus, isso pressupõe trazer para o centro das suas práticas e preocupações os seus públicos e/ou comunidades – quem são, os seus anseios e necessidades –, assumindo os princípios de diversidade e inclusão. Segundo Hooper-Greenhill¹⁰, duas questões orientam fundamentalmente esse processo. A primeira diz respeito às *narrativas* e às *vozes*, ou *o que é dito* e *quem diz*; a segunda diz respeito à compreensão, à interpretação e à construção de significados, ou *quem ouve*. Por outras palavras, num contexto de Democracia Cultural, a transformação do museu pressupõe a reconceptualização da sua relação com o seu público sendo que a reflexão sobre os modos de

Acessado em julho de 2020.

⁷ UNESCO (2019). *Report on the Implementation of the UNESCO 2015 Recommendation on Museums & Collections*. Paris: UNESCO <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371549>. Acessado em julho de 2020.

⁸ Sobre a Agenda 2030 ver <http://www.agenda2030.org.br/sobre/>

⁹ Teixeira Lopes, J. (2009). “Da Democratização Da Cultura a Um Conceito e Prática Alternativos de Democracia Cultural” in *Saber & Educar* (2009): 5, <https://doi.org/10.17346/se.vol14:121>. Acessado em julho de 2020.

¹⁰ Hooper-Greenhill, E. (2001). *Cultural Change in Museums: Professional Issues, Taking the Lead*, Papers Delivered to the Nordic Museums Leadership Programme, organised by Museumshøjskolen, the Danish Museums Training Institute, Copenhagen, Denmark, June 11th and 12th, 2001. www.arkade.aau.dk/links/60/610/index.tkl?tkl_search_scope=entire?query=&query1=museumsh%C3%B8jskolen&query2=&field_query1=term&field_query2=&type=&op1= Acessado em julho de 2020.

construção do conhecimento apresenta-se como um aspeto vital¹¹. Deste modo, ações que promovam o acesso ao património museológico ganham relevância; e funções como a comunicação e a educação passam a ser pensadas sob uma perspetiva mais social, considerando a participação da sociedade na construção do conhecimento gerado sobre e a partir do mesmo.

Desde meados da década de 1980, os museus e o património têm sido objeto de atenção académica e política em muitos países ocidentais, assistindo-se a transformações na perceção do seu papel e a uma mudança de paradigma (pelo menos em termos retóricos), do “museu como um templo” para “um museu como fórum”, do museu mero armazém-contentor ao museu agente cultural (Levi 1985), referente comunitário e agitador de pensamento (Poussou 2007), agente de inclusão e de encontro para conhecer e até mesmo curar (Torregrosa 2017) e, como resultado, a um entendimento dos museus como espaços para a diversidade e democracia¹².

Há que se assinalar, igualmente, o impacto do pensamento crítico museológico para a transformação dos museus nas últimas décadas. Caracterizado, segundo Shelton, pela “interdisciplinaridade e por uma mudança nos modos de pensar o museu”, este pensamento consolida-se através da enfática e constante necessidade de refletir sobre o papel do museu “como uma instituição representativa e identitária de culturas, grupos e/ou comunidades, abrindo ao campo da Museologia novas perspetivas de pesquisa e ação”¹³. Entre as correntes do pensamento crítico museológico que se consolidam destaca-se aqui a Nova Museologia¹⁴ por assumir como seu conceito-chave “a reapropriação do território, do património, para o autodesenvolvimento individual e coletivo”¹⁵. Neste sentido, a Nova Museologia privilegiará ações que estimulam a participação e o acesso da comunidade ao património museológico, como forma de integração entre a instituição e público. Assim, a existência do museu consubstancia-se com a realização de uma política de conversação cultural entre muitos participantes e através da promoção de espaços para onde confluem uma série de dilemas, contradições e tensões em relação aos processos de seleção e produção de conhecimento¹⁶.

¹¹ Nascimento, E.N. (2017). *Discursos e Reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*, Porto: Edições Afrontamento.

¹² Semedo, A; Fontal, O; Ibanez, A. (2017), “Objetos e Museus: Biografias, Narrativas e Vínculos Identitários” in *Midas*, no. 8 <https://doi.org/10.4000/midas.1169>. Acessado em agosto de 2020.

¹³ Shelton (2006) apud Nascimento, E.N. (2017). *Discursos e Reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*, p. 68.

¹⁴ Gómez Martínez, J. (2006). *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Ediciones Trea.

¹⁵ Mensch, P. (1992). *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis.

http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_toward

Acessado em julho de 2020.

¹⁶ Padró, C. (2003). “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio” in Lorente, J. et al. (orgs), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 51-70.

Neste contexto de transformações, de novos papéis e compromettimentos assumidos pelos museus, as TICs configuram-se como importantes ferramentas não só para a preservação, como também para a divulgação e acesso ao património museológico, atribuindo uma maior dinamicidade ao ambiente museológico e às suas relações com a comunidade. Em outras palavras, as TICs aceleram ou potencializam o processo de transformação dos museus por estimularem a comunicação, produção de conhecimento e intercâmbio de experiências e informações¹⁷.

Nessa perspectiva, os museus vêm inserindo as tecnologias da informação e comunicação (TICs), com o objetivo de integrar o conceito de interatividade dentro do espaço museológico, possibilitando ao visitante diversificar alternativas de percepção do conhecimento exposto nesse espaço¹⁸.

Centrando-se no comprometimento do museu com a promoção do acesso ao património museológico, sublinha-se aqui a importância das TICs para a implementação de um outro importante instrumento: a política de acesso. Entendida como um instrumento formalizado e aprovado pela administração dos museus, a política de acesso é um compromisso público que abrange toda a instituição. Orienta como as pessoas podem ver, usar e fazer referência ao património gerido pelo museu, como podem obter acesso aos seus espaços e coleções, e como podem compartilhar informações obtidas através deste acesso¹⁹. Fundamentalmente:

Uma política de acesso relaciona-se diretamente ao público dos museus e sua experiência com a instituição. Ela visa garantir a ampliação do acesso aos acervos e oferecer experiências significativas junto ao património sob sua custódia. Esta Política de certa forma garante que as ações de gestão do acervo estejam integradas ao interesse público e à missão institucional²⁰.

¹⁷ Nota-se que, de acordo com a Recomendação da UNESCO (2017), os Estados Membros deveriam “apoiar os museus a compartilhar e a disseminar o conhecimento e garantir que os museus tenham os meios para ter acesso a estas tecnologias quando consideradas necessárias para melhorar as suas funções fundamentais”.

¹⁸ Padilha, R.; Café, L.; Silva, E.L. (2014). “O Papel Das Instituições Museológicas Na Sociedade Da Informação/Conhecimento” in *Perspectivas Em Ciencia Da Informacao* 19, n.º 2: 68–82. <https://doi.org/10.1590/1981-5344/1889>. Acessado em agosto de 2020.

¹⁹ Arts Council England, Welsh Government, Museums Galleries Scotland, Northern Ireland Museums Council (2018). *UK Museum Accreditation Scheme. Users and their experiences. Be accessible to the public*. https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Accreditation_Standard_Nov2018_0.pdf Acessado em agosto de 2020.

²⁰ Museu da Casa Brasileira (2019). “Política de Acesso aos Acervos” in MCB, *Política de Gestão de Acervos*. São Paulo: MCB e Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulos, p 36. https://www.mcb.org.br/wp-content/uploads/2019/03/PoliticaGest%C3%A3oAcervos_MCB.pdf Acessado em agosto de 2020.

Segundo o *UK Museum Accreditation Scheme*²¹, os aspetos gerais que devem ser abrangidos pela política de acesso, para que um museu consiga manter o seu acervo acessível são: utilizar métodos variados de interpretação para exibir as coleções; permitir o acesso do público às coleções, às informações associadas às mesmas, aos edifícios e páginas *online*; e prever a data para revisão da política. Sendo assim, o objeto de uma política de acesso inclui, para além das próprias coleções, o conhecimento produzido sobre e a partir das mesmas, seja por meio das atividades de gestão das coleções, seja por meio dos estudos e pesquisas que envolvem o património museológico.

Cita-se qui como um exemplo as políticas de acesso aberto para museus e que têm como escopo incentivar o acesso e o uso livre das coleções e do conhecimento construído a partir dos acervos museológicos. Segundo Wiedemann, Schmitt, e Patzschke²², a partir de uma perspetiva do acesso aberto, a utilização dos acervos se dá, especialmente, por meio de dispositivos digitais.

O conceito de utilização é entendido como o processo de utilizar conteúdos digitais ou permitir a sua utilização. Neste entendimento, permitir a sua utilização refere-se à acessibilidade não só no sentido da visibilidade pública, mas também no que diz respeito a opções para utilização posterior, tais como a alteração e adição ao conteúdo digital por terceiros ²³.

Com o objetivo de serem mais efetivas, essas políticas utilizam-se das TICs para expandir o acesso e viabilizar a utilização da informação e conhecimento geridos pela instituição. Alguns recursos adotados pelos museus para facilitar a interação com o público são: aplicativos para *smartphones*, plataformas colaborativas, aplicação de inteligência artificial e adesão ao domínio público. Nesse sentido, as TICs são importantes porque contribuem para que as políticas de acesso alcancem um público maior e promovam a interação da instituição com este público. Todavia, chama-se aqui a atenção para a importância das políticas de gestão de coleção e das ferramentas normalizadas nesse processo.

As políticas de gestão de coleção englobam procedimentos para a sua organização, desde a aquisição até à alienação dos objetos museológicos, conforme a realidade de cada instituição, *i.e.*, adequam-se aos seus respetivos contextos institucionais, os quais são caracterizados pela sua cultura, valores, missão, código de ética, legislações. Dito de outra maneira, uma política de gestão de coleção contém orientações, nunca de forma taxativa, que buscam facilitar o desenvolvimento do trabalho de determinada instituição. Sendo assim, consolida-se como um arcabouço informacional riquíssimo sobre a realidade de um museu, pois é elaborada conforme o seu contexto institucional. Ainda outro aspeto

²¹ Arts Council England, Welsh Government, Museums Galleries Scotland, Northern Ireland Museums Council (2018). *UK Museum Accreditation Scheme. Users and their experiences. Be accessible to the public.*

²² Wiedemann, J.; Schmitt, S.; Patzschke, E. (2019). "Responding to Open Access: How German Museums Use Digital Content" in *Museum & Society* 17, no. 2:194.

²³ Ibid.

relevante a ser considerado é que a política de gestão de coleção, sendo um documento público, demonstra o compromisso da instituição com a sua missão e com a comunidade com a qual se relaciona.

Ao mesmo tempo, a gestão de um acervo museológico é uma ação complexa que envolve pressupostos teóricos e técnicos, relacionados com as várias áreas de trabalho do museu. Diante de tal complexidade e com vista ao eficiente funcionamento das instituições museológicas, torna-se importante que todas as suas práticas sejam realizadas de forma sistemática, baseadas em procedimentos, terminologias, padrões e normas bem definidos. Refere-se aqui ao uso das ferramentas normalizadas de gestão que contribuem também para um maior intercâmbio de experiências e informações entre instituições e entre profissionais da área, já que um dos objetivos das instituições que utilizam tais ferramentas é partilhar conhecimento em busca das melhores práticas e da expansão do acesso público do património que gerem²⁴. Nesse sentido, as ferramentas de gestão normalizadas podem ser uma alternativa para a realização de um trabalho baseado em compartilhamento de linguagem comum entre várias instituições e no aperfeiçoamento de práticas consoante com valores contemporâneos relacionados ao acesso democrático ao património.

Enfim, pode-se afirmar que a implementação de uma política de acesso efetiva obriga os museus a refletir sobre os compromissos que precisam assumir com o património que gerem e com a sociedade da qual fazem parte. Por outro, implica a informatização dos acervos museológicos, pressupondo-se, de acordo com Matos, “um processo assente na normalização internacional e sustentado em políticas de coleções preestabelecidas, tendo em conta o manancial de informação detido pelos museus e a democratização do conhecimento que as novas redes de comunicação proporcionam”²⁵.

2. A Política de Acesso do Metropolitan Museu of Art

O Metropolitan Museum of Art – Met foi fundado no ano de 1870, na cidade de Nova Iorque, com a finalidade de colecionar obras de arte representativas das primeiras manifestações culturais da humanidade até à atualidade. A ideia de criação do Met tem origem em 1866, quando um grupo de americanos, reunidos em Paris, discutiram a importância de se criar uma instituição de arte como instrumento para educar a sociedade. O advogado John Jay, mentor da ideia e primeiro presidente da instituição, liderou o projeto que culminou com a fundação do Met, quatro anos mais tarde.

Para viabilizar o projeto, Jay presidiu o *Union League Club*, em Nova Iorque, com o objetivo de reunir interessados, de diversos segmentos sociais, em concretizar a ideia da instituição do novo Museu.

²⁴ O *Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums* – SPECTRUM da Collections Trust, assim como, a norma ISO 21127:2006 resultante do trabalho do Comité Internacional para a Documentação do ICOM, o CIDOC, são exemplos atuais e bem-sucedidos de ferramentas de gestão normalizadas, adotadas a nível mundial.

²⁵ Matos, A. (2012). *SPECTRUM: Uma Norma de Gestão de Coleções Para Os Museus Portugueses*. Tese de doutoramento, Universidade do Porto, p. 80.

Desse modo, o Met foi criado para funcionar, inicialmente, no *Dodworth Building*, mas sofreu várias mudanças de endereço. Por fim, estabeleceu-se nas três galerias atuais: a Met Fifth Avenue, o Met Breuer e o Met Cloisters. Atualmente, as coleções são disponibilizadas fisicamente nestes endereços e, também, virtualmente por meio de TICs²⁶.

As intenções iniciais do projeto de criação do Met eram estabelecer um museu e uma biblioteca de arte, para incentivar os estudos relacionados com o conhecimento das artes e com o património cultural da humanidade. Tencionava-se ainda a aplicabilidade desse conhecimento na vida prática da sociedade o que envolvia as áreas social, económica e educativa (instrução da população). Ainda hoje, a ideia essencial dos propósitos do Museu são os mesmos, apenas acrescido do sentido de conexão de conhecimentos e pessoas.

Desde as suas primeiras aquisições o Met tem vindo a aumentar, a cada ano, a sua coleção e a consolidar-se como uma importante instituição de preservação da arte e do conhecimento a ser partilhado com a sociedade. O seu acervo museológico subdivide-se em dezessete coleções organizadas por temas e que são geridas por departamentos específicos. Além de gerir as coleções, os departamentos desenvolvem estudos que contribuem para a construção do conhecimento sobre as obras de arte que as constituem²⁷: Arte Americana; Arte Antiga do Oriente; Armas e Armaduras; Artes da África, Oceânia e América; Arte Asiática; Coleção de Trajes e Acessórios; Desenhos e Gravuras; Arte Egípcia; Pinturas Europeias; Esculturas Europeias e Arte Decorativa; Arte Grega e Romana; Arte Islâmica; Coleção Robert Lehman²⁸; Arte Medieval e Bizantina; Arte Moderna e Contemporânea; Instrumentos Musicais; e Fotografias²⁹.

Para viabilizar a gestão e acesso deste vasto acervo, o Met organiza-se a partir de políticas, programas e metodologias bem definidas e próprias a sua natureza específica: Política de Gestão de Coleções; Diretrizes relacionadas à solicitação de empréstimos da coleção; Política de Acesso Aberto; Programa de recursos de imagens e dados para acesso; Iniciativas de acesso aberto às coleções; Diretrizes de proveniência das coleções; Declaração institucional sobre diversidade, inclusão e igualdade de acesso³⁰.

²⁶ The Metropolitan Museum (2020). *History of the Museum – The Met*. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>. Acessado em agosto de 2020.

²⁷ The Metropolitan Museum (2020). *The Met Collection*. <https://www.metmuseum.org/art/collection>. Acessado em agosto de 2020.

²⁸ Constituída por obras da Europa Ocidental, do século XIV ao século XX.

²⁹ De 1830 até o presente.

³⁰ The Metropolitan Museum (2020). *Collections Management Policy*. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/collections-management-policy>. Acessado em agosto de 2020.

A política de gestão de coleções do Met é muito ampla e contempla aspetos como declaração de propósito e missão; objetivo da política de gestão de coleções; deveres do conselho de curadores; aquisições; descarte; cuidado das coleções; documentação e inventários; e acesso à coleção.

Entre os aspectos mencionados, distingui-se o “cuidado das coleções” por ser considerado pelo Met um ponto muito importante da sua política de gestão de coleções. Nesse sentido, no sítio *online* do Museu, é frisada a relevância dos padrões de conservação, da documentação exata de todos os trabalhos de exame e tratamento das obras de arte, da pesquisa científica para análise das obras de arte e do desenvolvimento de métodos preventivos e estratégias de conservação a longo prazo. Distingue-se igualmente a atividade de “documentação e inventários” que pressupõe manter registos precisos e atualizados sobre a identificação, localização e condição de todos os objetos da coleção, bem como das atividades em andamento, como exposições, empréstimos, pesquisas e correspondência com doadores, artistas e estudiosos³¹ – o que demonstra uma preocupação em se preservar, além do próprio objeto museológico, as informações e os conhecimentos gerados a partir dele. Todavia, distingue-se aqui, sobretudo, o “acesso à coleção”.

Com a finalidade de viabilizar um acesso mais amplo e eficiente, o Met adota, entre várias outras ações, uma Política de Acesso Aberto³², a qual foi implementada no ano de 2017, com o principal objetivo de disponibilizar todas as imagens de obras de arte, de domínio público, da sua coleção, por meio do uso de TICs.

Esta Política surgiu num contexto de parceria entre o Met e a *Wikimedia Foundation*, uma organização sem fins lucrativos, que apoia a *Wikipedia* e os seus projetos, e que tem como missão incentivar a sociedade a se conectar, disponibilizar e utilizar o conhecimento, ideias e criatividade, numa escala global. Com essa parceria o Met implementou programas e projetos associados que incentivam o compartilhamento e o uso do conteúdo gerido pela Instituição – as próprias imagens geradas a partir das coleções e o conhecimento construído a partir deste património museológico.

Torna-se aqui fundamental mencionar que entre as políticas estabelecidas pelo Met está a Política de Diversidade, Inclusão e Igualdade de Acesso³³, que busca promover o acesso às instalações, ao acervo, ao conhecimento, às oportunidades e às experiências, a todas as pessoas. Sendo assim, os princípios de diversidade, inclusão e igualdade de acesso são adotadas de forma ampla em todas as atividades e áreas da instituição.

³¹ Ibid.

³² Tallon, L. (2020). *Introducing Open Access at The Met*. <https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2017/open-access-at-the-met>. Acessado em agosto de 2020.

³³ The Metropolitan Museum (2020). *Institutional Diversity, Inclusion, and Equal Access Policy Statement*. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/diversity-inclusion-and-equal-access-policy>. Acessado em agosto de 2020.

O estabelecimento desta Política influenciou a implementação de ações que facilitem o acesso às coleções, alicerçadas nos princípios da diversidade, respeito e inclusão. A inclusão deu-se, por exemplo, pela adequação das instalações físicas, de modo a que o Met esteja apto a receber pessoas com diferentes graus de dificuldades motoras ou sensoriais, e pela adoção de TICs nas ações relacionadas a produção e compartilhamento de conhecimento sobre as suas coleções.

Os exemplos a seguir ilustram a maneira como o Met realiza as suas funções, baseado nos valores relacionados com a abertura da instituição e conexão de pessoas e conhecimento, colaborando com o intercâmbio de informações. Desse modo, nota-se que o Museu tem um compromisso público com a comunidade, em busca das melhores práticas relacionadas com o acesso o património museológico que gere e a transparência das suas ações, podendo ser considerado uma instituição alinhada com os valores da sociedade contemporânea.

2.1 Projeto para utilização da licença Creative Commons Zero (CC0)

Um dos primeiros projetos realizados para atingir os objetivos da Política de Acesso Aberto foi a utilização de uma plataforma *online* colaborativa³⁴, que utiliza a licença *Creative Commons Zero* (CC0) e cujo conteúdo disponibilizado está em domínio público, e os respectivos direitos autorais são renunciados. Com isso, têm-se uma maior flexibilidade para o compartilhamento e uso do conteúdo armazenado. Atualmente, o Met conta com cerca de 406.000 imagens disponíveis para acesso e uso público.

Como no exemplo a seguir, as obras de arte abrangidas pela Política de Acesso Aberto estão sinalizadas com o ícone “CC0” e com as informações de “public domain” e “download”. Além, das próprias imagens, são disponibilizadas, também, as principais informações que contextualizam cada obra de arte. Essas informações (título, autor, data, dimensões, entre outras) são armazenadas em arquivo no formato CSV³⁵, codificado em UTF-8³⁶, próprio para *download*, na plataforma GitHub – que é uma plataforma *online*, de trabalho colaborativo, que permite aos programadores, utilitários ou qualquer usuário a contribuição em projetos privados e/ou *Open Source*.

³⁴ Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/art-at-home>.

³⁵ Sobre os arquivos Comma-separated values ver *The Comma Separated Value (CSV) File Format. Create or parse data in this popular pseudo-standard format*. Disponível em <http://creativyst.com/Doc/Articles/CSV/CSV01.htm>.

³⁶ Sobre UTF-8 (8-bit Unicode Transformation Format- informática avançada) ver *UTF-8 and Unicode*. Disponível em <http://www.utf-8.com/>.



Figura 1: Exemplo de imagem acessível por meio da plataforma aberta com domínio público (The Metropolitan Museum 2020d).³⁷

2.2 Construção e Compartilhamento do Conhecimento

Ainda, como parte da Política de Acesso Aberto, o Met tem procurado estabelecer parcerias que contribuam para a ideia de intercâmbio e compartilhamento de informações e conhecimentos. Como exemplos de parceiros, têm-se: o Artstor³⁸, que é uma organização com a missão de compartilhar mídias digitais referentes aos conteúdos relacionados com arte, cultura e história, para alunos e professores, por meio de uma plataforma digital especializada em ensino e aprendizagem, com direitos autorais liberados para educação e pesquisa; a Biblioteca Pública Digital da América³⁹, que é uma plataforma para compartilhamento de livros e conteúdos relacionados com arte, cultura e história, de forma gratuita, com a missão de contribuir para a era do conhecimento; e a plataforma digital *Wikipedia*, com o objetivo de compartilhar informações sobre o Met na *internet* através do projeto GLAM-WIKI⁴⁰.

Outro aspecto a se destacar é o papel importante que esse tipo de acesso, amplo e facilitado exerce com relação ao desenvolvimento científico. Isso porque, um dos propósitos do Met é incentivar o uso do conteúdo armazenado e disponibilizado nas plataformas digitais por pesquisas científicas. Como exemplo de instituições que desenvolvem pesquisas a partir do conteúdo abrangido pela Política de

³⁷ Tallon, L. (2020). *Introducing Open Access at The Met*.

³⁸ <https://www.artstor.org/>

³⁹ <https://dp.la/>

⁴⁰ Sobre este projeto ver *GLAM/Metropolitan Museum of Art*. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/Metropolitan_Museum_of_Art.

Acesso do Met, têm-se a *Google*, o *Cornell Tech*, a Universidade da Virgínia e a plataforma de ciência de dados *Kaggle*.

2.3 Utilização de Inteligência Artificial

Ainda, o Met realizou uma parceria com a *Microsoft* e o *Massachusetts Institute of Technology* – MIT, por meio do projeto *Art Explorer*, que utiliza Inteligência Artificial – IA. Neste projeto é usado o recurso de pesquisa cognitiva do Azure Search⁴¹, que é um serviço de pesquisa da Plataforma em Nuvem do Microsoft Azure que fornece recursos de indexação e consulta de dados com funcionalidades de IA. Com isso é possível, por exemplo, o fornecimento de novos pontos de acesso, de relações entre obras de arte por algum padrão visual semelhante, além do pesquisado pelo usuário.

Além disso, destacam-se, no âmbito do acesso aberto, os protótipos de IA desenvolvidos em parceria com a *Microsoft* e o MIT. São cinco protótipos, a saber: *Artwork of the Day*; *Gen Studio*; *My Life, My Met*; *Storyteller*; e *Tag, That's It!*. Todos eles são modelos tecnológicos que interagem com o público retornando conteúdos contextualizados e personalizados para os usuários. O *Artwork of the Day* retorna resultados contextualizados conforme o perfil de cada usuário; o *Gen Studio* permite ao usuário “imersão” na coleção e manipular obras distintas para criar uma nova obra; o *My Life, My Met* é uma interação entre a Microsoft AI e o Instagram, em que, são sugeridas obras relacionadas com as fotos pessoais do usuário; o *Storyteller* permite ao usuário, por meio do reconhecimento de voz, a criação de histórias, narrativas ilustradas com obras de arte do Met; e o *Tag, That's It!*, por meio da plataforma Wikimedia, possibilita relacionar palavras-chave utilizadas pelos usuários com obras de artes do acervo do Met.

A Política Acesso Aberto do Met abrange, ainda, um trabalho essencial realizado pelos profissionais da área da informação, que é a indexação das obras com palavras-chave que as contextualizem, além da descrição do assunto de cada objeto museológico. Nesse sentido, a indexação e descrição das obras, além de produzirem um conhecimento relacionado ao patrimônio museológico, contribuem com outras formas de geração de conhecimento. Como exemplo, cita-se o inter-relacionamento entre as coleções *online* do Met e outras bases, como a Wikipedia, por meio das habilidades cognitivas da IA. Neste caso, algumas obras de artistas muito conhecidos estão vinculadas às biografias dos seus respectivos artistas produtores, que estão disponíveis na Wikipedia.

⁴¹ Sobre o Azure Search ver *O que é a Pesquisa Cognitiva do Azure?* Disponível em <https://docs.microsoft.com/pt-pt/azure/search/search-what-is-azure-search>

2.4 Projeto para Desenvolvimento de API

Um outro projeto importante, que viabilizou o acesso amplo, em escala global do acervo do Met, foi o desenvolvimento de uma *Application Programming Interface* – API específica para a *Met Collection*. Com isso, o Museu incentivou a difusão do seu patrimônio cultural, ao disponibilizar uma aplicação que permite o acesso a informações sobre a coleção e a possibilidade de outros sítios Web utilizarem, de forma facilitada, essa informação.

Atualmente, há uma parceria entre o Met e a *Google Arts & Culture* - GA&C, em que por meio da conexão entre a API *The Met Collection* e este sítio da *Google*, as obras da coleção do Met são disponibilizadas para pesquisa pública. Com isso, ocorre uma sincronicidade entre os dois sítios, pois à medida em que o Met atualiza o seu banco de imagens *online*, automaticamente a GA&C é atualizada. Isso não ocorreria caso não se utilizasse a API, já que a atualização no *Google* seria manual. A figura a seguir exemplifica uma consulta de obras do Met disponibilizadas no *Google culture*.



Figura 2: Exemplo de plataforma de conteúdo disponível em plataforma colaborativa.⁴²

⁴² Tallon, L. (2020). *Scaling the Mission: The Met Collection API* <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the->

Além disso, o Met estabeleceu uma integração entre esta API e o recurso *online Google Knowledge Graph*. Este recurso possibilita a geração de conhecimento relacionado com o que foi pesquisado pelo usuário no *Google*, sem que ele precise navegar para outros sítios.

Nota-se, entretanto, que o Met mantém igualmente uma Política de Procedimentos e Acesso aos Arquivos. Com isso, incentiva o acesso aos registos relacionados com as atividades e as coleções do Museu e que são fontes riquíssimas de informação sobre o patrimônio cultural. Isso porque os arquivos são constituídos por documentos comprobatórios e de valor histórico e cultural, acumulados naturalmente, em razão das atividades da instituição produtora.

Além dos arquivos, o Museu apresenta um conjunto de bibliotecas e centros de pesquisas, que também estão abertos ao público, como forma de estimular o compartilhamento de conhecimento. Esses locais gerenciam e disponibilizam materiais, como publicações e objetos especializados em conteúdos relacionados com o patrimônio cultural do Museu. Dessa forma, o Met mantém políticas de acesso aberto que abrangem todas as áreas da informação: coleções museológicas, arquivo, biblioteca e centro de pesquisa.

Por fim, além das ações apresentados acima, o Met definiu na sua Política de Acesso Aberto, intenções voltadas para a contínua ampliação do acesso e utilização do conhecimento gerado pelo Museu. Assim, a instituição estabeleceu como próximas etapas:

- Conscienciar a sociedade quanto à existência da Política Acesso Aberto e a possibilidade de uso irrestrito das imagens das obras disponibilizadas;
- Estimular a sociedade a explorar as imagens e dados do acesso aberto;
- Estabelecer parcerias com empresas de tecnologias, a fim de desenvolver novas integrações entre as coleções do Met e a *API Met Collection*.

Como se pode observar, o Met preocupa-se com a consciencialização da sociedade quanto à existência e disponibilização da sua coleção museológica e do conhecimento gerado a partir dela. Isso porque a consciencialização, assim como os projetos aqui mencionados, é essencial para que de fato o conhecimento seja compartilhado e construído por todos, de modo eficiente. Em outras palavras, se uma política de acesso não tiver alcance na sociedade, não se justifica a implementação dela.

Missão do Met	O <i>Metropolitan Museum of Art</i> recolhe, estuda, conserva e apresenta obras de arte significativas em todos os tempos e culturas, a fim de conectar as pessoas à criatividade, conhecimento e ideias.
Política de Acesso Aberto	Abrangência: • Coleções e galerias; • Arquivos; • Bibliotecas e • Centros de informação. Missão: compartilhar, com o maior alcance possível, o patrimônio cultural gerido pelo Met. Objetivos: • disponibilizar imagens de obras de domínio público ou aquelas que o Museu renuncia a qualquer direito autoral; • Disponibilizar imagens de obras que o Museu sabe estar sob direitos autorais ou outras restrições; • disponibilizar dados relativos à coleção on-line; • Facilitar e incentivar o uso das imagens pela comunidade. Iniciativas: • Declaração institucional sobre diversidade, inclusão e igualdade de acesso; • Diretrizes relacionadas à solicitação de empréstimos da coleção; • Definição de intenções para continuidade das ações: consciencialização sobre a existência do banco de conhecimento, estabelecimento de novas parcerias e demonstração das possibilidades de uso dessas informações. Ações: 1. Parceria <i>Wikimedia Foundation</i> (resultou na política de acesso aberto); 2. Disponibilização de imagens de domínio público (CC0); 3. Parcerias para compartilhamento de conhecimento: <i>Creative Commons</i>, <i>Wikimedia</i>, <i>Artstor</i>, Biblioteca Pública Digital da América, Plataforma GitHub. 4. Parcerias para pesquisa científica (parceria com <i>Google</i>, <i>Cornell Tech</i>, Universidade da Virgínia e a plataforma Kaggle); 5. Projeto Art Explorer: parceria Met, a <i>Microsoft</i> e o MIT para desenvolvimentos dos modelos com IA (<i>Artwork of the Day</i>, <i>Gen Studio</i>, <i>My Life</i>, <i>My Met</i>, <i>Storyteller</i>). 6. Programa de indexação e descrição das obras; 7. Projeto <i>API Met Collection</i>; 8. Parceria entre o Met e a <i>Google Arts & Culture</i>; 9. Parceria <i>Google Knowledge Graph</i>; 10. Programa de recursos de imagens e dados para acesso; 11. Diretrizes de proveniência das coleções; 12. Desenvolvimento de pesquisas científica.

Tabela 1: Resumo dos programas e projetos associados à Política de acesso Met.

Considerações finais

No corrente ano, a humanidade deparou-se com um acontecimento inesperado e de dimensão até então inimaginada: a ocorrência de uma crise humanitária gerada pela contaminação, em massa, da população de várias partes do mundo, pelo COVID-19. Este acontecimento altera, repentinamente, a forma como a sociedade se relaciona diariamente, o que obriga a uma mudança de comportamento –

agora caracterizado pelo isolamento social. Nesse contexto, as TICs tornam-se uma das principais ferramentas para viabilizar um novo modo de vida e de trabalho.

No âmbito dos museus, e devido ao empenho em superar tal desafio, nota-se a aceleração de um processo que emergia de forma lenta para uma grande parte destas instituições: a expansão do acesso ao patrimônio museológico e ao conhecimento gerado sobre o mesmo, através da utilização das TICs. Isso pode ser observado no *Relatório sobre o Impacto do COVID-19 nos Museus da Europa*, publicado pela Network of European Museum Organisations - NEMO⁴³, onde consta, entre outras informações, que “quatro em cada cinco museus têm aumentado os seus serviços digitais para atender ao público, e quase metade criou um ou mais serviços online novos”.

Nesse sentido, o relatório final da NEMO recomendou que as instituições invistam na digitalização do patrimônio cultural como forma de promoção da preservação, acesso e compartilhamento de conhecimento. Assim, observou a importância das instituições reconhecerem a necessidade da expansão do acesso para que o museu cumpra a sua missão: “O reconhecimento deve ser traduzido em investimentos em serviços digitais e infraestruturas para o futuro”⁴⁴.

Ainda, para minimizar o impacto dessa crise humanitária no acesso ao patrimônio museológico, o *Internacional Council of Museums* – ICOM Brasil publicou, em sua página *online*, algumas recomendações que incentivam as instituições de cultura e memória a realizarem ações que promovam a expansão do acesso remoto para o público em geral⁴⁵.

Quanto às recomendações do ICOM Brasil, elas abrangem várias áreas, tais como: “conservação de coleções de museus; garantia à segurança do patrimônio cultural durante o confinamento – um desafio para os profissionais de museus e serviços policiais; modos de alcançar o público remotamente”; impacto, inovações e planejamento para pós-crise; etapas para apoiar a resiliência da comunidade.⁴⁶

Entre estas áreas, destaca-se aqui a terceira – como alcançar o público remotamente –, por meio da qual o ICOM incentiva as instituições a disponibilizarem as suas coleções *online* e, quando não tiverem condições de fazer isso, a utilizarem as TICs para, de alguma maneira, se aproximarem do público.

⁴³ Network of European Museum Organisations – NEMO (2020). *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe Final Report*. https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf. Acessado em agosto de 2020.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Internacional Council of Museums - ICOM Brasil (2020). *Recomendaciones de ICOM Brasil en Relación con Covid 19*. São Paulo: ICOM Brasil, 2020. http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/04/Recomendaciones_de_ICOM_Brasil_en_relacion_con_COVID_28042020.pdf. Acessado em agosto de 2020.

⁴⁶ ICOM | OECD Webinar: *impact, innovations and planning for post-crisis; Museums and COVID-19: 8 steps to support community resilience*. Disponível em <https://icom.museum/en/covid-19/webinars/icom-oecd-webinar/>.

Recomenda-se, por exemplo, “que as instituições desenvolvam ou mantenham rotinas de interação com o público através das redes sociais (*Instagram, Twitter, Facebook*, etc.), seguindo um plano de divulgação das suas coleções e de estímulo à consulta e pesquisa em bases de dados ou página *web*”. Ainda, durante este período, “que produzam material para publicação digital (brochuras de orientações técnicas; catálogo digital de exposições realizadas, etc.) com informação clara e direta, acessível ao público”.⁴⁷

Nesta circunstância, os museus que mantêm as suas coleções organizadas com base em políticas de gestão de acervos provavelmente podem ter as suas dificuldades reduzidas. Todavia, e configurando-se como uma reflexão final, em aberto e para explorações futuras, o acesso ao património museológico pressupõe, acima de tudo, uma mudança nas culturas institucionais, onde os valores da diversidade, inclusão, igualdade, transparência, abertura e conectividade entre pessoas e conhecimento orientem de maneira transversal todas as funções dos museus. Assim, antes que a formalização de qualquer documento ou da adoção de qualquer norma, esta seja a política que se espera que os museus assumam na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

Arts Council England; Welsh Government; Museums Galleries Scotland; Northern Ireland Museums Council (2018). *UK Museum Accreditation Scheme. Users and their experiences. Be accessible to the public*. https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Accreditation_Standard_Nov2018_0.pdf
Acessado em agosto de 2020.

Gómez Martínez, J. (2006). *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Ediciones Trea.

Hooper-Greenhill, E. (2001). *Cultural Change in Museums: Professional Issues, Taking the Lead*, Papers Delivered to the Nordic Museums Leadership Programme, organised by Museumshøjskolen, the Danish Museums Training Institute, Copenhagen, Denmark, June 11th and 12th, 2001. www.arkade.aub.aau.dk/links/60/610/index.tkl?tkl_search_scope=entire?query=&query1=museumsh%C3%B8jskolen&query2=&field_query1=term&field_query2=&type=&op1=
Acessado em julho de 2020.

Internacional Council of Museums - ICOM Brasil (2020). *Recomendaciones de ICOM Brasil en Relación con Covid 19*. São Paulo: ICOM Brasil, 2020. http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/04/Recomendaciones_de_ICOM_Brasil_en_relacion_con_COVID_28042020.pdf.
Acessado em agosto de 2020.

⁴⁷ Internacional Council of Museums - ICOM Brasil (2020). *Recomendaciones de ICOM Brasil en Relación con Covid 19*.

Matos, A. (2012). *SPECTRUM: Uma Norma de Gestão de Coleções Para Os Museus Portugueses*. Tese de doutoramento, Universidade do Porto, p. 80.

Mensch, P. (1992). *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis. http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_toward
Acessado em julho de 2020.

Museu da Casa Brasileira (2019). “Política de Acesso aos Acervos” in MCB, *Política de Gestão de Acervos*. São Paulo: MCB e Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, p. 36. https://www.mcb.org.br/wp-content/uploads/2019/03/PoliticaGest%C3%A3oAcervos_MCB.pdf
Acessado em agosto de 2020.

Nascimento, E.N. (2017). *Discursos e Reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*, Porto: Edições Afrontamento.

Network of European Museum Organisations – NEMO (2020). *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe Final Report*. https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf. Acessado em agosto de 2020.

Padilha, R.; Café, L.; Silva, E.L. (2014). “O Papel Das Instituições Museológicas Na Sociedade Da Informação/Conhecimento” in *Perspectivas Em Ciencia Da Informacao* 19, n.º 2: 68–82. <https://doi.org/10.1590/1981-5344/1889>.
Acessado em agosto de 2020.

Padró, C. (2003). “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio” in Lorente, J. et al. (orgs), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.51-70.

Semedo, A; Fontal, O; Ibanez, A. (2017), “Objetos e Museus: Biografias, Narrativas e Vínculos Identitários” in *Midas*, no. 8 <https://doi.org/10.4000/midas.1169>.
Acessado em agosto de 2020.

Shelton, A. (2006). “Museums and Museum Displays” in Tilley, C. et al. (ed.), *Handbook of Material Culture*, London: Sage Publications.

Takahashi, T. (org.) (2000). *Sociedade da informação no Brasil: livro verde*. Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia.

Tallon, L. (2020). *Introducing Open Access at The Met*. <https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2017/open-access-at-the-met>. Acessado em agosto de 2020.

Tallon, L. (2020). *Scaling the Mission: The Met Collection API* <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/met-collection-api>.
Acessado em agosto de 2020.

Teixeira Lopes, J. (2009). “Da Democratização Da Cultura a Um Conceito e Prática Alternativos de Democracia Cultural” in *Saber & Educar* (2009): 5, <https://doi.org/10.17346/se.vol14:121>.
Acessado em julho de 2020

The Metropolitan Museum (2020). *About The Met*. <https://www.metmuseum.org/about-the-met>. Acessado em agosto de 2020.

The Metropolitan Museum (2020). *The Met Collection*. <https://www.metmuseum.org/art/collection>. Acessado em agosto de 2020.

The Metropolitan Museum (2020). *Collections Management Policy*. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/collections-management-policy>. Acessado em agosto de 2020.

The Metropolitan Museum (2020). *History of the Museum – The Met*. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>. Acessado em agosto de 2020.

The Metropolitan Museum (2020). *Institutional Diversity, Inclusion, and Equal Access Policy Statement*. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/diversity-inclusion-and-equal-access-policy>. Acessado em agosto de 2020.

UNESCO (2017). *Recomendação Referente à Proteção e Promoção Dos Museus e Coleções, Sua Diversidade e Seu Papel Na Sociedade*. Paris: UNESCO <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152POR.pdf>. Acessado em julho de 2020.

UNESCO (2019). *Report on the Implementation of the UNESCO 2015 Recommendation on Museums & Collections*. Paris: UNESCO, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371549>. Acessado em julho de 2020.

Valdés Sagüés, C. (2008). “La Difusión, Una Función Del Museo” in *Revista Museos.Es.*, no. 4: 64.

Wiedemann, J.; Schmitt, S.; Patzschke, E. (2019). “Responding to Open Access: How German Museums Use Digital Content” in *Museum & Society* 17, no. 2:194.

ELEMENTOS DE RELIGIOSIDADE NA EXPOSIÇÃO DO MEMORIAL HCI A LEPROSA E O DISCURSO DA CARIDADE CRISTÃ

Submetido em 30/09/2020

Aceito em 13/11/2020

Helena Thomassim Medeiros¹
Juliane Conceição Primon Serres (UFPel)²
Diego Lemos Ribeiro (UFPel)³

RESUMO: A hanseníase, doença conhecida anteriormente como lepra, é uma enfermidade vinculada à uma história de segregação, que, ainda hoje, engendra um forte estigma social. Durante séculos foi vista como espécie de “maldição”, relacionada à ideia de pecado e historicamente orientada por preceitos religiosos. Este artigo enseja traçar uma breve contextualização histórica da enfermidade e analisar como os elementos vinculados à religiosidade – especialmente a cristã –, são inseridos na exposição do Memorial do Hospital Colônia Itapuã. O estudo da instituição, de um prisma expográfico articulando a análise das coleções e do discurso, torna-se relevante na medida em que este espaço de memória destina-se a transmitir a trajetória deste hospital, criado em 1940, com a finalidade de ser um Leprosário.

PALAVRAS-CHAVE: Análise expográfica. Religiosidade Cristã. Leprosário. Hospital Colônia Itapuã. Memorial do Hospital Colônia Itapuã.

RELIGIOUS ELEMENTS IN THE MEMORIAL HCI'S EXHIBITION: LEPROSY AND THE DISCOURSE OF CHRISTIAN CHARITY

ABSTRACT: Hansen's disease, a disease previously known as leprosy, is an illness linked to a history of segregation, which, even today, generates a strong social stigma. For centuries it was seen as a kind of “curse”, related to the idea of sin and historically formed by religious precepts. This article aims to outline a brief historical review to contextualize the disease and to analyze how the elements linked to religiosity - especially Christianity - are inserted in the exhibition at the Memorial of Hospital Colônia Itapuã. The study of the institution, from an expographic point of view, articulating the analysis of collections and discourse, becomes relevant as this memory space is intended to transmit the trajectory of this hospital, created in 1940, with the purpose of being a Leprosarium.

KEYWORDS: Expographic analysis. Christian religiosity. Leprosarium. Hospital Colônia Itapuã. Memorial of Hospital Colônia Itapuã.

¹ Museóloga, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). (51) 99204-6895. Email: helena_tm@outlook.com

² Historiadora, Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e professora Curso de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). (51) 99914-1992. Email: julianeserres@gmail.com

³ Museólogo, Doutor em Arqueologia pelo Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade de São Paulo (USP) e professor do Curso de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). (53) 99155-5039. Email: dlrmuseologo@yahoo.com.br

ELEMENTOS DE RELIGIOSIDADE NA EXPOSIÇÃO DO MEMORIAL HCI A LEPRO E O DISCURSO DA CARIDADE CRISTÃ

1 INTRODUÇÃO

O Hospital Colônia Itapuã (HCI) é o único leprosário construído no Rio Grande do Sul. Inaugurada em 1940, a instituição consubstancia uma série de políticas públicas desdobradas durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), com vistas a combater a hanseníase. Entre as medidas de prevenção adotadas estava o isolamento compulsório das pessoas diagnosticadas com a doença.

A lepra⁴, como era chamada, passou a ser percebida como doença no século XIX; do prisma religioso, contudo, passou séculos associada ao pecado. Não à toa, os cuidados com os pacientes eram atribuídos a ordens religiosas.

O presente artigo traduz um recorte temático realizado em uma dissertação⁵ de mestrado, e enseja analisar a relação entre religião e lepra, tendo como pano de fundo a análise expográfica de elementos de religiosidade na exposição do Memorial do Hospital Colônia Itapuã (Memorial HCI). O espaço expositivo em questão, vinculado ao HCI, iniciou suas atividades em 2014, fruto da iniciativa de dois funcionários estaduais: Marco Antônio Lucaora e Rita Sosnoski Camello. Os servidores, à época da pesquisa, eram, respectivamente, coordenador do acervo dos hospitais estaduais do Rio Grande do Sul e coordenadora do patrimônio e do acervo do HCI.

O objetivo do Memorial HCI é preservar a memória deste Hospital. O espaço de memória em questão possui um extenso acervo, com cerca de 3.000 (três mil) itens. Durante as visitas podemos perceber que ele é composto por: roupas, moedas, móveis, fotos, troféus, medalhas, instrumentos agrícolas, máquinas, réplicas de documentos e jornais, utensílios médicos, bibelôs, maquete do local, obras de arte, artesanato indígena, itens de arte sacra, objetos cenográficos, entre outros.

O local escolhido para abrigar e expor esta coleção foi uma casa com dois andares e um sótão. Prédio construído originalmente para ser a morada das Irmãs Franciscanas de Penitência e Caridade Cristã, que eram responsáveis pelo cuidado com os pacientes hansenianos.

Tendo como condutor o trabalho desenvolvido nesta instituição, percebe-se que a relação entre a lepra e a Igreja Católica se entrelaçam no decorrer da história, e deixa marcas indeléveis no espaço

⁴ Ao longo deste artigo utilizamos diversas vezes o termo “lepra” e “leproso”, não sendo essa a nomenclatura correta. Entretanto o objetivo de utilizá-la serve nos momentos nos quais abordamos a doença hanseníase dentro de um contexto histórico – anterior a alteração do termo – ou associados ao imaginário desta doença.

⁵ Mais informações em: MEDEIROS, Helena Thomassim. *O que sobrou de nós: As escolhas expográficas do Memorial do Hospital Colônia Itapuã – RS*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019. 474p.

expositivo em questão. Por intermédio da análise de objetos e textos selecionados para representar essa ligação, passamos, doravante neste artigo, a questionar como o passado é representado e problematizado no presente, no escopo do Memorial.

2 RELAÇÃO ENTRE LEPROSA, IGREJA E HCI

O que motivou a criação do HCI foi a doença outrora conhecida como lepra, que teve seu nome alterado para hanseníase, em 1995, com a finalidade de mitigar o estigma e o medo vinculados à enfermidade – fato este legitimado pela Lei nº 9.010/95 (BRASIL, 1995).

As palavras como “lazarento”, “leproso” ou “morfético” são, todavia, expressões pejorativas comuns no nosso cotidiano. Percebe-se que há, ainda hoje, os efeitos de um estigma que pode ser traduzido pelo uso destes termos, cuja origem e significado aludem à hanseníase.

Podemos conjecturar que a preservação e a identificação popular com lugares destinados a segregação de pessoas atingidas pela hanseníase – ou a falta desta relação – vincula-se também ao estigma da lepra. Compreendemos que este, por sua vez, associasse ao fato de a doença ocasionar deformidades físicas quando não tratada, sendo presente na história das sociedades humanas. Segundo Goffman:

Os gregos, [...] criaram o termo estigma para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos. (GOFFMAN, 1988, p. 5)

Estas deformidades ocorrem porque a doença compromete os nervos, levando à diminuição ou perda de sensibilidade das extremidades do corpo, ocasionando feridas constantes que, sem tratamento, levam a perda dos membros. A paralisia facial, desabamento nasal e cegueira também são consequências, que, além de comprometer a fala, desfiguram os enfermos. Hoje, estes comprometimentos não ocorrem com tanta frequência, pois a doença possui tratamento ambulatorial de acesso simples, este impede a progressão das sequelas e a contaminação de outras pessoas. Sendo uma doença infectocontagiosa, de fácil transmissão, o contágio se dá através do contato direto e por via respiratória⁶, poderíamos considerar que este aspecto também pode ter corroborado com o medo em relação a ela.

A deformidade dos enfermos deve ter sido uma das primeiras causas de medo e exclusão destas pessoas do convívio social. Contudo, no decorrer da história, novos preconceitos e temores foram

⁶ Mais informações em: SOUZA, Luís Roberto. *Condicionantes sociais na delimitação de espaços endêmicos de hanseníase*. Tese apresentada à Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências. São Paulo, 2012, 327 p.

agregados a doença. Um dos aspectos mais antigos ao qual as pessoas associam a lepra refere-se à Bíblia, onde ela é vinculada à impureza e ao pecado, considerando que:

Encontra-se, nos capítulos 13 e 14 do Levítico, o termo hebreu tsaraath ou saraath para designar afecções impuras. Estes termos foram traduzidos como lepra em vários idiomas, sem que se possa afirmar com certeza o seu significado original. Em hebraico, significavam uma condição de pele dos indivíduos ou de suas roupas que necessitava purificação. (EIDT, 2004, p. 78)

A mesma nomenclatura seria utilizada para denominar diversas doenças de pele, entre elas lúpus e vitiligo. Este aspecto, associado a falta de conhecimento em relação a enfermidade, pode ter sido responsável por diagnósticos errados e por supostas curas.

De acordo com Eidt (2004) a proliferação da hanseníase pela Europa teria ocorrido durante as guerras no período romano. No decorrer da Idade Média a Igreja Católica passou a ser responsável pelo cuidado com os doentes, considerando que:

A Igreja manteve, desde os primeiros séculos, especial “atenção” aos doentes. Em 314 d.C., uma reunião do Concílio regional de Ancyra declara os “leprosos” impuros de corpo e alma. Já em 325 o primeiro concílio ecumênico de Nicéia toma medidas para limitar a prática de castração entre os “leprosos”, revelando um procedimento brutal até então adotado para a contenção da “lepra”. Na mesma reunião, estabelece que toda cidade devia construir um hospital para abrigar peregrinos e viajantes necessitados, os xenodócios, embriões dos futuros Leprosários. (SAVASSI, 2010, p. 31-32).

Na Idade Média o leproso era considerado morto para a sociedade, sendo realizada, em alguns locais, uma cerimônia religiosa semelhante a um funeral, na qual ele era conduzido para longe de sua comunidade. Os bens do doente eram confiscados pela Igreja e ele era condenado a vagar sozinho, utilizando um sino que avisaria sobre sua proximidade e um cajado para que se mantivesse à distância. Jacques Le Goff (2005) comenta que:

[...] a doença e a deficiência física eram tidas por sinais exteriores do pecado, os que delas sofressem eram malditos para Deus, e, assim, malditos para os homens. A Igreja acolhia provisoriamente alguns e alimentava esporadicamente outros - nos dias de festa. Os demais tinham como único recurso a mendicância e a errância. (LE GOFF, 2005, p.322)

Vânia Carvalho Santos (2006), aponta que, com a grande incidência da doença tornava-se necessário hospedar os enfermos fazendo com que surgissem “[...] a partir do século XII, as primeiras ordens religiosas dedicadas a prestar cuidados aos portadores de hanseníase. Criaram-se os leprosários com a função de asilar os excluídos da sociedade, sob o controle da Igreja.” (SANTOS, 2006, p. 12) Com a criação dos primeiros leprosários, reforça-se também a relação de dualidade entre o medo e a piedade. Sobre este assunto, Savassi (2010) aponta que:

O “leproso” é o “pobre de Cristo” por excelência e cuidar de suas feridas é um ato digno. Mas também é a prova corporal do pecado: a corrupção da carne manifesta a da alma. Por isso o seu confinamento também é uma maneira de condená-lo por seus supostos erros, ou pelos pecados que todos cometeram e que só eles vão expiar. (SAVASSI, 2010, p. 36)

O bacilo da hanseníase foi descoberto em 1873 pelo médico norueguês Gerhard Henrick Armauer Hansen (1841-1912), denominado *mycobacterium leprae* ou bacilo de Hansen. Com esta descoberta a lepra deixou de ser vista como um castigo divino e passou a ser encarada como uma doença.

Começaram a ser realizadas conferências para discutir quais procedimentos deveriam ser adotados em relação as pessoas atingidas pela enfermidade. Contudo, pouco se sabia sobre sua transmissão. Serres comenta que: “As dúvidas que rondavam os decanos científicos, entre a população, tornavam-se a certeza de que a Lepra era um terrível mal, uma punição divina.” (SERRES, 2004, p.38).

Durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) foram construídos cerca de 30 (trinta) hospitais-colônia no Brasil, com a finalidade de isolar pessoas contaminadas pela hanseníase. O HCI foi um dos últimos a ser construído no País. Uma das questões que influenciou sua criação foi a existência de uma sociedade beneficente na cidade de Santa Cruz do Sul, que, em 1924, deu origem à Sociedade Beneficente Leprosário Riograndense.

Segundo Proença (2005), a Sociedade Beneficente Leprosário Riograndense destinou os cuidados com os pacientes hansenianos às Irmãs Franciscanas de Penitência e Caridade Cristã em 1925. A dedicação por parte da congregação religiosa a esta enfermidade remetia-se a figura de São Francisco de Assis e seu trabalho com os leprosos.

No ano de 1940 foi inaugurado o Hospital Colônia Itapuã. Proença (2005) aponta que com sua criação as Irmãs passaram a coordenar o local, sendo subordinadas ao Diretor Chefe que era o médico geral da instituição.

A estrutura física do HCI foi organizada na forma de uma pequena cidade, com pavilhões onde os doentes solteiros moravam; aos casais eram oferecidas casas geminadas. Havia praça, local para futebol, duas igrejas católicas (uma frequentada pelos pacientes e outra pelos funcionários), uma igreja evangélica, padaria, fábrica de sabão, lavanderia, um pavilhão de diversões com cinema, entre outras coisas. O Hospital era dividido em zona sadia, intermediária e suja, segundo Serres (2004):

Na “zona sadia” havia uma residência para o médico diretor, uma para o administrador, casas geminadas para os funcionários, uma usina geradora de eletricidade, garagem e moradia para motorista. Na “zona intermediária” encontravam-se os prédios da administração, da padaria, a casa das Irmãs, o pavilhão de observações e a futura casa do capelão. Na “zona suja” ficavam os 14 pavilhões “Carville”, as 11 casas geminadas, cozinha, refeitório, hospital com ambulatorios, enfermarias (mulheres e homens), lavanderia, capela, forno de incineração, necrotério, oficinas, cemitério. À entrada da

“zona suja” ficariam o *parlatório* e o expurgo. O Hospital ainda contaria com uma área rural. (SERRES, 2004, p. 124)

O acesso às três zonas era controlado. Na zona sadia era proibida a entrada de pacientes; a intermediária era restrita ao pessoal autorizado; e a suja onde “[...] também entravam alguns funcionários autorizados e as irmãs” (PROENÇA, 2005, p.71).

O Hospital era coordenado pelas Irmãs. Sobre este aspecto, Proença comenta que: “A posição das Irmãs era extremamente ambígua pois, de um lado, estavam inseridas em um projeto político do Estado e religioso da Igreja, por outro, acreditavam na sua missão de regeneração e salvação daquelas almas diante de Deus.” (PROENÇA, 2005, p. 83). A partir disso, podemos compreender a existência de conflitos religiosos e de uma “autonomia vigiada”, seguindo as freiras que representavam esta imagem de controle.

As Irmãs intermediavam a relação com os pacientes, pois “[...] o contato entre sadios e doentes era evitado ao máximo possível. [...] padre encontrava “seu rebanho” em casamentos e extremaunção, os médicos, somente quando solicitados em casos de urgência, como problemas cardíacos, partos...” (QUEVEDO, 2005, p.116).

Os filhos sadios dos pacientes que nasciam no Hospital eram encaminhados para a instituição Amparo Santa Cruz em Porto Alegre. Entretanto, havia crianças contaminadas pela hanseníase no local. Com o internamento de três Irmãs e um Frei, que não necessariamente adquiriram a doença no HCI e moravam junto aos pacientes, os religiosos tornaram-se também responsáveis pela educação dos mais novos. O regime educacional funcionava da seguinte forma:

[...] meninos e meninas eram separados em pavilhões distintos, onde alojamento e escola funcionavam juntos. As meninas eram classificadas como “*Grupo de Sta. Inês*” e permaneciam sob os cuidados de Irmã Perpétua. Já os meninos eram o “*Grupo São Luiz*” que, no primeiro momento foram cuidados e ensinados por um paciente que era professor. Depois, quem assumiu a responsabilidade foi o Frei Floriano, que assim como Irmã Perpétua, também era hanseniano. (PROENÇA, 2005, p. 106)

Percebe-se, então, que a relação entre religiosos católicos com os doentes ultrapassava a ideia de cuidadores, tornando-se formadores e educadores das gerações que cresciam dentro da realidade do HCI.

Com a descoberta, ainda na década de 1940, de medicamentos eficazes no combate à hanseníase, o tratamento passou ser difundido. Não à toa, segundo Santos: “O isolamento foi considerado extinto no Brasil em 1962 com a aprovação do decreto nº 968, de 7 de maio, embora alguns estados, como São Paulo, continuassem a manter as colônias em funcionamento.” (SANTOS, 2006, p. 15).

Decorrente deste processo de esvaziamento da instituição, em 1972, começaram a ser transferidos pacientes do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Hoje com aspecto asilar, a instituição abriga pacientes ex-

hansenianos e psiquiátricos. As Irmãs Franciscanas permaneceram na instituição até 1995; contudo, até o presente, esta relação entre Igreja e lepra deixa suas marcas. Sobre o tema, Proença (2005) comenta que:

A Igreja desde seus primórdios esteve envolvida na assistência, nas terapias e nos cuidados aos doentes. Mas também, na acusação moral e na segregação deles. A relação entre doença – doente – Igreja é bastante paradoxal. A historiografia observa que ao mesmo tempo que a Igreja atuava em prol dos doentes, condenava estes indivíduos, pregando que sua doença era proveniente de seus pecados, principalmente no tocante às doenças contagiosas. (PROENÇA, 2005, p. 59)

Percebemos, então, essa dualidade entre ajudar e excluir como um elemento com grande potencial para motivar reflexões sobre esta história, ainda mais ao ser abordado dentro de uma exposição sobre as memórias de pessoas que viveram em um antigo Leprosário.

Considerando que o HCI foi, durante muitos anos, coordenado pelas Irmãs Franciscanas de Penitência e Caridade Cristã e que a hanseníase é uma doença cujos cuidados vêm sendo mantidos pela Igreja Católica desde a Idade Média, é, de certa forma, “natural” que encontremos elementos desta religião no Hospital. Todavia, o Memorial é um espaço para todos e que visa mostrar a vida de todos. Por este motivo, pareceu-nos interessante explorar como pequenos elementos vinculados ao catolicismo são expostos e transmitem um discurso sobre a caridade cristã.

3 ELEMENTOS DE RELIGIOSIDADE: O DISCURSO DA CARIDADE CRISTÃ NO MEMORIAL HCI

A percepção de que os objetos possuem significados intrínsecos e imutáveis parece ingênua, principalmente quando tratamos de uma exposição – visto que estes itens foram selecionados, ordenados, reorganizados e inscritos em um novo contexto, sob um novo regime de valor. Sendo assim, a seleção e exposição de peças estão a serviço da construção uma narrativa sobre o passado, mesmo que esta não esteja colocada de forma explícita. Meneses (1994) comenta que:

Estamos imersos num oceano de coisas materiais, indispensáveis para a nossa sobrevivência biológica, psíquica e social. A chamada "cultura material" participa decisivamente na produção e reprodução social. No entanto, disso temos consciência superficial e descontínua. Os artefatos, por exemplo, são não apenas produtos, mas vetores de relações sociais. (MENESES, 1994, p. 12)

Considerando que criamos relações simbólicas através das materialidades e que neste texto buscamos analisar representações realizadas pelo Memorial HCI por meio destas, talvez o primeiro aspecto que devemos nos questionar seria: onde está localizado este espaço de memória e o que esta informação pode nos dizer?

Chagas (2002) comenta que: “Não é fruto do acaso o fato de muitos museus estarem fisicamente localizados em edifícios que um dia tiveram uma serventia diretamente ligada a estâncias que se identificam e se nomeiam como sedes de poder ou residência de indivíduos “poderosos”.” (CHAGAS, 2002, p. 64).

O Memorial HCI se localiza na antiga casa das Irmãs Franciscanas de Penitência e Caridade Cristã que coordenavam o HCI enquanto Leprosário, ditando formas de comportamento e até mesmo crenças. Nesta conjuntura, elas representavam o poder. Podemos conjecturar que este prédio, próximo ao pórtico de entrada da área suja, seria também um local privilegiado para vigiar a conduta dos pacientes.

Ao considerarmos que o edifício em questão foi reformado para abrigar o Memorial, nos questionamos: por que não reformar uma antiga casa ou um pavilhão onde moraram, de fato, os pacientes do HCI?

Devemos considerar também que a ideia de utilizar a Casa das Irmãs não começou com a iniciativa do Memorial, pois antes disso o Centro de Documentação e Pesquisa (que funcionou na instituição entre 1999 e 2001) e alguns cursos de formação ocorriam neste prédio.

Este espaço de memória, assim como muitos outros, está construído em um local que separa o mundo “vulgar” e terreno, de um ambiente mais “elevado”, reforçando a ideia de um “templo” da cultura e do saber, ligado a instâncias de poder. Um exemplo que também indica a desigualdade na relação entre freiras e pacientes é comentado por Proença (2005), quando ela coloca que: “[...] quando ganhavam algum tipo de comida dos doentes, esta voltava para eles. Elas tomavam todo o cuidado para que este pequeno mecanismo de proteção não fosse revelado, o que traria muito desconforto em sua relação.” (PROENÇA, 2005, p. 87). Goffman comenta que:

Nas instituições totais, existe uma divisão básica entre um grande grupo controlado, que podemos denominar o grupo dos internados, e uma pequena equipe de supervisão. [...] Cada agrupamento tende a conceber o outro através de estereótipos limitados e hostis - a equipe dirigente muitas vezes vê os internados como amargos, reservados e não merecedores de confiança; os internados muitas vezes veem os dirigentes como condescendentes, arbitrários e mesquinhos. Os participantes da equipe dirigente tendem a sentir-se superiores e corretos; os internados tendem, pelo menos sob alguns aspectos, a sentir-se inferiores, fracos, censuráveis e culpados. (GOFFMAN, 1974, p. 18-19)

Tais aspectos apontados no levam a crer que esta relação complexa entre o acolhimento e a exclusão persiste com a escolha de utilizar a “Casa das Irmãs” como Memorial. Apesar de ser um prédio grande – possibilitando abrigar muitos itens e documentos – o local poderia ser alterado por outro ambiente, talvez, mais representativo para os que viveram no HCI como pacientes.

Por exemplo, um dos pavilhões, se fosse investido recurso, teria a vantagem de representar também o modo de vida dos pacientes do local. Outro prédio interessante seria o “Pavilhão de Diversões”, construído pelos próprios moradores e que, no momento da pesquisa, estava desocupado. Ele

representaria um elemento importante de sociabilidade nesta instituição e poderia trazer outros olhares sobre as vidas neste local. Aspectos que, nos parece, a “Casa das Irmãs” não possibilita, talvez por trazer essa “aura” distante da realidade – como ocorre com muitos museus –, legitimando, mesmo que inconscientemente, uma relação entre o passado e o poder, através da autoridade que as Irmãs representavam.

Logo que entramos no Memorial e passamos pela porta, nos deparamos com elementos de religiosidade cristã: São Lázaro e uma bíblia aberta.

Figura 01 – Imagem de São Lázaro e um Bíblia



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2017).

O nome deste santo católico, Lázaro, aparece em dois momentos na Bíblia, a primeira vez no Evangelho de São Lucas 16:19-31 e a segunda no Evangelho de São João 11:28-44. No primeiro é um homem pobre, repleto de feridas que tentava comer as sobras de um rico, enquanto os cachorros lhe lambiam. No segundo, é um amigo de Jesus Cristo ressuscitado por ele após quatro dias de sua morte.

A correta atribuição do santo seria ao segundo Lázaro, que foi ressuscitado. Contudo, em diversas imagens, como neste caso, ele é retratado com machucados, este fato e a relação com a pobreza fizeram com que fosse considerado, a partir da Idade Média, o padroeiro dos leprosos e mendigos. O cachorro ao

seu lado é um símbolo de que ele não está só, a muleta é a fraqueza, as feridas representam a dor e o sofrimento, e a cor marrom de seu manto a humildade.⁷

Outro elemento de ligação com o cristianismo está no espaço “Memórias do Mundo”, em uma das reproduções de obras feitas em papel e emolduradas. A imagem em questão faz parte de um conjunto de 11 (onze) afrescos que ilustram o “Actus Silvestri”, sendo estes momentos da vida de Silvestre I, papa na época do Édito de Milão que:

[...] declarava que o Império Romano seria neutro em relação ao credo religioso, acabando oficialmente com toda perseguição sancionada oficialmente, especialmente ao Cristianismo. A aplicação do Edito fez devolver os lugares de culto e as propriedades que tinham sido confiscadas dos cristãos e vendidas em praça pública. O Edito deu ao Cristianismo (e a todas as outras religiões) o estatuto de legitimidade, comparável com o paganismo e, com efeito, desestabeleceu o paganismo como a religião oficial do Império Romano e dos seus exércitos. (CARLAN, 2009, p.28)

A obra original está localizada no Oratório de São Silvestre, na Basílica do Santi Quattro Coronati, em Roma. A figura refere-se a visita de São Pedro e São Paulo ao Imperador Constantino I que, supostamente, padecia de lepra. Após ser curado, ele teria se convertido ao cristianismo, ocasionando no fim da perseguição aos cristãos. Este detalhe na exposição revela um aspecto da história da hanseníase ligada à Igreja, transmitindo a visão do portador da doença enquanto um pecador que deve se redimir sobre arrependimento para alcançar a cura.

Figura 02 - Reprodução de Imagem no Espaço “Memórias do Mundo”



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2017).

⁷ Mais informações em: CRUZTERRASANTA. Santos e Ícones Católicos: *São Lázaro*. Disponível em: <<https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-lazaro/150/102/#c>>. Acesso em: 10 de jan. de 2019.

Outro elemento interessante se encontra na escada que leva ao segundo andar da exposição. É a figura de um grupo de “leprosos” cujo corpo está coberto por panos em meio à escuridão – apresentados com o imaginário da Idade Média –, para quem um anjo, envolto em luz acima deles, estende a mão. Esta obra teria sido feita pelo senhor Marco, após conversas com a senhora Rita e visitas ao Hospital. Percebemos que estes objetos-cenográficos trazem uma grande carga de subjetividade e, podem demonstrar algumas perspectivas dos organizadores deste espaço de memória.

Figura 03 - Quadro do anjo e dos leprosos



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2015).

A fala dos organizadores menciona que o espaço “Memórias do Mundo” seria o responsável por apresentar a visão do leproso com o imaginário medieval e mesmo religioso: “Ficou muito claro para nós [...] essa sala é o passado e daqui em diante, na segunda sala, que começa em 1873, a era científica, deixa de ser [...]” (LUCAORA, 2015, inf. verb.)

Entretanto, vemos que o quadro mencionado, do anjo com os leprosos, está localizado em outro ambiente. Sendo assim, seria possível interpretar tal item como algo que reflete a personificação dos organizadores no Memorial – compreendo que trata-se de uma obra feita por um deles, refletindo o que sentiu em relação a história que envolve o HCI –, ou como um elemento que traz novamente a religião como um “protagonista” na salvação das pessoas.

Sob esta perspectiva é interessante compreender a influência dos dois organizadores do Memorial, sendo eles o senhor Marco que é também artista plástico, e a enfermeira Rita, que tem um grande interesse e conhecimento na área da hansenologia. Observamos que “[...] a instituição museal pode assumir diferentes formas, que representam a visão de mundo dos diferentes grupos sociais, no tempo e no espaço – aquilo que seus criadores concebem como ‘o real’” (SCHEINER, 2013, p. 363). O que corrobora com a ideia de analisar a narrativa construída levando em consideração que o que este espaço de memória apresenta são objetos que representam uma história a partir de um determinado recorte.

No segundo andar do Memorial há um pequeno espaço expositivo: “Voluntários do Carinho”. Segundo a mediação, este nicho é dedicado a um grupo de voluntários que atuou no HCI durante 12 (doze) anos. Porém, mesmo em seus textos não há muitas informações sobre o trabalho desenvolvido.

Figura 04 - Espaço “Voluntários do Carinho”



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2017).

Este ambiente expositivo quase passa despercebido, pois fica localizado em um pequeno espaço de parede no corredor entre as duas portas que dão entrada as salas que abordam os pacientes psiquiátricos. Contudo, não sabemos precisar se o trabalho destes voluntários tinha alguma relação com este setor do Hospital. O interessante é o seu texto “Voluntários do Carinho” apresenta a “Oração de São Francisco de Assis”, trecho que diz o seguinte:

Conforme as palavras de São Francisco de Assis:

Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz.
Onde houver ódio, que eu leve o amor;
Onde houver ofensa, que eu leve o perdão;
Onde houver discórdia, que eu leve a união;
Onde houver dúvida, que eu leve a fé;
Onde houver erro, que eu leve a verdade;
Onde houver desespero, que eu leve a esperança;
Onde houver tristeza, que eu leve a alegria;
Onde houver trevas, que eu leve a luz.

Ó Mestre, Fazei que eu procure mais Consolar, que ser consolado;
compreender, que ser compreendido;
amar, que ser amado.
Pois é dando que se recebe,
é perdoando que se é perdoado,
e é morrendo que se vive para a vida eterna. (MEMORIAL HCI, [2018?])

A presença de uma oração dentro da exposição é um elemento muito forte de religiosidade e, mais uma vez, vinculada ao catolicismo. São Francisco de Assis⁸ seria o filho de um rico comerciante que dedicando-se a ajudar os necessitados e vivendo de forma simples teria auxiliado no cuidado com os leprosos. Este texto refere-se à abnegação à serviço do próximo, podemos perceber como uma referência ao trabalho dos voluntários mas também ao das Irmãs Franciscanas que cuidavam do Leprosário. Sendo assim, um exemplo do discurso da caridade cristã em cuidar dos excluídos de nossa sociedade.

Na sala “Religiosidade” percebemos muitos objetos ligados a esta temática. Estes são, geralmente, estátuas de santos em diversos tamanhos espalhadas pela sala, há também um altar com mais imagens, quadros com figuras religiosas, crucifixos, entre outros.

Em meio a uma sobrecarga de objetos, cuja maioria se referem a religião católica, percebemos dois *menorá* (candelabro com sete braços que é descrito no Livro Êxodo 25:31-40 relacionado ao judaísmo) e bancos da antiga Igreja Luterana. Em comparação entre visitas realizadas em 2015 e 2017, foram acrescentadas novas peças, entre elas esculturas que representam a Via Sacra, expostas nas paredes, itens comumente visto em igrejas católicas.

⁸ Mais informações em: CRUZTERRASANTA. Santos e Ícones Católicos: *São Francisco de Assis*. Disponível em: <<https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-francisco-de-assis/139/102/#c>>. Acesso em: 10 de jan. de 2019.

Figura 05 - Espaço “Religiosidade” em 2015



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2015).

Figura 06 - Espaço “Religiosidade” em 2017



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2017).

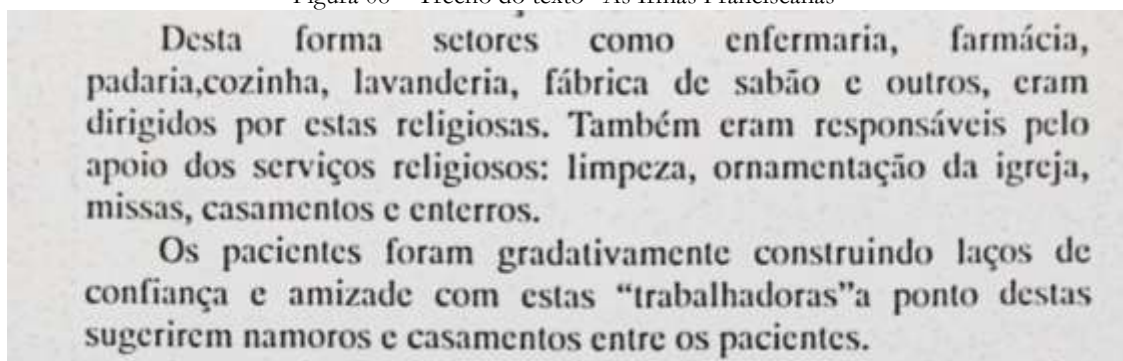
Figura 07 - Espaço “Religiosidade” em 2017



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2017).

Há neste espaço alguns textos, entre eles o “As Irmãs Franciscanas”, que é interessante de se analisar, pois traz a informação de que o Leprosário Itapuã era coordenado pelas Irmãs Franciscanas de Penitência e Caridade Cristã em diferentes esferas:

Figura 08 – Trecho do texto “As Irmãs Franciscanas”



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2015).

Quanto ao cuidado com os pacientes, percebemos que o contato entre os eles e os médicos praticamente não acontecia, sendo esta relação mediada pelas Irmãs, fato que também aumentava a autoridade destas dentro do Hospital, pois:

Sendo as Irmãs Franciscanas as enfermeiras da instituição, cabia a elas o cuidado básico e específico de cada paciente internado. O contato diário com os doentes era de responsabilidade delas. Aos médicos cabia o diagnóstico das doenças, a realização das consultas prévias, das cirurgias prescritas e as visitas rápidas. Entretanto, o cuidado diário, o curativo a fazer, o remédio a tomar, a explicação simples do que se tratava sua doença era dever das Irmãs: elas eram as responsáveis pela enfermagem do Hospital Colônia Itapuã. Logo, a sua legitimidade não advinha apenas da religião, mas da intermediação entre médicos e pacientes e dos cuidados clínicos realizados. (PROENÇA, 2005, p. 121)

Figura 09 - Foto das Irmãs Franciscanas de Penitência e Caridade Cristã



Fonte: MEDEIROS, Helena Thomassim (2015).

Sobre o papel das Irmãs, apontado no texto expositivo, enquanto “amigas” que sugeriam namoros e casamentos entre os pacientes do Leprosário, devemos lembrar que:

[...] o estímulo dado ao casamento na instituição, pelas Irmãs e pela direção, implicava em aspectos como moralidade e disciplina. Não havia tolerância de namoros muito longos e, muito menos, que envolvesse algum contato físico. Para isso não ocorrer, o casamento legitimado foi à forma encontrada de moralizar as relações pessoais, além de institucionalizar os costumes que tinham antes de contrair doença. (PROENÇA, 2005, p.118)

Sendo assim, esta liberdade também era um mecanismo de controle sobre estas pessoas. O trabalho de evangelização era uma constante dentro do Leprosário, mesmo considerando, por exemplo, a forte presença luterana no local, ainda havia imposições. Segundo Proença:

[...] a construção da Igreja Protestante não modificou a prática da negação de outras religiões. O repúdio das Irmãs era expresso através da negação de concessões e direitos aos doentes de outros credos. Segundo o depoimento de um paciente protestante, já falecida, Dona Carolina: as Irmãs de tudo faziam para a conversão dos pacientes, seja um doente protestante ou de outra religião. Ela relatou que para se casar teve que se batizar na Igreja Católica – junto com o noivo, também luterano – pois as Irmãs não permitiam nenhum casamento na Colônia que não fosse realizado na sua Igreja [...] (PROENÇA, 2005, p.98)

Certamente a história da hanseníase se confunde com o catolicismo e com a imagem criada de um leproso pecador que busca sua cura e redenção na fé. Considerando que: “[...] os museus são lugares da memorização, tanto quanto do esquecimento; são orientados para a consagração, valorização e preservação da herança patrimonial, mas também evidenciam preconceitos e dogmas [...]” (BRUNO, 2006, p. 121). Um Memorial criado envolto neste contexto e estabelecido na Casa das Irmãs acaba legitimando, em alguns pontos, essa relação de poder. Talvez o cuidado que este espaço de memória poderia ter a respeito deste discurso de caridade cristã seja mais relacionado aos objetos e aspectos visuais que podem ser interpretados de muitas formas pelos visitantes e, quiçá, legitimar a ideia do pobre lázaro que necessita de proteção mesmo que esta seja através do controle de sua vida.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Organizar um espaço expositivo não é uma tarefa simples, ela deve prever o trabalho e a interação com diferentes áreas do conhecimento a fim de transmitir uma mensagem clara. A expografia desenvolvida pelo Memorial HCI é um exemplo riquíssimo no qual cabem diversas interpretações. As observações e comentários aqui realizados são apenas um dos inúmeros aspectos que podem ser observados.

O papel que a Igreja Católica exerceu no cuidado com as pessoas contaminadas pela hanseníase é importante e deixa suas marcas nas representações e no imaginário desta doença. O papel que as Irmãs

Franciscanas exerceram no HCI teve, como pode-se observar pelas pesquisas realizadas, aspectos dúbios entre o zelo e o controle através da imposição de suas crenças. Contudo, trata-se de uma ordem religiosa, sendo assim, tendenciosa. O interessante a se ressaltar aqui é como este passado ressoa nas escolhas expográficas do Memorial e pode interferir na percepção do visitante sobre a vida neste Hospital.

A busca pela imparcialidade, principalmente, dentro de espaços públicos é sempre algo recomendado, posto a diversidade de pessoas que deve englobar, porém nossa civilização é muito influenciada pela cultura judaico-cristã. Portanto, devemos levar em conta que a exposição é um reflexo dos seus criadores, sua trajetória, conhecimentos e crenças. Assim como esta pesquisa e textos também não são neutros, estando presentes a subjetividade dos autores e a forma com a qual estes observaram tal espaço expositivo.

O que se propõe aqui é um exercício indicado a todos, especialmente museólogos, de observar um ambiente expográfico e perceber nos elementos ali colocados algumas das conexões. Elas podem ser associadas com o local, a história, os organizadores, o público, relações de poder e mesmo com a trajetória pessoal do observador. Percebemos a partir disso que dentro do discurso expográfico, do qual nós também somos parte, há diversas camadas de subjetividades e histórias interessante aguardando para serem contadas.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Lei nº 9.010, de 29 de março de 1995. Dispõe sobre a terminologia oficial relativa à hanseníase e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 de março de 1995. Seção 1. p. 4509. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9010.htm>. Acesso em: 15 de set. de 2017

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. “Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória.” In: *As várias faces do Patrimônio*, por LEPA. Santa Maria: LEPA/UFSM, 2006. p.119-140.

CARLAN, Cláudio Umpierre. Constantino e as transformações do Império Romano no século IV. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, São Paulo. n.11. 2009. p. 27-35. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2011%20-%20artigo%20.pdf>>. Acesso em: 20 de jan. de 2019.

CHAGAS, Mário de. Memória e Poder: dois movimentos. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. n.19, 2002. p.35–67.

EIDT, Letícia Maria. Breve história da hanseníase: sua expansão do mundo para as Américas, o Brasil e o Rio Grande do Sul e sua trajetória na saúde pública brasileira. In: *Saúde e Sociedade*. v.13, n.2, 2004, p.76-88. Disponível

em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-12902004000200008&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 30 abril de 2017.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Tradução: LAMBERT, Mathias. Rio de Janeiro: LTC, 1988. 124 p.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. Tradução de: Dante Moreira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1974. 316p.

LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Tradução: José Rivair de Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2005, 399p.

LUCAORA, Marco Antônio. Entrevista 01: 27 de ago. de 2015. Entrevistador: Helena Thomassim Medeiros. Porto Alegre, 2015.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezzer de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista. São Paulo*. v.2.1994. p.09-42. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>>. Acesso em 25 de jul. de 2017.

PROENÇA, Fernanda Barrinuevo. *Os escolhidos de São Francisco: a aliança entre Estado e Igreja para a profilaxia da lepra na criação e no cotidiano do Hospital Colônia Itapuã – (1930-1940)*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, PUC-RS. Porto Alegre, 2005, 149 p.

QUEVEDO, Éverton Reis. “*Isolamento, isolamento e ainda isolamento*” o Hospital Colônia Itapuã e o Amparo Santa Cruz na profilaxia da lepra no Rio Grande do Sul (1930-1950). Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, área de Concentração: Estudos da História das Sociedades Ibero-Americanas, da PUC-RS, para obtenção do grau de Mestre em História. Porto Alegre, 2005, 189p.

SANTOS, Vânia Carvalho. *Percepções De Portadores De Hanseníase Sobre A Doença, Seu Tratamento E As Repercussões Em Seu Ambiente: Um Estudo no Município de Nossa Senhora do Socorro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Núcleo de Pós-graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente. Sergipe, 2006, 170 p

SAVASSI, Leonardo Cançado Monteiro. *Hanseníase: políticas públicas e qualidade de vida de pacientes e seus cuidadores*. Dissertação apresentada com vistas à obtenção do Título de Mestre em Ciências na área de concentração Saúde Coletiva. Belo Horizonte, 2010, 196 p.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museu, museologia e a ‘relação específica’: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. In: *Revista Ciência da Informação*, v. 42, n. 3, set./dez., 2013. p.358-378.

SERRES, Juliane Conceição Primon. “*Não Caminhamos Sós*”: Hospital Colônia Itapuã e o Combate à Lepra no Rio Grande do Sul (1920-1950). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2004. 285 p.

EXPOSIÇÕES EM MUSEU VIRTUAIS: DUAS EXPERIÊNCIAS BRASILEIRAS

Submetido em 18/08/2020
Aceito em 01/11/2020

Rosali Henriques¹
Rafael Chaves²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar ações de comunicação museológica que se estabelecem nos museus virtuais. Iremos analisar duas experiências de museus virtuais brasileiros: o Museu da Pessoa e o Museu das Coisas Banais. Esses dois museus privilegiam o espaço virtual como forma de comunicação museológica. Em primeiro lugar analisamos o próprio conceito de museu virtual, pois ainda é uma experiência nova na Museologia. Os museus virtuais são instituições de memória conectadas em plataformas digitais e às redes sociais. Nesse sentido, é preciso lembrar que no museu virtual, principalmente aqueles essencialmente virtuais, o acervo detém especificidades e um novo contexto, pois ele é virtualizado. O objeto museológico deixa de ser o centro e tornar-se objeto em potencial, tanto no processo comunicativo quanto nos processos expositivos, apresentando musealizações diferenciadas. Nesse sentido, a relação do público com os objetos também é transformada, uma vez que o foco da expografia não é o objeto em si, mas o seu significado. Por último iremos verificar como os dois museus analisados nesse estudo trabalham com a expografia no espaço virtual e como a *internet* pode ser um espaço de extroversão do patrimônio.

PALAVRAS-CHAVE: Exposição. Museu virtual. Internet.

EXHIBITIONS IN VIRTUAL MUSEUMS: TWO BRAZILIAN EXPERIENCES

ABSTRACT: *This article analyze museological communication actions that are established in virtual museums. We will analyze two experiences of Brazilian virtual museums: the Museu da Pessoa and the Museu das Coisas Banais. These two museums favor virtual space as a form of museological communication. First, we analyze the concept of the virtual museum itself, as it is still a new experience in Museology. Virtual museums are institutions of memory connected on digital platforms and social networks. In this sense, it is necessary to remember that in the virtual museum, especially those essentially virtual, the collection has specificities and a new context, as it is virtualized. The museological object ceases to be the center and becomes a potential object, both in the communicative process and in the exhibition processes, presenting different musealization processes. In this sense, the public's relationship with objects is also transformed, since the focus of expography is not the object itself, but its meaning. Finally, we will see how the two museums analyzed in this study work with expography in the virtual space and how the internet can be a space for the extraversion of heritage.*

KEYWORDS: *Exhibition. Virtual museum. Internet.*

¹ Rosali Maria Nunes Henriques. Doutora em Memória Social, mestra em Museologia e doutoranda em História pela Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História Contemporânea. Telefone (351) 911934929. Email: rosali@gmail.com

² Rafael Teixeira Chaves- Universidade Federal do Rio Grande do Sul mestrando do programa de pós graduação em Museologia e Patrimônio FABICO. Telefone (53)991582929 email rafateixeirachaves@gmail.com

EXPOSIÇÕES EM MUSEU VIRTUAIS: DUAS EXPERIÊNCIAS BRASILEIRAS

Introdução

O museu virtual é uma realidade muito recente na Museologia. Surgido a partir dos anos 90 do século XX, os museus virtuais ainda são pouco estudados e não possuem uma definição clara sobre a sua própria configuração. Segundo Henriques (2004), os museus virtuais são aqueles que usam a *internet* como espaço de interação com o patrimônio. Para Henriques (2004) o que diferencia um museu virtual de um *site* na *internet* é a capacidade de mediar o patrimônio no ambiente virtual através de ações museológicas específicas. Nesse sentido, é preciso lembrar que nesse tipo de museu, o acervo detém especificidades e um novo contexto, pois ele é virtualizado. Isso consiste em o objeto deixar de ser o centro e tornar-se objeto em potencial, tanto na comunicação museológica³ quanto nos processos de musealização⁴.

O lugar dos museus virtuais é em outro tempo, outro modo de musealização e reconhecimento pelos atores sociais de memória através de compartilhamento e dos métodos de musealização, onde eles debatem e constroem. A mesa redonda de Santiago do Chile em 1972 trouxe novas perspectivas à Museologia e um novo caminho ao fazer museológico. Até aquele momento, os museus eram definidos como “instituições a serviço da sociedade, da qual são parte integrante e que possuem neles mesmos os elementos que lhes permitem participar na formação de consciência das comunidades que eles servem” (ICOM, 1972, p. 105). A partir do surgimento da *internet* comercial, os museus passaram a utilizar o processo de digitalização dos seus acervos e compartilhá-los em redes sociais⁵, uma forma de expandir os limites geográficos, tornando o acervo mais acessível. Assim, o acervo virtual se torna uma fonte de representação das instituições museais na rede mundial de informações.

O conceito operacional utilizado internamente no Ibram (Instituto Brasileiros de Museus) define museus virtuais como museus que se comunicam com o público geral somente em espaços de interação virtual. Não se considera como museu virtual as visitas virtuais dos museus presenciais, os serviços de informação *online* oferecidos tais como catálogos virtuais, sites, portais institucionais, repositórios entre outros. *Sites* de museus com espaço físicos são suportes de comunicação destas instituições os museus virtuais são os nativos virtuais que nascem no ambiente virtual e que utilizam do site institucional como

³ Entendemos a comunicação museológica como a ação de comunicar o acervo seja através da expografia física, seja por meio de exposições virtuais.

⁴ Nesse caso trata-se de transformar os objetos comuns em objetos de museus. Segundo Jean Davallon (1995) é preciso distinguir a **musealização**, que é institucionalização do objeto como um objeto de museu, da **patrimonialização**, que é reconhecer naquele objeto seu valor patrimonial

⁵ A internet comercial surgiu no Brasil em 1995 e as redes sociais, em 2004, embora seu uso mais intensivo tenha sido a partir de 2010.

o espaço físico e as mídias sociais como suporte de comunicação e exposição com o público. As instituições museológicas virtuais utilizam, em sua maioria, o *site* como lugar e as redes sociais como a comunicação, gerando debates e diálogos, servindo para comunicar, expor e adquirir acervo para essas instituições executando os processos museais e a interação em um Lugar, reconhecendo os atores sociais e compartilhando memórias.

Antonio Battro (1999) e Bernard Deloche (2001) trabalham com a concepção de museu virtual, baseados no conceito de museu imaginário defendida por André Malraux. Malraux (2000) propunha a criação de um museu imaginário que serviria para abrigar todas as obras de arte do mundo, devidamente fotografadas. Esse museu, segundo Malraux, seria um espaço da memória viva. Assim, cada pessoa poderia ter o seu próprio museu imaginário. É uma espécie de um museu imaginário porque ao mesmo tempo que trabalha com a reprodução, prioriza o uso da imagem como referência patrimonial. Nesse sentido, Battro afirma que não é simplesmente colocar fotos na *internet*, mas conceber um novo museu. Assim, também, não é a reprodução de um museu físico, mas um museu completamente novo, criado para traduzir as ações museológicas no espaço virtual. O museu imaginário proposto por Malraux também é um museu novo, criado por cada um de nós, com as imagens que selecionamos e reproduzimos dos museus físicos. Nesse sentido, o museu imaginário de Malraux também é um museu virtual, pois cada pessoa pode ter o seu próprio museu de reproduções.

Assim, tendo como base o conceito de André Malraux (2000) de museu imaginário, o museu virtual é um museu que privilegia a comunicação museológica *online* como forma de divulgação do patrimônio. Mas como essa comunicação museológica pode ser efetuada através das redes sociais *online*? Cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas, as redes sociais podem ter um papel importante na mediação do patrimônio pelos museus, virtuais ou não. Nesse sentido, é lícito afirmar que um *site* de um museu físico não é um museu virtual, mas apenas um *site* de museu. Mas como se configuram as exposições nos museus virtuais? Elas são diferentes das exposições nos museus físicos? Tendo como objeto de estudo dois museus virtuais brasileiros, o Museu da Pessoa e o Museu das Coisas Banais (MCB) discutimos nesse texto as configurações das exposições virtuais.

As ações museológicas nos museus virtuais

As ações dos museus estendem-se nos âmbitos da pesquisa, preservação e comunicação. A questão é entender como essas ações museológicas podem ser efetuadas nos museus virtuais. As ações museológicas dos museus virtuais não são muito diferentes das ações do museu físico. No entanto, requerem abordagens diferenciadas, pois o veículo de comunicação é diferenciado.

Segundo Bernard Deloche (2001), a informática e a multimídia trouxeram para o museu uma nova dinâmica que pode ser demonstrada através de três funções básicas: agrupar, analisar, mostrar.

Assim, podemos verificar que as novas tecnologias possibilitaram aos museus trabalhar o seu patrimônio, o seu acervo, de forma estruturada através de bases de dados, utilizando técnicas mais modernas de comunicação com o público. Deloche alerta para o fato de que a tecnologia não é uma panaceia para resolver todos os problemas dos museus. Como exemplo ele cita a holografia, que se utiliza da tecnologia, mas que incentiva a fetichização⁶ dos objetos, pois : “*A simulação dos efeitos pelos substitutos analógicos tal como o holograma ou a imagem 3D, não é mais que um prolongamento audacioso da museografia tradicional e serve para reforçar o fenómeno da fetichização.*” (DELOCHE, 2001, p. 204).

As referências patrimoniais nos museus virtuais, embora desprovidos de sua materialidade, podem ter a mesma identidade do que na exposição física. Por isso, Deloche (2001) alerta para fetichização quando fala da holografia. Nesse caso, mesmo tratando-se de uma reprodução, a referência patrimonial é tratada como fetiche. O risco da fetichização existe sempre, seja no museu físico, seja no museu virtual. No entanto, se o museu virtual tiver uma postura mais proativa em relação às atividades interativas que o espaço virtual permite, ele terá oportunidade de evitar a fetichização das referências patrimoniais. Ou seja, se ele dá prioridade às atividades de interação com o seu público em detrimento à valorização desta ou aquela referência patrimonial, fica mais difícil acontecer a fetichização.

Outro aspecto apontado por Deloche é o fato de que muitos museólogos creem que a tecnologia é algo ainda ligado ao futuro dos museus e não algo presente no cotidiano da atuação museológica, pois “*O erro está em crer que o encontro do museu com as novas mídias não é mais do que um fenómeno de circunstâncias, uma simples peripécia das técnicas museográficas?*”. (DELOCHE, 2001, p. 251).

As referências patrimoniais são, ao mesmo tempo, documento e mensagem. Nesse sentido, Cristina Bruno e Marcelo Araújo (1989) afirmam que o processo de comunicação museológica, através da recuperação da identidade dessas referências, permite uma absorção da mensagem pelo público em três níveis: o objeto na sua materialidade (signo), o objeto na sua inserção sociocultural (símbolo) e a relação desse indivíduo com a realidade que o circunda. Nos museus virtuais, a comunicação museológica privilegia a interação direto com o público através da virtualidade. Em relação à questão da comunicação museológica, é interessante verificar que nesse caso, ao mesmo tempo que o museu virtual possui algumas restrições em relação às suas exposições⁷, pode, por outro lado, trabalhar o seu acervo de forma mais acessível, uma vez que o acesso pela *internet*, em tese, amplia o seu público. Isso porque o fato do museu virtual estar presente na *internet*, em tese, o torna acessível a qualquer pessoa em qualquer parte do mundo. Nesse sentido, Maria Luísa Bellido Gant (2001) aponta algumas diferenças entre os museus virtuais em relação aos museus físicos: melhor acesso às informações; interpretações das coleções sob diversos pontos de vista; melhor organização da informação; o acesso é mais cômodo e

⁶ Ação ou efeito de fetichizar, de tratar como fetiche ou de transformar em fetiche (objeto a ser cultuado). Um exemplo de fetichização de um objeto museológico é o culto à Mona Lisa, por exemplo.

⁷ Podemos apontar restrições físicas, por exemplo.

mais atrativo e o custo para a visita é mínimo. Podemos questionar a autora, afirmando que os museus virtuais não são melhores do que os museus físicos, mas que as interações com o público podem ser sim diferenciadas, principalmente no que tange à comunicação museológica. E, como veremos na análise dos dois estudos de casos, não somente a comunicação museológica pode ter participação do público, mas na criação dos acervos dos museus virtuais.

A exposição é uma mediação entre o patrimônio e o público. Segundo Alexandra Vol (1998), nos museus de arte e de história essa mediação é mais contemplativa e estética e nos museus de ciência e tecnologia a mediação é mais didática. Além disso, uma exposição de um museu virtual seja ela reprodução de uma determinada exposição física ou não, pode ter um caráter diferenciado e não ser mera reprodução virtual de uma exposição física. A *internet* disponibiliza a uma série de ferramentas que podem ser utilizadas para incrementar a comunicação nos museus virtuais, mas também serve como mediadora da ação de visitar um museu.

Para Kim Veltman (2001) a *Internet* trouxe para o processo museológico, principalmente à extroversão do acervo, algumas vantagens. Entre elas a de poder expor um maior número de objetos do que numa exposição convencional, pois através de base de dados é possível exibir todo o acervo. Outros aspectos apontados seriam o acesso aos objetos mesmo à distância, bem como possibilitar um acesso a estes objetos por outros níveis de interação. A *internet* possibilita também apresentar as referências patrimoniais dentro do contexto de sua produção e seu contexto histórico, fazendo com que o público possa ter uma visão mais abrangente do que a apresentada no museu físico.

Além das vantagens apontadas por Veltman, não podemos esquecer que a *internet* possibilita trabalhar a ação educativa do museu de forma mais dinâmica. E esta ação não se limita aos espaços do museu, mas pode ser feita *online*. Os museus virtuais que têm trabalhado melhor com a questão da ação educativa são, na sua maioria, museus de ciência e tecnologia. No entanto, o uso do material de acervo para atividades educativas, principalmente com crianças e jovens, é possível com todos os tipos de museus e não somente nos museus de ciência. Em museus de arte, por exemplo, é possível criar jogos interativos e brincadeiras utilizando as obras digitalizadas. Os museus virtuais podem trabalhar determinado quadro ou objeto, ajudando o público a construí-lo ou desconstruí-lo, colocando-o na condição de curador da peça exposta.

No âmbito da preservação do patrimônio, as atividades de conservação e documentação do patrimônio nos museus virtuais são realizadas através de base de dados. Além disso, é importante esclarecer que a preservação do conteúdo na *internet* é questão fundamental. Por se tratar de um veículo que possibilita constantes alterações é necessário que todo o conteúdo já adicionado, seja em termos de exposições virtuais ou ações educativas, seja passível de ser consultado pela *internet*. Nesse sentido, Marcelo Sabbatini (2003) alerta para que as coleções *online* sejam sempre suportadas por bases de dados,

pois estas permitem acessar de forma diferenciada tanto aos objetos em si, como à coleção como um todo.

O museu virtual não é um centro de referência, por isso não basta preservar as coleções, mas é importante que estas coleções e/ou exposições sejam interativas. A preservação das referências patrimoniais nesse tipo de museu passa também pela atualização constante da tecnologia utilizada. As novas tecnologias, pela própria definição da palavra, estão constantemente em mutação. É preciso, pois, estar atento às mudanças e renovar sempre o suporte digital das informações.

Entende-se a comunicação como a ação museológica mais visível ao público, pois é através dela que os museus divulgam o seu acervo. A comunicação é a forma como os museus apresentam o seu patrimônio e interagem com o público. E a exposição é a face mais visível da comunicação. É através das exposições – de longa duração ou temporárias – que os museus se comunicam com o público. Segundo Jean Davallon (1997), numa definição mais alargada, a exposição é uma disposição de apresentação de objetos aos visitantes. Para esse autor, a diferença entre a exposição em si e o museu propriamente dito, reside do fato de que o museu não é somente um dispositivo de comunicação, mas uma instituição cultural, científica, artística e social. Ou seja, ele deve também exercer outras funções além de comunicar: pesquisar e conservar o seu acervo. É através dessa concepção que iremos analisar as exposições virtuais do Museu da Pessoa e do Museu das Coisas Banais.

Exposições virtuais no Museu da Pessoa

A experiência do Museu da Pessoa, um museu virtual de histórias de vida, aberto e colaborativo fundado em São Paulo, Brasil, em 1991, é bastante interessante e pode trazer muitas novas percepções sobre os desafios atuais dos museus. O Museu da Pessoa já nasceu com a premissa de que toda e qualquer pessoa pode tornar-se, além de visitante, parte de seu acervo por meio de sua narrativa de vida assim como de suas fotos e documentos. Com um acervo de cerca de 18 mil histórias de vida, o Museu da Pessoa disponibiliza a sua maioria em seu portal de memórias.

Como toda ação de comunicação, as exposições, virtuais ou não, necessitam de um conceito gerador. Não basta simplesmente apresentar os depoimentos, tal como objetos museológicos, mas traduzir uma ideia a partir dessas histórias. As exposições, realizadas pelos museus que têm como objetivo a gravação de histórias de vida, podem até apresentar objetos, mas o fio condutor da exposição será sempre de histórias contadas na primeira pessoa. A *internet* é a grande ferramenta de comunicação do Museu da Pessoa, mas é preciso lembrar que não é somente através dela que o museu realiza suas ações de comunicação, pois trata-se de um museu híbrido.

As exposições físicas são, na maioria das vezes, resultado de algum projeto realizado em parceria com outra instituição, mas também há uma exposição de longa duração em seu espaço físico em São

Paulo. Em alguns casos, além da exposição física há uma exposição virtual com o mesmo conteúdo. Nesse caso, embora possuam o mesmo conteúdo, o *design* e a forma da exposição são diferentes concernentes ao veículo de comunicação em que estão. Ou seja, numa exposição física o conteúdo que pode ser apresentado em painéis ganha uma nova configuração na *internet*, justamente porque a exposição virtual possibilita um cruzamento de informações que a exposição física não permite. Além disso, a exposição virtual não sofre com problemas de espaço, uma vez que as informações são digitalizadas e ocupam pouco espaço físico.

A ideia de exposições virtuais já existia desde o lançamento da segunda versão do Museu da Pessoa na *internet*, embora não possuísse o nome de exposição. Inicialmente as exposições ficavam em uma seção chamada *Almanaque* (HENRIQUES, 2004). O próprio nome almanaque dava a ideia de uma variedade de histórias e fotografias, selecionadas por assunto ou tema. O conceito de almanaque foi baseado na ideia de extrair trechos de depoimentos, fotografias e informações contextuais para atrair o visitante. Além disso, na seção *Fotografia* o público poderia consultar parte das fotografias do acervo, organizadas por temas. Agrupando estas duas seções surgiu a ideia de criar exposições virtuais, não mais só com depoimentos e fotos, mas com linha do tempo e textos históricos. O que distingue as exposições do acervo propriamente dito, é que elas são um recorte do acervo e não a sua totalidade. Além disso, os depoimentos agrupados, sejam em pequenos trechos ou integrais, são selecionados segundo uma ótica de curadoria, para contar uma determinada história coletiva.

Uma mudança significativa na ação de comunicação museológica do Museu da Pessoa foi a inauguração de uma nova ferramenta em seu portal⁸ em 2015. O mecanismo, chamado “Monte sua coleção”, permite que cada pessoa se torne também curadora do acervo do Museu. A ferramenta permite com que se faça uma busca para selecionar perfis de pessoas, histórias, imagens e vídeos a partir de uma dada temática. A busca pode ser realizada por palavras-chave, por autor, por título. Uma vez composta, o autor pode descrever sua coleção, atribuir palavras-chave e publicá-la, compartilhando este conteúdo por meio das redes sociais.

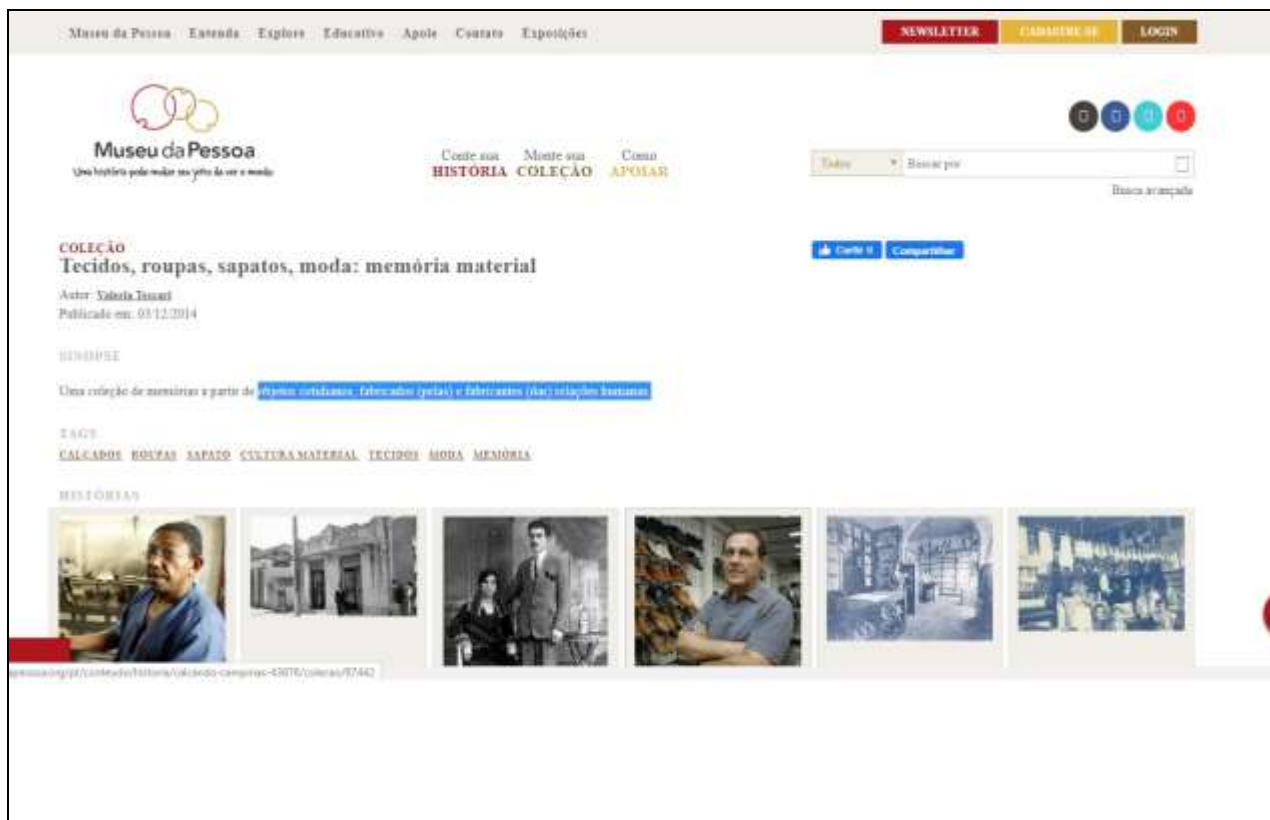
De início, a própria equipe do Museu da Pessoa lançou uma série de coleções vinculadas a datas significativas, como, por exemplo, os 50 anos do golpe de 1964, que levou o Brasil a uma ditadura militar que durou 20 anos⁹. Nesta coleção estão reunidos 15 depoimentos, entre jornalistas, estudantes, exilados, artistas e educadores que tiveram suas vidas impactadas pelo golpe e que nos trazem diversas perspectivas de um mesmo evento histórico. A partir dessa primeira coleção, muitos usuários começaram a criar novas coleções, tendo como base o acervo do Museu (WORCMAN; HENRIQUES, 2017). Como foi o caso de Valeria Tessari, nascida em 1976 e doutora em Design da pela Universidade

⁸ www.museudapessoa.net

⁹ Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/colecao/golpe-de-64-97503>.

Federal do Paraná. A coleção, chamada “Tecidos, roupas, sapatos, moda: memória material”¹⁰ reúne nove histórias de vida, seis imagens e um vídeo selecionados do acervo do Museu da Pessoa. Valeria explica que é “uma coleção de memórias a partir de objetos cotidianos, fabricados (pelas) e fabricantes (das) relações humanas”¹¹ Ela mesma indexou a coleção por meio de palavras-chave para permitir a busca por outros internautas usando palavras como: roupas, sapatos, cultura material e memória.

Figura 1 – Coleção “Tecidos, roupas, sapatos, moda: memória material



Fonte: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/colecao/tecidos-roupas-sapatos-moda-memoria-material-97442>

Um outro exemplo de coleção criada pelo público é de Dalvaci Porto chamada de “Ensinos brasileiros” e que reúne “histórias de educadores brasileiros, em processos de construção de caminhos para uma educação emancipatória do povo brasileiro”¹². Dalvaci, ela própria uma educadora, filha de um mecânico com uma costureira, nasceu e cresceu na região do semiárido, no estado da Bahia. Em suas próprias palavras: “Geminiana, gosto de ler, escrever. Gosto de cultivar jardins e brincar com cachorros. De uns anos pra cá dei de bordar e costurar à mão. Tenho um enorme prazer em criar arpilleras. Gosto de arte em geral. Sou aprendiz do budismo tibetano.” Além da coleção,

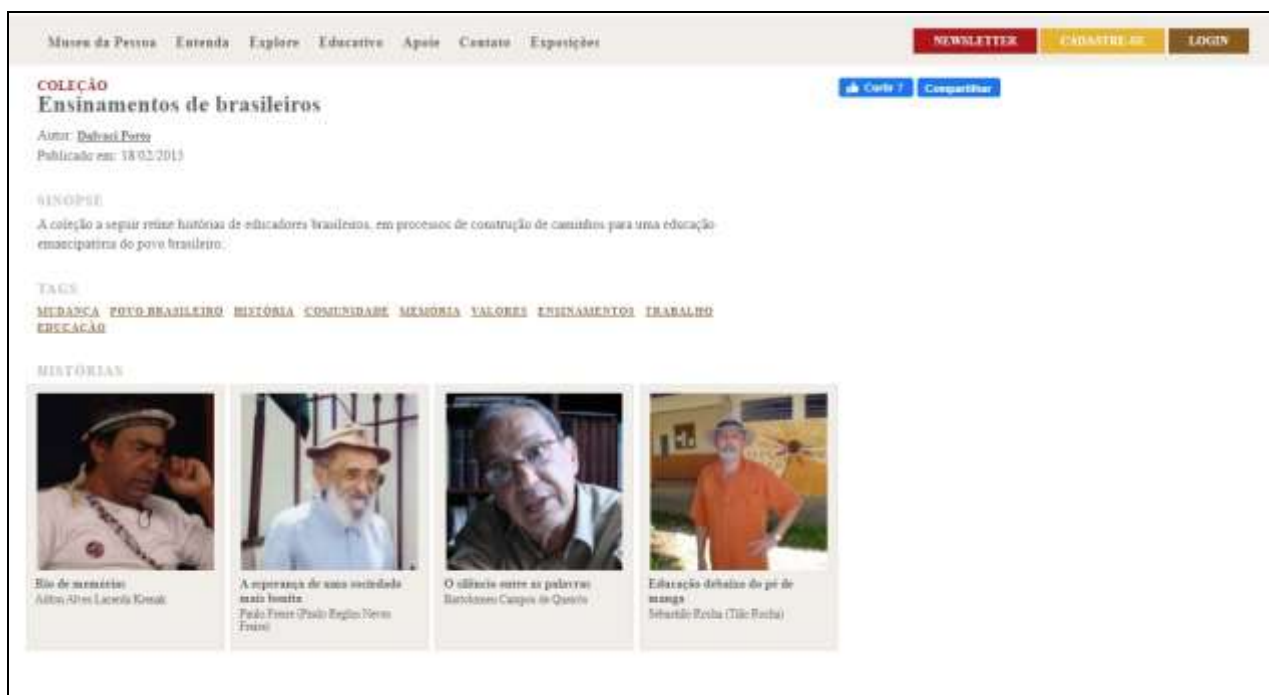
¹⁰ Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/colecao/tecidos-roupas-sapatos-moda-memoria-material-97442>.

¹¹ Texto de abertura da coleção.

¹² Texto de abertura da coleção.

Dalvaci narrou sua própria história, a de sua mãe e a de um sobrevivente do holocausto. Ela faz uso das possibilidades oferecidas pelo Museu da Pessoa para tornar-se uma colaboradora efetiva da construção de uma memória coletiva.

Figura 2 – Coleção: Ensinamentos brasileiros



Fonte: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/colecao/ensinamentos-de-brasileiros-100158>

É importante repensar as ações museológicas nos museus virtuais. No caso do Museu da Pessoa, a ferramenta Monte sua Coleção ajuda a repensar o espaço museológico e, conseqüentemente a ação museológica, pois:

Ao repensar o próprio conceito de espaço museológico, os museus virtuais também devem repensar o conceito de curadoria. Ao proporcionar uma experiência de curadoria colaborativa, o Museu da Pessoa reconstrói a lógica da preservação da memória, apontando o indivíduo como corresponsável pelas ações museológicas. (WORCMAN; HENRIQUES, 2017, p. 70)

Com a criação da ferramenta “Monte sua Coleção”, o Museu da Pessoa deu mais um passo no processo de virtualização do seu acervo, dessa vez possibilitando que o próprio público possa montar sua própria exposição virtual. Nesse sentido, o Museu da Pessoa criou uma biblioteca digital de histórias de vida, mais aberta à participação do seu público, pois:

A internet passou a permitir, ainda, que os “visitantes” tornassem-se também “produtores de informação” (em uma biblioteca tradicional, existe claramente a divisão

entre quem produziu o conhecimento – os autores, os editores etc. – e quem os utiliza) (HENRIQUES; WORCMAN, 2003, p. 725)

A nova forma de participação do público através da criação exposições virtuais, faz com que o Museu da Pessoa possa se tornar um museu realmente aberto à participação das pessoas, preservando e comunicando suas histórias.

Exposições virtuais do Museu das Coisas Banais

Da teoria à prática, o Museu das Coisas Banais nasce como um projeto de ensino criado em 2014, vinculado ao Departamento de “Museologia, Conservação e Restauro”, o qual é responsável pelo Curso de Bacharelado em Museologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Ao refletir sobre o museu como um processo, e que na virtualidade se materializa e apresenta a socialização de histórias e fotos de objetos biográficos, onde o próprio público é curador e participante do processo de cibermusealização, o MCB pensa o museu virtual como potência, no sentido da existência dos museus conforme a afirmação de Waldisa Rússio:

Sem a noção de que museu é o registro da trajetória humana sobre a terra, sem esta compreensão inicial alicerçar ideias e reflexões, será impossível uma visão mais clara do conceito museológico e, mesmo, uma análise profunda de cada aspecto em particular. A organização do museu não pode alienar-se do processo social, como um todo; é esta atitude esquivada de alheamento que o vem condenando, sistematicamente, ao esquecimento (RÚSSIO, 1977, p. 133).

O objetivo do MCB é preservar e compartilhar memórias das pessoas através do compartilhamento de objetos biográficos significativos que acompanham e que fazem parte da vida cotidiana das pessoas, de suas trajetórias de vida e partes das suas biografias. A ação de salvaguardar e compartilhar objetos banais na internet faz com que o MCB gere memórias dos seus visitantes. Assim, o MCB inspira ações educativas e de extensão através do compartilhamento dos objetos digitalizados, proporcionando a integração entre a pesquisa e a extensão universitária.

O MCB parte do princípio de museu virtual utilizando na fase inicial das mídias digitais como suporte comunicacional e de aquisição de acervo, no segundo momento o Museu passa a utilizar do site institucional como o “lugar” da instituição e as mídias digitais como suportes comunicacionais museais.

Seu nome, na verdade, é uma provocação a Banalidade, seu acervo composto por objetos nada banais. A criação de um Museu das Banalidades teve como intenção reunir e expor objetos do cotidiano de cunho afetivo a partir de uma curadoria colaborativa onde o visitante é o proponente do que será exposto. O que se pode ver no acervo deste museu são objetos de memórias atrelados em imagem

fotográfica e narrativa. A virtualidade permite transcender e democratizar acesso a este acervo e seus processos museais.

A disseminação da *internet* e de dispositivos móveis possibilita este novo modelo de musealizar de que as pessoas possam fazer parte e se sentirem representadas. O afeto na virtualidade através de fotografias de objetos biográficos possibilita a criação de coleções virtuais que são compartilhadas na rede. Desta forma, a preservação da memória, a partir da materialidade dos objetos, abrange outros suportes, como o digital, e transcende a própria materialidade das coisas.

Os processos de musealização são definidos através da aquisição, preservação e comunicação. Aquisição é o processo em que o objeto sai do seu meio de função na sociedade e passa a se tornar um objeto de museu, ou seja, desempenha a função de patrimônio; para isto o objeto passa pela documentação, a fim de conhecê-lo e preservá-lo. Nesse processo de cibermusealização, as informações intrínsecas e extrínsecas serão documentadas, pois é necessário esse conhecimento para o objeto se tornar fonte de comunicação.

Figura 3 – Tipologias acervo MCB



Fonte: <https://museudascoisasbanais.com.br/>¹³

¹³ Disponível em: <https://museudascoisasbanais.com.br/>

Figura 4 – Exemplo do acervo do MCB por categoria



Fonte¹⁴: <https://museudascoisasbanais.com.br/>

Conforme a figura acima o MCB possui tipologias distintas de acervo, onde o curador pode selecionar a categoria que seu objeto se adapta, como Eventos, Lugares, Pessoas, Sentimentos, Trecos Troços e Coisas.

No Museu, esse objeto museológico passa a ser integrante de várias formas de comunicação, seja a partir da exposição com suas narrativas, o que proporciona diversas interpretações. Há outras formas de comunicar, no museu virtual, por exemplo, a comunicação pode ocorrer em site institucional e nas redes sociais.

Considerações finais

A *internet* trouxe para a Museologia uma nova perspectiva. Não só porque permitiu potencializar o acesso aos museus de forma mais ampla mas também por dar oportunidade aos museus de saírem de seus muros. As ações museológicas dos museus exercidas através da *internet* podem ter um alcance muito maior do que aquelas que são exercidas em seu espaço físico, pois podem abranger um público muito maior. Nesse sentido, a *internet* potencializa a comunicação museológica. Os museus que sabem tirar proveito de todas as possibilidades que a *internet* oferece, criando seus próprios museus virtuais, conseguem ir além de seus espaços museais. Além disso, a possibilidade de uma interação maior com o público é a grande vantagem da criação de museus virtuais, sejam eles representações virtuais de museus já existentes ou criados especialmente para a rede mundial de computadores.

O que tem em comum entre os dois museus analisados nesse texto? Podemos afirmar que a curadoria colaborativa é elo de que une essas duas experiências, pois ambos possuem em sua essência a participação do público como curadores de ações de comunicação museológica. Quando trabalhamos com a possibilidade de participação do público na criação de acervo e de coleções abre-se a possibilidade de processos museológicos diferenciados em relação aos museus convencionais. As ações virtualizadas além de disseminar no ciberespaço o patrimônio, familiariza os participantes que se reconhecem dentro

¹⁴ Disponível em:: <https://museudascoisasbanais.com.br/>

da instituição pela sua participação na forma de aquisição do acervo como curador, após como disseminador deste acervo através dos compartilhamentos nas mídias sociais. Entendendo o papel social de forma que os participantes compreendam e se sintam integrantes colaborando com a preservação de uma memória afetiva. Assim estas ações buscam estreitar os laços na virtualidade entre museu e público estimulando com que os participantes participem dos processos museais.

REFERÊNCIAS

- BATTRO, António (1999). Museos imaginarios y museos virtuales. *Revista Amigos de los museos: boletín informativo*. N. 13 (1999): 12-13.
- BELLIDO GANT, M. (2001). *Artes, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea.
- BEZERRA, D; SERRES, J.; CHAVES, R. (2018). Museu das Coisas Banais (MCB): A questão do valor posto em xeque e em evidência. *Anais Semana dos Museus da UFPel Pelotas*: Ed. da UFPel.
- BRUNO, C.; ARAUJO, M. (1989). Exposição museológica: uma linguagem para o futuro. Comunicação no Colóquio do ICOFOM/89. *XV Conferência Geral de Museus do ICOM*, 1989 (texto policopiado). p. 6.
- DAVALLON, J. (1995) *Nouvelle Muséologie vs Muséologie?*, palestra proferida durante o XVII Conferência do ICOM. Stavanger, Noruega, Julho de 1995.
- DAVALLON, J. (1997). L'évolution du rôle des musées. *Revue du Groupe de Recherche pour l'Éducation et la Prospective*, nº 153. Paris: L'Harmattan. p. 39-47.
- DELOCHE, B. (2001). *Le musée virtuel: vers un éthique des nouvelles images*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. (Questions actuelles)
- HENRIQUES, R. (2004). *Memória, museologia e virtualidade: um estudo sobre o Museu da Pessoa*. Dissertação de mestrado em Museologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.
- HENRIQUES, R.; WORCMAN, K. (2003) A experiência do Museu da Pessoa: a organização da memória social em formato digital. In: FRIAS, José ; TRAVIESO, Crispulo [eds.] - *Tendências de Investigación en Organización del Conocimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, p. 723-727.
- ICOM (Conselho Internacional de Museus) (1972). *Declaração de Santiago*. Mesa-Redonda de Santiago do Chile.
- JORENTE, M; KAHN, K. (2019) Histórias de vida como fato museal tratado pelo Design da Informação na Curadoria Digital no Museu da Pessoa. *Biblios*. Nº 75. Retirado de <https://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/441/361>

MALRAUX, A. (2000). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70

RUSSIO, W. (1977). *Museu? Um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Fundação Escola de Sociologia de São Paulo. São Paulo.

SABBATINI, M. (2003) Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica. *Teoría de la Educación: educación y cultura en la sociedad de la información*. Salamanca, Vol.4, 2003. [Consult. 2 Março 2004]. Retirado de: http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm

VELTMAN, K. (2001). Les répercussions des nouveaux médias. In: *L'Avenir des musées*: colloque, Musée du Louvre, 2000. Paris: Réunion des Musées Nationaux/Musée du Louvre.

VOL, A. (1998) Tisser des trames de pertinence entre musées, nouvelles technologies et publics. *Publics & Musées*. n° 13, Jan-Juin (1998). p 67-85

WORCMAN, K.; HENRIQUES, R. (2017) Curadoria colaborativa: uma experiência digital do Museu da Pessoa. *Revista Observatório*. Vol. 3, n. 4, Agosto. 2017 Retirado de: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/issue/view/180>

O MUSEU DE GEOCIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: ESFORÇOS PARA DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA PARA ALÉM DO AMBIENTE ACADÊMICO

Submetido em 28/09/2020
Aceito em 27/10/2020

Miriam Della Posta de Azevedo¹
Camila Hoshino Sborja²
Jéssica Tarine Moitinho de Lima³

RESUMO: O Museu de Geociências do Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo é um museu universitário com ações de divulgação científica em âmbito regional. Após sua missão ser estabelecida em 2014, a equipe iniciou estratégias de divulgação focadas em tornar o Museu mais atrativo ao público que mais o visita, escolas de ensino fundamental e médio da rede básica de ensino. Serão descritas neste artigo as diversas atividades planejadas deste período em diante, com o intuito de aproximar os bens culturais do Museu à sociedade. A democratização do conhecimento é favorecida, uma vez que os resultados desse processo estimulam a sociedade a perceber que as pesquisas produzidas neste âmbito interferem diretamente em seu cotidiano. O objetivo deste artigo é relatar as ações em ambiente museológico voltadas para a disseminação da informação científica para os diferentes públicos do museu, assim como os desafios presentes nesta missão. Espera-se que o compartilhamento das boas práticas possa refletir em outros espaços culturais, aprimorando as práticas de preservação do patrimônio cultural de ciência e tecnologia.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Geociências. Museu Universitário. Divulgação Científica. Museologia.

THE MUSEUM OF GEOSCIENCES AT THE UNIVERSITY OF SÃO PAULO: EFFORTS TO DISSEMINATE SCIENCE BEYOND THE ACADEMIC ENVIRONMENT

ABSTRACT: *The Geosciences Museum of the Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo is a university museum with exemplary science communication actions. After its mission was established in 2014, the team started to think about dissemination strategies and how to make it more attractive to its most frequent public. From this period onwards, various activities were carried out, with the aim of bringing the museum's cultural objects closer to society, which will be described in this article. The democratization of knowledge is favored, since the results of this process encourage society to realize that the research produced in this area directly interferes in their daily lives. The purpose of this paper is to report the actions in a museum environment aimed at the communication of scientific information to the different audiences of the museum, as well as the challenges present in this mission. It is hoped the sharing of good practices can reflect on other cultural spaces, improving the practices of preserving the cultural heritage of science and technology.*

KEYWORDS: *Museum of Geosciences. University Museum. Scientific Communication. Museology.*

¹ Universidade de São Paulo, Museu de Geociências Instituto de Geociências, São Paulo, Brasil. Historiadora, Mestre em Mineralogia Aplicada e Mestre em Museologia. Chefe Técnica do Museu de Geociências IGC/USP. Telefone: (11) 3091-3952. E-mail: miriamigc@usp.br

² Universidade de São Paulo, Museu de Geociências Instituto de Geociências, São Paulo, Brasil. Técnica Administrativa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3583-5855> Telefone: (11) 3091-3952. E-mail: hborja@usp.br

³ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Geociências, Rio de Janeiro, Brasil. Programa de Pós Graduação em Geologia. Museóloga, Doutoranda em Geologia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2481-1225> Telefone: (21) 99866-5753. E-mail: j.tarine.lima@gmail.com

O MUSEU DE GEOCIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: ESFORÇOS PARA DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA PARA ALÉM DO AMBIENTE ACADÊMICO

Introdução

O Museu de Geociências do Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo (IGc – USP) é um museu universitário vinculado a uma unidade de ensino e pesquisa, voltado a preservação do patrimônio geológico da USP bem como à divulgação da ciência ensinada e pesquisada no instituto. Coleções e museus em âmbito universitário possuem como objetivo a preservação, a pesquisa e a promoção do patrimônio sob sua salvaguarda na perspectiva do ensino, pesquisa e inovação. Compreende-se ainda que estas coleções devem atrelar as suas atividades e objetivos ao serviço à comunidade (FARIA *et al.*, 2019). No caso de um museu universitário de geociências o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia (PCC&T) a ser preservado nem sempre possui uma relação direta e clara com a sociedade, de forma que o museu se estabelece como um local ideal para intermédio desta associação.

O PCC&T é reconhecido por sua diversidade de componentes, alguns exemplos são: artefatos, construções humanas e paisagens naturais, espécimes biológicos e geológicos, instrumentos científicos, laboratórios (locais utilizados ou construídos com a finalidade de sediar experimentos, conservar coleções científicas, propiciar aprendizagem e o intercâmbio de ideias), museus, observatórios astronômicos e geofísicos, paisagens, jardins, coleções, documentos e livros. Estes exemplos corroboram para uma definição que inclui uma variedade de locais e objetos, e mostram uma perspectiva integrada do patrimônio científico (LIMA; CARVALHO, 2020a; ARAÚJO; GRANATO, 2017; LOURENÇO; WILSON, 2013). Este patrimônio científico é o legado coletivo (sua identidade que desejam preservar) compartilhado da comunidade científica, ele inclui o conhecimento material e imaterial, sobre a vida, a natureza e o universo (LIMA; CARVALHO, 2020a; LOURENÇO; WILSON, 2013). Claramente estão envolvidos nessa definição os bens preservados em um museu de geociências.

O Museu de Geociências da USP possui a missão de promover a valorização do patrimônio geológico *ex-situ*⁴, por meio da aproximação entre Geociências e a sociedade. Tal missão foi estabelecida pela equipe do Museu em 2014⁵, após longas discussões que levaram em conta: 1) a intenção primordial do acervo geológico mantido pela universidade desde os anos 30 do século XX (base para a existência de aulas práticas) e sua trajetória histórica, sempre em consonância ao desenvolvimento do ensino da Geologia; e 2) o maior público frequentador do Museu desde 2004⁶, as escolas de educação do ensino regular da rede básica de ensino. Como colocar na prática uma missão que envolve elementos tão opostos?

⁴ Para detalhamentos conceituais a respeito de patrimônio geológico, ver PONCIANO *et al.* (2011).

⁵ Para entender a fundo o processo de definição da missão do museu, ver SHIBATA (2014) e AZEVEDO (2018).

⁶ Ano em que teve início a contagem de público para fins estatísticos.

De um lado, um público inicial extremamente especializado; do outro, crianças e jovens ávidos por novas experiências e muitas vezes sem conhecimentos prévios sobre Geociências.

Segundo Aloísio Magalhães “Só se protege o que se ama, só se ama o que se conhece” (MAGALHÃES, 1997, p. 190), ou seja, somente preserva-se aquilo a que se atribui algum valor e por isso é primordial a conscientização acerca de todos os valores (científico, cultural, econômico, dentre outros), na forma de reconhecimento do potencial dos objetos cotidianos da pesquisa científica (CASTRO; LIMA, 2017; LIMA, 2017). O reconhecimento do patrimônio está intrinsecamente vinculado a divulgação dos bens pertencentes a ele. A divulgação gera o sentimento de identificação e pertencimento necessários para que uma comunidade entenda algo como seu patrimônio. BRUNO (2015) define o patrimônio como o conjunto seletivo e preservado de bens materiais e imateriais que são fruto das relações que cada indivíduo estabelece com o meio ambiente a sociedade.

A preservação pode ser compreendida como um grupo “guarda-chuva” de atividades cuja ação visa garantir a integridade ou perenidade de um ou mais bens culturais (LIMA, 2017; PINHEIRO; GRANATO, 2012). Neste conceito estão várias atividades museológicas, tais como a documentação, a gestão, a pesquisa, a comunicação (incluindo aqui a divulgação), a conservação, dentre outras. A preservação do patrimônio geológico é composta por diversos desafios, desde questões institucionais até as relacionadas à pesquisa, ao estudo e a disseminação. Quando um grupo na sociedade atribui valor a um objeto, imediatamente a sua preservação passa a ser necessária (LIMA, 2017).

O patrimônio científico não pode ser preservado, muito menos utilizado se não se sabe o que existe e onde se encontra. A divulgação do patrimônio geológico para a sociedade é decisiva para a sua valorização e conservação, seja ela feita através de uma linguagem científica ou popular (MANSUR *et al.*, 2013). A divulgação é parte essencial do processo de valorização das coleções e por consequência, dos museus.

Neste artigo serão abordados, por meio da realidade vivenciada no Museu de Geociências da USP, as ações de divulgação que culminam diretamente na relação da instituição com a sociedade. É no sentimento de pertencimento e nas ações de valorização dos bens culturais (geológicos e paleontológicos) que se semeia a preservação destes junto ao público geral e específico do museu.

Um museu universitário, uma realidade compartilhada por muitos

Marandino *et al.* (2004) afirma que se passou de uma era na qual privilegiava-se o conteúdo e o emissor, para uma realidade em que se privilegia a comunicação, ou seja, a interação entre as duas partes envolvidas nos ambientes de educação não formal em geral. No caso dos museus universitários de unidades de ensino e pesquisa, há uma lentidão nesse processo de mudança, pois esses espaços de educação não formais não estão alinhados aos próprios referenciais teóricos produzidos pela universidade, mas sim

à propagação de linhas de trabalho que atendem aos objetivos de divulgação da unidade à que são atrelados, e que na maioria das vezes não dispõem de equipe da área de museologia ou educação. Na Universidade de São Paulo há dois tipos de museus: os chamados “estatutários”, pois estão arrolados no estatuto da universidade, e os “museus de unidade”, que são espaços de coleções de ensino que cresceram e atualmente desenvolvem atividades museológicas⁷.

Os ditos “museus estatutários”⁸ realizam atividades de ensino, pesquisa e extensão em Museologia, como se fossem unidades de ensino de graduação. Eles oferecem disciplinas de ensino de graduação em suas áreas de atuação e na pós graduação, entre outras atividades são responsáveis pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia (PPGMus). Já os museus de unidades de ensino, são coleções de departamentos de ensino das diversas faculdades que, ao passar do tempo, acompanharam a trajetória didática de suas instituições e, a depender do corpo funcional que pertencem, tornaram-se espaços com atividades museológicas. A evolução das coleções de ensino e suas posteriores conversões em espaços museológicos que não constam no estatuto da USP ainda não foram suficientemente estudadas e merecem atenção a parte, pois esse status híbrido de coleção-museu se reflete sobremaneira em agentes que impactam a divulgação científica: orçamento, pessoal e autonomia para tratar de assuntos museológicos. É possível compreender melhor a situação de um museu de unidade de ensino ao observar-se a estrutura administrativa do Museu de Geociências da USP (Figura 1).



Figura 1. Organograma simplificado do Museu dentro do conjunto total que é o IGc. Nota-se que o Museu é uma seção em igualdade com outras estruturas administrativas, ou seja, não é um museu autônomo para a tomada de decisões, dependendo da diretoria (que também se ocupa de assuntos variados relacionados a todo o Instituto, sendo o Museu apenas mais uma seção dentre todas as outras) e do suporte de outras assistências para a realização das atividades (depende da assistência financeira para compras de material e contratação de serviços e depende da assistência administrativa para utilização de mão de obra de manutenção do IGc).

⁷ Para maiores esclarecimentos acerca das distinções entre museus de unidade de ensino e museus estatutários da USP, ver ALMEIDA (2001) e AZEVEDO (2018).

⁸ São museus regulamentados pelo Estatuto da Universidade de São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE – USP); Museu de Arte Contemporânea (MAC – USP); Museu Paulista (MP – USP) e Museu de Zoologia (MZ – USP).

A trajetória do Museu de Geociências também auxilia na compreensão dessa relação. O Museu de Geociências da USP originou-se das coleções geológicas formadas a fim de dar suporte às aulas práticas dos cursos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP. As primeiras coleções que hoje fazem parte do patrimônio do Museu, remetem ao curso de Ciências Naturais, que começou a funcionar em 1935. O curso de Ciências Naturais compreendia a disciplina de Mineralogia e Geologia, por isso os alunos necessitavam de exemplares de rochas e minerais para serem manipulados. As aulas práticas com amostras de minerais e rochas, e futuramente de fósseis, eram parte essencial do ensino de Ciências da Terra. Em 1938, após reformulação, as disciplinas foram separadas em Mineralogia, e Geologia e Paleontologia. As disciplinas acabaram sendo abarcadas por departamentos (com os mesmos nomes) e esses departamentos cuidavam de suas coleções didáticas e de pesquisa. O Departamento de Mineralogia ficou responsável pela criação do Museu de Mineralogia, que com o passar do tempo englobou coleções do Departamento de Geologia e Paleontologia. Mesmo com a mudança de nome do curso em 1941 para História Natural, a estrutura departamental se manteve e, assim, se mantiveram o Museu de Mineralogia, o Museu de Petrografia e outras coleções de ensino.

O acervo do Museu acompanhou toda a trajetória do ensino de Ciências da Terra na USP: de 1935 a 1941, graduação em Ciências Naturais; de 1941 a 1957, graduação em História Natural; de 1957 a 1969, graduação em Geologia na FFCL; de 1969 a 1972, graduação em Geologia pelo Instituto de Geociências e Astronomia (IGA); de 1972 aos dias atuais, graduação em Geologia pelo Instituto de Geociências (IGc). A partir de 2004, o museu passou a acompanhar também o ensino do curso de Licenciatura em Geociências no IGc⁹.

A história das coleções científicas mostra que a construção de coleções e museus ligados à história natural e a própria história da universidade são intrínsecas uma a outra (LIMA; CARVALHO, 2020a) de forma que as coleções científicas são constantemente construídas em associação com a produção do conhecimento científico (LIMA; GRANATO, 2017b). Sborja e Lima (2020, no prelo) escrevem sobre o papel das coleções universitárias:

Coleções universitárias são fontes de informação com potencial para servir de base à diversas pesquisas de viés acadêmico e científico. Tal potencial não se limita ao seu “uso didático” em sala de aula. Muitos destes acervos são mapeados, entretanto não possuem uma política de gestão, gerando a dissociação de suas coleções e até mesmo a perda de diversas informações intrínsecas e extrínsecas vinculadas a esses objetos. Uma solução plausível se estabelece através de práticas de documentação, preservação e divulgação das informações relativas aos bens a sociedade (SBORJA, LIMA, 2020, no prelo).

⁹ Para maior detalhamento sobre as origens do Museu ver AZEVEDO (2018), capítulo 2.

Como se pode observar, o Museu de Geociências da USP possui sua trajetória completamente atrelada ao desenvolvimento do ensino das Ciências da Terra na USP, ou seja, foi criado e tradicionalmente existe para um público diminuto e muito especializado. No entanto, com a abertura do museu ao público a partir de 1987, muitas escolas de ensino primário e magistério passaram a frequentar o Museu. O extinto CEFAM (Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério), curso que formava professores para a educação infantil, era frequentador assíduo do Museu, o que contribuiu para a rápida disseminação das visitas entre escolas de ensino primário. Com o passar do tempo, o final da década de 1990 trouxe a internet e com ela a possibilidade de comunicação com o ambiente externo através das “malas diretas”, e-mails enviados à uma lista cuidadosamente elaborada de contatos, entre escolas, instituições culturais e ONGs, com convites para visitas ao museu. A partir de 2000, após uma grande reforma do espaço expositivo, o Museu inaugurou um website, que passou a ser o maior divulgador das atividades. Assim se deu a transição de um museu extremamente acadêmico a um museu cuja linguagem ainda era voltada aos acadêmicos, porém, visitada pelo público escolar. A Figura 2 apresenta um gráfico com o número de visitantes desde 2004 (ano em que foi iniciada a contagem) até 2019, separados em perfis de acordo com a escolaridade (ensino fundamental 1 e 2, Ensino Médio e Ensino Superior), e público espontâneo.

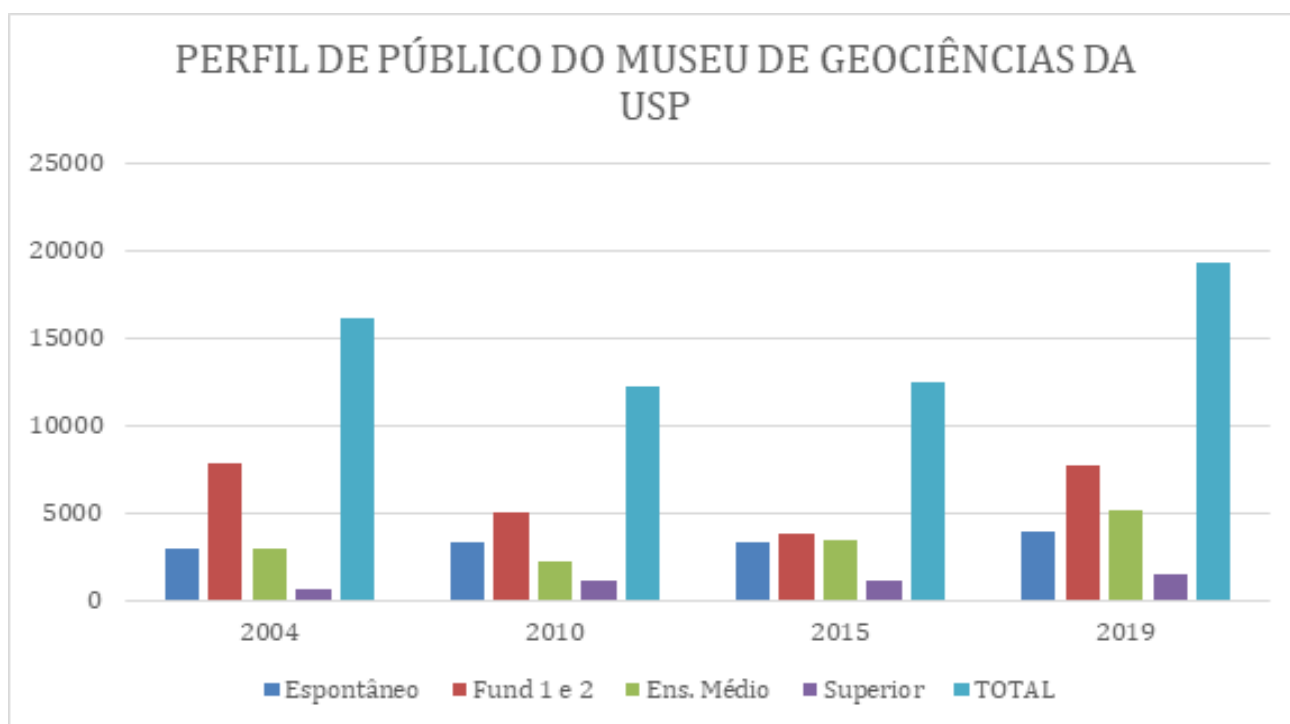


Figura 2 - Gráfico que mostra a variação do número de visitantes do Museu, dividido por perfis de acordo com a escolaridade, mais o público espontâneo.

A Figura 3 apresenta um gráfico com as porcentagens que representam cada um dos tipos de público e nos mesmos anos da Figura 2.

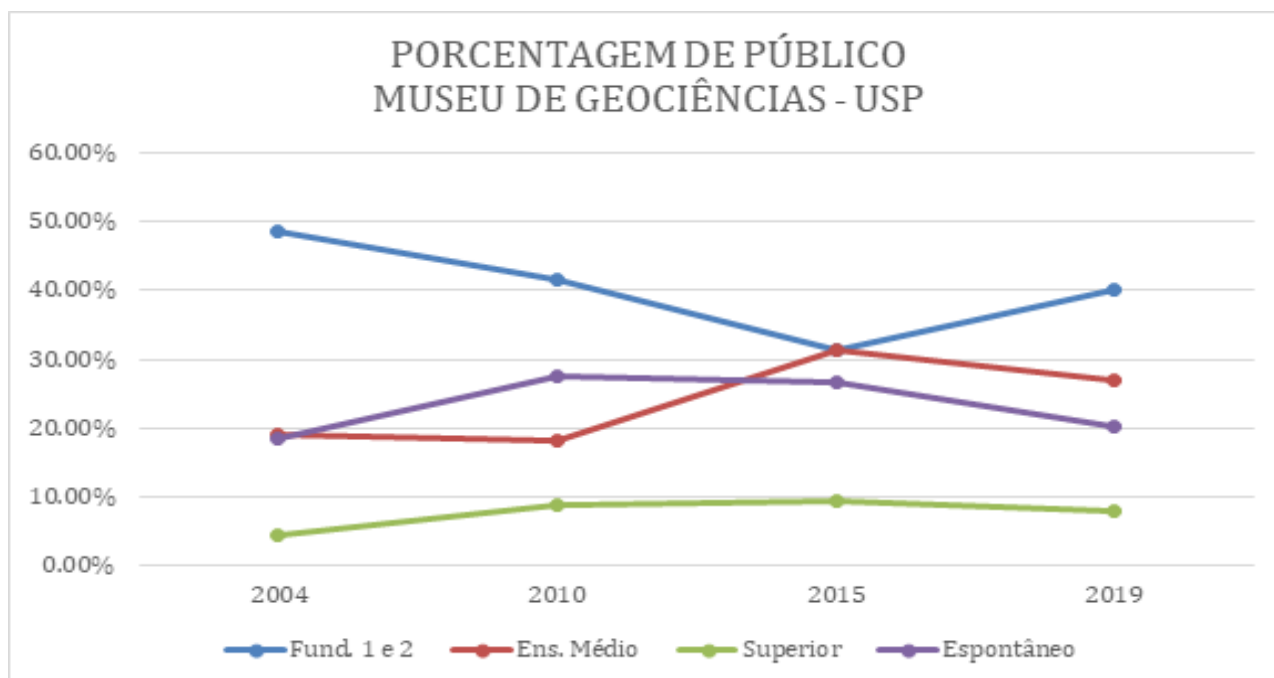


Figura 3. Gráfico de porcentagem de público do Museu de Geociências da USP nos anos de 2004, 2010, 2015 e 2019.

Foi exatamente a partir do final do século XX que se deu a transformação gradual das relações educacionais em ambientes museológicos¹⁰. A palavra “monitor”, atribuída ao guia que recebe escolas e fala mecanicamente sobre as mesmas coisas em todas as visitas, foi substituída pelo termo “mediador”, que é a pessoa responsável por fazer a mediação entre o conteúdo abordado pelas exposições do Museu e o visitante. No museu de Geociências, os mediadores, alunos de graduação dos cursos da área de ciências da Terra (Geologia e Licenciatura em Geociências e Educação Ambiental – os dois cursos ministrados no IGc – e Geografia) tem dupla função: a primeira, divulgar as Geociências, que são um conceito abstrato ao público não acadêmico, uma vez que não é amplamente abordada pelo currículo escolar; a segunda, abordar de maneira a traduzir o conteúdo expositivo do Museu, que está colocado de modo a atender um público acadêmico especializado (para o qual o museu foi formado, haja vista sua trajetória histórica) e não é inteligível ao público leigo.

Após a missão do Museu de Geociências ser estabelecida em 2014, a equipe começou a pensar em estratégias de divulgação e em tornar o Museu mais atrativo ao público que mais o visita. A primeira tarefa foi a avaliação da exposição, e a identificação de seu grau de adequação.

A exposição de longa duração do Museu, organizada no ano 2000, envolve: 1) minerais, classificados de acordo com a sistemática de James D. Dana, utilizada internacionalmente e voltada para especialistas; e 2) rochas, divididas de acordo com seu ambiente de formação. Esse critério expositivo é

¹⁰ Para compreender a mudança complexa e gradual das relações educação X aprendizado, deve-se recorrer aos teóricos da Atividade – BANNON (1997), SCAIFE, (1997), WAITE (2003), entre outros. O desenvolvimento deste assunto não cabe na proposta deste artigo, para maiores detalhes ver BIZERRA e MARANDINO (2011).

muito útil para um público especializado, mas sua linguagem é inadequada a um público majoritariamente escolar, que necessita de informações mais didáticas e objetivas. Segundo Azevedo e Del Lama (2015), “Sem o trabalho de mediação desenvolvido no museu, é praticamente impossível que um aluno se guie sozinho e sane suas próprias dúvidas apoiado somente nas informações de etiquetas e placas”.

Dessa forma, com muito trabalho e pouca verba, o que se pôde fazer de imediato foi escolher nichos da exposição já existentes e inserir neles informações que pudessem tornar o público menos dependente dos mediadores. A figura 4 mostra um exemplo das ações vinculadas a este pensamento.



Figura 4. Em 2015, após o diagnóstico da exposição, foram feitas placas explicativas simples para alguns nichos da exposição. A imagem mostra um nicho temático sobre formações geológicas. Originalmente existia apenas a etiqueta circulada em amarelo, que informa somente o local de origem da amostra e o doador. Fotografia por: Miriam Della Posta de Azevedo.

Para os geólogos, a informação mais importante de uma amostra é a sua procedência; no entanto, tal informação não é útil ao público leigo, que necessita saber, antes de tudo, que peça é aquela e porque é importante que ela esteja exposta. Foram feitas, então, etiquetas explicativas das amostras para que o visitante possa compreender o que está vendo. Por mais simples que pareça esse processo, ele permitiu a ressignificação da visita para muitas pessoas, pois compreendendo o objeto, ele passa a fazer sentido; fazendo sentido, ele passa a ser interessante, o que estimula a curiosidade do visitante e a vontade de conhecer e saber mais sobre o assunto.

Divulgar para valorizar

Existem dois termos a serem esclarecidos: a valoração e a valorização. A valoração compreende a apreciação e atribuição de valor a um objeto. Enquanto a valorização encerra o significado de aumento de um valor pré-existente, incorporando importância ou qualidade ao bem. Neste sentido, a valoração deve ser pensada como um passo inicial e valorização como um passo após a consolidação de políticas de preservação e curadoria.

A universidade é um instrumento para a preservação e disseminação do conhecimento (CLERCQ; LOURENÇO, 2003). As coleções de geociências são indissociáveis da formação do profissional. Estas coleções de caráter científico são a base para novas pesquisas, assim como parte do resultado das mesmas (LIMA, CARVALHO, 2020a; WEVER; GUIRAUD, 2018; NOVAES, 2018).

A Carta do Rio de Janeiro (2017) chama a atenção para a importância de incentivar o envolvimento da sociedade na preservação do PCC&T, adotando processos dialógicos e participativos. O mesmo documento descreve ainda que é necessário reconhecer o potencial do PCC&T para a divulgação da ciência e promoção da cultura científica junto a públicos mais vastos (MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS – MAST, 2017). É importante reforçar o valor das práticas de divulgação das coleções, seja para o público interno ou externo às universidades (NOVAES, 2018).

Outro documento que trata do assunto é a Recomendação da Unesco referente a proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade (UNESCO, 2015). Esta afirma que as coleções devem ser encorajadas a utilizar todos os meios de comunicação para desempenhar um papel ativo na sociedade. São alguns dos exemplos citados: a interação com o público por meio de mídias físicas e digitais, a organização de eventos públicos e a participação em atividades culturais e científicas relevantes (LIMA; SBORJA, 2020, no prelo).

Visando não entrar em um mar de confusões terminológicas, nesta pesquisa adotar-se-á o conceito de divulgação científica publicado por Bueno (2014) que se diferencia dos termos comunicação científica e jornalismo científico:

A comunicação científica diz respeito à produção e à circulação de informações sobre ciência, tecnologia e inovação que se caracterizam por um discurso especializado e que se destinam a um público formado por especialistas. [...] A divulgação científica, por seu turno, refere-se ao processo de veiculação de informações científicas, tecnológicas ou associadas a inovações que têm como audiência o cidadão comum, a pessoa não especializada, o leigo. [...] O jornalismo científico, a exemplo da divulgação científica, da qual é um caso particular, destina-se ao cidadão comum e caracteriza-se também por uma linguagem acessível, mas apresenta uma especificidade: é fruto do processo de produção jornalística, que tem suas singularidades, e se manifesta tradicionalmente nos meios de comunicação de massa (jornais, revistas, rádio, televisão, portais), embora, com a emergência das novas tecnologias de comunicação e informação, esteja presente também em *blogs*, grupos de discussão e nas mídias sociais em geral (BUENO, 2014, p. 5-6).

A comunicação científica pode ser entendida como o conjunto de ações destinadas a transmitir seu valor ao público geral e especializado, com a finalidade de promover sua compreensão e estimular atitudes voltadas para a preservação de seus bens. Uma coleção que não busca o diálogo com seu público não satisfaz a sua função social primordial. Se visualizarmos o patrimônio como um corpo humano, veremos que a divulgação é o pulmão, que mantém o bem vivo (LIMA; SBORJA, 2020, no prelo; LIMA; CARVALHO, 2020b).

O potencial dos museus como instrumentos de divulgação científica é reconhecido por diversos autores (LIMA; SBORJA, 2020, no prelo; KELLNER, 2005; PAULA *et al.*, 2013). Entende-se que uma das formas mais eficazes de divulgação do patrimônio é a exposição museológica, através da exploração do potencial educativo dos bens pertencentes a essas coleções (LIMA; SBORJA, 2020, no prelo).

Os museus desempenham um papel aproximador entre as descobertas científicas e o público leigo, se caracterizando como uma prática eficaz de educação patrimonial (JULIACE, 2017). O potencial educativo, descrito por Juliace (2017), permite inferir que nesta relação entre a sociedade e a “ciência” está a chave para a disseminação dos valores éticos e científicos da bioconservação e geoconservação. A exposição pode ser reconhecida como uma mediadora entre os visitantes e o discurso expositivo, permitindo a aquisição e difusão de conhecimentos, habilidades e atitudes (BARASOAIN; AZANZA, 2017).

O patrimônio científico está sujeito a várias ameaças sendo a principal, a falta de conhecimento sobre a sua existência e importância (NASCIMENTO *et al.*, 2008). De maneira que é fundamental o estabelecimento de políticas de divulgação e valorização do patrimônio científico, visando sua preservação e função como patrimônio nacional (SBORJA; LIMA, 2020, no prelo).

Nesse sentido, a fim de divulgar a preservação do patrimônio fóssil brasileiro, foi realizada a exposição “Fósseis do Araripe”. Pensada inicialmente para ser uma exposição de curta duração, acabou por tornar-se “a cara do museu”, devido ao impacto que causou nos visitantes, uma vez que o Museu não expunha um conjunto temático de fósseis desde 2001. Havia apenas alguns fósseis de peixes em vitrinas espalhadas ao longo dos corredores do IGc, porém sem tratamento museológico adequado para chamar a atenção dos visitantes.

A exposição ocorre como um contraponto da Operação Munique da Polícia Federal, encerrada em 2014, que resgatou cerca de três mil fósseis da Bacia do Araripe rumo ao Aeroporto Internacional de Guarulhos para contrabando internacional e estabeleceu o IGc como Fiel Depositário do material apreendido. Uma das exigências do juiz que estabeleceu a USP como depositária do material do Araripe era que parte do material fosse exposto e ficasse ao alcance da comunidade não científica. A proposta da exposição é mostrar o trabalho de apreensão de fósseis e a riqueza patrimonial do solo brasileiro. Dentre todo o material raro apreendido (que inclui fósseis de insetos, plantas, peixes, aracnídeos) há o único

exemplar encontrado inteiro em todo o mundo da espécie de pterossauro¹¹ *Tupandactylus navigans*, que preserva inclusive a parte de tecido mole¹².

Os fósseis encontrados em solo brasileiro são patrimônio da União e, por isso, proibidos de serem comercializados desde 1942¹³. No entanto, a Chapada do Araripe (região que compreende a intersecção dos estados do Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte), um dos maiores sítios paleontológicos do mundo, sofre com a questão social do tráfico de fósseis¹⁴. Há 110 milhões de anos, a atual Bacia Sedimentar do Araripe foi um mar raso, onde viviam muitas espécies de animais e plantas do bioma marinho. Para auxiliar na proposta de divulgação da importância dos fósseis, foram colocados exemplares duplicados de peixes do Araripe para toque, além da confecção de uma mesa paleontológica para as crianças, com a intenção de apresentar conceitos básicos de estratigrafia aos menores de 7 anos e ao mesmo tempo proporcionar uma atividade lúdica de escavação de fósseis, conforme mostrado na figura 5.



Figura 5 - Atividade lúdica com o objetivo de divulgar a importância dos fósseis. **A.** Imagem do pterossauro *Tupandactylus navigans*, exposto no Museu de Geociências e apreendido pela Polícia Federal a caminho do exterior. **B.** Aspecto da mesa paleontológica. Esse aparato foi pensado para que as crianças pudessem ter uma atividade lúdica e ao mesmo tempo compreendessem conceitos abstratos como estratigrafia e processos de fossilização. Fotografias por: Miriam Della Posta de Azevedo.

Outras atividades para além da expositiva não devem ser esquecidas. O ambiente acadêmico onde está inserido o museu universitário é propício para a divulgação científica por meio de seminários, artigos, congressos *etc.* Destaca-se que a atribuição de valor também ocorre a partir da comunicação acadêmica, por meio de apresentações em eventos científicos e através das publicações (KUNZLER *et al.*, 2014).

¹¹O Pterossauro é um réptil voador extinto (e não um dinossauro voador) cujos fósseis mais antigos datam de cerca de 230 milhões de anos atrás e desapareceram na grande extinção da era mesozoica há 65 milhões de anos (ANELLI, 2017). *Tupandactylus* (“dedo de Tupã”) é um dos Gêneros de pterossauro encontrados na Chapada do Araripe. Alimentava-se de peixes, por isso seus vestígios são encontrados em áreas nas quais também são encontrados fósseis marinhos.

¹³ Decreto-lei Nº 4.146 de 4 de março de 1942. Dispõe sobre a proteção dos depósitos fossilíferos.

¹⁴ As populações carentes da região da Chapada do Araripe, são constantemente exploradas por traficantes de fósseis, que oferecem baixos valores em reais aos habitantes locais em troca de fósseis raros que são vendidos a milhares de dólares no exterior. A falta da educação patrimonial no local leva ao desconhecimento da riqueza da região pelos seus habitantes, que poderiam explorar o viés turístico de um sítio tão rico, mas acaba por ver nos fósseis nada mais do que uma complementação da renda mensal.

O Museu de geociências e seu papel na divulgação científica

Os anos 1990 trouxeram a internet e consequentemente muitas inovações no tocante à comunicação. As formas de relacionamento do público com o Museu de Geociências evoluíram rapidamente. De cartas convite enviadas pelos correios às escolas para que visitassem o Museu, migramos para um site repleto de informações e contatos e adotamos o uso do e-mail. Os anos 2000, trouxeram o Facebook, blogs, internet no celular, câmeras fotográficas acessíveis e Instagram. Todos querem de comunicar e divulgar, cada um considerando-se um fotógrafo amador apaixonado e conectado.

Em 2012 o Museu de Geociências cria sua conta no Facebook, reformula seu site e em 2018, cria sua conta no Instagram e um canal no Youtube, cuja finalidade primária foi a disponibilização de conteúdo sobre o acervo do Museu acessível a pessoas com deficiência auditiva. Com a criação do laboratório Litoteca, vinculado ao Museu de Geociências, a utilização de bancos de dados virtuais dá-se início em 2016, com o Omeka¹⁵, evoluindo para uma nova revisão do site e migração para a plataforma Wordpress¹⁶, juntamente com o uso do plug-in Tainacan¹⁷ como novo banco de dados. A migração ainda está em andamento, em virtude da complexidade e volume de dados envolvidos.

A inserção no mundo das mídias sociais aconteceu de forma tímida, crescendo lentamente. O grande salto ocorreu em 2016, quando a equipe do Museu foca esforços para aumentar a quantidade de fotos publicadas e curtidas nos posts dos visitantes no Facebook. A conta no Instagram nasce nesse contexto de crescimento de leitores e projetos de divulgação são desenvolvidos exclusivamente para as mídias sociais. Os agendamentos são otimizados, com o uso de agenda virtual para agilização dos atendimentos.

Por ser um ambiente muito dinâmico, o mundo virtual demanda novas ideias constantemente para se manter entretido um público ávido de novidades. A conta do Facebook “Museu de Geociências – USP” possui mais de 4.500 seguidores e o perfil no Instagram “@MuseudeGeocienciasUSP” possui mais de 3 mil seguidores (dados obtidos em 24.07.2020). Conteúdo exclusivo é desenvolvido semanalmente para publicação no Instagram e Facebook, e campanhas no Museu são feitas mensalmente para incentivar a produção de fotos por parte dos visitantes e posterior postagem.

Desde meados de 2017 a equipe do museu vem se empenhando na realização de eventos para a comunidade interna e externa, pois acredita que é importante fazer com que as pessoas tomem para si o

¹⁵ Omeka é um sistema de gerenciamento de conteúdo de código aberto gratuito para coleções digitais online. Como um aplicativo da web, ele permite aos usuários publicar e exibir objetos de patrimônio cultural e estender sua funcionalidade com temas e plug-ins.

¹⁶ WordPress é um sistema de gerenciamento de conteúdo gratuito e de código aberto escrito em PHP e emparelhado com um banco de dados MySQL ou MariaDB. Este sistema é de fácil aprendizado e uso, permitindo assim a criação de ferramentas adequadas a diferentes demandas.

¹⁷ O Tainacan é uma ferramenta flexível e poderosa para WordPress que permite a gestão e a publicação de coleções digitais com a mesma facilidade de se publicar posts em blogs, mas mantendo todos os requisitos de uma plataforma profissional para repositórios.

espaço do Museu e vejam nele um local não apenas de aprendizado extra classe, mas sim de lazer, de deleite, de contemplação e de opção cultural. Apenas quando o público se sente confortável e se apropria do espaço do Museu é que a divulgação científica atinge seu nível máximo, uma vez que, como o espaço já é amplamente conhecido, o público consegue se ater ao assunto abordado, sem que este tenha ligação com educação informal.

Neste contexto o museu realiza semestralmente a Feira de Colecionadores de Minerais, Conchas, Fósseis e Meteoritos, quando abre o espaço do IGc aos sábados e recebe colecionadores cujas propostas incluem a troca de material, comercialização de peças e intercâmbio cultural. É necessário salientar que os fósseis trocados e comercializados na feira não são brasileiros e, portanto, não há crime patrimonial¹⁸. Em todas as feiras há um evento paralelo, como uma palestra ou um lançamento de livro. Esse evento tem contribuído para agregar visitantes externos ao Museu e tornar a feira uma opção de lazer a todos que visitam a Cidade Universitária para diversos fins (Figura 6A). Toda a divulgação da feira é realizada pelas redes sociais do Museu.



Figura 6 - Ações de divulgação. A. Aspecto de uma das Feiras de Colecionadores de Minerais, Conchas, Fósseis e Meteoritos realizadas pelo Museu. B. Aspecto da área infantil do Museu de Geociências da USP. Fotografias por: Miriam Della Posta de Azevedo.

Outra maneira de divulgar o Museu foi criar um espaço infantil. Apesar do Museu ser pequeno, foi possível adaptar uma área reservada para crianças, com bancos para que os adultos acompanhantes possam sentar e observar a criança. O resultado foi exatamente a apropriação do espaço pela comunidade interna, principalmente funcionários do IGc que tinham pouco contato com o Museu e passaram a frequentar o local regularmente, pois tal visita passou a ser uma demanda da criança. Com mesinhas do tamanho correto para elas, as crianças podem sentar, ler livros que ficam disponíveis na área, pintar

¹⁸ Muitos países permitem o comércio de fósseis, sendo possível adquiri-los em museus, feiras livres ou lojas de souvenirs. O Marrocos, por exemplo, possui excelentes sítios paleontológicos onde se destacam amonites de tamanhos variados, trilobitas, dentes de tubarão entre outros. A extração e comércio de fósseis é fonte de renda para grande parte da população do Marrocos.

desenhos também disponibilizados pelo museu, ou brincar na “mesa de areia” (nome dado pelos pequenos à mesa paleontológica). A área infantil pode ser observada na Figura 6B.

Outro tipo de evento que atrai um público pequeno, mas cativo, é o Cinema no Museu (Figura 7). Foram feitas sessões de cinema, com filmes com temas geológicos, para as crianças. Os pais acompanham os filhos, trazem almofadas ou colchonetes e o Museu disponibiliza a pipoca. Após a sessão, há uma conversa sobre o quanto o conteúdo do filme se aproxima ou não da realidade geológica.



Figura 7 - Imagens do evento Cinema no Museu. **A.** Aspecto de uma das sessões de Cinema no Museu. **B.** Divulgação de um dos eventos de Cinema no Museu. Fotografias por: Miriam Della Posta de Azevedo.

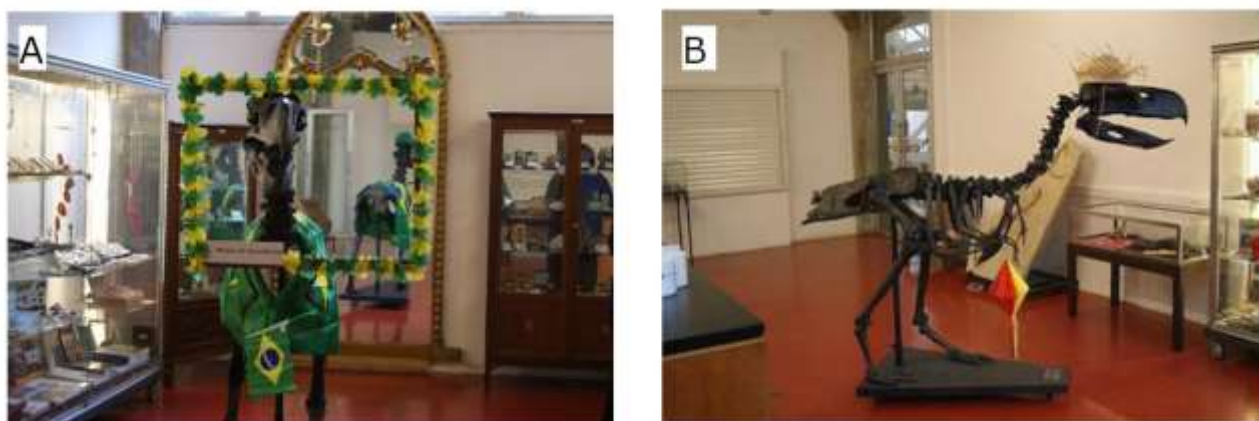
Campanhas nas redes sociais, realizadas em datas comemorativas também servem para atrair um público mais jovem ao Museu. O SISEM – SP (Sistema Estadual de Museus do Estado de São Paulo) tem lançado campanhas na internet, sobretudo no Instagram, em datas comemorativas, como Dia dos Museus (Figura 8A), Dia dos Namorados, entre outros. O Museu de Geociências participa dessas campanhas e o retorno é sempre positivo. Em 2019 foi feita a campanha “Mozãossauro no Museu”. Foi adaptado um painel decorado com corações e foi exposta uma réplica de um crânio em tamanho natural de um Mosasaurus¹⁹. Ao lado do crânio havia um cartaz com informações sobre o animal extinto. O objetivo era que as pessoas, ao tirarem foto com seu “mozão” (duplo sentido entre “amorção” e “mozãossauro”), também conhecessem um novo animal extinto, como mostrado na figura 8 B e C.

¹⁹ Mosassauro é um nome genérico para os integrantes da família Mosassauridae, composta por grandes lagartos marinhos extintos que habitavam os mares pouco profundos do período Cretáceo. Podiam pesar até seis toneladas e medir até 17 metros de comprimento (informações passadas à equipe do Museu pelo docente Luiz Eduardo Anelli, na ocasião do projeto).



Figura 8 - Ações em datas comemorativas. **A.** Campanha de fotos do Dia dos Namorados com *Paraphysornis brasiliensis* utilizando a #diademuseucomocrush proposta pelo SISEM. **B.** Aspecto da campanha do Dia dos Namorados de 2019, “Mozãossau no Museu”. **C.** Cartaz que acompanhava o painel de fotos do Mosassauro. Fotografias por: Jaqueline Flória Baumgaertner (A) e Miriam Della Posta de Azevedo (B).

Seguindo a tendência das campanhas do SISEM, a equipe do Museu aproveitou para fazer outros tipos de divulgação nas redes sociais, utilizando a réplica do *Paraphysornis brasiliensis*²⁰ como um tipo de personagem, que é vestido de acordo com a ocasião para que o público faça suas selfies com ele: festas juninas, Natal, Copa do Mundo, entre outros, como mostra a Figura 9.



Figuras 9 - Ações em datas comemorativas. **A.** Réplica – *Paraphysornis brasiliensis*, Museu de Geociências. **B.** Campanhas de divulgação para Instagram e Facebook – 2018. Fotografias por: Camila Hoshino Sborja

Eventos também são bastante utilizados para divulgação das geociências, tanto produzidos pelo próprio Museu quanto parcerias feitas com escritores, colecionadores, alunos e professores do IGC. Lançamentos de livros para os mais diversos públicos (infantil, especializado, admiradores de minerais);

²⁰ *Paraphysornis brasiliensis* é uma ave do Período Neoceno, cujos ossos foram descobertos na Bacia do Taubaté – SP entre 1977 e 1978. Trata-se do único representante do gênero *Paraphysornis* descrito até o momento. Podia chegar a pesar 180 quilos e a medir 3 metros de altura. A réplica do Museu de Geociências é em tamanho natural e foi feita com base no material original em posse do Museu de História Natural de Taubaté. Para maiores informações ver ALVARENGA (1982).

feiras de colecionadores de minerais, rochas e fósseis; oficinas de geociências (para público infantil e pais acompanhantes); recepção de eventos da Universidade; são alguns dos eventos que recebemos constantemente.

Além de exposições, eventos, visitas, empréstimo de materiais educativos, mídias sociais e atendimento ao público, o Museu de Geociências conta com mais um dispositivo de divulgação: sua loja. Pensada em um primeiro momento para arrecadação de fundos, a loja do Museu de Geociências reabre de forma precária em 2015, após um episódio com a infra-estrutura do Museu que ocasionou a interrupção de suas atividades por quase 2 anos. A reabertura foi tímida, com poucos produtos e quase sem prática dos funcionários no atendimento e administração da loja.

Apesar do caráter mercantil, o objetivo de divulgação das geociências direciona a política de preços da loja, para tornar os minerais e derivados acessíveis a todas as faixas de renda. Ao longo do tempo, percebe-se que a loja supera sua função primária de arrecadação de fundos e acaba tornando-se uma forte divulgadora das geociências. O Museu de Geociências localiza-se no campus da Universidade de São Paulo no bairro do Butantã. De acordo com a Superintendência de Prevenção e Proteção Universitária USP:

A Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira (Cuaso) não leva o nome de cidade por acaso: dentro dela estão instaladas 20 unidades de ensino, três institutos especializados, dois museus, o Centro de Práticas Esportivas (Cepeusp), o Conjunto Residencial da USP (Crusp), os hospitais Universitário (HU) e Veterinário (Hovet), além de institutos associados. Sua área "intramuros" é de 4.173.644,00 m², sendo 354.651 m² de área de preservação permanente, com população circulante flutuante de aproximadamente 100.000 pessoas dia. O sistema viário da Cidade Universitária tem aproximadamente 60 km de vias, com uma circulação flutuante diária de 80.000 veículos (SUPERINTENDÊNCIA DE PREVENÇÃO E PROTEÇÃO, s/data).

Com tamanho fluxo de pessoas e em virtude da divulgação boca a boca e das mídias sociais, o Museu acaba recebendo muitos visitantes atraídos pela loja, em busca de presentes e outros objetos diferenciados. Algumas pessoas cuja visita é exclusiva para compras dizem que trabalham ou moram na região há muito tempo, e não haviam atentado para a existência do Museu. Após as compras, apresenta-se o espaço e o acervo e acaba-se cativando um novo público.

A loja também permite outra ligação afetiva com o público: para a maioria das pessoas, minerais, pedras, gemas e produtos derivados são objetos luxuosos e de preços inacessíveis. Ao serem apresentados à loja, ao fim da visita, descobrem que minerais possuem diversas qualidades e que são acessíveis, levando conhecimento e boas lembranças para a casa. O público infantil é o que mais se surpreende com a variedade, acessibilidade e possibilidades dos minerais disponíveis na loja.

Em virtude de seu acervo e do público que recebe, também estão disponíveis uma vasta gama de produtos com temática de dinossauros. O início das vendas de produtos com esta temática deu-se com a

colaboração da Oficina de Réplicas (Figura 10) do Laboratório de Paleontologia Sistemática do Departamento de Geologia Sedimentar e Ambiental IGc/USP, que produz, como relata a citação abaixo:

réplicas de fósseis para atender à grande carência de material paleontológico nas escolas de segundo grau e universidades. As réplicas oferecidas estimulam o pensamento de pessoas de todas as idades, ensinando conceitos sobre o tempo geológico, evolução, extinção, paleoclimas, paleogeografia etc, como nenhum outro objeto didático é capaz de ensinar (MUSEU DE GEOCIÊNCIAS, s/data).

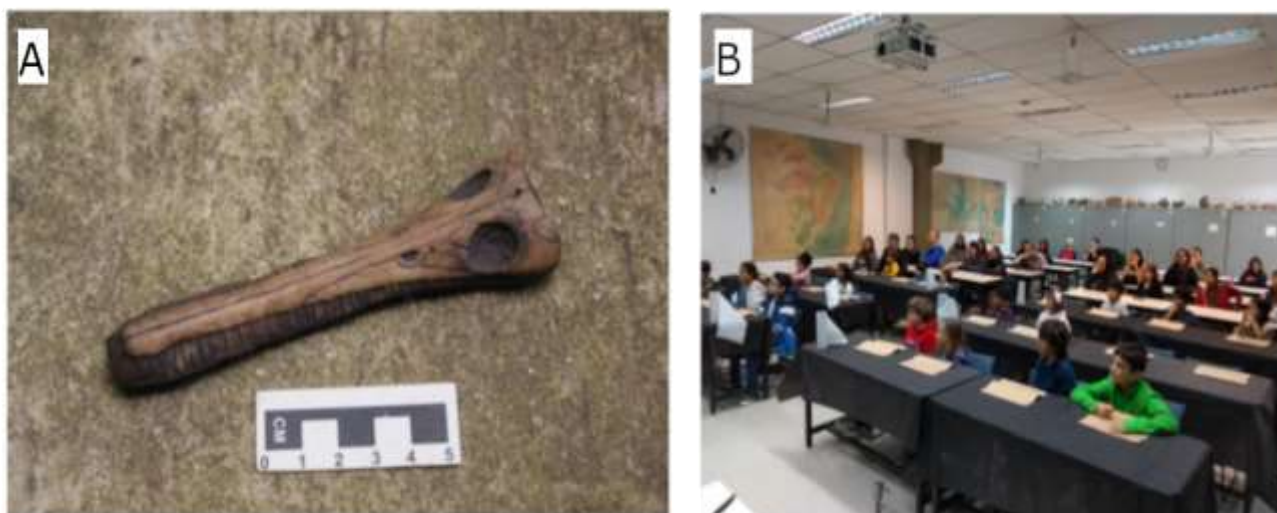


Figura 10 – Oficina de réplicas. **A.** Crânio de *Mesosaurus tenuidens* – réplica oficina de réplicas disponível para venda na loja do Museu. **B.** Oficina de confecção de réplicas, Museu de Geociências 2019. Fotografias por: Camila Hoshino Sborja

O sucesso com as vendas das réplicas estimulou a ampliação do material com temática de dinossauros oferecido pela loja e atualmente o Museu faz eventos de lançamentos de livros com o tema. Anteriormente à existência da loja do Museu, as réplicas eram vendidas apenas via telefone e e-mail do laboratório responsável, o que tornava sua divulgação muito limitada. Por intermédio da loja do Museu, um público muito mais amplo, para além do acadêmico especializado, têm a possibilidade de descobrir as réplicas e o trabalho da Oficina.

A criação, em 2015, de um laboratório de preservação do acervo científico do IGc/USP vinculado ao Museu, a Litoteca IGc/USP, também objetivou a divulgação das geociências para além do público especializado. Com um acervo de mais de 2 mil itens disponíveis em seu site para livre consulta, a Litoteca IGc/USP amplia o trabalho de divulgação do Museu e torna acessíveis para qualquer pessoa dados científicos antes quase exclusivos para pesquisadores das geociências.

Ao visitar o Museu o público tem livre acesso à coleção museológica disponível no espaço expositivo. Já na Litoteca, o público tem acesso à coleção científica do IGc/USP, por meio do site e agendamentos de consultas, com finalidades de pesquisa/estudos. A Litoteca usufrui do bem desenvolvido

espaço do Museu nas mídias sociais para postar informações e curiosidades sobre seu acervo. Por ter um acervo fotográfico amplo e disponível na internet, a Litoteca IGc/USP também cede seu acervo digital para uso em publicações e material didático, visando ampliar a acessibilidade à dados científicos e a aproximação com o público além dos geocientistas.

Ambos trabalhos desenvolvidos por intermédio da loja como o do laboratório Litoteca contribuem e ampliam o esforço do Museu de Geociências para estabelecer uma conexão com os visitantes com a criação de vínculos de pertencimento e de identificação, estimulando a acessibilidade ao acervo e o interesse nas geociências.

Conclusão

O acervo do Museu foi criado originalmente para um público diminuto e muito especializado, de estudantes universitários da área de geociências. Ao longo de sua existência, porém, o público ampliou-se e diversificou-se (infantil, especializado, admiradores de minerais, escolares, acadêmicos). Assim ocorreu a transição de um museu estritamente acadêmico para um museu cuja linguagem não era inteligível ao público leigo, porém, visitada pelo mesmo.

Tal fato, tornou necessário o desenvolvimento de planejamento específico na elaboração das estratégias de divulgação, com o intuito de tornar o Museu mais atrativo. Os projetos de divulgação aqui apresentados foram desenvolvidos com o objetivo de estreitar as relações Museu/visitantes, tornando o conteúdo mais interessante e compreensível ao diversificado público que frequenta atualmente o Museu.

Entende-se que a sociedade preserva aquilo a que atribui algum valor. O desenvolvimento do sentimento de pertencimento por meio das ações de valorização dos bens culturais (geológicos e paleontológicos) praticadas pelo Museu objetivam a democratização do conhecimento, estimulando a sociedade a perceber que os conteúdos oferecidos e as pesquisas produzidas no ambiente acadêmico interferem diretamente no cotidiano de todos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adriana Mortara. Museus e Coleções universitários: Por que museus de arte na Universidade de São Paulo?. 2001. 311p. Tese (Doutorado)– Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- ALVARENGA, H. Uma gigantesca ave fóssil do Cenozoico brasileiro: *Physornis brasiliensis* sp. Anais da Academia Brasileira de Ciências, 54: 697-712. 1982.
- ANELLI, L. E. O Brasil dos Dinossauros. São Paulo, Marte, 2017.
- ARAÚJO, B. M.; GRANATO, Marcus. Entre o Esquecer e o Preservar: a musealização do Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia. In: GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo de (Org.). Cadernos do Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia: Instituições, trajetórias e valores. 01 ed. Rio de Janeiro: Editora do Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2017. p. 231-254.
- AZEVEDO, M. D. P. Acervos que escrevem a história: a trajetória do Museu de Geociências do IGc-USP contada pelas suas coleções. Dissertação de Mestrado. Orientadora Profa. Dra. Maria Margaret Lopes. Universidade de São Paulo, PPGMus, 2018.
- AZEVEDO, M. D. P. de. DEL LAMA, E. A. Conservação de coleções geológicas. Em: Geologia USP, Série Científica. Publicação Especial, Volume 7, págs 05-105. IGc – USP, Janeiro de 2015.
- BARASOAIN, D; AZANZA, B. Geoheritage and Education: a Practical Example from the Rhinoceros of Toril 3 (Calatayud-Daroca Basin, Spain). Springer. Geoheritage. 2017. DOI 10.1007/s12371-017-0258-8
- BIZERRA, A. MARANDINO, M. Formação de mediadores museais: contribuições da Teoria da Atividade. Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências, v. 1, p. 1-12. Campinas – SP. 2011.
- BRUNO, M.C.O. A perspectiva Museológica e a articulação entre informação, memória e patrimônio. Em: Netto, C.X de A. (org.) Informação, patrimônio e Memória. 1 Seminário Informação, Patrimônio e Memória: Diálogos Interdisciplinares. João Pessoa, Editora da UFPB, 2015. p.11-23.
- BUENO, Wilson da Costa. A Divulgação da Produção Científica no Brasil: A Visibilidade da Pesquisa nos Portais das Universidades Brasileiras. Revista Ação Midiática, Paraná, n.7, 2014.
- CASTRO, A. R. S. F; LIMA, J. T. M. O patrimônio da ciência e tecnologia relacionada a produção geocientífica: o caso do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. In: GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo de. (Org). Cadernos do patrimônio da ciência e tecnologia: Instituições, trajetórias e valores. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, dezembro de 2017. p. 131-150.
- CLERCQ, Steven W. G.; LOURENÇO, Marta Catarino. A globe is just another tool. Understanding the role of objects in university collections. ICOM Study Series, 2003.
- JULIACE, Anna Cláudia. Museus de ciências, educação e preservação através da divulgação científica. EducaMuseu 2017.
- KELLNER, A. W. A. Museus e a Divulgação Científica no Campo da Paleontologia. Anuário do Instituto de Geociências - UFRJ. Vol. 28-1, 2005. p. 116-130.
- KUNZLER, Josiane; NOVAES, Mariana G. L.; MACHADO, Deusana M. da C.; PONCIANO, Luiza C. M. O. Coleções paleontológicas como proteção do patrimônio científico brasileiro. III Seminário Internacional Cultura Material e Patrimônio de C&T. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2014. p.385 - 407.

FARIA, Ana C. G.; SILVA, Ana C. F.; MACHADO, Elias P. Gestão de Coleções universitárias da UFRGS: propostas de gestão de acervos de caráter museológico em rede. Florianópolis: Revista Eletrônica Ventilando Acervos, v. 7, n. 2, p. 6-18, dez. 2019.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de Lima. Entre a ciência e o patrimônio: a aplicação de procedimentos analíticos na preservação de acervos metálicos de ciência e tecnologia. [Dissertação] Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia. Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2017. 193p.

LIMA, J. T. M.; CARVALHO, I. S. Geological or Cultural Heritage? The Ex Situ Scientific Collections as a Remnant of Nature and Culture. Suíça: Geoheritage, n. 12, v. 1, 2020a.

LIMA, J. T. M.; CARVALHO, I. S. Research and Educational Geological Collections in Brazil: the conflict between the Field's paradigms of Heritage's conservation and Geology. Suíça: Geoheritage, n. 12, v. 72, 2020b.

LIMA, Joana David C.; GRANATO, Marcus. Museologia e Paleontologia: Diferentes Abordagens na Documentação da Coleção de Paleoinvertebrados do Museu Nacional. XVIII Encontro nacional de Pesquisa em Ciência da informação, 2017, Marília. Anais do XVIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Marília: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2017b.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho; SBORJA, Camila Hoshino. The document, information and scientific communication: a study of the Litoteca IGc/USP. Londres: The Geological Curator. 2020 [no prelo].

LOURENÇO, Marta; WILSON, Lydia. Scientific heritage: Reflections on its nature and new approaches to preservation, study and access. Studies in History and Philosophy of Science, v.44, n.4, 2013. p.744-753.

MAGALHÃES, Aloísio. E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MANSUR, K. L.; ROCHA, A. J. D.; PEDREIRA, A.; SHOBENHAUS, C.; SALAMUNI, E.; ERTAL, F. C.; PIEKARZ, G.; WINGE, M.; NASCIMENTO, M. A. L.; RIBEIRO, R. R. Iniciativas institucionais de valorização do patrimônio geológico do Brasil. Boletim Paranaense de Geociências, v. 70, 2013. p.02-27.

MARANDINO, M.; SILVEIRA, R. V. M.; CHELINI, M. J.; FERNANDES, A. B.; RACHID, V.; MARTINS, L. C.; LOURENÇO, M. F.; FERNANDES, J. A.; FLORENTINO, H. A. A educação não formal e a divulgação científica: o que pensa quem faz? Em: IV Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências. Bauru, 2003. Disponível em: <<http://abrapecnet.org.br/enpec/iv-enpec/orais/ORAL009.pdf>>. Acesso em 27.09.2020.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS – MAST. Carta do Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: <<http://www.mast.br/images/pdf/Carta-do-Rio-de-Janeiro-sobre-Patrimnio-Cultural-da-Cincia-e-Tecnologia.pdf>>. 20 abr 2020.

MUSEU DE GEOCIÊNCIAS. Oficina de réplicas. Disponível em: <<http://oficinadereplicas.igc.usp.br/about>> Acesso em: 10.08.2020

NASCIMENTO, M. A. L.; RUCHKYS, U. A.; MANTESSO-NETO, V. Geodiversidade, Geoconservação e Geoturismo: Trinômio importante para a proteção do patrimônio geológico. Sociedade Brasileira de Geologia. 2008. 84p.

NOVAES, Mariana Gonzalez Leandro. Patrimônio Científico nas Universidades Brasileiras: políticas de preservação e gestão das coleções não vinculadas a museus. 2018. 296 f. Tese (Doutorado) - Curso de Museologia e Patrimônio, Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2018.

PAULA, L. M.; PEREIRA, G. R.; SILVA, R. C. Por que você vem ao museu? Um estudo de caso acerca das motivações do público visitante de um museu de ciências no Rio de Janeiro. Atas do IX Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências - IX ENPEC - SP, 2013. 8 p.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GRANATO, Marcus. Para Pensar a Interdisciplinaridade na Preservação: algumas questões preliminares. In: Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva. (Org.). Preservação Documental: uma mensagem para o futuro. 1ed.Salvador: EDUFBA, 2012, v. 1, p. 23-40.

PONCIANO, L. C. M. O.; CASTRO, A., R. S. F.; MACHADO, D. M. C.; FONSECA, Vera M. M.; KUNZLER, J. Patrimônio Geológico-Paleontológico in situ e ex situ: Definições, vantagens, desvantagens e estratégias de conservação. In: CARVALHO, I. S.; SRIVASTAVA, N. K.; STROHSCHOEN Jr, O.; LANA, C. C. (Eds.) Palentologia: Cenários de Vida. Rio de Janeiro: Interciência Ltda, v.4, 2011.p. 853-869.

SUPERINTENDÊNCIA DE PREVENÇÃO E PROTEÇÃO UNIVERSITÁRIA USP. Campus Armando de Salles Oliveira. Disponível em: <<http://www.sppu.usp.br/quem-somos>>. Acesso em 10.08.2020.

SBORJA, Camila Hoshino; LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de Lima. Dossiê Litoteca - Museu de Geociências do Instituto de Geociências da USP: De arquivo litológico a Laboratório de Preservação de Acervo Litológico. São Paulo: Revista CPC. 2020 [no prelo].

SHIBATA, L. A Construção de uma expografia para o Museu de Geociências do Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia (PPGMus - USP). Orientadora: Marília Xavier Cury, 2015.

UNESCO. Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade. Conferência Geral da UNESCO em sua 38ª sessão. Paris, 2015. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247152>>. Acesso em 19 mai 2020.

WEVER, Patrick de; GUIRAUD, Michel. Geoheritage and museums. Suíça: Geoheritage, 2018. p.129-145.

SEGUNDA CASA, SEGUNDA VIDA: A BIOGRAFIA DOS OBJETOS DE MUSEUS

Submetido em 21/09/2020
Aceito em 07/11/2020

Olivia Silva Nery¹
José Paulo Siefert Brahm²
Juliane Conceição Primon Serres³
Diego Lemos Ribeiro⁴

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo refletir sobre os objetos que fazem parte dos museus, pensando-os, muito além de sua materialidade. Abordaremos como os objetos, ao fazerem parte dos museus e passarem pelo processo de musealização, são considerados documentos, ganham uma segunda vida como patrimônio, uma nova chance, dando continuidade a sua biografia, têm esmaecida sua função utilitária inicial e incorporam novas camadas simbólicas. Além disso, passam a ser testemunhos de uma história, conectando passado, presente e futuro, ao mesmo tempo em que servem como pontes para a evocação de memórias e para o fortalecimento das identidades dos diferentes sujeitos e grupos. Para confrontar a teoria ao campo aplicado, traremos como estudo dois objetos, a carroça, acervo que faz parte do Museu Gruppelli, e o leque, que faz parte do Museu da Cidade do Rio Grande.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Documento. Objeto. Biografia.

SECOND HOUSE, SECOND LIFE: MUSEUM OBJECTS' BIOGRAPHY

ABSTRACT: *The purpose of this article is to reflect on the objects that are part of museums, thinking about them, far beyond their materiality. We will approach how the objects, when they are part of museums and pass the musealization process, are considered documents, gain a second life as heritage, a new chance, continuing their biography, have their initial utilitarian function faded and new symbolic layers incorporated. They become testimonies of a history, connecting past, present and future, while serve as bridges for memories evocation and in the strengthening of different subjects and groups identities. To confront theory with applied field, we will bring as study two objects, the wagon, a collection that is part of the Gruppelli Museum, and the fan, that is part of the Rio Grande City Museum.*

KEYWORDS: *Museum. Document. Object. Biography.*

¹ Bacharela em História (FURG), Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel) e Doutora em História (PUCRS). Tel: (53) 91339283. E-mail: olivianery@gmail.com

² Bacharel em Museologia (UFPel). Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel) e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel). Bolsista CAPES – código de financiamento 001. Tel: (53) 9 8142-2623. E-mail: josepaulobrahm@gmail.com

³ Doutora em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professora Adjunta do Instituto de Ciências Humanas e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Tel: (53) 9 9177-9312. E-mail: julianeserres@gmail.com

⁴ Doutor em Arqueologia, Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto do Curso de Bacharelado em Museologia (UFPel) e Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. Tel: (53) 9155-5039. E-mail: dlrmmuseologo@yahoo.com.br

SEGUNDA CASA, SEGUNDA VIDA: A BIOGRAFIA DOS OBJETOS DE MUSEUS

1. Introdução

Objetos ou coisas sempre remetem a lembranças de pessoas ou lugares, desde uma fotografia até um simples adereço corporal. Os objetos nos conectam com o mundo. Mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias, relacionamentos; além de provocar constantemente novas ideias. (DOHMANN, 2013, p. 33)

Objetos de todos os gêneros, dispostos nos sótãos, reivindicam um amanhã: louças, livros, cobertores, vasos, catálogos de moda, quadros, armários, cinzeiros, fuzis, de caça, discos em vinil. [...] todos se apresentam como em fim de vida, sem utilidade. Esses objetos domésticos não são apenas objetos de segunda-mão: a maior parte acompanhou a existência daqueles de quem se separam. (DEBARY, 2010, p. 27)

As duas epígrafes que dão partida a este artigo assinalam, no mínimo, para o fato de que os objetos são importantes mediadores memoriais, emocionais e identitários que acompanham o sujeito por toda, ou por quase toda a vida. A primeira é de autoria do brasileiro Marcus Dohmann (2013), que diz que os objetos, sejam quais forem sua natureza, têm a capacidade de nos conectar com o mundo, funcionando como valorosos companheiros que possibilitam a relação com o que se encontra para além da materialidade das coisas. A segunda epígrafe é do antropólogo francês Octave Debary (2010), que aponta para o fato de que muitos objetos, desde cobertores, armários ou mesmo cinzeiros, fuzis de caça, quadros, livros, quando chegam ao fim de sua vida utilitária, são geralmente descartados por seus usuários, os quais não têm a mesma sorte que outros e deixam de circular na vida das pessoas as quais conviviam diariamente, já não serão mais lembrados e nem ajudarão a compor memórias e identidades. Porém, ao fim de sua vida, reivindicam um novo amanhã, esperam por uma segunda chance, uma segunda vida: “Alguns serão escolhidos para serem reparados ou mesmo recuperados. Obterão a esperança de um novo futuro [...]” (DEBARY, 2010, p. 1).

Muitos objetos encontram nos museus a possibilidade de um novo futuro, uma nova casa, uma nova utilidade, incorporando novas histórias e funções. É-lhes prometida a ilusória ideia de eternidade, ilusória porque sabemos que os objetos, sejam eles salvaguardados em museus ou em instituições similares de memória, tendem, necessariamente, a um fim; a sensação de perenidade é superficial e a morte é inelutável: “Tentar impedir a ação do tempo sobre esses testemunhos é tão doentio quanto tentar apagar a memória das coisas. ‘O tempo não para’. A memória se renova no tempo e no espaço.” (CHAGAS, 1994a, p. 81, aspas no original). Isso pode gerar algumas contradições, uma vez que os processos de conservação e restauração, que ocupam parte considerável do trabalho de curadoria, tentam justamente frear a rota inevitável da morte patrimonial e museal.

Vale ainda ressaltar que muitos objetos não chegam ao fim de sua vida útil, pois são por nós revalorizados durante ela, por terem um “valor” a mais em relação a outros objetos, na vida do sujeito, devendo ser preservados. Em outras palavras, seja durante ou em fim de vida, são reconhecidos pelo sujeito que os concebeu, por terem uma importância além de sua materialidade.

A partir dessa ideia inicial, o presente artigo⁵ tem por objetivo refletir sobre os objetos que fazem parte dos museus, pensando-os para além de suas camadas visíveis. Abordaremos como os objetos, ao fazerem parte dos museus e passarem o processo de musealização, são considerados documentos: ganham uma segunda vida como patrimônio, uma nova chance, dando continuidade à sua biografia e “vida social” (APPADURAI, 2008), têm esmaecidas suas funções utilitárias iniciais e incorporam novas camadas simbólicas e representacionais, passam a ser testemunhos, registros de uma história, conectando passado, presente e futuro e, ao mesmo tempo, servem como pontes para a evocação de memórias e no fortalecimento das identidades dos diferentes sujeitos e grupos. Para confrontar o campo teórico ao aplicado apresentaremos e discutiremos a biografia de dois objetos: o primeiro é a carroça, acervo que faz parte do Museu Gruppelli, situado na zona rural da cidade de Pelotas/RS, e o segundo é um leque, acervo do Museu da Cidade do Rio Grande, na cidade do Rio Grande/RS. Duas cidades vizinhas, dois objetos diferentes, trajetórias distintas, mas com redes de significados e de poder simbólico que são maiores do que a própria materialidade.

A questão principal deste artigo consiste em como esses dois objetos, tão diferentes um do outro – o primeiro representante de uma vida rural e o segundo de uma urbana e elegante –, podem contribuir para pensarmos o papel dos objetos dentro das instituições museológicas. O cerne da problemática é que tanto um quanto o outro são mediadores de histórias, memórias e de uma biografia que tanto nos diz sobre sua vida material como sobre o contexto cultural, social e histórico em que estão enraizados.

Para começar a entender a imaterialidade que existe por detrás/justaposta à materialidade, faremos um aprofundamento sobre o conceito de biografia dos objetos e como ela pode ser utilizada pelos museus a fim de explorar e aproveitar ao máximo as informações que seus acervos carregam ou que lhe são atribuídas.

2. Por uma biografia dos objetos

De acordo com Peter Van Mensch (1994), a natureza dos objetos comporta dados intrínsecos e extrínsecos. Os dados intrínsecos estão associados a peso, dureza, forma, cor, textura, entre outros. Já os dados extrínsecos são referentes aos significados, às funções, ao valor estético, histórico, financeiro, simbólico e científico, entre outros. É importante destacar ainda as reflexões de Brahm, Ribeiro e

⁵ Esse texto surgiu a partir de conversas e debates sobre as pesquisas de mestrado de Olivia Nery e José Paulo Brahm, desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Tavares (2016), que consideram a existência de uma terceira natureza informativa, a qual seria relativa aos

sentidos que podem ser gerados, frutos da relação entre o sujeito e a cultura material; estes, por sua vez, são imensuráveis e mimetizáveis de acordo com as memórias e emoções que são desencadeadas secretamente no cognitivo do sujeito. (2016, p. 689)

Ao passarem o processo de musealização, os objetos de museus são considerados documentos da realidade da qual foram deslocados, embora esse deslocamento não seja, necessariamente, físico, mas, essencialmente, simbólico ou semântico⁶, pensamento partilhado por Ulpiano Bezerra de Meneses (1992, p. 111), ao afirmar que “o eixo da musealização é a transformação do objeto em documento”. Porém, indagamos: o que seria documento? “Documento pode ser aquilo que pode ser utilizado para ensinar alguma coisa a alguém” (CHAGAS, 1994b, p. 34). “[...] cuja raiz é a mesma de ‘*docere*’ = ensinar. Daí que o ‘documento’ não apenas diz, mas ensina algo de alguém ou alguma coisa; é quem ensina, ensina alguma coisa a alguém” (GUARNIERI, 2010, p. 205, aspas no original). Esse mesmo ponto de vista é partilhado pelo historiador francês Jacques Le Goff (1990, p. 462, aspas no original), quando afirma que o termo documento tem sua origem no latim “*documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo”.

Para Ulpiano Bezerra de Meneses (1998), nem todos os objetos serão documentos, porém, todos têm o potencial de o serem, independentemente de sua natureza. Esta ideia é partilhada pelo Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005, p. 73), quando diz que documento seria uma “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato”.

Podemos relacionar esses pontos de vista para pensarmos o Museu Gruppelli e o Museu da Cidade do Rio Grande. Os objetos que fazem parte desses dois museus são documentos (ao passarem pelo processo de musealização), independentemente da natureza que possuem. Em outros termos, acreditamos que todo objeto, na atualidade, tem o potencial de ser conceituado dessa maneira.

Para o museólogo Mário Chagas (1994b), os objetos não nascem documentos, nascem objetos com funções e significados próprios. Porém, eles se tornam suportes de informação durante sua vida, a partir do nosso olhar interrogativo quando, a esses, lançamos questionamentos:

No momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria-prima é constituído, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas etc... (CHAGAS, 1994b, p. 43).

⁶ Exemplo disso são os cemitérios que, quando musealizados, são simulacros da realidade, um espaço de representação, um patrimônio; passam por um deslocamento essencialmente semântico (TAVARES; BRAHM; RIBEIRO, 2016).

Nos dois museus analisados neste artigo essa situação é similar: as coleções que fazem parte dos museus não nasceram documentos, mas se tornaram durante sua vida, ao passarem pelo processo de musealização. Nesse caso, nos apropriamos das ideias de Brulon (2018), inspiradas em Stránský, Van Mensch e Cury, ao entender que musealização consiste num conjunto de etapas pelas quais uma peça perpassa ao ser incluída dentro de um museu: “(1) pesquisa; (2) seleção; (3) aquisição (documentação); (4) conservação; (5) comunicação; (6) pesquisa de recepção. E, logo, atuando em cadeia, essas etapas da musealização se retroalimentam” (BRULON, 2018, p. 199). Segundo o autor, esse processo é renovado em cada ação envolvendo o objeto,

[...] e em todos esses momentos ele estará sendo musealizado, em passagem contínua ao que constitui e constituirá o seu valor, por meio de vir-a-ser eterno que faz dele objeto de museu. Isto porque, como museália, ele se torna “perpetuamente” uma potência da performance museal. (BRULON, 2018, p. 200, aspas no original)

Todas as etapas que envolvem o processo de musealização acabam incluindo ao objeto uma variedade de olhares e questionamentos. Estimamos, aqui, que o olhar interrogativo inicial lançado aos objetos seria, na verdade, uma primeira etapa da transformação dos mesmos em documento. Um determinado objeto só se torna bem cultural quando o sujeito ou coletivo assim o determina e o valoriza de modo diferenciado, atribuindo ao bem cultural, de forma voluntária, valores (CHAGAS, 1994b). O documento pode ser entendido como suporte ou mediador de informação, porque a informação não emana dos objetos/documentos que são preservados, mas temos acesso a ela, como mencionado acima, a partir de questionamentos lançados aos objetos. “O ensinamento, como se sabe, não emana e não está embutido no documento. Ele está, brota e surge a partir da relação que com o documento/testemunho se pode manter” (CHAGAS, 1994b, p. 34), isso porque os objetos não falam, não são ventríloquos, como aponta Bragança Gil (1988), nem são limões dos quais podemos tirar o suco, metáfora utilizada por Meneses (1998).

A partir da ideia de objeto-documento, podemos pensar na carga informativa que esses objetos possuem ou que lhe são atribuídas. Nessa linha, Ulpiano Bezerra de Meneses (1998) afirma que os objetos trazem consigo muitas informações, possuem uma biografia, uma trajetória, uma história de vida, dizem muito, mas não falam, ideia baseada em conceitos e estudos anteriores ao autor, principalmente no trabalho de Igor Kopytoff (2008).

Ulpiano destaca que, apesar desse caráter informativo e documental que os objetos possuem, é preciso tomar cuidado ao estudá-los, pois os objetos não falam por si só, quem fala por eles é o pesquisador responsável por sua interpretação, a partir das indagações lançadas, que lhes atribuem funções, sentidos, significados e valores. A ênfase do autor a essa questão é importante na medida em que muitos pesquisadores acabam por se esquecer desse aspecto e atribuem ao objeto, mudo por

natureza, uma fala que, na realidade, é do pesquisador. Podemos relacionar essa ideia aos objetos e coleções que fazem parte dos museus, que trazem consigo uma história, uma biografia, dizem muito; contudo não falam, uma vez que são os profissionais, que atuam nos museus, que ficam responsáveis por lhes atribuir significados e valores.

Meneses (1998) complementa sobre a reflexão mencionada:

Deve-se notar que essas funções novas não alteram uma qualidade fundamental do artefato: ele não mente. A integridade física do artefato corresponde sua verdade objetiva. Os discursos sobre o artefato é que podem ser falsos. (MENESES, 1998, p. 91-92)

Poulout (2013) ainda diz que os objetos de museus podem ganhar um novo significado e denominações, dependendo muito de quem é responsável por possuí-los, expô-los, ou emprestá-los. Em outros termos, os objetos possuem uma trajetória de vida, trazem consigo uma biografia, mas são as pessoas, nesse caso, aquelas que os detêm, nas instituições, que ficam responsáveis por atribuí-lhes sentido. Podemos dizer, então, que, ao fazerem parte dos museus, os objetos são colocados a serviço dos significados a eles atribuídos, cabendo aos profissionais de museus garantirem ao público o direito à memória, à história e à educação (GAURYSZEWSKI; ALEIXO; ARAÚJO, 2010).

Para vermos os objetos como documentos que fazem parte dos museus, é preciso conhecer mais a fundo os objetos que compõem suas coleções e seus acervos. Parece algo simples, mas é uma atividade complexa e que requer atenção. Por inúmeras razões, em muitos museus se desconhece a história de grande parte de seus acervos, uma realidade presente tanto em museus menores, de cidades interioranas, como também nos grandes museus mundiais, localizados em grandes centros. O desconhecimento das biografias e das trajetórias das peças ali preservadas pode ser extremamente danoso à instituição, principalmente ao considerarmos que elas estão ali para serem lembradas e servirem como documentos. Nesse contexto, muitos museus correm o risco de acabarem preservando corpos sem almas.

Obviamente que conhecer cem por cento de todos os objetos inventariados em museus que possuem mais de mil artefatos parece algo utópico e difícil de alcançar. Mas a questão que apontamos nesse texto é no quão problemático pode ser para um museu deixar esse fator “conhecer seu acervo” em segundo, terceiro ou quarto plano em suas atividades. O caminho “sombrio” do desconhecimento resulta na perda de uma série de possibilidades de preservação, comunicação e educação através do acervo. Sabemos que os museus contemporâneos não devem mais se contentar somente em apresentar exposições contemplativas (embora esse tenha sido o pensamento de muitos museus ao longo da história), ao contrário, elas devem ser informativas, de caráter democrático e buscando colaborar para os questionamentos sociais, culturais e econômicos atuais. Essa segunda escolha possibilita uma maior

interação e diálogo entre público-objeto-museu, uma vez que, na contemporaneidade, as pessoas são a razão de existência dos museus (leiam-se protagonistas).

Para sanar o desconhecimento, é preciso traçar uma biografia dos objetos, conceito apresentado pelo antropólogo Igor Kopytoff (2008), em seu trabalho *“A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”*. A ideia básica defendida por Kopytoff era a de que os objetos, assim como as pessoas, também têm uma trajetória de vida que deve ser estudada pelos pesquisadores, pois “examinar as biografias das coisas pode dar grande realce a facetas que de outra forma seriam ignoradas” (KOPYTOFF, 2008, p. 93).

Sendo assim, ao traçar a biografia cultural dos museália⁷, uma rede de sujeitos, memórias, lugares e significados aparecerão, fazendo ressurgir uma imaterialidade de simbolismos, muitos dos quais foram essenciais para que esses objetos chegassem até o museu. Para fazer a biografia dos objetos, Igor Kopytoff indica que

[...] ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p. 92, aspas no original)

Ao responder a essas perguntas, a instituição pode conhecer o que a materialidade por si só não diz (na medida em que não são ventríloquos) e, a partir de então, conhecer, de fato, seu acervo. O conceito proposto por Kopytoff foi amplamente difundido e utilizado por profissionais da área da História, Antropologia e Museologia, que complementam seu uso e a aplicação. É o caso do arqueólogo e historiador Ulpiano B. de Meneses, autor que defende que “para traçar e explicar as biografias dos objetos é necessário examiná-los ‘em situação’ nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte” (MENESES, 1998, p. 92, aspas no original).

Portanto, o objetivo de traçar uma biografia dos objetos não é simplesmente conhecer mais sobre sua materialidade, mas, justamente, entender a dinâmica da vida desse objeto em sua imaterialidade, conhecendo o papel dos objetos na vida dos sujeitos e na interação social, uma vez que os objetos são atores sociais, no entendimento de Gell (1998⁸ *apud* GOSDEN; MARSHALL, 1999, p.

⁷ Termo proposto por Stránský, em 1970, para referir-se aos objetos de museus, ou seja, “para designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014, p. 57).

⁸ GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

174): “Na medida em que constroem e influenciam o campo da ação social de maneiras que não ocorreriam se não existissem.”⁹

Essa também é a ideia defendida pelo antropólogo José Reginaldo Gonçalves, sobre a importância de compreender a vida dos objetos nos vários espaços em que circularam, pois

[...] acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esse contexto é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva. (GONÇALVES, 2007, p. 15)

Meneses (1998), ao utilizar o conceito de Kopytoff para pensar na biografia dos objetos e no papel de testemunho que eles têm dentro dos museus, aprofunda um pouco mais a discussão ao proporcionar outra problemática: a biografia das pessoas nos objetos. Nesse caso, os objetos musealizados, estejam eles expostos ou armazenados nas reservas técnicas, são pontes para sujeitos e outros objetos (isso porque os objetos estão imersos numa complexa rede de relações simbólicas). Essa ponte é essencial para a compreensão da relação simbólica e afetiva que os objetos têm na vida das pessoas. Conforme dito anteriormente, toda a carga documental, simbólica e memorial que um objeto carrega só existe a partir de um reconhecimento feito pelos sujeitos, uma vez que todas essas características que definem os objetos são meras atribuições nossas.

O que veremos nos dois casos aqui estudados são exemplos dessa forte relação entre pessoas e objetos. Observaremos que esses últimos ajudam as pessoas a afirmarem memórias e identidades individuais e sociais. Em outros termos, de formas e momentos diferentes, as pessoas aqui analisadas, ao se relacionarem com os objetos expostos nesses dois museus, criam conexões com o invisível, narrando, desse modo, suas e outras histórias de vida.

3. O Museu Gruppelli

O Museu Gruppelli (MG) fica localizado na zona rural, no 7º distrito da cidade de Pelotas, situada no sul do Rio Grande do Sul, Brasil, e foi inaugurado em outubro de 1998, por iniciativa da comunidade local. Ele se apresenta como “um espaço de exposição e guarda de objetos que traduzem a ‘vida na colônia’, ou seja, as dinâmicas sociais de uma comunidade identificada pelas origens e trajetória imigrante” (FERREIRA; GASTAUD; RIBEIRO, 2013, p. 58, aspas no original). (Ver figura 1 e 2).

⁹ “In that they construct and influence the field of social action in ways which would not occur if they did not exist.”



Figura 1 – Fotografia do Museu Gruppelli.
Fonte: José Paulo Brahm, 2018.



Figura 2 – Fotografia do Museu Gruppelli em contexto com a paisagem.
Fonte: José Paulo Brahm, 2018.

O acervo do Museu foi reunido através da coleta e de doações feitas por moradores da região, capitaneados pela família Gruppelli, cujo objetivo era reunir referências do patrimônio rural que fossem significativas para a população circunvizinha. O contato com a comunidade local sempre foi mediado pela família, mas com uma visão comunitária aglutinadora.

Para Paulo Ricardo Gruppelli¹⁰, a ideia da criação do Museu surgiu devido a muitas pessoas que vinham lembrar sua infância na colônia, como no caso de parentes, vizinhos e veranistas. A maioria dos objetos que faz parte do Museu já se encontrava na casa em que ele se situa hoje. Com o decorrer do tempo, o número de objetos salvaguardados foi aumentando gradativamente, seja por doação da própria família Gruppelli, ou mesmo por iniciativa de moradores locais que tiveram despertado o interesse em preservar as memórias do cotidiano dessa região.

Como a colônia é de uma fundação bem antiga, o pessoal despertou, valorizou. O pessoal olhava uma peça no Museu, uma enxada velha lá: “sabe que eu tenho um enxadão lá que pode servir pro Museu”; então, despertou esse resgate. Muita gente recolheu coisas que estavam atiradas no galpão, acondicionou melhor para preservar: despertou a ideia de preservação. (GRUPPELLI, 2016, informação verbal) ¹¹

É importante mencionar que esses objetos, pelo menos do ponto de vista utilitário, eram pouco valorados por aqueles atores-sociais; porém, o olhar lançado sobre os objetos foi para além do valor utilitário, com a intenção de preservá-los e difundi-los, por entenderem que esses objetos eram importantes registros mnemônicos e identitárias de suas histórias e da própria história da zona rural. Nesse momento, muitos desses objetos que se encontravam em final de existência ganharam uma segunda chance, uma “segunda vida” (DEBARY, 2010), em outras palavras, uma vida patrimonial. Eles encontram, no Museu, um novo futuro, uma nova casa, uma nova utilidade, incorporando novas histórias e funções, como já elucidado na introdução deste artigo.

Em 2008, no 10º aniversário do Museu, a comunidade observou a necessidade de revitalizar o espaço museal. Percebeu-se que, se por um lado havia uma acentuada percepção do potencial patrimonial do espaço, por outro, o Museu padecia pela ausência de um olhar técnico-científico. Em outros termos, havia uma tácita percepção de que o Museu não havia amadurecido em termos de ações museológicas, apesar de sua significância para as memórias locais. A comunidade, então, solicitou apoio técnico à Universidade Federal de Pelotas (UFPel), por intermédio do Curso de Bacharelado em Museologia, objetivando melhor manutenção e gerenciamento das coleções. Foi nesse contexto, levando

¹⁰ Paulo Ricardo Gruppelli, 52 anos é comerciante. Membro da família Gruppelli, é um dos fundadores do Museu Gruppelli e um dos principais agenciadores culturais do local.

¹¹ Entrevista de Paulo Ricardo Gruppelli, em 05 de junho de 2016. Pelotas/RS.

em consideração a importância patrimonial e turística do sítio, que surgiu o Projeto Revitalização do Museu Gruppelli.

Diversas ações foram feitas desde 2008 até o momento, no Museu. Uma delas é a própria qualificação da exposição, que ampliou o potencial comunicativo, a exemplo da iluminação, do rearranjo dos objetos em nichos temáticos (trabalho rural, cozinha, esporte, vinho etc.) e a própria coleta de depoimentos, que subsidia todas as etapas de revitalização. Os processos de comunicação ocupam lugar de destaque, atualmente, no Museu, plasmados em exposição de longa duração, exposições temporárias e no próprio diálogo travado com os moradores locais. A última exposição temporária foi sobre a enchente que a comunidade sofreu em 2016. Essas exposições temporárias temáticas são construídas com a participação de parcela da comunidade local, como no caso da exposição da costura¹² e do futebol. A última exposição temporária foi sobre a enchente que assolou a comunidade e o Museu em março de 2016. Para a elaboração desta exposição, também se buscou trabalhar com a comunidade local para interpretar como essa enchente atrapalhou não somente o Museu, mas a própria vida das pessoas que vivem nesse local.¹³

Como mencionado, os nichos temáticos foram elaborados com a intenção de conectar os objetos dentro de arranjos temáticos para provê-los de mais sentido em conexão. É no nicho “trabalho rural” que um dos objetos centrais deste artigo, a carroça, se encontra.

4. O Museu da cidade do Rio Grande

O Museu da Cidade do Rio Grande (MCRG) está localizado na cidade que leva seu nome, no sul do Rio Grande do Sul, cerca de 320 quilômetros da capital Porto Alegre. O MCRG é um museu privado, fundado e mantido pela Fundação Cidade do Rio Grande, desde 1984, e possui duas coleções: histórica e arte sacra. Seu acervo é composto de objetos tridimensionais, fotografias e documentos que contam parte da história local, testemunhos da vida cotidiana, do lazer e do trabalho da vida dos rio-grandinos.

Em 2009, o Museu obteve aprovação no projeto Readequação Espacial e Expografia do Museu da Cidade do Rio Grande junto ao Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), começando as obras em 2014. O projeto proporcionou uma nova estrutura, tanto na Coleção Histórica quanto na Coleção Arte Sacra, já que estão localizadas em prédios diferentes: a primeira na Capela São Francisco de Assis e a segunda no Prédio da Alfândega. Em 2015, foi inaugurada a Coleção Arte Sacra, apresentando

¹² A exposição da costura, intitulada “Costurando a Memória”, realizada em 2012, teve como objetivo representar os modos de vida na zona rural por intermédio do ofício da costura, que vem se perdendo gradativamente. Para contextualizar o tema, coletamos depoimentos e vivências com antigas costureiras da região.

¹³ Esse assunto foi abordado em artigo intitulado: “Concepção, montagem e avaliação da exposição temporária a vida efêmera dos objetos: um olhar pós-enchente no Museu Gruppelli, Pelotas/RS”, no XV Seminário de História da Arte da Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/11542/7383>. Acesso em: 23 jul. 2017.

para a sociedade uma exposição toda repaginada, contando com ferramentas de acessibilidade para pessoas com deficiência motora, nesse caso em especial para cadeirantes. (Ver figura 3).



Figura 3 – Coleção Histórica – Museu da Cidade do Rio Grande
Fonte: Museu da Cidade do Rio Grande, sem data.

A Coleção Histórica foi reinaugurada em 2016, apresentando inovações ainda maiores para a população local, contando também com acessibilidade para cadeirantes e pessoas com deficiências visuais. A reinauguração das coleções foi um grande ganho para a cidade, principalmente no que tange à Coleção Histórica, que não expunha seu acervo desde 2008. Assim, desde então, o Museu conta com um número significativo de visitantes, que através das exposições podem conhecer um pouco mais sobre a história da cidade do Rio Grande. Além das exposições de longa duração e temporária, o MCRG também realiza atividades de ações educativas, exposições itinerantes e eventos como palestras e oficinas.

O acervo do Museu retrata, de maneira geral, a vida e os costumes de grupos com alto e médio poder aquisitivo (ANJOS, 2012), principalmente da rotina urbana de Rio Grande, no período áureo cultural e industrial da cidade do final do século XIX até a metade do século XX. No final do século XIX, “a cidade constituía-se no maior parque industrial do Rio Grande do Sul. Em algumas décadas transformou-se de centro comercial em significativo polo industrial” (BITTENCOURT, 1999, p. 34). A

instalação dessas indústrias na cidade aconteceu pela proximidade de um porto de grande movimentação e capacidade de exportação. Dentre elas, podemos citar a Fábrica têxtil Rheingantz (1873), a Fábrica Leal Santos & Cia. (1889), a Fábrica de Charutos Pooch (1891) e a Fábrica de Tecidos Ítalo Brasileira (1894), todas essas no final do século XIX e fundadas por imigrantes (TORRES, 2008, p. 16). (Ver figura 4).



Figura 4 – Indústrias e comércio na cidade do Rio Grande

Fonte: Museu da Cidade do Rio Grande, sem data.

A presença de imigrantes no setor industrial e comercial, somada ao contexto nacional, possibilitou que os moradores locais tivessem acesso aos produtos cobiçados durante a “*Belle Époque*” brasileira, período cujos costumes europeus eram referência de modernidade e bom gosto. Nesse caso, aumentam o consumo de bens ligados à alimentação e indumentária que serviam como distinção social (BOURDIEU, 2007).

A valorização social começara a fazer-se em volta de outros elementos: em torno da Europa, mas uma Europa burguesa, de onde nos foram chegando novos estilos de vida, contrários aos rurais e mesmo aos patriarcais: o chá, o governo de gabinete, a cerveja inglesa, a botina Clark, o biscoito de lata. (FREYRE, 2013, p. 446)

Luvas, leques, cartolas, bengalas são algumas das peças utilizadas no período e que hoje compõem o acervo do Museu. Alguns são representantes da ascensão industrial e da Belle Époque tropical, outros, como é o caso do aqui apresentado, ultrapassam tal característica.

5. A biografia dos objetos

Tendo apresentado o universo museal, que é cenário e abrigo dos objetos estudados, apresentaremos e discutiremos a biografia dos dois objetos centrais deste artigo, a carroça, que faz parte do acervo do Museu Gruppelli, e o leque, do acervo do Museu da Cidade de Rio Grande.

5.1 A carroça

A carroça é datada de 1951. Segundo Helton Vah Holtz (2016)¹⁴, a carroça foi puxada, inicialmente, por cavalos, sendo substituídos por bois. Ela pertenceu, inicialmente, a Adolfo Weber. Inclusive, após sua morte, seu caixão foi levado até o cemitério na carroça. Posteriormente, foi usada por seu filho, Rodolfo Weber, que a utilizou durante todo o período em que residiu na colônia, deixando-a em desuso após se mudar para a cidade. Era usada para o trabalho no campo e para levar suprimentos da colônia para a cidade, como lenha, carvão e batata. Também, foi usada para passeio, sobretudo de parentes.

Importa destacar que a carroça tem relação com outros objetos do Museu Gruppelli, como o picador de pasto e a foice. Os relatos coletados no Museu indicam que era comum o hábito de trazer o pasto, cortado com a foice, na carroça, para ser posteriormente picado na máquina. O entrevistado destaca que, para possuir a carroça, era preciso pagar seu imposto anual junto à prefeitura. Ainda, de acordo com o entrevistado, ter uma carroça nesse período era como possuir um carro novo nos dias de hoje, tamanho valor que a ela era atribuído.

Cláudia Eliane Weber (2016)¹⁵ reforça que seu pai utilizou a carroça para trabalho (carregar lenha e batata), bem como para passeio. Ela lembra, ainda, que também a empregou para trabalho no campo, até ser substituída por trator. Logo após, acabou doando-a ao Museu Gruppelli, doação que teria ocorrido em 2002. Ainda, para a entrevistada, esse objeto lhe traz saudade ao ser observado, por fazê-la lembrar-se de seu avô e seu pai.

Na parte interna da carroça, podemos observar uma mensagem que diz: “este é o mandão das cargas”. De acordo com Cláudia Weber (2016), ela foi escrita por seu irmão mais velho, Leomar Weber: “E aí, em dia de chuva, nós estava no galpão, e ele inventou que queria escrever alguma coisa na carroça,

¹⁴ Helton Val Holtz, 53 anos, é agricultor e marido de Cláudia Eliane Weber. Cláudia é neta do primeiro dono da carroça, Adolfo Weber.

¹⁵ Cláudia Eliane Weber, 38 anos, é agricultora. É esposa de Helton Holtz e neta de Adolfo Weber. Os antigos donos da carroça foram convidados pelos membros do projeto de Extensão Revitalização do Museu Gruppelli, em 2016, para participarem da entrevista. Desde 2015, o projeto vem intensificando seus esforços em entrevistar os usuários anteriores dos objetos. A intenção é conseguir recuperar a biografia dos objetos que fazem parte do acervo. O roteiro de entrevista utilizado é semiestruturado abordando questões abertas e fechadas. As entrevistas são realizadas no próprio Museu. Estima-se que a relação museal sujeito-objeto seja mais intensa no momento em que ambos são colocados em interação.

e relacionou o mandão como ele era a carroça. Ficou a marca registrada dele ali” (WEBER, 2016, informação verbal).¹⁶

Ou seja, é importante destacar que esse registro na carroça faz parte de sua história. Apagá-lo, seja por qual técnica for, seria o mesmo que esquecer uma parte importante de sua trajetória de vida e que nunca mais poderia ser recuperada; seria o mesmo que construir um “falso histórico” (BRANDI, 2004). Ainda, de acordo com Paulo Ricardo Gruppelli, inicialmente, a ideia era que ela ficasse embaixo de uma choupana em frente ao Museu, porém, acabou sendo colocada no interior do espaço museal, lugar em que permanece até hoje. (Ver figura 5 e 6).

Figura 5 – Fotografia da carroça no Museu Gruppelli
Fonte: José Paulo Brahm, 2016.



Figura 6 – Fotografia da carroça em uso¹⁷
Fonte: Museu da Imigração Pomerana, sem data.

¹⁶ Entrevista de Cláudia Eliana Weber, em 20 de novembro de 2016. Pelotas/RS.

¹⁷ A carroça que está presente nessa fotografia não é referente à que se encontra em exposição no Museu Gruppelli. A fotografia utilizada neste artigo é para demonstrar o uso diário ou praticamente, da carroça pelos moradores da zona rural.

5.2 O Leque

O Museu da Cidade do Rio Grande possui vários leques em seu acervo. Dos mais variados tipos, cores, materiais e períodos, eles cativam os olhares. Apesar de algumas semelhanças entre si, cada leque possui uma história única, assim como cada objeto ali salvaguardado. O leque, ou os leques, sobre o qual nos deteremos nesse artigo, pertencia a uma professora particular de francês da cidade de Rio Grande que lecionou a língua de *Molière* por mais de setenta anos: Lyuba Duprat. Os leques de Lyuba foram doados, assim como outros objetos que eram seus, por seu inventariante, ex-aluno e também entrevistado, Ricardo Soler, um ano após o falecimento da professora.

Alice Lyuba Duprat (1900-1994, Rio Grande) era filha de Augusto Duprat, médico renomado na região, que, aos doze anos de idade, foi enviada para a França para realizar seus estudos. Neta de franceses, Lyuba Duprat estreitou e fortaleceu os laços com a França, principalmente Paris, e, ao retornar para o Brasil, em 1916, em decorrência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), iniciou a vida docente ao lecionar francês para algumas pessoas. Desde então até os últimos dias de sua vida, Lyuba Duprat dedicou toda sua existência para a língua francesa e para a história da arte, tornando-se uma referência regional e também em outros estados, como no Rio de Janeiro¹⁸, como professora particular de francês e história da arte.

Em sua cidade natal era recorrentemente confundida com uma francesa legítima: a maioria da população acreditava que ela era uma francesa que estava morando em Rio Grande. Essa associação não era resultado apenas do domínio pleno da língua e pelo sobrenome que carregava, mas, principalmente, em decorrência de seu modo de vestir, andar e falar. Um conjunto de objetos, principalmente da indumentária, faziam-na compor a legítima francesa: *voilette*, luvas, sombrinha e o leque. Para Nery (2015), “esse conjunto de objetos utilizados por Lyuba, e que se fixaram como representação de sua pessoa social, remetem ao que Sant’anna (2013) salienta como aspecto de elegância, beleza e distinção” (NERY, 2015, p. 93).

O aspecto de “francesidade”, bem como de elegância e destaque a que Lyuba Duprat era associada podem ser atestados através do trecho abaixo, publicado no Jornal *O Peixeiro* em homenagem ao aniversário da professora:

[...] os que resistiram ou transitaram por Rio Grande até 1994 **têm certamente presente na memória a figura vestida com *tailleur* negro, luvas, saltos altos e a inseparável *voilette* (pequeno véu) sobre os olhos.** Conhecida não apenas por ser filha do Dr. Augusto Duprat, pediatra de renome na cidade, mas, principalmente, pela sua personalidade marcante, Lyuba Duprat era tão feminina quanto culta, aspectos que pareciam dissociados numa época que era quase impossível a existência de uma mulher “liberada”. (HANCIAU, 25/06/2000 – negrito nosso, aspas no original)

¹⁸ Lyuba Duprat lecionou durante alguns anos na cidade do Rio de Janeiro, preparando, principalmente, aqueles que queriam seguir a carreira diplomática.



Figura 7 – Lyuba Duprat.

Fonte: Site Genealogia Velasquez, sem data. Disponível em: <http://genealogiavazquez.blogspot.com/2008/03/aporte-la-genealogia-brasileira-de.html>. Acessado em nov. de 2020.

Nubia Hanciau (2000) salienta como Lyuba era lembrada pelos rio-grandinos e transeuntes da cidade portuária. Apesar do leque não estar destacado no texto, podemos relacioná-lo a estes objetos que juntos formam um conjunto de objetos que Erving Goffman caracteriza como pertencentes a uma fachada pessoal (GOFFMAN, 1985). Nesse caso, os objetos da indumentária mostram-se importantes para a construção da personalidade de Lyuba. Michelle Perrot faz uma análise sobre a importância da roupa na memória e na construção da personalidade feminina. Segundo ela,

[...] uma luva, um lenço, são para ela relíquias das quais só ela sabe o preço. A monotonia dos anos se diferencia pela toalete que fixa também a representação dos acontecimentos que fazem bater o coração: “Naquele dia eu usava...” ela diria. A memória das mulheres é uma memória trajada. A vestimenta é a sua segunda pele, a única da qual se ousa falar, ou ao menos sonhar. A importância das aparências faz com que as mulheres sejam mais atentas ao seu léxico. O máximo que elas podem se permitir é o rosto do outro. (PERROT, 1989, p. 14)

Portanto, esses objetos eram imprescindíveis na construção da identidade da professora. Eles representam a forma como ela se apresentava para o mundo, suas referências familiares, seu estilo de vida. Além disso, esses objetos tornam-se grandes mediadores de memórias sobre Lyuba Duprat, principalmente após seu falecimento. Na pesquisa de dissertação de mestrado, sobre a relação entre objetos e memória, tendo como ponto de partida os objetos de Lyuba, os ex-alunos que foram entrevistados¹⁹ demonstraram a forte capacidade memorial que esses objetos têm ao construírem suas narrativas e memórias a partir deles.

Em outros termos, os objetos, a partir da relação travada com os sujeitos, funcionam como mediadores de memória ou “fios de memória”²⁰, no entendimento de Brahm (2017):

[...] ao desfiarem esse novelo, mediatizados pelos objetos, possibilitam conectar em uma mesma rede evocação de memórias individuais e partilhadas, aproximando pessoas e lugares, muitas vezes, ausentes. Os objetos são fios de memórias que possibilitam ao público desenrolar suas memórias, tecendo suas biografias, ao mesmo tempo em que constroem sua própria identidade individual e social (BRAHM, 2017, p. 71).

O referido autor menciona, ainda, algo que para este artigo nos parece pertinente ponderar: o fato de que, embora fixemos memórias nos objetos, elas não se encontram neles, mas, sim, nas pessoas. Em outros termos, essas memórias seriam evocadas e afirmadas na relação travada entre sujeitos e objetos. Isso pode ser observado em relação ao leque, ou os leques, que Lyuba (no caso da carroça, tal análise é equivalente) utilizava ou guardava em sua casa (local onde lecionava) quando foram diversas vezes evocados pelos entrevistados.



Figura 8 – Leques.

Fonte: Museu da Cidade do Rio Grande, sem data.

¹⁹ As entrevistas foram realizadas com um grupo específico de pessoas, composto por sete ex-alunos da professora Lyuba, no formato semiestruturado com a metodologia de História Oral. Cada entrevista foi dividida em dois momentos: um de narrativa livre, com perguntas guia sobre a professora e relação do entrevistado com ela e, num segundo momento, foram apresentadas as fotografias dos objetos de Lyuba Duprat que fazem parte do acervo do Museu da Cidade do Rio Grande. Essa segunda fala era mediada pela visualização bidimensional dos objetos.

²⁰ De acordo com o autor, essa expressão é, também, utilizada pelas autoras Helena Silveira e Adriana Kortlandt (2010), em seu livro “Fios de memória um guia para escrever de si.” Na obra, as autoras buscam estimular a interação entre o leitor e as palavras, para começarmos a narrar quem somos para dar voz a nós mesmos. Para saber mais, ver: SILVEIRA, Helena; KORTLANDT, Adriana. **Fios de memória: um guia para escrever de si.** Brasília: Thesaurus, 2010.

Ao ver essas fotografias (Figura 8), os ex-alunos, Tabajara, Berenice e Regina, lembram-se de algumas coisas. Tabajara (2014, informação verbal)²¹ diz: “Ah, sim, isso sim a gente viu ela usar... o leque... é Paris, *Belle Époque*...”, período marcado pela influência francesa. Dessa forma, novamente a referência à França torna a aparecer nas lembranças dos objetos. Já Berenice Avancini, Regina Dolci e Flavio Hanciau lembram de outros fatos sobre os leques. Berenice (2013, informação verbal)²² narra: “Isso aqui tudo ela tinha na sala, numa vitrine. Na sala, o armário todo envidraçado ela chamava de vitrine e ela colocava todos os objetos que ela tinha, que pertenceram à família, ou que foi da mãe, das irmãs, dela também”. Regina (2014, informação verbal) rememora um fato parecido, apesar de não dar uma precisão exata sobre os leques: “[...] o leque! Ela tinha um leque que ficava exposto [...] acho que ficava em cima do que ela chamava *étagère* [...]”²³. A mesma informação é compartilhada por Flavio Hanciau, quando lembra que:

[...] Nessa vitrine ela tinha um número grande de exposição de leques, não era para uso do dia a dia, mas para ornamentar a sala. Não a sala que recebia os alunos, mas na sala central da casa dela aquela peça mais escura que ela muito raramente convidava para ir ali, onde tinham as fotografias do pai e da família, e tinha uma cristaleira que tinham vários. E me lembro de outros, de todos os formatos.²⁴

As lembranças sobre os leques e demais objetos, expostos em uma espécie de cristaleira, faz-nos lembrar da relação entre as mulheres e seus objetos, trazida por Michelle Perrot:

[...] as mulheres se dedicam à matéria mais humilde: à roupa e aos objetos, bugigangas, presentes recebidos por ocasião de um aniversário ou de uma festa, bibelôs trazidos de uma viagem ou de uma excursão, “mil nada” povoam as cristaleiras, pequenos museus da lembrança feminina. As mulheres têm paixão pelos pequenos museus da lembrança feminina. As mulheres têm paixão pelos seus porta-jóias, caixas e medalhões onde encerram seus tesouros: mechas de cabelo, jóias de família, miniaturas que, antes da fotografia, permitem aprisionar o rosto do amado. Mais tarde, fotografias individuais ou de família, em porta-retratos ou álbuns, esses herbários da lembrança, alimenta uma nostalgia indefinidamente declinada. Álbuns de desenhos ou de cartões-postais memorizam as viagens. (PERROT, 1989, p. 13)

A fala dos entrevistados é sempre norteadada pelos aspectos da rotina e pelas características de Lyuba Duprat e não meramente sobre sua funcionalidade. Essa teoria é apresentada por Alessandra Micalizzi (2012), quando advoga que os objetos nos possibilitam criar conexões para além do uso a que eles se destinam, conexões memoriais que não ficam restritas apenas em sua função, mas possibilitam

²¹ Entrevista Tabajara Lucas Almeida realizada através do programa *Skype* (conversa online), em 18 de fevereiro de 2014, nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande/RS.

²² Entrevista de Berenice Heloísa Avancini, em 03 de dezembro de 2013. Rio Grande/RS.

²³ Entrevista de Regina Carmem Dolci, em 18 de dezembro de 2014. Rio Grande, RS.

²⁴ Entrevista de Flavio Hanciau, em 12 de janeiro de 2015. Rio Grande, RS.

que aprisionemos as emoções e memórias aos objetos, “objetificando a memória” (MICALIZZI, 2012, p. 3, tradução nossa).

Atualmente, após passados mais de vinte anos da morte de Lyuba Duprat, ela é lembrada pelos que a conheceram a partir dos objetos que ela utilizava, que vestia e carregava. Os leques, assim como outros objetos, cumprem seu papel de mediadores e suportes de memória, emoção e identidade; e, no museu, ganham uma nova oportunidade de vida, uma segunda chance. Dentro da instituição ainda não foram incluídos na exposição de longa duração ou temporária, mas outros objetos da professora já podem ser vistos pelo público. Entretanto, apesar de não estarem ainda em exposição, o conhecimento sobre suas histórias, memórias e narrativas é essencial para o cumprimento das funções preservacionistas do museu.

6. Considerações finais

Antes de finalizarmos este artigo, é necessário voltarmos à indagação inicial trazida anteriormente: como esses dois objetos tão diferentes um do outro, o primeiro representante de uma vida rural e o segundo uma urbana e elegante, podem contribuir para pensarmos o papel dos objetos dentro das instituições museológicas?

A primeira relação que podemos estabelecer entre ambos, como já mencionado, é o fato de que, assim como as pessoas, os objetos também possuem uma biografia. Miranda, baseado em Thierry Bonnot, sustenta essa afirmação ao dizer que:

[...] as coisas, como as pessoas, possuem vidas sociais, que, no caso daquelas, começam como simples mercadoria, destinada a circulação, passando depois por sucessivas singularizações, que, esvaziando-as de sua funcionalidade, as transformam, primeiramente, em objetos de conservação, posteriormente em objetos de colecionamento e, em certos casos até, de patrimonialização. (MIRANDA, 2012, p. 76)

Porém, é válido considerar que, apesar dos dois objetos terem uma biografia, elas não se repetem. Cada objeto tem uma biografia única e insubstituível, as quais também não se encerram quando os objetos se tornam museália, pelo contrário, continuam sendo alimentadas pelo processo de musealização.

A partir do depoimento dos entrevistados, é possível compreender a complexidade que envolve a vida dos objetos e sua biografia. Conhecer a história dos objetos que salvaguardam e comunicam é fundamental para que os museus funcionem a contento. Estimamos que, ao conhecer a biografia de seus objetos, as instituições museológicas consigam salvaguardar não somente a materialidade dos objetos, mas toda sua carga imaterial que é tão, ou mais, importante do que a materialidade.

Além disso, é preciso destacar que, a partir desse “abrir de cortinas” da vida e da trajetória dos objetos, os museus são capazes de criar conexões com outros objetos e acontecimentos, abrindo a possibilidade de disponibilizar tais informações aos visitantes, por meio de suas diversas ferramentas comunicacionais. Assim, o leque e a carroça deixam de ser apenas “mais um leque e carroça” e passam a estar associados às suas histórias e memórias e aos respectivos sujeitos, respeitando, assim, seu passado.

A segunda relação estabelecida é que ambos os objetos (carroça e leque) funcionam como semióforos, no entendimento de Pomian (1997), na medida em que conectam o visível ao invisível, criam conexões com pessoas, tempos e lugares distantes do olhar, que se presentificam simbolicamente. Ao observar este processo mnemônico, verificamos que esses objetos levam os entrevistados a criarem conexões com o ausente, a convocarem ao presente o passado, e a tecerem em uma mesma rede objetos, pessoas, lugares, mundos e tempos difusos. Em outras palavras, a morte dá lugar à vida.

Uma terceira analogia possível de ser estabelecida está na relação social entre objetos e sujeitos. Como fragmentos da vida social, os objetos não existem isoladamente, pelo contrário, se complementam na relação com os sujeitos. Em consonância com o que afirmam Gonçalves, Guimarães e Bitar (2013), compreendemos que os objetos, especialmente a carroça e o leque, são construídos pelas pessoas (no caso, pelos entrevistados, seja pelo contato direto ou indireto²⁵ que tiveram com esses), que contam suas histórias de vida, dizem quem são, lhes atribuem significados, funções, valores, memórias; ao mesmo tempo em que as pessoas são construídas pelos objetos, os quais dizem quem fomos ou somos, e ajudam a contar ou narrar nossa biografia, como molduras em que as memórias e identidades são forjadas e fixadas. Eles funcionam como espelhos (nem sempre imagens reais) que refletem seus usuários (quem somos e quem queremos ser), ou seja, sujeito e objeto estão sempre em um constante ato relacional.

Pedro Andrade (2005, p. 210) completa esse pensamento, ao dizer que:

Em resumo, para entender o valor dos objetos, sejam eles únicos ou em série, gozando de uma vida plena de utilizações e imbuída de aspectos sócio-simbólicos ou encontrando-se integrados numa colecção, é preciso insistir nesta convicção referida supra: os objectos apresentam, simultaneamente, uma biografia individual e uma genealogia colectiva. Numa tal perspectiva, assemelham-se profundamente aos objetos, embora ostentem outro nome. Ou seja, se os objectos se revelam como inscrições dos sujeitos, também os sujeitos apresentam-se enquanto traços dos objetos. Assim sendo, as colecções de objectos são ora colecções de sujeitos escritos ou objectivados, ora grupos de objectos que, por vezes constroem o seu próprio (e o nosso) trajecto de vida sócio-cultural, sem que os actores sociais sempre se dêem conta disso. Os objectos coleccionam-nos tanto quanto nós os coleccionamos.

²⁵ Os entrevistados não utilizaram os leques, mas viram Lyuba Duprat utilizando-os. Essas memórias marcaram-nos de certa forma.

Vale mencionar, ainda, que, ao serem indagados sobre os dois objetos centrais deste artigo (carroça e leque), alguns entrevistados criaram algumas conexões com outros objetos, os quais haviam sido utilizados, seja de forma direta ou indireta. Isso nos leva a pensar que os objetos funcionam em conexão, ou em redes, com outros. Em outros termos, é importante destacar que as narrativas, a rigor, conectam os objetos selecionados (carroça e leque) a outros que estão dentro do Museu, na forma de uma rede de relações simbólicas, ideia que podemos ancorar na teoria Ator-Rede, do antropólogo francês Bruno Latour (2012). Para o referido autor, os objetos podem estar imersos em uma rede de significações, inter-relações, em que humanos e não-humanos estão conectados, reciprocamente, de maneira horizontal. Isso ocorre, segundo John Law (2001), outro teórico que aborda o conceito, porque os objetos têm o poder de agir sobre os sujeitos. “O não-humano tanto quanto o humano podem agir. Essa agência não pertence necessariamente às pessoas.” (LAW, 2001, p. 1, tradução nossa)²⁶. A partir desse ponto de vista, para Latour (2012), os não-humanos, ou seja, os objetos, não devem ser considerados intermediários da relação com os humanos, mas mediadores dessa relação.

Por último, mas não menos importante, observamos, como já mencionado, que os objetos são responsáveis por ajudarem os entrevistados, a partir de suas percepções, a afirmarem suas identidades e memórias individuais e/ou coletivas, tanto pelo contato direto quanto indireto que tiveram com os mesmos. Em outros termos, podemos dizer que preservamos nos museus não apenas objetos, mas, sobretudo, quem fomos, somos e seremos.

²⁶ “*The non-human just as much as the human may act. That agency does not necessarily belong to people.*”

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Pedro. Os objetos que colecionavam sujeitos (estilo ou gênero de escrita): diálogos sociológicos. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 206-210, jan/jun. 2005.
- ANJOS, Danielle Manczak. **Acervo e Sociedade** – Museu da Cidade do Rio Grande – RS. 2012. 170 páginas. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2012.
- AVANCINI, Berenice Heloísa. **[Entrevista]**. 2013. Entrevista concedida à Olivia Silva Nery, em 03 de dezembro de 2013, na cidade de Rio Grande/RS.
- ALMEIDA, Tabajara Lucas. **[Entrevista]**. 2014. Entrevista concedida à Olivia Silva Nery e realizada através do programa Skype (conversa online), em 18 de fevereiro de 2014, nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande/RS.
- APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Fluminense, 2008.
- BITTENCOURT, Ezio. Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional – **Panorama da História de Rio Grande**. Rio Grande: EDFURG, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção crítica social**. São Paulo: EDUSP, Porto Alegre, RS: Zouka, 2007.
- BRAGANÇA GIL, F. Museus de Ciência: preparação do futuro, memória do passado. **Revista de Cultura Científica**, Lisboa, n. 3, p. 72-89, out., 1988.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Apresentação por Giovanni Carbonara. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- BRAHM, José Paulo Siefert; RIBEIRO, Diego Lemos; TAVARES, Davi Kiermes. Memória e identidade: a musealidade no Museu Gruppelli, Pelotas/RS. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 2, n. 4, p. 685-705, 2016.
- BRAHM, José Paulo Siefert. **A musealidade no Museu Gruppelli**: entre o visível e o invisível. 2017, 208f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. UFPel, Pelotas, 2017.
- BRULON, Bruno. Passagens da museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 11, n. 2, 2018.
- CHAGAS, Mário de Souza. O verão, o museu e o rock. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 2- ULHT, Lisboa, 1994a. p.73-75. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/3515/O%20ver%C3%A3o.pdf?sequence=3>. Acesso em: 07 de ago. 2017.
- CHAGAS, Mário de Souza. Em busco do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. **Cadernos de Museologia**, n. 2, p. 29-47. 1994b.
- DEBARY, Octave. Segunda mão e segunda vida: objetos, lembranças e fotografias. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 2, n. 3, p. 27- 45. Ago.-nov. 2010.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Eds.) **Conceitos-Chave de museologia**. São Paulo, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2014.

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

DOHMANN, Marcus. **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

DOLCI, Regina Carmem. **[Entrevista]**. 2014. Entrevista concedida à Olivia Silva Nery, em 18 de dezembro de 2014, na cidade de Rio Grande/RS.

FERREIRA, Maria Letícia; GASTAUD, Carla; RIBEIRO, Diego Lemos. Memória e emoção patrimonial: Objetos e vozes num museu rural. **Museologia e Patrimônio**, v. 6, p. 57-74, 2013. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/236/218>. Acesso em: 20 ago. 2017.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 1ª edição digital. São Paulo: Editora Global, 2013.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação (1990). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. p. 203-2010.

GAWRYSZEWSKI, Paulo, ALEIXO, Erika, ARAÚJO, De Marina. Circuito Caminhos da Cultura. Rede de Educação Patrimonial. In: **I Encontro Nacional da REM- Rede de Educadores em Museus e Centros Culturais do Estado do Rio de Janeiro**. Edição casa de Rui Barbosa: Coleção FCRB Aconteceu, 2010. p. 293-318.

GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONÇALVES, José Reginaldo; GUIMARÃES, Roberta; BITAR, Nina. **A Alma das Coisas: patrimônios, materialidades e ressonâncias**. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GOSDEN, Chris; MARSHALL, Yvonne. The Cultural Biography of Objects. **World Archaeology**, Vol. 31, No. 2, (Oct., 1999), p. 169-178.

GRUPPELLI, Paulo Ricardo. **[Entrevista]**. 2016. Entrevista concedida a José Paulo Siefert Brahm, em 05 de junho de 2016, na cidade de Pelotas/RS.

HANCIAU, Nubia. Lyuba Duprat. **O Peixeiro**, Rio Grande. 24-25 de junho de 2000. Sem página.

HANCIAU, Flavio. **[Entrevista]**. 2015. Entrevista concedida à Olivia Silva Nery, em 18 de janeiro de 2015, na cidade de Rio Grande/RS.

HOLTZ, Helton Val. **[Entrevista]**. 2016. Entrevista concedida a José Paulo Siefert Brahm, em 20 de novembro de 2016, na cidade de Pelotas/RS.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. 2008. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-rede**. Salvador: Edufba, 2012, São Paulo: Edusc, 2012.

LAW, John. **Ordering and obduracy**. Centre for Science Studies. Lancaster University, 2001. Disponível em: <http://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/law-ordering-and-obduracy.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea. **Ciências em Museus**, Belém, n. 4, p. 103-120, 1992.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.21, 1998.

MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994.

MICALIZZI, Alessandra. Oggetti, memoria e trauma: narrazioni e biografie intorno alle cose. In: **Magma**; janeiro-abril 2012, v. 10. Disponível em: http://www.magma.analisiqualitativa.com/1001/articolo_04.htm. Acesso em: 17 abr. 2017.

MIRANDA, Victorino Chermont de. O problema da nostalgia nas coleções de porcelanas históricas. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). **Coleção e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu histórico Nacional, 2012, p. 74-85.

NERY, Olivia Silva. **A invisibilidade na materialidade: as pontes de memória nos objetos de Lyuba Duprat**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. UFPel, Pelotas, 2015.

PERROT, Michele. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, agosto 89/setembro 89, pp. 09 -18.

PINHEIRO, Maurício André Maschke et al. Concepção, montagem e avaliação da exposição temporária “a vida efêmera: um olhar pós-enchente”, no Museu Gruppelli, Pelotas/RS. **Seminário de História da Arte-Centro de Artes-UFPel**, n. 6, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/11542/7383>. Acesso em: 09 abr. 2020.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **VV. AA. Enciclopédia Einaudi 1: Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997. p. 51-86.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Sempre Bela. In: PINSKY, Carla B. e PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. 1. ed., São Paulo: Contexto, 2013.

SILVEIRA, Helena; KORTLANDT, Adriana. **Fios de memória: um guia para escrever de si**. Brasília: Thesaurus, 2010.

TAVARES, Davi Kiermes; BRAHM, José Paulo Siefert; RIBEIRO, Diego Lemos. Museu da morte? Vozes e narrativas no Cemitério de Santo Amaro, Recife/PE. **Revista de História Comparada**, v. 10, n. 2, p. 95-125, 2016.

TORRES, Luiz Henrique. Cronologia Básica da História da Cidade do Rio Grande (1737 – 1947). **BIBLOS** – v. 22, n. 2, p. 9-18. Rio Grande: EDIFURG, 2008.

WEBER, Cláudia Eliana. **[Entrevista]**. 2016. Entrevista concedida a José Paulo Siefert Brahm, em 20 de novembro de 2016, na cidade de Pelotas/RS.

UMA POSSIBILIDADE DE MUSEUS EM REDE NA AMAZÔNIA: OS ESPAÇOS DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Submetido em 30/09/2020
Aceito em 02/11/2020

Wanessa Pires Lott¹
Maíra Santana Airoza²
Carolina Barros de Paula³
Ruth Macedo Cardoso⁴

Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências das Arte/
Faculdade de Artes Visuais/Departamento de Museologia⁵

RESUMO: Os museus universitários são locais destinados à salvaguarda de coleções e acervos que são produzidas e/ou salvaguardados pelas Instituições de Ensino Superior (IES), por terem uma ampla e contínua atividade de ensino, pesquisa e extensão. Neste sentido, faz-se necessário refletir sobre os processos de musealização realizados nestes espaços. A pesquisa foi desenvolvida em duas etapas a primeira foi realizado um levantamento dos espaços de preservação de acervos da Universidade Federal do Pará (UFPA), em seguida foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os responsáveis de cada espaço. A partir das entrevistas foi possível perceber os processos realizados de preservação e comunicação desses acervos, tais como: conservação, documentação, pesquisa, entre outros. E compreender a importância de uma política de acervos institucionalizada, a partir da criação de uma rede de museus da UFPA.

PALAVRAS-CHAVE: Museus Universitários. Preservação. Acervos. Universidade Federal do Pará. Rede de Museus.

A POSSIBILITY OF NETWORKED MUSEUMS IN THE AMAZON: SPACES FOR THE PRESERVATION OF COLLECTIONS AT THE FEDERAL UNIVERSITY OF PARÁ

ABSTRACT: *The university museums are places designed to safeguard collections and collections that are produced and / or safeguarded by Higher Education Institutions (HEIs), as they have a wide and continuous teaching, research and extension activity. In this sense, it is necessary to reflect on the musealization processes carried out in these spaces. The research was carried out in two stages. The first was a survey of the preservation spaces of the collections of the Federal University of Pará (UFPA), followed by semi-structured interviews with the heads of each space. From the interviews it was possible to perceive the processes carried out for the preservation and communication of these collections, such as: conservation, documentation, research, among others. And to understand the importance of an institutionalized collections policy, from the creation of a network of museums at UFPA.*

KEYWORDS: *University Museums. Preservation. Collections. Universidade Federal do Pará. Museum Network.*

¹ Doutora em História/UFMG e Professora Adjunta do departamento de Museologia/UFPA wanessalott@hotmail.com

² Mestre em Antropologia/UFPA e Museóloga do Curso de Museologia/UFPA maiairoza@gmail.com

³ Discente do Curso de Museologia/UFPA carolinabpaula@gmail.com

⁴ Discente do Curso de Museologia/UFPA cardosoruth8@gmail.com

⁵ Endereço: Rua Augusto Corrêa, 01. Guamá. CEP 66075-110. Belém/Pará. (91) 3201-7554

UMA POSSIBILIDADE DE MUSEUS EM REDE NA AMAZÔNIA: OS ESPAÇOS DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Introdução

Os museus universitários são locais destinados à salvaguarda de coleções e acervos⁶ que são produzidas e/ou salvaguardados pelas Instituições de Ensino Superior (IES). Por estas terem uma ampla e contínua atividade de ensino, pesquisa e extensão – e, por conseguinte, uma grande produção e aquisição de acervos – faz-se necessário refletir sobre os processos de musealização realizados nestes espaços. Trata-se de uma profícua alternativa “de preservação do patrimônio científico e cultural universitário”. Diferentemente dos processos de patrimonialização, a musealização “vai mais além, estendendo-se à função de comunicação, ao associar a pesquisa e a disseminação do patrimônio”⁷. Ao saírem da esfera dos laboratórios universitários os acervos musealizados atuam na interlocução do conhecimento produzido na academia com a comunidade externa, bem como propiciam diálogos interdisciplinares e transdisciplinares dentro da própria universidade.

Diante da grande relevância do tema, desenvolveu-se no ano de 2019 a pesquisa “Museus e Acervos na Universidade Federal do Pará - construindo uma musealização em rede” com objetivo de discutir os conceitos sobre a musealização dos acervos universitários bem como fazer um primeiro levantamento dos espaços museais da referida instituição. A metodologia de pesquisa adotada foram os estudos bibliográficos, os estudos da documentação da UFPA referente aos seus museus e a pesquisa de campo, sendo esta composta por visita aos museus universitários e entrevistas semiestruturadas com os responsáveis por tais espaços. A partir destes procedimentos foram possíveis a percepção dos processos de preservação, de conservação, de documentação, de pesquisa e de comunicação praticados. Ademais, o levantamento das regras da UFPA levou aos apontamentos referentes à relevância da criação de uma política de acervos institucionalizada, que possivelmente será viável por meio da criação de uma rede de museus da UFPA. Este artigo, fruto da referida pesquisa, tem como objetivo principal apresentar os museus da UFPA e para tal será discutido brevemente conceito de Museus Universitários para posteriormente apresentá-los. À guisa de uma consideração final, apontamentos sobre a possível constituição de uma Rede de Museus Universitários da UFPA serão descritos.

⁶ Qual a diferença entre coleção e acervo? As coleções universitárias “são coleções de estudo e de pesquisa, formadas no âmbito das atividades acadêmicas, orientadas por pressupostos de projetos investigativos e/ou pedagógicos. Organizadas por uma lógica científica, são expressões de categorias do conhecimento e testemunhas de formas sensíveis, materiais e empíricas de se produzir e disseminar o saber científico” (JULIÃO, 2015: 16). Já o acervo refere-se ao conjunto mais amplo, muitas vezes constituído de várias coleções. Não obstante as diferenciações dos termos opta-se por utilizar apenas o termo acervo no decorrer desta escrita para uma maior fluidez na leitura.

⁷ JULIÃO, 2015, p. 17.

1. Museus e Universidades: uma relação em rede

O termo museu teve sua gênese ainda na Grécia antiga, quando o mito das nove musas (que seriam filhas de *Mnemósine* e de Zeus) deu origem ao *Mouseion*, um templo dedicado “à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos”⁸. Apesar do termo existir desde o período helenístico, a instituição museal que conhecemos atualmente teve seus primeiros traços característicos marcados pelo surgimento de acervos principescas e dos gabinetes de curiosidades, que eram alimentados de artefatos coletados em expedições pelo ‘novo mundo’ e serviam para saciar a curiosidade dos seus donos, restringindo esse conhecimento somente a pessoas com alto poder aquisitivo.

Apesar de o surgimento das universidades ter ocorrido durante a Idade Média – período anterior ao surgimento dos gabinetes de curiosidades e posterior ao *Mouseion* de Alexandria – com a criação de grupos de estudos generalistas, inspirados por grupos de estudos religiosos, o conceito de universidade conhecido atualmente é muito semelhante ao conceito de *Mouseion* de Alexandria⁹. Assim sendo, pode-se afirmar que apesar de terem sido criados em tempos distintos, museus e universidades possuem relações intrinsecamente semelhantes ao longo da história, além de possuírem significativa relevância para a sociedade. Assim, é pertinente afirmar que, apesar de instituições distintas, ambas estão relacionadas nos processos de criação, salvaguarda e comunicação de objetos, principalmente os museus ligados às universidades.

Os Museus Universitários são unidades vinculadas a uma instituição de ensino superior, que possui suas características definidas pelo Conselho Internacional de Museu (ICOM). Caracterizados por sua formação e armazenamento de acervos relacionados ao ensino, à pesquisa e à extensão, tais museus usualmente propõem programas, cursos, exposições, atividades culturais e/ou atividades educativas baseadas em seus acervos, propiciando uma ponte entre a universidade e a comunidade externa. É importante destacar que não se deve confundir museus universitários com museus escolares. Estes últimos não apresentam uma estrutura relacionada com a pesquisa e a extensão e sim voltados apenas para o ensino escolar. Trata-se de uma simples organização de materiais destinados aos fins didáticos¹⁰.

Foi na Grã-Bretanha o nascimento do primeiro museu universitário, com a doação de Elias Ashmole de seus acervos para a Universidade de Oxford no século XVII: “Em 1683, quando o museu foi aberto ao público, havia no mesmo prédio uma sala de palestras e um laboratório para demonstração”¹¹. Assim, os acervos de arqueologia, de geologia, de botânica e de zoologia, além de serem utilizadas para o ensino foram também expostas ao público, fazendo com que tais objetos foram importantes meios para o desenvolvimento do conhecimento. Ademais, “a posse de valiosas coleções dava prestígio as

⁸ JULIÃO, 2001, p. 20.

⁹ ALMEIDA, 2001, p. 12.

¹⁰ RIVIÈRE, 1958.

¹¹ ALMEIDA, 2002, p. 206.

universidades, tanto pelo fato de poderem utilizá-las para ensino e pesquisa como pela criação de uma imagem de patrocinadora/protetora das artes e ciências”¹².

A partir da constituição do *Ashmolean Museum* da Universidade de Oxford, outros museus universitários foram sendo formados na Grã-Bretanha, através de acervos doados. Como exemplos, tem-se o museu *Sedwick* da Universidade de Cambridge e, no século XVII, o museu *Hunterian* da Universidade de Glasgow. No Brasil, a gênese de muitos museus universitários se deu no momento de criação das universidades, com as doações de acervos ou a coleta de materiais pela própria instituição. A maioria dos museus universitários brasileiros é datada do século XX, com exceção de museus anteriores como o Museu Nacional, ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o Museu Paulista e o Museu de Zoologia, ambos vinculados à Universidade de São Paulo (USP)¹³.

Atualmente, percebe-se um movimento de maior visibilidade aos museus universitários brasileiros, principalmente em decorrência das eminentes dificuldades pelos quais as universidades públicas estão passando. Preocupadas com a preservação e gestão dos seus patrimônios científicos, algumas universidades estão criando uma política de gestão de acervos unificada: a rede de museus universitários. Dentre as Redes, destaca-se a ‘Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)’ criada no ano de 2000, que foi resultado de “esforços prévios de articulação de instituições da UFMG dedicadas a ações museológicas e à divulgação cultural e científica”¹⁴. Posteriormente, no ano de 2012, foi criada a ‘Rede de Museus e Acervos de Museológicos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)’, com o intuito de “articular os espaços coletivos de memória da Universidade” e visando “o fortalecimento da pesquisa, extensão e do ensino nesses espaços museais”¹⁵. Em 2017, nasceu a ‘Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)’ e em 2018 a ‘Rede de Museus, Coleções Científicas Visitáveis e Galerias de Arte (MCVGA)’ na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Além das Redes já implantadas, diversos projetos de pesquisa e extensão estão sendo aplicados em outras universidades para que outras instituições também possam integrar seus espaços museais, como o projeto de extensão a qual este artigo é vinculado.

2. Os espaços de preservação de acervos da UFPA

Criada em 1957, a Universidade Federal do Pará é uma instituição federal de ensino superior, vinculada ao Ministério da Educação (MEC). É considerada a maior universidade pública da Amazônia, sendo composta por 15 institutos, oito núcleos, 36 bibliotecas universitárias, dois hospitais universitários e outros setores que envolve escolas de Música, Teatro, Línguas Estrangeiras, entre outros. Além do

¹² Ibid., p. 207.

¹³ ALMEIDA, 2001.

¹⁴ UFMG, 2019.

¹⁵ UFRGS, 2012.

campus de Belém a universidade é dividida em vários *campi*, localizados no Marajó, em Bragança, Salinópolis, Tucuruí, entre outros¹⁶.

No ano de 2019, a Pró-Reitoria de Extensão (PROEX) demandou ao curso de Museologia o levantamento dos espaços de preservação de acervos e museus da instituição com o intuito de criar uma gestão unificada desses espaços e seus acervos. Como dito na introdução deste texto, a pesquisa realizou um levantamento bibliográfico e presencial dos espaços de salvaguarda de acervos da UFPA, além de realizar entrevistas *in loco* com os responsáveis por cada um dos espaços e aplicar questionários a fim de coletar informações mais específicas sobre esses ambientes e seus processos de preservação e comunicação desses acervos. Durante o levantamento foram identificados dez espaços de preservação de acervos ligados ao campus Belém da UFPA, sendo esses espaços pertencentes a seis unidades da instituição, sendo estes:

- Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA), vinculado à Reitoria;
- Museu de Geociências (MUGEO), vinculado ao Instituto de Geociências (IG);
- Museu de Anatomia Humana, vinculado ao Instituto de Ciências Biológicas (ICB);
- Museu de Zoologia (MUZUFPA), vinculado ao Instituto de Ciências Biológicas (ICB);
- Museu de Física (MINF), vinculado ao Instituto de Ciências Exatas e Naturais (ICEN);
- Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo (LAANF), vinculado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH);
- Centro de Memória da Amazônia (CMA);
- Núcleo de Astronomia (NASTRO), vinculado ao Instituto de Ciências Exatas e Naturais (ICEN);
- Museu de Ciência, Tecnologia e Inovação;
- Museu da Educação, vinculado ao Instituto de Ciências da Educação (ICED).

Não obstante a tentativa de contato com todos os espaços supras citados, houve grande ausência de retorno de alguns locais, assim optou-se neste artigo apresentar os espaços mais bem estruturados e que apresentaram um maior número de informações coletadas durante a pesquisa. São eles: o Museu da Universidade Federal do Pará, o Museu de Geociências, o Museu de Física, o Museu de Zoologia, o Museu de Anatomia e o Centro de Memória da Amazônia.

2.1 O Museus da Universidade Federal do Pará (MUFPA)

Dentre os museus apresentados neste artigo, o MUFPA tem um “elo de dependência”¹⁷ com maior significância. Talvez seja pelo fato de ser o mais antigo da instituição e trazer um aporte histórico com a

¹⁶ UFPA, 2020a.

¹⁷ GIL, 2020, p. 1.

cidade, já que está instalado em uma imponente edificação no estilo eclético construída pelo arquiteto Filinto Santoro em 1903 para ser a residência do então governador Augusto Montenegro. No decorrer dos anos o lugar chegou a ser residência de famílias da elite regional de Belém e por ser extremamente representativo da *Belle Époque* belenense foi tombado em 2002 pelo ‘Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Pará’ (fig. 01). Em 1962 foi adquirido pela UFPA, porém, somente em 1983 tornou-se o museu. A instituição museal abriga acervos que fazem parte da memória do Estado, peças estas adquiridas por meio de doações, permutas e aquisições, se encontram organizadas em tipologias, sendo estas documentais, arqueológicas, histórica e de artes visuais¹⁸. O MUFPA é considerado um órgão suplementar da universidade ligado diretamente à Reitoria e possui quatorze funcionários, sendo o único dentre os espaços de preservação da instituição pesquisados que conta com um museólogo. Sendo assim, as práticas de preservação são estabelecidas conforme as diretrizes museológicas atuais, ademais, dentre os museus apresentados neste artigo, o MUFPA é o que tem o maior fluxo de visitantes, devido, principalmente, à sua localização no centro da cidade.

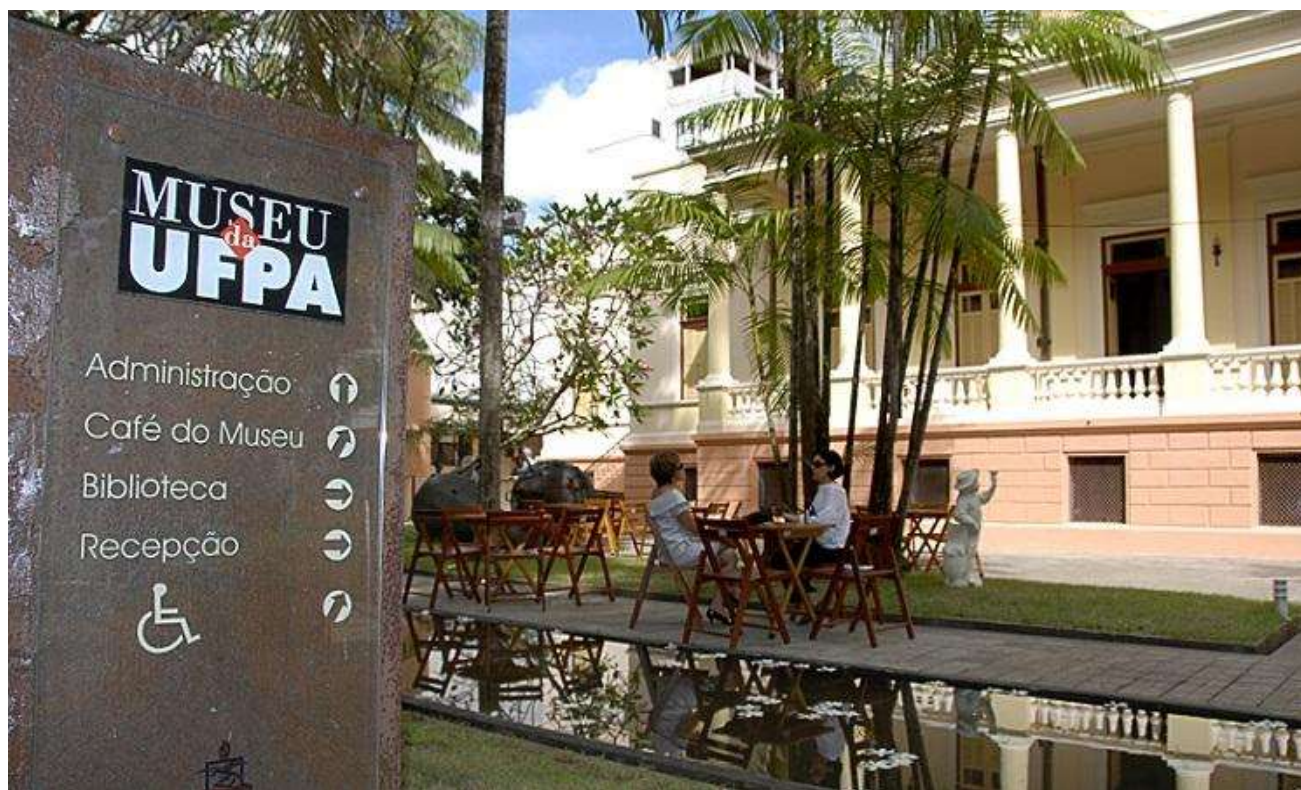


Figura 01: Museu da UFPA.
Imagem: Alexandre de Moraes (2017?)¹⁹.

¹⁸ MUFPA, 2020.

¹⁹ Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/568-museu-da-ufpa-mais-uma-vez-fara-parte-da-programacao-da-primavera-de-museus>. Acesso em: 30 set 2020.

2.2 Museu de Geociências (MUGEO)

Em 1984, foi fundado o Museu de Geociências (MUGEO) como parte das comemorações dos 20 anos do curso de geologia da UFPA. O MUGEO foi idealizado pelo Professor Doutor Marcondes Lima da Costa, que é o curador e diretor vitalício. Seu acervo iniciou-se a partir da coleta em trabalhos de campo realizadas em disciplinas e/ou pesquisas e, atualmente, conta com 2.450 amostras de minerais, de rochas, de gemas e de fósseis e se posiciona como uma instituição de divulgação do saber na área de geociências²⁰. Este acervo é constantemente apresentado à comunidade extras muros por meio de exposições permanentes e atividades de extensão (fig. 02). Desta forma, percebe-se que o MUGEO cumpre características de um museu universitário, já que este pode ser definido como

[um museu] em uma universidade, com todas as suas implicações ou incumbências, ou seja, exposições, conferências, atividades de pesquisa, coleções extensas e abrangentes, uma política especial e pessoas implicadas no esclarecimento e na educação²¹.

Para todo o seu funcionamento, o MUGEO conta com dois funcionários fixos, sendo estes os responsáveis pela curadoria, conservação, documentação e extroversão do museu, causando um acúmulo de tarefas na instituição, mesmo com a presença de discentes voluntários e bolsistas. Entretanto, mesmo com o quadro reduzido de colaboradores, o MUGEO conseguiu se consolidar como um espaço de salvaguarda do patrimônio mineralógico da Amazônia, além de ser reconhecido nacionalmente. Com cadastro no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), tem participação recorrente na Semana Nacional de Museus. Neste evento, MUGEO realiza várias atividades educativas com o público, divulgando não só a memória da universidade como também as pesquisas em torno dos minerais da Amazônia²².



Figura 02: Museu de Geociências
Imagem: Carolina de Paula (2019).

²⁰ COSTA; SANTOS, 2016.

²¹ KINSEY, 1966, p. 106.

²² LOTT; GOMES, 2019.

2.3 O Museu Interativo de Física (MINF)

Em março de 2008, através de um projeto de extensão universitária, foi criado o MINF, que tem como objetivo inicial o ensino, a divulgação e a popularização da História da Ciência a partir de abordagens experimentais (fig. 03). Com o passar dos anos, o MINF ampliou seus objetivos e passou a também incentivar o desenvolvimento conceitual sobre assuntos científicos e tecnológicos a partir de apresentações dos conteúdos na área de Física utilizando um acervo construído para este fim²³.

O MINF passa por significativas dificuldades financeiras que impede uma maior expansão das atividades. O local é pequeno e devido a intensa interação entre o objeto e o público, a vida útil do seu acervo é extremamente curta, sendo constantes a necessidade das trocas de objetos. Quando há um dano à algum objeto, os gestores do espaço encontram dificuldades para realizar manutenção ou compra de peças em decorrências da ausência de repasse financeiro direcionado ao museu. De acordo com o atual coordenador do museu, todos os experimentos foram todos comprados com recursos financeiros de fora da UFPA, sendo possível a constituição de quatorze experimentos em exposição e, mesmo que alguns apresentem defeito, isso não impede a constante visita de turmas de ensino fundamental, médio, técnico e de graduação²⁴ (CRISPINO, 2019).

Ademais, visando o externar do conhecimento produzido no Departamento de Física, a equipe do MINF apresenta seus acervos em congressos e feiras, nos quais os participantes do evento poderiam interagir com os experimentos, e realiza oficinas de experimentos com materiais de baixo custo. A interação possibilita que o visitante assuma uma postura ativa no espaço museológico em contraponto ao modo contemplativo em geral associado a museus²⁵.



Figura 03: Acervo do MINF.
Imagem: Nayana Batista (2018?)²⁶.

²³ CALDAS; LIMA; CRISPINO, 2016.

²⁴ CRISPINO, 2019.

²⁵ LUPO, 2018.

²⁶ Disponível em: <https://docplayer.com.br/140115068-Museu-interativo-da-fisica-garante-aprendizado-e-diversao.html>. Acesso em: 30 set 2020.

2.4 O Museu de Zoologia (MUZUFPA)

O MUZUFPA, localizado no Instituto de Ciências Biológicas (ICB), foi criado em 1992 como um projeto extensão e traça sua trajetória por meio de coletas de espécimes de animais por parte de professores, bolsistas e voluntários (fig. 04). Após serem coletados, os animais passam por seleções e estudos em laboratório, com objetivo emprestar esses espécimes à comunidade acadêmica para que sejam utilizados em exposições, seminários, eventos culturais e outros. Além disso, o material é utilizado como material de aula, assim sendo, o seu acervo é constantemente manipulado e substituído. Os espécimes passam por um processo de documentação e registro feito pelos pesquisadores, que, por sua vez, registram no livro de tombo do museu. Atualmente há um esforço para a digitalização dos materiais científicos, porém, devido à grande demanda, o processo está inconcluso.

Assim como nos demais museus da UFPA, a questão financeira é um dos grandes problemas. Há falta de material técnico para manutenção dos acervos, por isso, em muitos casos, o material é doado para o Museu Paraense Emílio Goeldi para o armazenamento, já que o MUZUFPA não possui infraestrutura adequada para manter o acondicionamento de todo o acervo²⁷. Além de tal problema, o museu teve que fechar suas portas para a visita, sendo aberto apenas ao grupo de pesquisa de zoologia do ICB. Desta maneira, se tomar a definição de museu do ICOM, o MUZUFPA atualmente não cumpre todos os requisitos:

[o museu é uma] instituição sem fins lucrativos, de caráter permanente, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, **aberta ao público**, que adquire, conserva e pesquisa, comunica e exhibe, com propósito de estudo, educação e lazer, evidências tangíveis e intangíveis dos povos e seus ambientes²⁸ (grifo nosso).



Figura 05: Museu de Zoologia.
Imagem: PPGECO²⁹

²⁷ MENDES, 2019.

²⁸ ICOM, 2017.

²⁹ Disponível em: <http://ppgeco.propesp.ufpa.br/index.php/br/pesquisa/laboratorios>. Acesso em: 30 set 2020.

2.5 O Museu de Anatomia Humana

Vinculado ao ICB o Museu de Anatomia Humana foi criado para o desenvolvimento de pesquisas na área de anatomia e com o objetivo de qualificar estudantes para a área da medicina. Assim sendo, o Museu de Anatomia Prof. Dr. Manuel da Silva Braga caracteriza-se por ter um acervo eminentemente didático, com modelos anatômicos que reproduzem as cores e os detalhes de órgãos internos, os tecidos, os ossos, as células e as fases embrionárias³⁰.

O espaço do museu é uma sala com vitrines e expositores que contém material biológico e representações plásticas da anatomia humana, além dos ossos e fetos, os materiais que foram citados acima (fig. 05). Possui oito TVs que exibem curiosidades sobre anatomia humana, informações estas que também são encontradas no site e no aplicativo para *android* chamado ‘Anatomia UFPA’, ambos desenvolvidos pelo museu. A maioria dos artefatos expostos possuem uma ficha descritiva, o que facilita o acesso à informação. O museu além de atender o público da graduação, também recebe visita agendada de grupos de alunos do ensino médio e fundamental. Dentre os cursos que utilizam o museu para prática, estão os cursos de Medicina, Odontologia, Enfermagem, Biologia entre outros.

No setor dos Museus Universitários a função educativa assume um caráter específico, pois abrange os níveis de ensino superior, muitas vezes também atende ao Ensino Médio e chega, em alguns casos, até ao Ensino Fundamental, embora atue diretamente apenas no nível superior de ensino³¹

Portanto, faz-se pertinente afirmar que o museu cumpre efetivamente sua função educativa.



Figura 05: Museu de Anatomia Humana.
Imagem: Ruth Cardoso (2019).

³⁰ VALLINOTO *et al.* 2004.

³¹ MENDONÇA, 2017, p. 19

2.6 O Centro de Memória da Amazônia (CMA)

O CMA foi criado a partir de uma iniciativa do Tribunal de Justiça do Estado do Pará ao convidar instituições para manifestarem o interesse nos arquivos que foram considerados inativos. Assim sendo, em janeiro de 2007, houve a constituição do acervo de quase 2 km lineares de processos de natureza cível e criminal dos anos de 1785 até a década de 1970, que está guardado em uma imponente edificação no bairro de classe média alta belenense (fig. 06). Objetivo do centro de memória é preservar a memória social, favorecer pesquisas, além de aproximar esse conhecimento do ensino escolar e superior³².

No processo de conservação do acervo, há a prática de higienização sem nenhum uso de elementos químicos, para que haja uma maior conservação dos documentos. Já nas ações de documentação, é evidente a catalogação do acervo para facilitar a procura do pesquisador de algum documento. Atualmente o CMA passa pela digitalização dos documentos e inserção destes no site da instituição, facilitando o acesso do público ao acervo. A organização se faz em três grandes áreas: cível, criminal e comarca dos interiores.



Figura 06: Centro de Memória da Amazônia.
Imagem: Alexandre de Moraes (2019?).³³

³² MARTINS, 2012.

³³ Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/9912-centro-de-memoria-da-amazonia-inicia-divulgacao-on-line-de-documentos-historicos-do-poder-judiciario>. Acesso em: 30 set 2020.

3. Museus em rede: uma possibilidade?

Como dito, os primeiros museus universitários se formaram a partir de doações de grandes acervos pessoais³⁴. De forma diferente e não obstante a doação de acervo por particulares³⁵, grande parte do acervo dos museus da UFPA se formou a partir das pesquisas de campo e de atividades de extensão e de ensino, constituindo um patrimônio científico em constante construção, resultado dos processos científicos internos³⁶. Todo este acervo se mostra como fundamental para a continuidade do desenvolvimento de pesquisas na instituição, ademais, possibilita a externalização do conhecimento produzido para a comunidade externa.

Nos espaços pesquisados pelas autoras deste artigo, identificou-se que as amostras científicas são especialmente importantes para o estudo de disciplinas nos cursos de Biologia, Medicina, Geologia, Física. Percebeu-se que, nos espaços que possuem acervos para realização de exposições ao público externo à universidade, há uma divisão do acervo entre coleção que é constantemente manipulada para as pesquisas internas e a coleção que é disponibilizada para as exposições. Apesar desta divisão não ser tão rígida e/ou definitiva, trata-se de uma organização interna que caracteriza os museus da UFPA e, por conseguinte, necessita de uma política de gestão de acervos que atenda as demandas específicas de cada espaço. Tal tarefa é um grande desafio, pois apesar dos museus universitários se vincularem administrativamente às universidades não necessariamente se “integram solidariamente às funções científico-documentais, educacionais e culturais da Universidade com a marca da ação museal”³⁷. Assim sendo, no decorrer da pesquisa identificou-se questões pertinentes a serem trabalhadas.

No Museu Interativo de Física por ser um espaço de ampla interatividade dos experimentos por parte dos visitantes, o acervo precisa constantemente de reparos o que requer recursos financeiros geralmente pouco disponíveis na UFPA³⁸. No Museu de Anatomia, esse necessário apoio institucional ocorre através de bolsas de pesquisa e extensão, porém, apesar de contribuírem para gestão do espaço, não é suficiente para atender todas as demandas de manutenção do espaço e do acervo³⁹. No Museu de Zoologia a questão que merece maior atenção é o acondicionamento do acervo. Como este está disperso em vários laboratórios do ICB e como cada professor/pesquisador cuida de uma parte do acervo, há uma significativa ausência de organização comum no referido museu⁴⁰.

Uma dificuldade recorrente em todos os museus é a falta de recursos humanos, muitos espaços contam apenas com bolsistas e voluntários de pesquisas. No Centro de Memória da Amazônia, a maior

³⁴ MARTINS, 2012.

³⁵ Dentre às doações, destaca-se o acervo do estilista paraense André Lima, que integrou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (SOUZA, 2017).

³⁶ NOVAES, 2018.

³⁷ MENESES, 2002, p. 33

³⁸ CRISPINO, 2019.

³⁹ BORNER, 2019.

⁴⁰ MENDES, 2019.

parte de bolsistas e voluntários são da área de História, entretanto há uma necessidade de discentes de outras áreas para a realização da documentação, catalogação e conservação dos arquivos. No Museu de Geociências, tal dificuldade está sendo superada com uma crescente demanda de discentes do curso de Museologia em serem voluntários no museu. Estes estão cada vez mais contribuindo para as ações mais específicas, como a catalogação, a documentação, o acondicionamento, a segurança e a conservação⁴¹.

Estas ações são pertinentes ao tratamento do objeto museológico, que estão inseridas no processo de musealização: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. O processo de musealização inicia-se “ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente através de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo”⁴². Ou seja, deve-se compreender os processos museológicos num todo sistêmico e inseridos numa realidade que não contempla apenas as exigências técnicas e científicas da Museologia, mas também de especificidades da administração pública, no caso das universidades federais.

Diante do exposto, é assertivo afirmar que, a gestão de acervos da UFPA deve-se apontar para questões que envolvam a criação de uma política conjunta de acervos, na qual irá contribuir para a preservação do seu patrimônio científico. Esta política necessita de abarcar a diversidade sem se opor a uma unidade e voltar-se principalmente para a salvaguarda, para a segurança e para o acesso do público⁴³.

Assim sendo, a política de gestão de acervo pode ser caracterizada como um documento registrado, podendo ser compreendido como um sistema de gerenciamento integrado de processos de aquisição, documentação, conservação, empréstimo de bens culturais com o intuito de preservá-los e fornecer condições para sua disseminação⁴⁴. Na UFPA acredita-se que a composição da política de gestão de acervo dar-se-á de forma mais profícua por meio da criação de uma Rede de Museus e Acervos, que possibilitará a reunião dos gestores dos espaços para uma constante identificação das demandas e individualidades de cada acervo. Uma Rede de Museus e Acervo busca a aproximação dos espaços com o intuito de preservar a memória científica da instituição, além de proporcionar a divulgação institucional do seu patrimônio científico. Além disso, é uma maneira de proporcionar ações unificadas da instituição no que se refere à recursos financeiros.

Considerações finais

Ao analisar os espaços de preservação de acervos da UFPA, percebeu-se como esse patrimônio científico salvaguardado representa a produção científica da universidade mas também a história do fazer

⁴¹ COSTA, 2019.

⁴² CURY, 199, p. 53.

⁴³ PADILHA, 2018.

⁴⁴ AUGUSTIN; BARBOSA, 2016.

ciência na Amazônia. Notou-se que há demandas individuais e coletivas que são próximas, tais como: dificuldades de obtenção de recurso financeiro e recurso humano, ausência de uma política de gestão de acervos que siga parâmetros museológicos atuais, ausência de espaços adequados e intercâmbio de conhecimento e acervos. Evidencia-se, dessa forma, alguns desafios quanto à gestão dos espaços de preservação de acervos na UFPA. Estes espaços encontram-se desconectados uns dos outros e até mesmo dos seus próprios institutos, o que dificulta o repasse de verbas, a criação de documentos que institucionalizam esses espaços, uma política de gestão de acervos unificada e até mesmo a continuidade dos projetos de salvaguarda.

Todos esses espaços de preservação do patrimônio científico da Amazônia e da memória da UFPA necessitam de um reconhecimento institucional, destacando sua importância para o desenvolvimento da pesquisa, ensino e extensão na universidade. A preservação dar-se-á através do estabelecimento de uma política de gestão de acervos a nível institucional. E a criação de uma Rede proporcionará a quantificação dos acervos pertencentes à universidade, visando a progresso de cada espaço, bem como orientando de forma adequada os processos museológicos nesses espaços, a exemplo como conservá-los para preservação do fazer científico na UFPA.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções Universitários**: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo? 2001. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/93805/museus-e-colecoes-da-universidade-de-sao-paulo-por-uma-politica-cultural/>. Acesso em 06 de maio de 2019.

_____. *Os públicos de museus universitários*. **Rev. Do Museu de Arqueologia e Etnografia** São Paulo, 12: 205-217, 2002. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109446/107923>. Acesso em 06 de maio de 2019.

AUGUSTIN, Raquel. BARBOSA, Cátia Rodrigues. *Política de Gestão de Acervos: Um estudo de caso*. In: X EDICIC – **Encontro da Associação de Educação e Pesquisa em Ciência da Informação da Ibero-América e Caribe** Belo Horizonte. Escola de Ciência da Informação – ECI/UFMG, 2016

BORNER. Roseane. **Entrevista 01**: 07 de ago. de 2019. Entrevista concedida a Ana Larissa Brito de Andrade; Carolina de Paula; Danielle Gomes. Belém, 2019.

CALDAS, J. LIMA, M. CRISPINO, L. *Explorando a História da Ciência da Amazônia: O Museu Interativo de Física*. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, vol. 38, nº 4, e4307, 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbef/v38n4/1806-1117-rbef-38-04-e4307.pdf>. Acesso em 16 de maio de 2019.

CARDOSO, Ruth **Museu de Anatomia Humana**, 2019 (fotografia)

COSTA, M. L. e SANTOS, P. H. C. **Relatório de Atividades do Museu de Geociências** Pará: Instituto de Geociências. Universidade Federal do Pará, 2016. Disponível em <<http://www.ig.ufpa.br/uploads/museu/07-RELATORIO-DE-ATIVIDADES-DO-MUGEO-ANO-2016-v2.pdf>> Acesso dia 16 de maio de 2019.

COSTA, Pablo Henrique. **Entrevista 02**: 04 de jul. 2019. Entrevista concedida a Máira Airoza. Belém, 2019.

CRISPINO, Luís Carlos Bassalo. **Entrevista 03**: 16 de set. 2019. Entrevista concedida a Carolina de Paula; Danielle Gomes; Ruth Cardoso. Belém, 2019.

CURY, M. X. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: Encontro Regional do ICOFOM LAM, 8, Coro, Venezuela, 1999. **Anais...** Venezuela, 1999.

GIL, Fernando Bragança. **University museums. Museologia** 2 (1), 1–8, 2020 <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.632.5510&rep=rep1&type=pdf> Acesso dia 05 de novembro de 2020.

JULIÃO, Leticia. *Apostamentos sobre a história do Museu*. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2001.

_____. *Museus e coleções universitárias*. In.: NASCIMENTO, Adalson e MORENO, Andrea. **Universidade, memória e patrimônio** (Orgs.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

KINSEY, W. Fred. *A college museum and the nature of its community*. In.: **Curator**, 9 (2), 106-113, jun. 1996 Disponível em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.2151-6952.1966.tb01613.x> Acesso em 05 de novembro de 2020.

LOTT, Wanessa P.; GOMES, Danielle da S. *O Museu de Geociências da UFPA. Complexitas - Revista de Filosofia Temática*, v.4, p.43 - 51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/complexitas/article/view/7785/pdf> Acesso em 30 de janeiro de 2020.

LUPO, Bianca Mazon. **O Museu como espaço de interação**: Arquitetura, Museografia e Museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MARIORANA, Fundação Romulo **Museu da Universidade Federal do Pará**, 2020 Disponível em <http://www.frmaiorana.org.br/?p=400> Acesso em 05 de novembro de 2020.

MARTINS, Elane Epifane. *Centro de Memória da Amazônia no processo de preservação da memória social: a iniciativa que salvou parte da história do estado do Pará, sob o risco de deterioração*. In: **Anais do Encontro Regional de Estudante de Biblioteconomia, Documentação, Ciência e Gestão da Informação**, Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Ceará. janeiro. 2012. Disponível em <http://www.brapci.inf.br/index.php/res/download/86103>. Acesso em 21 de agosto de 2019.

MENDES, Ana Cristina. **Entrevista 04**: 18 de set. 2019. Entrevista concedida a Carolina de Paula; Danielle Gomes; Máira Airoza; Ruth Cardoso. Belém, 2019.

MENDONÇA, Lúcia **Museus Universitários e Modernidade Líquida**: compromissos, desafios e tendências (Um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-Rede, Brasil e Portugal) Tese (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) Universidade do Porto, Porto, 2017. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=256602 Acesso dia 05 de novembro de 2020.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *O museu e o problema do conhecimento*. Anais do **IV Seminário sobre Museus-Casa: pesquisa e documentação**, Rio de Janeiro. 2002.

MINF **Museu Interativo de Física** Disponível em <http://www.minf.ufpa.br/> Acesso dia 06 de novembro de 2020.

MUFPA – Museu da Universidade Federal do Pará **MUFPA** <http://www.museu.ufpa.br/> Acesso dia 04 de novembro de 2020.

NOVAES, Mariana Gonzalez Leandro. **Patrimônio científico nas universidades brasileiras**: políticas de preservação e gestão das coleções não vinculadas a museus. Tese (Centro de Ciências Humanas e Sociais e Museu de Astronomia e Ciências Afins) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12728/mariana_novaes.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso dia 04 de novembro de 2020.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. (Coleção Estudos Museológicos, v.2). Florianópolis: FCC, 2014.

PAULA, Carolina de **Museu de Geociências**, 2019 (fotografia)

PEPEGECO - Programa de Pós-Graduação em Ecologia **Laboratório de Ecologia e Zoologia de Vertebrados** <http://ppgeco.propesp.ufpa.br/index.php/br/pesquisa/laboratorios>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

RIVIÈRE, Georges Henri (org.). **Seminário regional de la Unesco sobre la función educativa de los museos**. UNESCO/ICOM, 1958. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133845> Acesso dia 05 de novembro de 2020.

SOUZA, Yorrana Priscyla Maia de *Curadoria do processo: territórios imagéticos do estilista paraense André Lima*. In: MODA DOCUMENTA **Moda Documenta: Museu, Memória e Design**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais **Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG: História**. Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/index.php/a-rede/historia>. Acesso em 28 de junho de 2019.

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Lançada Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS**. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/lancada-rede-de-museus-e-acervos-museologicos-da-ufrgs>. Acesso em 21 de Agosto de 2019.

UFPA – Universidade Federal do Pará **História** Disponível em <https://portal.ufpa.br/index.php/universidade> Acesso em 05 de novembro de 2020a.

UFPA – Universidade Federal do Pará **CMA** <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/9912-centro-de-memoria-da-amazonia-inicia-divulgacao-on-line-de-documentos-historicos-do-poder-judiciario>. Acesso em 05 de novembro de 2020b.

VALLINOTO, I. *et al. Qualificando Recursos Humanos na Área de Anatomia Através de Metodologia Extensionista*. In.: **Anais do 2º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária**. Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <https://www.ufmg.br/congrext/Educa/educa163.pdf>. Acesso em 05 de julho de 2019.

O MUSEU DE ARTE DA UFC E A SUA ATUAÇÃO EM TEMPOS PANDÊMICOS: EXPERIÊNCIAS E EXPERIMENTAÇÕES EM GESTÃO E EXPOSIÇÃO

Submetido em 05/10/2020
Aceito em 05/02/2021

Graciele Karine Siqueira¹
Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia²
Saulo Moreno Rocha³
Museu de Arte da UFC - Mauc⁴

RESUMO: Este artigo apresenta experiências de gestão e exposição desenvolvidas pelo Museu de Arte da UFC (Mauc) em tempos de pandemia. Reflete sobre os desafios e transformações pelos quais passou a instituição após o fechamento de suas portas, em virtude das medidas sanitárias de diminuição da transmissibilidade do novo coronavírus, com recorte nos aspectos relativos à gestão das ações e equipes, à virtualização e presentificação do museu no ambiente digital e no papel que desempenhou na documentação do tempo pandêmico. Como caso de análise, focaliza-se a exposição *Arte em tempos de COVID-19*, realizada entre os meses de abril e junho de 2020, destacando o papel da exposição em documentar e comunicar a arte cearense por meio de novos recursos expográficos, como as redes sociais digitais, e do significado da ação em ativar redes e parcerias em prol da saúde cultural, na democratização dos bens culturais e na valorização da arte e da cultura em momento de isolamento físico.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Arte. Pandemia. Exposição Virtual. Gestão. Documentação.

THE UFC ART MUSEUM AND ITS PERFORMANCE IN PANDEMIC TIMES: EXPERIENCES AND EXPERIMENTS IN MANAGEMENT AND EXHIBITION

ABSTRACT: *This article presents management and exhibition experiences developed by the UFC's Art Museum (Mauc) in times of pandemic. It reflects on the challenges and transformations that the institution went through after the doors closed, due to the sanitary measures to decrease the transmissibility of the new coronavirus, with aspects related to the management of actions and teams, to the virtualization and presentation of the museum in digital environment and the role it played in documentation of pandemic time. As an analysis case, we focus on the exhibition *Art in times of COVID-19*, held between April and June 2020, highlighting the role of the exhibition in documenting and communicating Ceará art through new expographic resources, such as digital social networks, and the meaning of the action in activating networks and partnerships in favor of cultural health, in the democratization of cultural goods and in the valorization of art and culture in times of physical isolation.*

KEYWORDS: *Museum of Art. Pandemic. Virtual Exhibition. Management. Documentation.*

¹ Museóloga formada pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Mestre em Museologia e Patrimônio pela UniRio em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Especialista em Gestão Cultural pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Trabalha no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), desde 2008, desempenhando a função de museóloga e responsável pela Divisão de Acervo. Desde 2018, ocupa a função de diretora do Mauc/UFC. E-mail: graciele@ufc.br

² Especialização em Estratégia e Gestão Empresarial na Universidade Estadual do Ceará. Possui graduação em Administração pela Universidade Federal do Ceará (2013). Tem experiência na área de Administração em gestão de equipes e elaboração de projetos culturais. Coordenou o projeto "Museu de arte: Comunicando Arte e Cultura na UFC" e atua como colaboradora no Projeto de Extensão "Museu de Arte: Uma nova recepção estética" e no Projeto de Extensão "Laboratório de Práticas Experimentais em Arte e Educação Museal do Museu de Arte da UFC (LAPEArte/Mauc)". Tem interesse em pesquisas sobre gestão em instituições culturais. Atualmente é Administradora no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. E-mail: helem.ribeiro@ufc.br

³ Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Museólogo do Museu de Arte da UFC (Mauc), atualmente exercendo a função de Coordenador do Núcleo Educativo (NEMauc). E-mail: smr.museologo@ufc.br

⁴ Endereço: Avenida da Universidade, nº 2854 - Benfica - Fortaleza/CE. CEP: 60020-181. Telefone: (85) 3366-7481. E-mail: mauc@ufc.br

O MUSEU DE ARTE DA UFC E A SUA ATUAÇÃO EM TEMPOS PANDÊMICOS: EXPERIÊNCIAS E EXPERIMENTAÇÕES EM GESTÃO E EXPOSIÇÃO

1. INTRODUÇÃO

O que será do futuro? Qual futuro queremos, sonhamos e qual teremos? O devir⁵, como sempre, é uma incógnita. As noções de tempo, que não são universais, mais do que nunca estão embaralhadas em um jogo complexo de emergências e refigurações que ora nos fazem acreditar que estamos vivendo realmente coisas absolutamente novas, porém, noutras circunstâncias, no mesmo presente, confrontam-nos com coisas que pensávamos superadas, mas que teimam em ressurgir.

No meio disso tudo e na particularidade de cada coletividade social, questões são colocadas, respostas são oferecidas e ações são postas em marcha, em uma sociedade anestesiada e sufocada por inúmeras novidades e coisas nem tão novas. Assim, as reflexões sobre o papel dos museus, da memória e do patrimônio nunca mobilizaram tantas pessoas em diferentes partes do globo, provocando irrupções e questionamentos em numerosos campos de conhecimento, inclusive na Museologia. Afinal, o que é o museu? A quem e a quais interesses servem? Quais papéis e funções cumprem em tempos ditos “normais” e em tempos pandêmicos? Como serão no “novo normal”?

A pandemia de COVID-19 tem produzido abalos mundiais e um balanço de suas ressonâncias em nossas vidas ainda é impossível de ser elaborado com consistência, visto que estamos imersos na avalanche de consequências e preocupações geradas pela expansão mundial do vírus, pouco conhecido pela ciência e que gera em diferentes disciplinas uma corrida desesperada por uma vacina que consiga detê-lo. *Pari passu* à disseminação viral, vão se evidenciando com maior robustez e nitidez as fragilidades e as profundas desigualdades vivenciadas por enormes grupamentos humanos, despossuídos do poder econômico e do acesso universal e equânime à saúde, educação, saneamento, moradia, cultura e às tecnologias de informação e comunicação. Em um momento tal, como pensar, fazer e viver museu?

Pela necessidade de redução da transmissibilidade viral, nossas instituições geograficamente localizadas cerraram suas portas. Museus, escolas, universidades, teatros, bares, todos fechados. As medidas sanitárias adotadas, algumas com resistência de certos setores sociais, desafiaram gestores públicos e privados, gerando inúmeras controvérsias e acirradas disputas políticas e econômicas. Em meio

⁵ O dicionário de Filosofia Abbagnano define o termo *devir* ou *vir-a-ser* como sendo o mesmo que *mudança*. Na visão de Aristóteles e Hegel trata-se de “Uma forma particular de mudança, a mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada.” (ABBAGNANO, 2007, p. 313). A utilização da palavra devir neste contexto está associada à impossibilidade de prever aquilo em que o amanhã se tornará, ou seja, aqui o devir tem este sentido de mudança absoluta porque carrega a possibilidade de movimento que pode desconstruir e reconstruir cenários sociais, partindo do que é ao que não é e vice-versa.

a esse turbilhão de eventos e acontecimentos, buscamos nos movimentar como museu de arte universitário, que tem como missão:

Produzir conhecimento através da arte, compartilhando experiências inspiradoras e envolventes de acolhimento, preservação, pesquisa e inovação para promoção do patrimônio cearense e da UFC (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2019, p. 4).

Nossa missão é condutora de nossos pensamentos, gestos e ações. Está na base de nossos projetos e foi também fonte de orientação para um movimento de reinvenção e metamorfose. Em casa, cada um e cada uma que fazem do museu um organismo social vivo e pulsante se viu com a tarefa de mobilizar a nossa missão em uma nova circunstância, com desafios inteiramente novos, que demandaram igualmente estratégias inovadoras e diferenciadas.

Este artigo objetiva apresentar um pequeno recorte do que fizemos neste período de pandemia. Ao registrarmos e refletirmos sobre nossos desafios, experiências e experimentações, esperamos contribuir com os debates mais amplos do campo museológico sobre a realidade atual e como as instituições têm lidado com as questões que ela apresenta. Não se trata, portanto, de uma pesquisa acadêmica dissociada do contexto museal concreto ou de um olhar distanciado, mas de uma elaboração fincada na prática, imersa na complexidade das buscas por manutenção de vínculos e relações entre museu e sociedade, e dos saberes e fazeres que se constroem no nosso cotidiano e a partir de tais relações. Portanto, nos posicionamos como agentes implicados e comprometidos com a ação-reflexão no campo museal, como profissionais de museus que nos seus trabalhos têm a função social como horizonte de pensamento-ação-transformação, não exatamente nesta ordem, mas como gestos e movimentos que se imbricam em múltiplos níveis e proporções.

Pensar o lugar das coleções e museus universitários como patrimônio é um desafio real para os gestores e profissionais destas instituições devido ao contexto de estruturação e definição de prioridades das políticas educacionais e que impactam diretamente nos investimentos e na manutenção das ações desenvolvidas pela área cultural. Antes de adentrarmos nas ações desenvolvidas durante a pandemia, faremos uma contextualização do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – Mauc/UFC, instituição esta que nasce do sonho de um reitor em criar um museu de arte no estado⁶ e que caminha no sentido contrário aos museus e às coleções universitárias “tradicionais”, que nascem de projetos de ensino e pesquisa.

⁶ O Mauc foi criado em 1961, por meio da Resolução Nº. 104, de 18 de julho de 1961. Em obra memorialística, o Reitor Antônio Martins Filho, fundador da UFC e do Mauc, assim se referiu à criação da instituição: “Compreendi [...] que teria tido maior rendimento nas minhas esporádicas visitas aos museus da Europa, se estivesse mais familiarizado com o mundo maravilhoso das artes plásticas. Concluí que deveríamos iniciar o movimento pró-fundação do Museu de Arte da Universidade. Idéia, aliás, várias vezes discutida com a Senhora Heloísa Juaçaba, com os pintores Zenon Barreto e Antonio Bandeira, além de outros amigos que apoiavam irrestritamente a iniciativa.” (MARTINS FILHO, 1996, p. 97).

O Mauc é um órgão suplementar/equipamento cultural ligado ao Gabinete do Reitor desta instituição. Tem duas características próprias que definem bem seu perfil e missão junto à sociedade cearense: ser um museu tradicional que mantém sob sua guarda um acervo voltado exclusivamente para o conjunto artístico: artes plásticas modernas, arte popular nordestina e arte sacra; e está vinculado à academia/Universidade sendo, portanto, um museu universitário (SIQUEIRA; CORREIA; COSTA, 2019), derivando disso a necessidade de articular solidariamente ensino, pesquisa e extensão, em equilíbrio com as funções museológicas clássicas.

Devido a elaboração de políticas institucionais para a área da extensão universitária, cultura e Museologia dentro de uma universidade pública na região nordeste do Brasil, o Mauc foi se destacando ao longo destes 59 anos de existência, não só como um dos maiores e principais museus do Ceará em termos de coleção museológica (aproximadamente 7 mil itens), documental (arquivo institucional e arquivo pessoal Jean-Pierre Chablos cuja coleção pessoal conta com um fundo arquivístico cancelado com o Selo Brasil Memória do Mundo da UNESCO) e bibliográfica (datada da criação da instituição e com aproximadamente 7 mil exemplares). Destaca-se também o seu papel formativo no campo das artes plásticas (programa de bolsas e oficinas) e o seu papel no envolvimento com a sociedade cearense por meio de circuito expositivo de longa duração e na realização de mais de 200 exposições temporárias em suas galerias, cuja origem e ocupação ao longo do tempo remete ao cenário artístico local, nacional e internacional e às unidades acadêmicas e administrativas da universidade.

Há dois anos, este museu artístico e universitário, equipamento quase sexagenário e primeiro museu de arte do Ceará, iniciava um processo de mudanças e de encerramento, renovação e criação de ciclos após uma longa gestão administrativa. Iniciava-se ali, em 2018, um novo modelo de gestão com perfil mais técnico para a instituição e mais atencioso com as questões da área museológica e da gestão universitária.

2. MAUC NA PANDEMIA: PLANEJAMENTO E NOVAS FORMAS DE PRESENTIFICAÇÃO

Desde 16 de março com as portas fechadas, com base nas medidas adotadas para o controle da pandemia, o Museu de Arte da UFC, assim que entrou em quarentena, colocou a si uma série de questões e desafios. Foram perguntas difíceis, mas urgentes e necessárias, mobilizadoras e mobilizantes de novos fazeres e pensamentos: como existir em tempos de pandemia? Qual seria o nosso papel? O que poderíamos fazer? Quais seriam os caminhos que adotaríamos para manter os nossos vínculos sociais? Enquanto, dia

após dia, éramos e continuamos a ser surpreendidos pelo número alarmante de mortos, luto e luta se imbricam na persistência pela vida – pessoal, institucional e coletiva⁷.

Os museus estão respondendo de diferentes maneiras ao tempo presente e aos inúmeros desafios que ele nos apresenta. Da produção e divulgação de conteúdos nas redes sociais digitais, passando pelas campanhas de apoio e mobilização social levadas a cabo pelos museus comunitários e mesmo por museus tradicionais, temos visto uma movimentação intensa e extensa.

A Semana de Museus e a Primavera dos Museus deste ano, eventos nacionais e realizados inteiramente online, foram bons termômetros da vivacidade do campo museal brasileiro, apesar dos inúmeros reverterios de um 2020 atribulado, complexo e cheio de contradições. Contudo, nem todas as novidades são auspiciosas: as demissões em massa e os ajustes de contratação, afetando enorme e significativamente os Setores Educativos, apontam para um cenário delicado, de crescente esvaziamento e desmonte das políticas públicas e de desamparo às instituições que, por sua vez, repassam o ônus da crise àqueles e àquelas já tão vulnerabilizados: as trabalhadoras e os trabalhadores⁸.

O Mauc, como instituição pública, mantido por uma universidade federal, sofreu pouco os abalos gerais observados no campo. O fechamento das suas portas implicou em uma reorganização de sua existência, mas não aconteceram demissões, o que, diante de tudo que temos observado, é um alívio. Entretanto, foi tempo de repensar o museu, a sua dinâmica e pôr em marcha novas formas de existir, de se conectar com a classe artística e com os públicos. O tempo pandêmico exigia uma digitalização de nossa existência e assim procedemos, dentro das possibilidades e limitações de nossa atual realidade.

Esta nova abordagem imposta pela pandemia às instituições de cultura foi deveras desafiadora, principalmente pela falta de recursos tecnológicos adequados para seu desenvolvimento. As implicações surgem tanto nas questões que envolvem as propostas de ações em meio digital para e com os públicos, como também no desenvolvimento do trabalho interno pela equipe. Não obstante os aspectos positivos do teletrabalho, Rosenfield e Alves (2020) destacam que esta modalidade laboral é mediada pela tecnologia da informação; o outro torna-se neste processo imagem, som e texto. Isto certamente tem um grande

⁷ Em artigo recente, publicado na Folha de São Paulo, Bruno Brulon Soares e Renata Vieira da Motta, ambos vinculados ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), abordaram os “Museus em tempos de Covid-19: o luto e a luta”, em que refletem sobre o cenário pandêmico e a dramática realidade do campo museal. Afirmam que “Museus são necessários para o luto e para a luta. No melhor uso que podemos lhes dar, essas instituições da memória podem desempenhar papel regenerativo sobre a vida das pessoas, e restaurativo do viver em sociedade, atuando sobre a nossa capacidade de reformular o passado no presente. Ao mesmo tempo, guardam o substrato de que precisamos para resistir e para lutar por um futuro melhor.” (SOARES; MOTTA, 2020, s. p.).

⁸ Ainda no início da pandemia no Brasil, em meados de março/abril, notícias sobre a demissão de equipes Educativas começaram a ser divulgadas nas redes sociais. As primeiras demissões ocorreram nos Estados Unidos e em países europeus e alcançaram o nosso país, gerando uma intensa mobilização de educadores(as), especialmente a partir das Redes de Educadores em Museus (REMs) em articulação com o Comitê Brasileiro de Ação Educativa e Cultural do ICOM, o CECA-BR. Para mais informações sobre esse momento e do que vem sendo feito, acessar a “Carta Aberta dos educadores museais brasileiros sobre os efeitos da Pandemia de Covid-19 na educação museal no Brasil”, disponível em: http://www.icom.org.br/files/Carta_Aberta_e_Recomenda%C3%A7%C3%B5es_para_Educa%C3%A7%C3%A3o_Museal_no_Brasil.pdf Acesso em 25 set. 2020.

impacto nas relações de uma equipe anteriormente constituída em um ambiente institucional compartilhado. Por conseguinte, a gestão dos trabalhadores em tempos de pandemia ganhou nuances diferenciadas que exigiram flexibilidade e novas metodologias dos seus gestores.

Ao mesmo tempo que a gestão precisou de novas abordagens, ao longo de 6 meses de quarentena a Equipe e o Museu se reinventaram inúmeras vezes. Assim, o atendimento aos pesquisadores não foi interrompido, os pedidos de uso de imagens, que são de grande importância para difusão do acervo e enriquecimento das pesquisas tiveram continuidade, assim como outras atividades administrativas, incluindo vistorias diárias no prédio, com o intuito de sempre realizar as manutenções necessárias. A equipe também cresceu e integrou três novos profissionais, além de estudantes bolsistas, participantes de projetos de extensão e pesquisa do museu.

Além do trabalho cotidiano, relativo a cada setor, participamos de eventos de outras instituições como alunos e debatedores; fizemos cursos e nos tornamos mais qualificados. As articulações por meio de parcerias intra e interinstitucionais exigiram novos modelos de formalização e foram frutíferas em intercâmbios de ideias, experiências e reflexões, contribuindo para um alcance ainda maior da instituição, bem como na consolidação de sua missão, por meio da construção, inserção ou fortalecimento de redes.

No caso do Mauc, é importante citar que as políticas de gestão que vinham sendo construídas antes do período de isolamento social foram cruciais para o desenvolvimento das ações neste período. A instituição vem definindo bem as atribuições de cada membro no quadro de profissionais, a partir do planejamento sistemático e estratégico, alinhado ao Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) da UFC e consolidado em seu Plano Museológico. Esta medida que, a priori, pode parecer simples, foi de grande relevância para o processamento das demandas de trabalho, na medida em que cada colaborador compreende onde, em um mesmo projeto ou tarefa, começa e termina sua contribuição, o que tem impacto na gestão do tempo no teletrabalho e contribui na qualidade dos serviços públicos prestados.

Destacamos também a criação do Núcleo de Comunicação – NCMauc, em 2018, e do Núcleo Educativo – NEMauc, em 2019. Sobre o primeiro, podemos afirmar que a manutenção do diálogo do Mauc com seus públicos neste período foi, em grande parte, possibilitada pelo fato de os profissionais e bolsistas já terem a experiência da produção contínua de conteúdo sobre o museu em meio digital. Isto diminuiu, em grande parte, a necessidade de treinamentos e orientações de caráter basilar. A produção desta equipe incluiu vídeos, *quizes* e cadernos de colorir ou bordar. As nossas redes sociais, já ativas, foram mantidas de segunda a segunda e disponibilizamos inúmeros vídeos no nosso canal no YouTube. Como resultado, nossa rede se ampliou e contamos atualmente com 27 mil seguidores em diferentes plataformas e redes⁹.

⁹ O Núcleo de Comunicação do Mauc é coordenado pela servidora Kathleen Raelle Silveira, Assistente em Administração com formação em Moda e Mestrado em Artes. A coordenadora desenvolve projetos de extensão e em colaboração com

Assim, criamos formas, apesar do distanciamento, de estarmos mais próximos do público: realizamos *lives* sobre museus, arquivos, patrimônio, arte e cultura. Neste ponto, convém destacar a atuação do NEMauc, na construção das propostas e temas a serem abordados. Isto porque os eventos virtuais, assim como os presenciais, também demandam uma significativa carga de trabalho prévio para que possam ser realizados com sucesso¹⁰.

O Mauc promoveu três exposições virtuais até a data deste relato. Convocamos artistas infanto-juvenis e artistas adultos para ocuparem as nossas redes sociais com suas obras, propostas que se destacam pelo pioneirismo, coragem e ampla adesão¹¹. A exposição *Arte em Tempos de Covid-19* e a exposição *Monólitos: gravura de ponta a ponta* tomaram corpo durante a pandemia, fruto de parcerias anteriormente construídas¹². A I Exposição Virtual Infanto-Juvenil do Mauc tomou forma nas celebrações dos 59 anos do museu, em junho, e contou com a participação de 59 artistas (crianças e adolescentes) e 105 obras de arte, com muitas inscrições enviadas por professoras, a partir do trabalho artístico realizado no ensino remoto.

Com a interrupção das visitas mediadas presenciais, o Núcleo Educativo passou a atuar diariamente nas redes sociais, com intervenções em que despertavam a atenção do público para detalhes e aspectos da vida e obra dos participantes das exposições virtuais. Também foram produzidos textos com sugestões de museus, filmes, de livros e de leituras. No mesmo período, o NEMauc desenvolveu o Ciclo Formativo em Arte, Educação e Museologia, inteiramente online, que teve como desdobramento a construção de ações e materiais educativos, como vídeos, oficinas, *artelives* e a criação de um espaço educativo no Instagram (@educativomauc)¹³.

unidades acadêmicas, e conta com uma equipe formada por estudantes bolsistas de diferentes cursos da UFC. Para maiores informações sobre o NCMAuc, seus projetos e ações, consultar a página <https://mauc.ufc.br/pt/nucleo-de-comunicacao/>.

¹⁰ O Núcleo Educativo do Mauc desenvolve seus programas a partir de projetos fomentados por diferentes instâncias da Universidade, que permitem a participação ativa de bolsistas de diferentes cursos. Além disso, conta com colaboras(es) voluntárias(os) e parcerias intra e interinstitucionais. Para maiores informações sobre a atuação do NEMauc, seus projetos, programas e ações, consultar <https://mauc.ufc.br/pt/nucleo-educativo/>.

¹¹ Pelo que temos conhecimento, o Mauc foi o primeiro museu brasileiro a abrir uma convocatória pública para duas exposições que buscavam captar e expor o universo artístico durante a pandemia.

¹² A exposição surgiu do diálogo entre a diretora do Mauc, Graciele Siqueira, a professora da UFC e artista Lia Sanders e o médico e professor Marcos Kubrusly. Os três, ao perceberem a movimentação de artistas pelas redes sociais, estabeleceram diálogo para pensar em quais estratégias de valorização da arte e dos artistas poderiam ser desenvolvidas. Assim, o Mauc, em associação com o projeto de extensão Escola Arte Livre (FAMED/UFC e Artes/IFCE), coordenado por Sanders, e com a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Unichristus, por seu Pró-Reitor, Prof. Kubrusly, firmaram a parceria que resultou na exposição *Arte em tempos de Covid-19*. Além disso, cabe pontuar as relações anteriores dos agentes envolvidos na proposta com o museu. Sanders havia participado de exposições recentes na instituição, como a *Adjetivo Feminino*, coletiva aberta ao público pouco antes do início da pandemia, e era uma frequentadora assídua do museu com suas turmas. Já a exposição “*Monólitos: gravura de ponta a ponta*”, com curadoria do artista Gérson Ipirajá, foi uma reunião de artistas de diferentes partes do Brasil para uma homenagem ao professor e grande nome da gravura litográfica, Mestre Hélio Soares, do Recife, recentemente falecido. Apresentou um significativo panorama da gravura brasileira contemporânea. A ação foi possível por meio das parcerias já existentes entre o Mauc e Ipirajá, bem como pela ação do Ateliê Livre de Gravura da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, com o apoio cultural do Instituto Cultural Dragão do Mar e o Studio4 Design.

¹³ Dentre as abordagens significativas e inspiradoras que entramos em contato durante a pandemia, destacamos as reflexões das pesquisadoras Frieda Maria Marti e Edméa Oliveira dos Santos sobre Educação Museal Online, que contribuem para novos olhares e possibilidades para os museus no digital em rede e que estiveram presentes nos debates do NEMauc (MARTI; SANTOS, 2019).

E foi em meio a pandemia que o Museu de Arte da UFC comemorou 59 anos de sua existência, de forma inteiramente digital. Fizemos do espaço virtual nossa grande pista de dança; rememoramos exposições, artistas e personagens do Mauc; realizamos edições totalmente online da 18ª Semana Nacional de Museus, do Programa Férias no Mauc e da 14ª Primavera de Museus. No que tange à atuação do Mauc em tempos de pandemia, é crucial dizer que todas estas ações só foram possíveis porque já existia uma forte cultura de engajamento dos profissionais estimulada pela participação e incentivo à autonomia. Assim, cada um fez um pouco e juntos fizemos muito e temos uma certeza: nosso Dossiê institucional gerará muitos estudos pelo feito durante este período e ainda produzirá muitas ressonâncias, internas e externas, visto, inclusive, o aumento exponencial de pesquisadores(as) interessadas(os) em analisar as experiências que vêm sendo desenvolvidas.

3. A EXPOSIÇÃO ARTE EM TEMPOS DE COVID-19

A exposição *Arte em Tempos de COVID-19* surgiu do desejo de estarmos próximos, mesmo que no distanciamento físico. Foi organizada com a dedicação e o rigor que também empenhamos em outras formas de expor; afinal, uma exposição por via digital proporciona muitas possibilidades. Neste texto, focalizaremos alguns aspectos com relação à sua execução, como a documentação e a gestão. Outros tópicos, como os relativos à comunicação e recepção, engajamento e interação dos públicos, não poderão ser abordados, pela limitação do espaço, mas deverão ser objeto de análises futuras.

Mesmo antes da pandemia, era crescente a utilização das tecnologias de informação e comunicação nos museus. Além dos experimentos desenvolvidos em múltiplas aplicações no campo museal, os estudos científicos na Museologia em interface com outros campos de conhecimento vêm aumentando exponencialmente. Segundo as pesquisadoras Silva e Jesus (2019, p. 163),

A vivência e o estudo do patrimônio cultural e dos museus adquiriram outras perspectivas de abordagens e possibilidades de imersão com a ampliação dos usos das tecnologias digitais e de conexão em rede. Esta aproximação, cada vez mais estreita e ao mesmo tempo vasta, mobiliza iniciativas crescentes de pesquisas científicas e de experiências em espaços museológicos, que passam a ser vistos também como ambientes interconectados, espaços de memória expandidos. Ações e investigações desenvolvidas a partir do campo da Museologia, com associações interdisciplinares, que questionam paradigmas e convidam ao pensamento complexo, do que pode ser “tecido junto”, como ensina Morin (2006), em ambientes de socialização de conhecimento.

O surgimento da internet e das novas possibilidades telemáticas alteraram profundamente nossas sociedades e também as formas como pensamos, fazemos e vivenciamos os museus e os patrimônios, em

diversidade e pluralidade. A cultura contemporânea, em um mundo cada vez mais conectado e em rede, passa a ser designada de cibercultura que, segundo André Lemos (2003, p. 12), é

[...] a forma sociocultural que emerge da relação simbiótica entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base micro-eletrônica que surgiram com a convergência das telecomunicações com a informática na década de 70.

Ainda em referência às novas compreensões de cultura, Teresa Scheiner, em texto recente, refletindo sobre a hiperculturalidade e a hipertextualidade nas formas culturais contemporâneas, aponta que:

Assumir o Múltiplo como fundamento implica pensar os muitos níveis (ou dobras) do Real não apenas como fluxo, mas como um continuado pulsar de movimentos de expansão e contração, que criam e recriam realidades. Este seria o âmago do corpo-ser da cultura: uma nuvem pulsante, que se expande e contrai em todas as direções, em plasticidade - não coisa única, mas um fractal, que comporta infinitamente as lógicas relacionais do Todo e das partes. Neste incomensurável corpo-ser, nesta nuvem pulsante onde a mudança constante, a aceleração e o passageiro são quase um atentado contra a permanência, nos individuamos como singularidades. (SCHEINER, 2020, p. 49)

O trabalho de pensar o Museu a partir de novas lentes teóricas vem sendo uma das características do trabalho de Scheiner. A sua proposição de entendê-lo e analisá-lo como fenômeno sociocultural e não como um edifício que abriga coleções, acepção clássica, abre terreno para compreendermos a emergência de novos modelos conceituais de museu, como o virtual:

Museu virtual é o que ganha corpo e forma na tela do computador. É o museu que se institui no contemporâneo, e que dele herda a face: impessoal, pode ser o museu de um só autor ou o resultado de uma colagem; intemporal, existe apenas no presente; imaterial, independe da existência prévia de testemunhos, podendo surgir pela presentificação imagética das imagens e sensações do museu interior. Desterritorializado, é o museu do não-lugar - e simultaneamente de todos os lugares, pois entra em rede e alcança o mundo em tempo real. E, embora potencialmente alcance o mundo, é a antítese da cultura de massa - pois acessar o museu virtual é um ato isolado, que depende dos tempos e espaços perceptuais de cada indivíduo. (SCHEINER, 1998, p. 108)

As características e os modos de ser do museu virtual, conforme definem a autora, estão em sintonia e coerência com a cibercultura, seus artefatos e inúmeras possibilidades e expansões. O virtual e o digital, termos e conceitos que vêm gerando amplos debates filosóficos e múltiplos usos sociais, adentram mais e mais as nossas existências, pesquisas e atuações. Silva e Jesus (2019, p. 165), ao analisarem brevemente esse universo e ancoradas na reflexão de Pierre Levy, sinalizam que:

Por “virtual”, o filósofo francês entende “toda entidade ‘desterritorializada’, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados,

sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular” (LEVY, 1999, p. 47). Ele destaca que, “em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas, sim, ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser, diferentes” (LEVY, 1996, p. 15). Desta forma, e longe de defender um só sentido possível, mas sinalizando uma possibilidade mais expandida de uso do “virtual”, a exteriorização do museu e do patrimônio, em movimentos dinâmicos por tempos e espaços, é que expressariam suas virtualidades, e não a existência ou não de referentes no mundo físico.

Assim, é possível pensar o virtual no campo museal não somente ligado às novas tecnologias da informação e da comunicação, mas nos permanentes movimentos de expansão e nas múltiplas potências do Museu como fenômeno sociocultural, que se reinventa e se atualiza a partir de continuadas interações, relações e transformações (MAGALDI, 2010, p. 5-6). Esta breve digressão reflexiva sobre o virtual e os museus se justifica pela necessidade de compreendermos minimamente como diante da pandemia tivemos que virtualizar nossa existência como instituição cultural. Com isso não queremos dizer que o Mauc não estivesse integrado e fazendo amplo uso das TICs e de outros modos de se presentificar em outros territórios, para além do geograficamente localizado, pelo contrário.

Cabe salientar que, desde 1999, quando criou o seu primeiro site na Web, o Museu de Arte da UFC se destacou pelo pioneirismo da ação, que incluía uma arquitetura informacional recheada de conteúdos sobre arte e a presença de recursos inovadores, como a disponibilização de fotos das visitas e dos visitantes em seus espaços expositivos, em uma seção denominada “Memórias das visitas”, que permitiam a continuidade de uma interação com os públicos, gerando um prolongamento dos interesses, das trocas e reciprocidades; a publicação de reproduções digitais em alta resolução de obras de seu acervo, usadas fartamente por professores(as), estudantes e pesquisadores; e de catálogos das exposições.

Além disso, destaca-se em 2014 a criação de sua página no Facebook e, em 2018, de perfil no Instagram e a remodelação do site, ações que ampliaram sucessivamente a presença e as interações do museu nas redes digitais. Contudo, a instituição utilizava o digital em rede, prioritariamente, como meio para expandir suas relações e de promoção de suas atividades, especialmente através da disponibilização de informações, conteúdos e divulgação de eventos e programações. A pandemia encaminhou ou forçou o Mauc e todos os outros museus para um movimento diferenciado; a partir de março de 2020, nos vimos com as portas fechadas e a compulsoriedade de assumir a presentificação digital como uma via para continuarmos em conexão com os públicos, artistas, pesquisadores(a), estudantes, enfim, com a sociedade a qual servimos e por quem existimos. Este movimento gerou a virtualização do nosso modo de ser, no sentido de uma atualização que se processou nas estratégias de expansão e de ocupação do digital em rede como um, dos possíveis, modos de ser e fazer museus em tempos pandêmicos.

Dessa forma, a exposição *Arte em tempos de COVID-19* foi a primeira inteiramente virtual da instituição e marcou uma nova forma de comunicar. Se o Mauc não é um museu virtual – já que se vincula

inteiramente ao modelo conceitual de museu tradicional, geograficamente localizado, com um prédio, coleção e públicos, enfim, todos os atributos que delineiam o seu perfil diverso daquele que apontamos acima como virtual – o que vivenciamos na pandemia foi o desafio de virtualizar um museu tradicional, de presentificá-lo na internet por meio de estratégias diferenciadas, atrativas e propulsoras de novas conexões e relações. Mesmo que temporariamente, as funções museológicas foram transpostas e reconfiguradas e, a partir desse momento, pesquisar, preservar, comunicar e educar passaram a ser tarefas desempenhadas por cada membro de sua equipe na individualidade de cada casa, de cada situação particular, assumindo as potencialidades e também as limitações do novo formato.

Ao lançar uma convocatória pública para fazer a sua exposição, o museu se abria para novos(as) artistas e para aqueles(as) já consagrados; permitia-se integrar às suas coleções novas percepções, estéticas e poéticas; recebia, da generosidade daqueles e daquelas que aceitaram o convite, leituras singulares e potentes do momento pandêmico e, com isso, aportava sua contribuição na captação de um retrato, mesmo que incompleto, mas extremamente valioso e significativo, da arte cearense e brasileira do tempo presente. Por meio desta estratégia, foi possível criar novos laços, estreitar antigas parcerias e relações, bem como contribuir com a documentação da arte em tempos de COVID-19, em conexão e em cumprimento de sua missão institucional e de seu papel como um equipamento cultural que atua como catalisador no âmbito da memória, do patrimônio e da documentação destes fenômenos pelo recorte artístico.

A esta altura de nossa escrita, gostaríamos de retomar as perguntas que abrem este artigo. No início de nossa reflexão, perguntamo-nos sobre o futuro. Mas, e o presente? Não teríamos aqui espaço suficiente para articular uma reflexão mais densa sobre o tempo e suas complexidades. Mas, uma das questões prementes para o campo museal é como as instituições, em sua diversidade de formatos e expertises, temáticas e recursos, estão atuando e pensando o presente. Já apontamos também acima a vitalidade da ação dos museus neste momento de pandemia. Mas, como tudo que está sendo feito, produzido e disseminado tem sido registrado, documentado, preservado, armazenado e disseminado? São problemáticas muito caras à Museologia e a campos próximos, como a Arquivologia, a Biblioteconomia, a Ciência da Informação, a História, dentre outros, que lidam mais diretamente com a memória e com os registros e fragmentos da existência humana em seus territórios físico e simbólico.

Ao lado da *museodiversidade* (CHAGAS, 2008, p. 114) que caracteriza o universo museal brasileiro e mundial, verificamos e constatamos também uma *museodesigualdade*. Esta última se expressa pelas dificuldades ou impossibilidades de acesso e manutenção de recursos humanos, financeiros e tecnológicos, para a ação museal em suas possibilidades maximizadas, alavancadas por condições favoráveis de exercício das funções museais em articulação com as respectivas missões institucionais. As distorções e desníveis no acesso a financiamentos públicos e privados e, no caso brasileiro, as crises políticas e as mudanças na

gestão da cultura, da ciência e da tecnologia, sinalizam para tempos ainda mais difíceis e desafiadores. A seguir, refletimos sobre alguns aspectos da documentação e de como a nossa exposição foi também um modo pelo qual o Mauc atuou, por meio de sua expertise, para o registro, a preservação e a disseminação da arte produzida em tempos de afastamento físico e de interações digitais.

4. DOCUMENTANDO O TEMPO PRESENTE: QUESTÕES E DESAFIOS PARA A GESTÃO DE BENS CULTURAIS MUSEALIZADOS

A documentação é uma função e uma prática fundamental em qualquer museu. Podemos compreendê-la como os modos pelos quais as instituições organizam e representam as informações associadas aos bens culturais que salvaguardam, com fins de recuperação e disseminação (FERREZ, 1994; CERAVOLO & TÁLAMO, 2007). Portanto, é parte significativa da musealização, ou seja, do processo que faz com que certas evidências do mundo, selecionadas, sejam incorporadas às coleções (DESVALÉES & MAIRESSE, p. 56-58).

Um objeto, seja qual for o seu suporte, dissociado dos seus aspectos informacionais e contextuais, torna-se empobrecido, seja para fins de comunicação, educação ou de pesquisa. Assim, as práticas documentais nos museus alimentam novos olhares e investigações que, por sua vez, realimentam o sistema documental, produzindo ciclos incessantes de produção de informações e registros com potencial para a geração de conhecimento e do novo, terreno fértil para as práticas educativas e para a construção colaborativa de sentidos.

Com isso, de modo mais amplo, podemos pensar que o museu é sempre uma forma de documentar o Real, por meio de fragmentos de mundo valorados e aos quais se atribui musealidade, ou seja, um valor distintivo que orienta as práticas de seleção, colecionamento e preservação. Em sintonia com Scheiner (2013, p. 372), compreendemos museu como

[...] fenômeno ou acontecimento, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória, a que denominaremos musealidade. A base conceitual do museu é a espontaneidade: sem criação, não há museu. Musealidade seria a potência ou qualidade, identificada em certas representações do real, que as tornaria relevantes, na ótica de determinados grupos sociais – e, portanto, passíveis de musealização (subordinação a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação). A percepção da musealidade é produto dos sistemas de valores específicos a cada cultura, no tempo e no espaço: relaciona-se ao seu modo de ser e de estar no mundo. Como valor atribuído, o conceito de musealidade poderá modificar-se, de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades, em seu processo de evolução. Consequentemente, o que cada grupo social percebe e define como museu pode também mudar.

Ao atribuírmos musealidade e quando colocamos em marcha as operações técnico-científicas museológicas, compomos, com outros agentes e agências, modos específicos de nos relacionarmos com o mundo, de representá-lo e de perpetuá-lo, sempre fragmentário, mas virtualmente totalizante (MORENO ROCHA, 2018, p. 14-21). Cada fragmento de nossa existência, pois, guarda a potencialidade de múltiplas leituras e olhares, de infindáveis possibilidades de apropriação nos circuitos difusos e muitas vezes (i)mapeáveis de circulação, usos e abusos de bens e representações.

No caso de nossa exposição, o processo de musealização foi desenvolvido com base numa convocatória pública, lançada à sociedade, mais precisamente, às e aos artistas. Como critérios, não foram definidos elementos de uma curadoria restritiva, mas foram acolhidas todas as inscrições recebidas, desde que respeitados certos princípios, conforme o item 5.3 da Convocatória¹⁴. Também, em sintonia com nossa missão, recorte territorial e capacidade técnica, o museu limitou a participação às(aos) artistas nascidos ou residentes no Ceará.

Além disso, cabe destacar que o item 2.1 da Convocatória firmava outro recorte importante: participariam da exposição obras produzidas a partir de 15 de março de 2020, ou seja, data em que foi decretada as medidas de isolamento social no Ceará. A nossa perspectiva era de justamente expor o que estavam produzindo as(os) artistas em suas casas e ateliês, durante a pandemia. Quanto às técnicas artísticas, contemplava as seguintes: pintura, gravura, desenho, escultura, fotografia, ilustração, arte digital, bordado, charge e performance. A exposição recebeu produções em todas as técnicas elencadas.

A preocupação com aspectos relativos à gestão de coleções tem sido uma característica do Mauc desde os seus primeiros anos. De modo que, com a exposição virtual, precisaríamos pôr em cena e mobilizar os nossos saberes para viabilizar do melhor modo possível a organização, representação e recuperação das informações. Antes de tratarmos deste tópico, porém, para melhor compreendermos o processo de musealização na exposição em tela, faremos uma breve digressão para recuperarmos algumas informações importantes sobre como o Mauc vem lidando com seu acervo e a historicidade de suas práticas de documentação, já que a exposição virtual abre um novo campo de possibilidades e de desafios no sistema atual.

4.1 A CATALOGAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NO MAUC

A documentação museológica do Mauc é constituída de Resolução de criação, Regimento Interno, Livro de Tombo, Ficha Catalográfica, Base de dados Donato (atualmente inativa), Recibo de compra, Termo de Doação, Termo de Empréstimo, Termo de Uso do espaço expositivo, Termo de Cessão de

¹⁴ O item definia que “Conteúdos que incitem violência, preconceito, racismo, pornografia ou que desrespeitem a imagem de pessoas e instituições não serão aceitos para integrar o projeto e serão excluídos.” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2020, p. 3)

imagem, Recibo de Doação, Formulário de Pesquisador, banco de imagens do acervo, Plano Museológico e Planejamento Estratégico.

A documentação museológica referente à catalogação do acervo de valor artístico, iniciou no ano de 1964, com a elaboração da primeira ficha catalográfica e dos livros de tombo (Geral e Cultura Popular) e iniciada a catalogação em 1965. Na década de 1970, com a presença do museólogo Henrique Medeiros Barroso, egresso do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional em 1966, a ficha foi revista e ampliada, recebendo novos campos. Os livros e o tipo de numeração escolhida nos anos iniciais do Museu foram mantidos pelo profissional.

O Mauc adotou o seguinte tipo de numeração em cada livro: Número geral (Ex. G.0001) e Número específico de acordo com a categoria do objeto (EX: AS0001 – Arte Sacra / DE0001 – Desenho / GR0001 – Gravura / XL0001 – Xilogravura / AP0001 – Arte Popular / CD0001 – Cerâmica Decorativa / POL0001 – Pintura Óleo / etc). Esta opção de escolha de numeração era uma das mais adotadas na década de 50 a 70 pelos museus brasileiros e hoje, grande parte optam pela numeração universal de 00001 ao infinito. No Mauc esta escolha é bem resolvida no tratamento do acervo, uma vez que a coleção conta com aproximadamente 7 mil peças, no entanto, o grande desafio é trabalhar com dois livros distintos em que o número geral se repete em ambos. Como forma de facilitar a recuperação da informação, temos optado por trabalhar com os números específicos.

Dentro de uma política institucional de identificação do seu patrimônio, na década de 1990 o acervo foi patrimonializado e inserido no sistema de patrimônio geral da Universidade Federal do Ceará. Dentro de uma nova ação específica de levantamento, identificação, valoração e inventário geral da UFC, entre 2014 e 2015, o acervo passou por um novo inventário realizado pela empresa Ernest & Young. Nesta ocasião, realizou-se a conferência do que já se encontrava disponível no sistema e foram inseridos todos os bens museológicos que entraram após o inventário da década de 90, sendo inseridos no sistema patrimonial adotado pela Divisão de Patrimônio da universidade. Em termos de numeração, o acervo do Mauc tem o número geral, o número específico, o número de ordem de catalogação anual e o número de patrimônio da UFC. No entanto, nas peças são registrados apenas os dois primeiros números, para fins de identificação.

A partir de 2008, com a chegada de nova museóloga, a Ficha Catalográfica foi readequada, respeitando os itens das duas fichas elaboradas nos anos iniciais do museu, alterando apenas a ordem de alguns itens. Neste mesmo período, foi elaborada uma planilha em excel com toda a documentação e informação oriunda do Livro de Tombo. Outra inovação foi a solicitação junto ao Museu Nacional de Belas Artes, em 2009, para disponibilização gratuita da base de dados Donato. A base foi alimentada até 2015, quando o computador servidor apresentou problemas técnicos e na atualização do próprio programa. Atualmente, o Mauc está estudando a base de dados Tainacan, com previsão de implantação

para o ano de 2022, como plataforma de documentação. A mesma vem sendo utilizada por muitos museus brasileiros, em especial, os universitários e os do Ibram.

Com esse breve panorama, destacamos um pouco do histórico e das condições com que vem sendo desenvolvidas as práticas de documentação na instituição, sinalizando para a atenção que tal aspecto do trabalho museológico recebeu desde os primeiros anos do museu. A partir das suas coleções musealizadas, o Mauc é um manancial infinito de informações e de documentos relevantes para a História da Arte e da Cultura do Ceará, do Brasil e do mundo, visto que seu acervo compreende amplos universos da produção artística, principalmente do século XX.

A pandemia e a proposta de uma exposição virtual ativaram novas possibilidades de aquisição de bens culturais, que passam a dialogar com o conjunto de objetos preservados. Contudo, a entrada dos novos itens ocorre por aquisição diversa da tradicional. Nem objetos físicos chegaram ao museu, nem as tradicionais fichas catalográficas foram postas na mesa. A virtualização do Mauc e a sua presentificação na internet em tempos de pandemia conduziu a novas formas de coletar, de documentar, de expor e de comunicar. Para tanto, foi a partir das novas demandas e da realidade institucional que as funções museológicas clássicas foram reordenadas sob novo marco: o do digital.

4.2 DOCUMENTANDO UMA EXPOSIÇÃO VIRTUAL: ELOS PARA A COMUNICAÇÃO E A EDUCAÇÃO

Como apontamos anteriormente, a exposição *Arte em tempos de COVID-19* foi produzida a partir de uma Convocatória Pública, divulgada no site e nas redes sociais do Museu. A escrita do documento-convite foi um trabalho coletivo, rascunhado por muitas mãos, mentes e desejos por reposicionar o papel e a missão da instituição em um momento difícil, de reinvenção e de transformações aceleradas. Contribuíram os olhares da Museologia, da Administração e da Comunicação, em uma sinergia que foi imprescindível e fundamental para o sucesso da empreitada. Em seu preâmbulo, o documento anunciava:

O Museu de Arte da UFC – MAUC suspendeu temporariamente as suas atividades presenciais devido às orientações de isolamento em decorrência da pandemia do COVID-19, mas a sua equipe continua trabalhando remotamente e encontrando caminhos para divulgar as suas exposições e os artistas. Temos percebido nas redes sociais que muitos(as) artistas já estão refletindo sobre o isolamento social e os efeitos da pandemia em seus trabalhos e acreditamos que essas imagens possam inspirar a nossa sociedade a atravessar este momento tão difícil através do Movimento diário de ARTE EM TEMPOS DE COVID-19. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2020, p. 1)

Com isso, o Mauc destacava o poder e a importância da arte e das(os) artistas em tempos pandêmicos, colocava em evidência o valor do trabalho realizado pelos agentes deste universo e da

imprescindibilidade da cultura em um dos momentos mais graves e difíceis de nossa história recente. Ao fazer o convite, delineava também os objetivos da exposição:

- 1.1 Promover a valorização diária da arte e dos artistas cearenses ou residentes no Ceará;
 - 1.2 Disponibilizar nas redes sociais do Mauc, um conteúdo diário sobre os artistas participantes, uma minibiografia e a sua produção artística contemporânea;
 - 1.3 Manter atualizado o público que usufrui dos serviços prestados pelo Mauc (físico e virtual) sobre o cenário artístico em tempos de pandemia;
 - 1.4 Manter a saúde mental dos artistas e da sociedade;
 - 1.5 Contribuir para a documentação do tempo presente, através da coleta e sistematização da produção artística contemporânea cearense através das mídias digitais.
- (UNIVERSIDADE FERAL DO CEARÁ, 2020, p. 1-2)

A perspectiva de que arte e museu são importantes e centrais para a saúde foi um dos horizontes inspiradores para a mostra. Sobre isso, cabe recuperar o trabalho reflexivo da museóloga Heloísa Helena Costa, que há alguns anos vem pensando e construindo o conceito de saúde cultural. Para a autora,

Saúde Cultural é a capacidade que o indivíduo adquire de, através da percepção do valor dos bens culturais que compõem seu patrimônio, superar questões complexas da existência e melhorar sua qualidade de vida na qual o afeto catalisador, a memória afetiva e a autoestima elevada são fundamentos de base para obtenção da saúde integral. (COSTA, 2012, p. 91 apud COSTA, 2020, p. 155)

Uma das experiências emblemáticas nos campos museal, da saúde e da arte analisada por Costa é a ação da psiquiatra Dr.^a Nise da Silveira, pioneira nos usos terapêuticos da arte no Brasil e no mundo. A sua atuação orientada por uma perspectiva humanística e holística gerou profundas transformações na sociedade, com resultados visíveis na reforma psiquiátrica, no surgimento do Sistema Único de Saúde (SUS) e tantas outras reverberações, dentre as quais situam-se a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, território de sua ação transformadora e revolucionária. Na epígrafe da nossa convocatória aos artistas, Nise compareceu, com sua fala provocadora e inspiradora: “É necessário se espantar, se indignar e se contagiar, só assim é possível mudar a realidade.”. Assim como Nise, acreditamos no poder transformador da arte, dos museus e da valorização de nossas memórias, individuais e coletivas.

Mas, se a saúde era um tópico motivador de nossa ação durante a pandemia, acreditando no poder da arte e dos bens culturais, ela não se descola de nossa expertise, da contribuição que poderíamos oferecer à sociedade a partir do trabalho específico que realizamos como museu. Cada instituição, dentro de suas possibilidades, é importante e vital na superação coletiva de um momento traumático e permeado de dor, sofrimento, angústia e desolação. Como dizia Ferreira Gullar, também presente em nossa convocatória, “a arte existe porque a vida não basta.”. Parafraseando-o, podemos também dizer que os museus só existem porque a vida só tem sentido se pensada em relação, entre nós e os outros, entre nós e nós mesmos,

entre nós e o cosmos, nas malhas infinitas de significados e sentidos que atribuímos à nossa existência coletiva. Como diz Scheiner, o museu contemporâneo não é

[...] o templo das musas, um espaço de memória, a sala do tesouro, não um todo instituído - espaço ou território patrimonializado - mas **um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos**. Potência absoluta, o Museu é o que pode ser; está em todas as partes e tomará a forma que lhe for possível, no tempo desejado, para representar, comunicar, criar e fazer sentido das coisas, sobre as coisas (e apesar das coisas), ainda que para isto seja necessário simular e seduzir. (SCHEINER, 1998, p. 144, destaque no original)

Pensando no que poderia ser o Mauc em tempos pandêmicos, a exposição mostrou-se um caminho possível para novas formas de ser e de se fazer processos museológicos. Abriamos uma via, portanto, para um processo de colaboração e participação efetiva e afetiva de 129 artistas que integraram a mostra, descortinando uma densidade artística que nos revelou que, apesar da pandemia, haveria vida e esperança enquanto houvesse humanidades conectadas e irmanadas, partilhando sentidos e desejos de regeneração e superação.

Definida e divulgada a convocatória, o trabalho continuou a todo vapor nos bastidores. O museólogo e a técnica em arquivos fizeram inicialmente uma verificação das inscrições enviadas por meio de e-mail, de modo a identificar inconsistências e responder às pessoas com o pedido de complementação, caso necessário. O sistema de documentação museológica foi criado com os recursos que tínhamos à disposição: tabela de Excel e pastas com a identificação de cada artista, no Drive da conta de e-mail que utilizamos.

A Coleção Digital Arte em Tempos de COVID-19 reúne, portanto, objetos digitais de todas as obras enviadas e aceitas para a exposição. A cada artista foi atribuído um número de identificação - respeitada a ordem de recebimento da inscrição - e cada um(a) recebeu uma pasta específica, na qual eram adicionadas as imagens das obras (tendo como título o número de registro atribuído) e a foto da(o) artista.

Na tabela Excel, tínhamos os seguintes campos para inserção dos metadados:

- 1) Número de entrada: numeração geral, sequencial, que identifica cada objeto digital na coleção;
- 2) Número de registro: utilizamos um sistema alfanumérico (combinação de letras e números) - ex.: ATC-MAUC-001 - sendo ATC a sigla para Arte em Tempos de COVID-19, MAUC a sigla do Museu de Arte da UFC e a numeração, sequencial, com a possibilidade de comportar desdobramentos (partes de uma mesma obra). O desdobramento foi importante, visto que alguns artistas enviaram mais de uma imagem de uma mesma obra, focalizando diferentes detalhes ou perspectivas. Nesses casos, utilizamos o

desdobramento, identificando as distintas imagens por um único número seguido de letras minúsculas, ex.: ATC-MAUC-001a, ATC-MAUC-001b, etc;

- 3) Autor(a): nome da(o) artista;
- 4) Título: título que nomeia as obras enviadas, atribuído pelo(a) autor(a);
- 5) Técnica: identificação da técnica artística empregada na produção da obra;
- 6) Dimensões/duração: medidas das obras em centímetros (objetos bi e tridimensionais), pixels (quando nato digitais) e duração (caso dos vídeos) em minutos e segundos;
- 7) Ano: ano de produção da obra (no caso, todas as obras foram produzidas em 2020);
- 8) Texto do(a) artista: pequeno texto escrito pelo(a) artista sobre sua obra, os significados, sentimentos e sensações ao produzi-las. Trata-se de um depoimento, muito importante para pesquisas e para a interpretação da produção;
- 9) Data de recebimento: data em que o(a) artista enviou a inscrição;
- 10) Data de registro: data em que a obra foi registrada na coleção;
- 11) Data de publicação nas redes sociais: data em que a obra foi publicada nas redes sociais do Mauc;
- 12) Responsável: técnico responsável pelo registro, no caso, o museólogo.

Esses foram os campos básicos para fins de documentação. Importante registrar que esta foi uma primeira etapa que possibilitou a organização e representação de informações, servindo à produção do Catálogo (que está em fase de organização) e, posteriormente, poderá servir a pesquisas e também a desdobramentos documentais significativos para o museu e para o sistema da arte.

Além disso, cabe pontuar que participaram da exposição 7 artistas integrantes do projeto Cores da Alma, iniciativa de ensino e formação em artes para pessoas com deficiência visual, coordenado pelo professor e artista Dias Brasil. As obras dos artistas “invisuais”, como eles se autointitulam, foram produzidas em período anterior à pandemia. Contudo, pensando na importância de dar visibilidade e reconhecimento a esta produção, acolhemos as suas obras e as expusemos. O registro e a incorporação de tais obras, contudo, foi realizada à parte das demais, em planilha diferenciada, com vistas à manutenção da coerência temática e temporal da coleção Arte em tempos de COVID-19. Desde 2019 que o Mauc vem estabelecendo relações e parcerias com o Cores da Alma e abrir os nossos canais para a presença desses artistas foi gratificante e valioso, tanto para nós, como para nosso público, visto que poucas pessoas conheciam a iniciativa.

Finalizada a etapa de processamento e documentação, com o envio de respostas a todas(os) artistas que se inscreveram, o Núcleo de Comunicação deu início à produção da identidade visual da mostra e durante mais de dois meses, diariamente, os perfis do museu no Instagram e no Facebook serviram para

apresentar aos públicos digitais as produções artísticas enviadas. A planilha com as informações foi diariamente visitada para a coleta das informações para as postagens, sendo um instrumento facilitador das ações. Além disso, destaca-se que todas as obras foram inseridas no perfil do Flickr da instituição (em alta resolução, quando assim foram captadas e enviadas pelos artistas) e cada artista participante recebeu um perfil no site do museu, com as respectivas obras que participaram da exposição.

Com isso, destacamos que nas suas perspectivas de registro e colecionamento, os museus operam sempre por recortes. Certamente não é diferente com a Coleção Arte em Tempos de Covid-19 e a exposição realizada em meios digitais. Ao material que documentamos deverá ser, no futuro, acrescida toda uma gama de outras informações, relativas às interações e diálogos dos públicos com as obras, portanto, às dinâmicas de circulação e recepção. Num mundo de tanta digitalização, operam os museus em novas chaves, reinventando funções e seus próprios modos de atuar, revendo e reorganizando suas linguagens e gramáticas expositivas e seus horizontes sociopolíticos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente ainda é de assombro, dúvidas e receios. O futuro, um campo ainda mais aberto e permeável ao imprevisto e ao descontrole - desconhecido. De nossa parte, como um museu de arte universitário, cremos ter feito parte de um movimento mais amplo de documentação e comunicação desse momento pandêmico, construindo possibilidades para o registro e a elaboração de narrativas e discursos que serão também parte do nosso devir coletivo, de nossa memória do presente no futuro.

Foram muitos os desafios de realizar uma exposição através dos meios digitais. Como questões e problemas a serem enfrentados, destacaríamos: como serão preservados os arquivos digitais e os rastros dessa exposição, para além do que foi feito e que expomos neste artigo? Na impossibilidade de aquisição dos objetos físicos, maioria na exposição, de que modo o museu poderá potencializar o digital como mecanismo para ampliação de suas coleções, incorporando tal aspecto à sua política institucional de aquisição e descarte? Como lidar e garantir acesso a tais registros em meios mais perenes e seguros? Como assegurar uma documentação ampla e mais diversa do presente por meio do colecionamento e exposição, garantindo acessibilidade e ampliação de acesso e fruição? Como ampliar as possibilidades educativas dos bens digitais musealizados?

São perguntas para as quais poderíamos especular respostas, contudo, preferimos apresentá-las como provocação, como um modo de nos conectarmos com você, nosso leitor, nessa partilha de experiências e experimentações. Um catálogo da exposição está em produção e certamente será um recurso importante, que apresentará além das informações sobre as obras, também textos da própria equipe que a

produziu e comentários dos artistas que dela participaram sobre como foi a experiência de ocupar as redes sociais do Mauc neste período de pandemia. Entretanto, ainda temos muito o que aprender, pesquisar, sistematizar e refletir sobre as imensas possibilidades e também desafios que se apresentam aos museus na atual conjuntura.

Tanto a arte como os museus vivem movimentos acelerados de transformação e mutação. Esperamos que tais disrupções produzam novas realidades, menos herméticas e assimétricas, mas mobilizando uma construção coletivizada, generosa e comprometida com a vida. Eis, pois, um dos nossos grandes desafios: nos transformarmos, permanentemente, contribuindo com a crítica sistemática e contundente às políticas de morte e construindo um porvir fraterno e justo por meio da memória, do patrimônio e da arte, reconhecendo nas pessoas e nas suas poéticas o valor primordial a ser reconhecido, preservado e valorizado. A nossa ação, em sintonia com tais pensamentos, espera ter contribuído com a saúde cultural de nossos públicos, mas também com todo o movimento mais amplo de profissionais de museus, públicos e sociedade que se mobilizam nesse momento buscando respostas e soluções para o quadro delicado que atravessamos. Se o futuro é uma amplidão de possibilidades e o que ainda não é, ele começa aqui e agora, no nosso presente e é nele que podemos ensaiar novos e diferentes modelos sociais e de museu.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. **Anais do VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, 2007, s.p. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/ceravolotalamo.pdf> Acesso em 27 set. 2020.

CHAGAS, Mário. A radiosa aventura dos museus. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina. **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008, p. 113-123.

COSTA, Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da. Museus fazem bem à saúde? Uma tese sobre museu e saúde na sociedade do século XXI. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, jan./jul. de 2020, p. 147-157. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31592/26175> Acesso em 28 set. 2020.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. Florianópolis: FCC, 2014.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **Estudos Museológicos**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 64-73.

LEMOS, André. Ciberultura: alguns pontos para compreender nossa época. In: Lemos, André; Cunha, Paulo. (Org.). **Olhares sobre a ciberultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 11-23.

MAGALDI, Monique Batista. **Navegando no Museu Virtual**: um olhar sobre formas criativas de manifestações do fenômeno Museu. 209 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

MARTI, Frieda Maria; SANTOS, Edméa Oliveira dos. Educação Museal Online: a educação museal na/com a ciberultura. **Revista Docência e Ciberultura**, v. 3, n. 2, p. 41-66, set. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/44589> Acesso em 24 set. 2020.

MARTINS FILHO, Antônio. **História Abreviada da UFC**. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Coleção Alagadiço Novo, 1996.

MORENO ROCHA, Saulo. **Esboços de uma biografia de musealização**: o caso da Jangada Libertadora. 221 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro, 2018.

ROSENFELD, C. L.; ALVES, D. A. Autonomia e trabalho informacional: o teletrabalho. **Revista de Ciências Sociais**, v. 54, n. 1, p. 207-233, 2011a. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/dados/v54n1/06.pdf> Acesso em: 28 set. 2020.

SCHEINER, Teresa. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 152 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, Teresa. Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, jan./jul. de 2020, p. 46-63. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31592/26175> Acesso em 28 set. 2020.

SILVA, Carmen Lucia Souza da; JESUS, Priscila Maria de. Museologia e as tecnologias digitais e em rede: patrimônio e museus em espaços e tempos expandidos. In: ARAÚJO, Bruno Melo de; et al. (Org.). **Museologia e suas interfaces críticas**: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ed. UFPE, 2019, p. 163-175. Disponível em: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/239341/3/2019%20E-BOOK%20REDE%20MUSEOLOGIA.pdf> Acesso em 22 set. 2020.

SIQUEIRA, Graciele Karine; CORREIA, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira; COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Um Museu Universitário de Arte no Ceará - história, coleções e atuação. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - Mauc/UFC. **Revista TOM. Cultura, Arte e reflexão**. v. 5, n. 9, p. 153-163, 2019. Disponível em: https://issuu.com/tom_ufpr/docs/tom_9_museus_e_cole__es_final Acesso em: 2 out. 2020.

SOARES, Bruno Brulon; MOTTA, Renata Vieira da. Museus em tempos de Covid-19: o luto e a luta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 jun. 2020, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2020/06/museus-em-tempos-de-covid-19-o-luto-e-a-luta.shtml> Acesso em 25 set. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. **Museu de Arte da UFC**. Relatório Anual 2019. Fortaleza, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. **Museu de Arte da UFC**. Convocatória Exposição Virtual – Arte em tempos de Covid-19. Fortaleza, 2020.

relatos

UMA DISSOCIAÇÃO RESOLVIDA – O CASO TOMOSHIGE KUSUNO NA COLEÇÃO MAM RIO

Submetido em 30/09/2020
Aceito em 09/11/2020

Veronica Cavalcante¹

RESUMO: Este relato de experiência tem como objetivo descrever a solução do caso de dissociação envolvendo uma obra do artista Tomoshige Kusuno pertencente à coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O relato apresenta eventos associados a essa obra desde a sua entrada na coleção do museu até um desfecho onde a dissociação é resolvida. O caso mostra a importância da consulta a fontes primárias e secundárias para a catalogação do acervo, a relevância de se ter um arquivo documental na instituição e a necessidade de se expor obras da coleção para a manutenção de um acervo dinâmico.

PALAVRAS-CHAVE: Dissociação. Documentação museológica. Catalogação. Agente de risco.

A RESOLVED DISSOCIATION – THE TOMOSHIGE KUSUNO CASE IN THE MAM RIO COLLECTION

ABSTRACT: *The objective of this report is to describe the solution of a dissociation case involving a work of art by the artist Tomoshige Kusuno which belongs to the collection of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. The report presents events associated to this work since the moment it entered to the museum's collection until the settling of dissociation. The case shows the importance of using primary and secondary sources for the cataloguing of the collection, the relevance of having a documentary archive at the institution and the need to display works from the collection for maintaining it dynamic.*

KEYWORDS: *Dissociation. Museum Documentation. Cataloguing. Agent of deterioration.*

¹ Bacharel em Museologia (Uni-Rio), licenciada em Educação Artística (UFRJ) e pós-graduada pelo *Máster Bienes Culturales: Conservación, Exposición, Restauración* (Universidad Complutense de Madrid). Trabalhou no Departamento de Museologia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1993 e 2020. E-mail: vburger@gmail.com

UMA DISSOCIAÇÃO RESOLVIDA – O CASO TOMOSHIGE KUSUNO NA COLEÇÃO MAM RIO

Na conservação preventiva encontramos dez agentes de risco, que causam danos aos acervos de maneiras distintas e/ou interligadas. São eles: as forças físicas, roubos e vandalismo, fogo, água, pragas, poluentes, luz e radiação UV/IV, temperatura inadequada, umidade relativa inadequada e dissociação. Este relato de experiência está relacionado com o risco de dissociação, que segundo CATO²:

Surge da tendência natural dos sistemas ordenados em se desfazer ao longo do tempo. Para prevenir, é necessário modificar os processos de manutenção e outras barreiras. A dissociação provoca a perda de objetos, da informação relacionada a ele ou da capacidade para recuperar ou associar objetos e informação. [...] Diferente dos outros nove agentes de deterioração que afetam principalmente o estado físico dos objetos, a dissociação incide tanto nos aspectos legais como intelectuais e/ou culturais de um objeto, podendo ser considerada como um agente metafísico.³ (tradução do autor)

Alguns fatores podem contribuir para uma dissociação dentro de uma instituição ou coleção, como a remoção ou perda de etiquetas de identificação, a falta de um sistema de identificação permanente e o registro ilegível ou ambíguo da informação⁴. Pedersoli Jr.⁵ cita que a “perda de informação sobre o acervo devido a falhas nos sistemas de armazenamento de dados ou desligamento de funcionários detentores de conhecimento exclusivo” compromete “a compreensão e fruição dos mesmos”.

Este relato descreve um caso de dissociação que aconteceu por uma catalogação equivocada de uma obra de arte pertencente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e que perdurou por anos até ser descoberta e elucidada em 2015 a partir da necessidade de expor a peça.

O MAM Rio é uma instituição particular, sem fins lucrativos, considerada de utilidade pública, que foi fundada em 1948 e, após ocupar alguns espaços, se instalou na sede definitiva desenhada pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy. Localizada no Parque do Flamengo, foi finalizada em três momentos: 1958 (Bloco Escola); 1967 (Bloco de Exposições) e 2006 (Teatro). O Museu teve uma grande importância cultural na cidade e foi foco das atenções artísticas e cinematográficas, já que também sediava (e ainda sedia) uma significativa cinemateca. Com um acervo de arte formado por aquisições e doações de obras ao longo dos

² CATO, Paisley S; WALLER, R. Robert . *Disociación*. In: Agentes de deterioro. Ottawa: Canadian Conservation Institute [versão em inglês e francês], 2009; [Roma]: ICCROM [versão em espanhol], 2009. Consultado em: https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_3.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020. p.1

³ “surge de la tendencia natural de los sistemas ordenados a deshacerse a lo largo del tiempo. Para prevenirla, es necesario modificar los procesos de mantenimiento y otras barreras. La disociación provoca la pérdida de objetos, de su información relacionada o de la capacidad para recuperar o asociar objetos e información. [...]A diferencia de los otros nueve agentes de deterioro que afectan principalmente el estado físico de los objetos, la disociación incide tanto en los aspectos legales como intelectuales y/o culturales de un objeto, pudiéndose considerar como un agente metafísico.”

⁴ CATO, op.cit., p.3

⁵ PEDERSOLI Jr., José Luiz. *Gestão de riscos para o acervo do Museu de Arte Murilo Mendes*. Belo Horizonte: Scientia Pro Cultura, 2018, p.46

anos, possuía c. 1.150 peças até um trágico incêndio acometer o edifício no dia 8 de julho de 1978 e destruir 50,9% desta coleção.

Imediatamente após o incêndio várias obras foram doadas por particulares, artistas, governos estrangeiros e empresas para recompor a coleção de arte. Em atas de comissões de acervo da época é possível ver o histórico de entrada e recusa das doações. Com a reformulação do Museu em meados da década de 1980 criou-se o Departamento de Museologia, em 1986, e com a contratação de museólogos se formou uma equipe para recatalogar o acervo pós incêndio, o que incluía também as doações realizadas até aquela data. Este processo de recatologação se fundamentou em fichas antigas e documentação existente tanto no Departamento de Museologia quanto na Pesquisa e Documentação do Museu. Muitas informações foram levantadas na época e até hoje as fichas catalográficas são complementadas à medida que novos dados são encontrados. E assim ocorreu com a obra que é objeto deste relato, de autoria de Tomoshige Kusuno, proposta como doação ao Museu em 1979, conforme ata da comissão de acervo, tendo como data de entrada o ano de 1980.

Artista nipo-brasileiro nascido em 1935 e imigrado em 1960 para São Paulo já com uma formação em arte, Kusuno participou da icônica exposição “Opinião 65” realizada no MAM Rio com curadoria de Jean Boghici e Ceres Franco. Esta exposição, apesar de ter durado um mês, marcou a cena artística por ter sido inovadora no fato de unir artistas contemporâneos brasileiros com artistas europeus atuantes na época. Além de Tomoshige Kusuno, participaram do lado brasileiro: José Roberto Aguilar, Adriano de Aquino, Ângelo de Aquino, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Pedro Escostesguy, Ivan Freitas, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Flávio Império, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, Vilma Pasqualini, Ivan Serpa, Carlos Vergara e Waldemar Cordeiro, e do lado estrangeiro: Manuel Calvo Abad, Antonio Berni, José Paredes Jardim, Gérard Tisserand, Alain Jacquet, Juan Genovés, Yannis Gaitis, Peter Foldes, Roy Adzak e Jack Vanarsky.

Em comemoração aos 50 anos da exposição, foi efetivada uma parceria entre o MAM Rio e a Pinakothek Cultural para a realização de exposições em seus respectivos espaços, sendo a do MAM inaugurada em 19 de setembro de 2015 e finalizada em 22 de maio de 2016. Para a exposição do MAM Rio, o curador Luiz Camillo Osorio decidiu mostrar ao menos uma obra de cada artista brasileiro integrante da exposição original e, para atingir este objetivo, se privilegiou a escolha e exibição de obra que tivesse participado da mostra ou, na impossibilidade desta, optou-se em mostrar alguma que tivesse sido produzida próxima ao ano de 1965.

No caso do Tomoshige Kusuno, havia duas obras na coleção MAM Rio com as seguintes informações na ficha catalográfica:

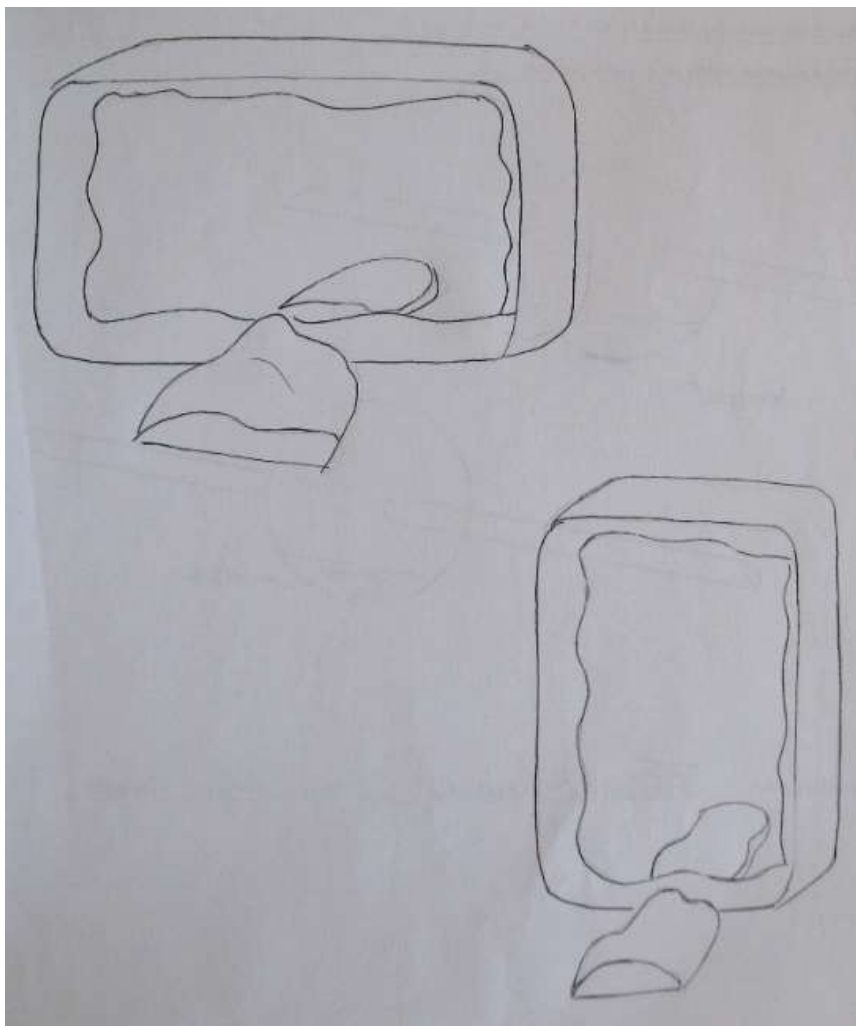
- R/0741: Sem título, sem data, 109 x 110 x 22 cm, construção em tecido plástico sobre madeira, sem assinatura; doação Sarah Teperman; comissão de acervo 30/10/1979; data de entrada 4/1/1980; exposição: “30 anos Caderno B - Jornal do Brasil”, set./1980, MAM.
- R/1080: Sem título, sem data, 161 x 220 x 20 cm, construção em tinta acrílica sobre tela e madeira, sem assinatura.

A obra R/0741 apresenta duas telas em relevo de formato sinuoso e semelhantes, que são interligadas ao centro por duas tábuas de madeira pintada. Na parte posterior, estas tábuas estão unidas por ferragens aparafusadas e a parte superior apresenta um arame para pendurá-la na parede. A R/1080 possui um formato retangular com o centro vazado e as bordas internas recortadas. Esta parte não possui nenhuma marca ou sinalização de como deve ser exposta. Ambas as obras foram construídas com uma técnica desenvolvida pelo artista na década de 1960, onde uma estrutura interna em madeira sustenta a tela pintada esticada sobre ela, proporcionando um volume sinuoso e frágil para o manuseio.

Da dúvida em como se expor a obra R/1080, surgiu a necessidade de se buscar mais informações, sendo a Pesquisa e Documentação MAM Rio o primeiro lugar a ser pesquisado com consulta a fontes bibliográficas e documentais sobre o artista e a exposições que tenha participado, e em um segundo momento consultou-se *sites* de busca na internet, mas em ambos os lugares não foram obtidos resultados. Partiu-se, então, a procurar o artista, que também não possuía, à época, *site* ou mídias sociais. Tentou-se por fim um *site* de lista telefônica (Telelistas), onde se conseguiu um contato.

Por sua origem nipônica, possui um sotaque bastante forte e às vezes um pouco difícil de se compreender, o que fez com que solicitasse o contato direto por e-mail com sua filha, que repassou ao Departamento de Museologia as informações transmitidas por ele, porém o entendimento final tardou em se efetivar, já que se tratava de uma única peça composta por duas partes e os registros do Museu apontavam para duas obras independentes. Com a orientação recebida, tentou-se encaixar uma peça na outra, mas não se teve êxito. Pela descrição recebida, foi enviado ao artista um desenho mostrando a dúvida de como as partes seriam posicionadas.

Imagem 1



Desenho enviado ao artista para esclarecimento da montagem

Diante do insucesso da primeira tentativa, sua filha buscou nos documentos/arquivos do artista a imagem da obra, que felizmente foi encontrada, permitindo a montagem correta e a verificação de que a parte junto ao solo, que estava unida por ferragens, deveria ser desmembrada para que a parte retangular pudesse ser encaixada.

Imagem 2



Imagem enviada pelo artista após pesquisa no seu acervo particular. (Fotografia Tomoshige Kusuno)

Tudo isto aconteceu próximo a abertura da exposição, visitada por sua filha, que transmitiu ao Departamento de Museologia a felicidade de seu pai em saber que a obra estava no museu e que seria exposta.

Considerações finais

Muitas vezes pelas ações de rotina que são impostas pelo dia a dia, a urgência em atender as demandas imediatas que surgem e as equipes reduzidas que se desdobram em equacionar todas as frentes, a revisão do acervo fica relegada a um segundo plano. O fato de uma obra ser selecionada para uma exposição pode promover a revisão de sua ficha catalográfica, seu estado de conservação e uma pesquisa mais aprofundada sobre a própria obra e sua autoria/origem. Isto vale para qualquer tipo de acervo e é muito importante que as instituições promovam uma circulação de seu acervo, seja em exposições, como na divulgação por meio de publicações ou meios eletrônicos. O contato com a fonte primária é primordial para se obter informações detalhadas e muitas vezes elas são perdidas facilmente, já que a política de se arquivar/documentar a história da trajetória do artista acontece raramente por iniciativa do próprio em vida e, em algumas situações, são iniciadas por herdeiros, que nem sempre conhecem bem o processo de criação, a elaboração da obra e seus materiais ou tem a sensibilidade para as questões relacionadas à arte.

Imagem 3



Tomoshige Kusuno. “Peregrinação da Lua para o Sol - nº5 “Sol”, 1969. 220 x 161 x 110 cm (total). Coleção MAM Rio. Montagem na exposição “Opinião 65 – 50 anos depois”. (Fotografia Veronica Cavalcante)

Este evento provocou na equipe uma maior preocupação no registro dos dados técnicos das obras doadas/adquiridas nos documentos de entrada na coleção do museu, como ata de comissão de acervo, recibo ou contratos de doação/aquisição. Quando o próprio artista é o encarregado da entrega da obra, ou se acesso a ele, uma ficha específica de entrada de obra é preenchida pelo mesmo e revisada pelo profissional responsável pelo recebimento, que a confronta com a obra e faz os questionamentos necessários para uma correta montagem. Por outro lado, a marcação nas obras sempre é verificada para confirmar se está legível e íntegra, e qualquer informação adicional é complementada na ficha catalográfica física e no banco de dados.

Com relação à obra objeto deste relato, conseguiu-se com as pesquisas e informações levantadas:

- impedir que a dissociação continuasse por mais anos;
- saber o modo correto de exibição;
- corrigir a catalogação, dando baixa em um dos números;
- obter o título e data corretos da obra: “Peregrinação da Lua ao Sol – nº 5 ‘Sol’ ”, 1969;
- identificar os diferentes tipos de tinta utilizados na execução da obra (tinta duco e acrílica sobre tela);
- identificar a doadora como sendo uma das fundadoras da Skultura Galeria de Arte, que funcionou em São Paulo entre 1979 e 2001.
- confirmar a participação desta obra (antes de ser doada ao MAM) no VIII Resumo de Arte Jornal do Brasil realizado em 1970, quando foram apresentadas as cinco obras deste conjunto intitulado “Peregrinação da Lua ao Sol”;
- associar o documento descritivo da concepção das obras localizado na pasta do artista na Pesquisa e Documentação MAM Rio à obra da coleção;
- verificar que somente a obra R/0741 havia participado da exposição do acervo em 1983 (de acordo com a lista de obras) e também da exposição “30 anos Caderno B – Jornal do Brasil” em 1980, alertando para o fato de que a obra entrou no Museu sem informação correta do modo de montagem, o que ocasionou a dissociação perdurada por tantos anos.

A resolução deste problema de dissociação implicou em um trabalho de pesquisa que foi amparado por uma política de longa data da instituição na preservação da memória das exposições realizadas no Museu e dos artistas presentes nas coleções. Esta memória foi e é fundamental para auxiliar a Museologia na descoberta de novas informações e complementação de dados para o acervo.

Felizmente o público pode fruir a obra em sua plenitude, como desejava Tomoshige⁶ em seu descritivo sobre a criação do conjunto de obras – “Peregrinação da Lua para o Sol”: “[...] Tentei com estas obras todo um processo mental que me levou a reforçar um caminho racional mais do que um caminho visual, abrindo assim ao espectador a possibilidade de sua própria participação. [...]”

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Francisco. Visão de Conjunto do VIII Resumo de Arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jul. 1970.

CATO, Paisley S.; WALLER, R. Robert *Disociación*. In: Agentes de deterioro. Ottawa: Canadian Conservation Institute [versão em inglês e francês], 2009; [Roma]: ICCROM [versão em espanhol], 2009. Consultado em: https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_3.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020. p. 1-12.

CAVALCANTE, Veronica. *E-mail do Departamento de Museologia MAM Rio*. Destinatário: Akemi Kusuno. Rio de Janeiro, 3 set. 2015. 1 e-mail

FRONER, Yaci-Ara. *A Prática transdisciplinar da conservação preventiva: memórias institucionais de acervos artísticos*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 23., 2014, Belo Horizonte. *Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belo Horizonte: ANPAP; UFMG, 2014. p. 3614-3627.

GESTÃO de riscos ao patrimônio musealizado brasileiro. [Rio de Janeiro]: IBRAM, 2013. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/cartilha_PGRPMB_web.pdf. Acesso em: 22 set. 2020. Cartilha.

KUSUNO, Akemi. *E-mail para Departamento de Museologia MAM Rio*. Destinatário: Veronica Cavalcante. São Paulo, 6 set. 2015. 1 e-mail.

PEDERSOLI Jr., José Luiz. *Gestão de riscos para o acervo do Museu de Arte Murilo Mendes*. Belo Horizonte: Scientia Pro Cultura, 2018, p. 46.

TOMOSHIGE Kusuno. *Peregrinação da Lua para o Sol*. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio, [1969].

TOMOSHIGE Kusuno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8756/tomoshige-kusuno>. Acesso em: 20 set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

⁶ TOMOSHIGE Kusuno. *Peregrinação da Lua para o Sol*. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio, [1969].

PROJETO DE PADRONIZAÇÃO DE TERMOS DOS MUSEUS ADMINISTRADOS PELA FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA FCC (2018)¹

Submetido em 09/09/2020
Aceito em 10/11/2020

Daniele Rauber²
Letícia Felix da Silva³

RESUMO: Neste relato de experiência são apresentados o desenvolvimento e o resultado do estágio obrigatório realizado no Gabinete da Presidência da Fundação Catarinense de Cultura (FCC/SC) que consistiu na elaboração de um projeto de padronização de termos dos seis museus administrados pela fundação. Por meio do embasamento teórico e dos documentos existentes em cada instituição museal é apresentado as tomadas de decisões para a confecção dos termos propostos para uma futura implementação.

PALAVRAS-CHAVE: Padronização. Termos. Documentação museológica. Museologia.

STANDARDIZATION PROJECT'S FOR THE TERMS OF THE MUSEUMS ADMINISTERED BY FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA FCC (2018)

ABSTRACT: *This experience report presents the development and the result of the mandatory internship carried out in the president's office of the Fundação Catarinense de Cultura (FCC/SC), which consisted in drafting a project for standardize the terms of the six museums managed by the foundation. Through the theoretical basis and existing documents in each museum, is presented here the making decisions for drafting the proposed terms for a future implementation.*

KEYWORDS: *Padronization. Terms. Museology documentation. Museology.*

¹ Este relato de experiência é resultado do estágio obrigatório realizado no segundo semestre de 2018 pelas graduandas em Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Daniele Rauber e Letícia Felix da Silva, sob a supervisão da museóloga Lizandra Felisbino vinculada a Fundação Catarinense de Cultura e orientação da professora Renata Cardozo Padilha vinculada a UFSC.

² Graduada em Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina UFSC (2019), e-mail: danielerauber@gmail.com.

³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Gestão de Unidade de Informação da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGInfo, graduada em Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina UFSC (2020), e-mail: leticiafelix59@gmail.com.

PROJETO DE PADRONIZAÇÃO DE TERMOS DOS MUSEUS ADMINISTRADOS PELA FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA FCC (2018)

INTRODUÇÃO

O ato de documentar os objetos museais se encontra regulamentado na Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, onde segundo o Art. 39 “é obrigação dos museus manter a documentação sistematicamente atualizada sobre os bens culturais que integram seus acervos, na forma de registros e inventários”⁴. Sendo assim, a documentação do acervo é um mecanismo que garante a legalidade do bem cultural que se encontra inserido no museu, principalmente quando se trata do registro por meio dos termos de aquisição e descarte, assim como a documentação museológica é uma ferramenta de extrema importância para as instituições museais, garantindo a salvaguarda do acervo em sua forma física e, principalmente, em relação à bagagem informacional que carrega, facilitando o processo de recuperação informacional e assegurando juridicamente o museu, por meio do registro da aquisição ou mesmo da saída do objeto. A documentação museológica pode ser entendida como:

conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, [...] as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento⁵.

Desta maneira a documentação museológica permite reunir e salvaguardar as informações referentes a um determinado objeto, transformando-as numa potencial fonte informacional de uso para pesquisas, exposições, ações culturais e educativas, entre outros. No que tange às suas características, ela pode ser entendida por meio de dois vieses:

A documentação do objeto e a **documentação das práticas administrativas do museu**. O primeiro trata da compilação dos dados e do tratamento informacional extraídos de cada objeto adquirido pelo museu, enquanto que o segundo **considera toda a documentação produzida pela instituição para legitimar suas práticas desenvolvidas**. Cabe ressaltar que essa documentação possui essencialmente o objetivo de organizar e de possibilitar a recuperação da informação contida em seu acervo⁶.

⁴ BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/583529/publicacao/15747049>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁵ FERREZ, Helena D. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. Cadernos de ensaio n. 2, estudos de museológica. Rio de Janeiro: MinC; IPHAN, n. 2, 1994, p. 64.

⁶ PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC Edições, 2014, p. 35, grifo nosso. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2352-col-estudos-mus-v2-documentacao-museologica-e-gestao-de-acervos>. Acesso em: 18 fev. 2020.

No que se refere à documentação das práticas administrativas do museu, há dois processos que merecem destaque: a aquisição e o descarte. A respeito destes processos cabe salientar que, de acordo com o Art. 38, “os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente”⁷, cabendo “a autoridade de tutela o dever de adotar e tornar público este documento”⁸. Assim, a política de aquisições e descartes serve como um documento basilar para a instituição museal e seus profissionais, registrando às formas e os parâmetros de aquisições e descartes que o museu utilizará, sendo importante nas tomadas de decisões sobre esses dois processos.

No que se refere ao primeiro processo citado, podemos dizer que a aquisição é “o processo de obtenção de um bem ou colecção para o museu. Os objectos podem ser adquiridos de várias formas, por exemplo, através da recolha de campo, doação ou legado ou através de transferência de outra instituição”⁹, desta maneira, o ato de aquisição se formaliza através de diversas ações, sejam elas permanentes ou não, a partir da entrada de um determinado objeto no acervo do museu. É importante mencionar que “a decisão sobre a aquisição de acervos deve ser fruto de discussão coletiva [...]. Uma comissão deve ser designada para tal fim, com conhecimento sobre as necessidades do museu e sua capacidade de incorporação [...]”¹⁰, sendo também necessário um levantamento cauteloso do histórico do objeto, a fim de evitar, por exemplo, acervos obtidos de maneira ilegal, exportados ilegalmente.

Assim como:

Um museu não deve adquirir um objeto quando existam indícios de que a sua obtenção envolveu dano ou destruição não autorizada, não científica ou intencional de monumentos, sítios arqueológicos, geológicos, espécimes ou ambientes naturais. Da mesma forma, a aquisição não deve ocorrer sem que haja conhecimento da descoberta por parte do proprietário ou do possuidor da terra em questão ou das autoridades legais ou governamentais competentes¹¹.

⁷ BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 2009. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/583529/publicacao/15747049>. Acesso em: 18 fev. 2020.

⁸ International Council of Museums - ICOM. **Código de ética do ICOM para museus**. 2009, p. 14. Versão lusófona. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 13 out. 2020.

⁹ LADKIN, Nicola. Gestão do acervo. In: BOYLAN, Patrick J. (Ed.). **Como gerir um museu: Manual prático**. ICOM - Conselho Internacional de Museus, 2004, p. 20.

¹⁰ CÂNDIDO, M.M.D. Entre mastodontes e frankensteins: uma discussão superada?. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 5., 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: MAC/USP, 2018. p. 70.

¹¹ International Council of Museums - ICOM. **Código de ética do ICOM para museus** (versão lusófona). 2009, p. 15. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 13 out. 2020.

Já o descarte é o ato contrário ao da aquisição: “diz respeito ao processo de **dar baixa** nos objetos que fazem parte do acervo do museu que, de alguma forma, não atendem mais aos objetivos da instituição ou porque se encontram em condições de deterioração irreparável, impossibilitando sua preservação”¹². Desta forma, ao ser realizado o descarte, um determinado objeto deixa de fazer parte do acervo do museu, sendo necessário prudência neste momento, pois a falta de atenção em tais momentos pode ocasionar complicações técnicas e éticas. Além disso, é necessário que o tipo de descarte seja devidamente especificado, informando se é doação, repatriação, troca, transferência ou destruição.

A respeito destes dois processos (aquisição e descarte), mais especificamente da aquisição, o intuito do estágio obrigatório realizado no segundo semestre de 2018 foi a confecção de alguns dos seus termos: coleta de campo, compra, depósito, doação, empréstimo, endosso, laudo técnico, legado, permuta, pesquisa, transferência e transporte. Os termos foram desenvolvidos para cada um dos seis museus da Fundação Catarinense de Cultura (FCC) apresentados ao longo deste relato. Outros pontos que também se fizeram presentes ao longo do estágio foram a importância de uma padronização desses termos e como isto contribui para a interoperabilidade entre os museus trabalhados. A interoperabilidade pode ser definida como a “capacidade intrínseca de dois ou mais sistemas de organização do conhecimento ou sistemas de informação, para compartilhar, trocar e pesquisar dados ou informações”¹³.

Alguns dos problemas observados ao longo da graduação das autoras deste relato – e fruto de preocupação nos museus envolvidos – são as lacunas na documentação das práticas administrativas e, conseqüentemente, na padronização da mesma, afetando nas atividades de conservação, de comunicação, de pesquisa, entre outros. Poucos dos seis museus possuíam Plano Museológico dentro do prazo de validade, com uma Política de Acervos bem definida e delimitações de aquisição e descarte.

O desenvolvimento do Plano Museológico é um processo longo e que demanda uma série de questões que não se encontravam ao nosso alcance naquele momento. A forma encontrada para contribuir nas atividades dessas instituições e na documentação dos seus acervos foi a confecção destes termos no estágio obrigatório. Acreditamos que uma futura implementação dos mesmos, apesar de ser um caminho dificultoso, tendo em vista que alguns museus não possuem os devidos registros de seus acervos, pode auxiliar na salvaguarda informacional do acervo dessas instituições, além de proporcionar e facilitar a padronização, o uso, a recuperação e a interoperabilidade das informações.

O estágio se deu primeiramente pela definição do cronograma de trabalho e de reuniões com a orientadora e supervisora. Posteriormente, foi realizado o levantamento de autores nos campos de documentação museológica, ciência da informação, entre outros, para embasar o desenvolvimento dos

¹² PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC Edições, 2014, p. 31, grifo do autor. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2352-col-estudos-mus-v2-documentacao-museologica-e-gestao-de-acervos>. Acesso em: 18 fev. 2020.

¹³ BARITÉ, M. **Diccionario de Organización Del Conocimiento: clasificación, Indización, Terminología**. 6. ed. Montevideo: CSIC, 2015, p. 89, tradução nossa.

termos. Também foi realizado o levantamento, análise e mapeamento dos documentos das práticas administrativas de cada museu, por meio do Sistema Estadual de Museus (SEM/SC), dos Planos Museológicos, do contato via e-mail, do site institucional, entre outros, buscando conhecer quais métodos de aquisições e descarte de cada museu, as tipologias dos seus acervos, os termos que já usavam e seus respectivos campos de dados, informações institucionais e logos.

Os passos seguinte foram a escolha dos termos a serem confeccionados, a abertura da pasta compartilhada e a definição dos padrões de estrutura (ordem dos campos de dados, definição dos termos, manual de preenchimento, especificidades como a exemplo dos termos de pesquisa e laudo técnico), o padrão de escrita e os campos informacionais de cada termo com o objetivo de padronizá-los e melhorar a recuperação da informação e a interoperabilidade. Por último, designou-se a ordem de confecção de cada termo e sua revisão final. O relato aqui exposto objetiva apresentar um breve levantamento acerca dos termos de aquisição dos museus administrados pela FCC, no intuito de perceber uma comunicação entre as metodologias de aquisição de cada museu.

DEFINIÇÃO DOS TERMOS ELABORADOS

Abaixo (Tabela 1), encontra-se a adaptação da definição dos termos¹⁴ selecionados.

¹⁴ PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC Edições, 2014. p. 28, 57-58, 61, grifo do autor. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2352-col-estudos-mus-v2-documentacao-museologica-e-gestao-de-acervos>. Acesso em: 18 fev. 2020.

Tabela 1 - Definição dos termos desenvolvidos¹⁵

TIPOLOGIA	DEFINIÇÃO
Coleta de campo	forma de aquisição realizada pelo programa de pesquisa do museu que o adquire. Geralmente ocorre em museus de ciência, de arqueologia e de etnografia.
Compra	incorporação de um objeto ao acervo por compra. Compete à comissão de acervo verificar demandas de compra e questões relacionadas com o orçamento designado para este destino.
Depósito	similar à doação, no entanto, o objeto ou a coleção não são propriedades do museu, que estabelece um acordo com o proprietário de ser apenas um local de salvaguarda do mesmo. Na maioria das vezes a aquisição é permanente.
Doação	forma de aquisição onde uma instituição ou pessoa doa um objeto ou coleção para o museu.
Empréstimo	quando o objeto, pertencente a outra instituição ou pessoa, entra no museu em forma de comodato, pode ser de curto ou longo prazo, determinando o tempo de permanência e podendo ser renovado quantas vezes for necessário. Não deve ser registrado no livro tombo da instituição por não fazer parte do acervo.
Endosso	contrato estabelecido entre a instituição e o arqueólogo e/ou com a empresa de arqueologia de salvamento (contrato). Regulamentado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, onde a legitimidade do resgate pelo arqueólogo e/ou empresa só é possível se houver a asseguarção da sua salvaguarda institucional.
Laudo técnico	usado para o diagnóstico de conservação do objeto ao incorporar o acervo, assim como em qualquer saída e retorno do mesmo à instituição. Permite o controle do estado de conservação do objeto e o traçamento de planos de conservação preventiva a curto, médio e longo prazo pelo conservador.
Legado	aquisição vista como herança, onde uma pessoa registra em testamento sua pretensão em passar seu bem (objeto ou coleção) para os cuidados do museu.
Permuta	aquisição recíproca, por meio da qual ocorre a troca de objetos entre instituições, sendo necessário que o profissional responsável pelo acervo verifique a legislação local, o estatuto ou o regimento interno do museu para conferir a possibilidade de tal ação.
Pesquisa	documento de controle de pesquisas realizadas com o acervo museológico, que estabelece critérios de acordo com o regimento interno, para o acesso e uso do acervo. É responsável por resguardar o museu de possíveis descumprimentos por parte do pesquisador com a instituição.
Transferência	aquisição que transfere um objeto ou coleção de uma instituição para outra.
Transporte	documento de registro do deslocamento do objeto para outro local, que garante a sua segurança em ambiente externo que o salvaguarda. Geralmente ocorre em situações de empréstimos. Independente da distância percorrida, o museu precisa documentar todo o percurso desde a saída do objeto do museu, até a sua chegada a instituição beneficiada e vice-versa.

¹⁵ RAUBER, Daniele; SILVA, Letícia Felix da. **Relatórios de estágio obrigatório**. (não publicados). 2018.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA E OS MUSEUS

A FCC, foi criada em 24 de abril de 1979, e trabalha diretamente com o Patrimônio Cultural de Santa Catarina. Sua missão é “valorizar a cultura por meio de ações que estimulem, promovam e preservem a memória e a produção artística catarinense”¹⁶. A FCC está vinculada à Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte (SOL) e tem sob sua responsabilidade de administração a Biblioteca Pública de Santa Catarina, Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), o complexo cultural do Centro Integrado de Cultura (CIC), Casa da Alfândega, Oficinas de Arte, a Escolinha de Artes e o Espaço Cultural Lindolf Bell. Para além destes espaços, a FCC administra seis museus catarinenses, que foram trabalhados no desenvolver do estágio:

- **Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)**, localizado no CIC, em Florianópolis;
- **Museu Casa de Campo Governador Hercílio Luz**, localizado em Rancho Queimado;
- **Museu Etnográfico Casa dos Açores (MECA)**, localizado em Biguaçu, na Grande Florianópolis;
- **Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC)**, localizado no centro de Florianópolis;
- **Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC)**, localizado no CIC, em Florianópolis;
- **Museu Nacional do Mar – Embarcações brasileiras (MNM)**, localizado em São Francisco do Sul.

PROCESSO DE CONFEÇÃO DOS TERMOS SELECIONADOS

Antes de iniciar as atividades foi realizada uma reunião com a orientadora para a definição do cronograma de trabalho e datas dos próximos encontros; alguns com a supervisora. O próximo passo foi o levantamento bibliográfico sobre as áreas a serem trabalhadas, voltando-se para: terminologias, definições e campos informacionais dos termos, laudos conservação, entre outros.

No primeiro dia de atividades, foi iniciado o estudo de campo com o objetivo de conhecer cada museu. Para isto, foi mapeada e analisada no SEM/SC¹⁷ a documentação de possíveis modelos de termos de entrada e saída e quaisquer outras documentações que pudessem vir a agregar no desenvolvimento do trabalho (Tabela 2). Neste levantamento, obteve-se das pastas de todos os museus em questão os termos de adesão ao SEM/SC. Com as informações dos termos de adesão, foi possível inserir informações de endereço e de contato dos museus, utilizados no preenchimento dos campos dos termos selecionados.

¹⁶ FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Histórico**. Disponível em: <http://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/sobre/historico>. Acesso em 20 de mar de 2020.

¹⁷ “[...] vinculado à Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural da Fundação Catarinense de Cultura (DPPC/FCC), é uma rede organizada, baseada na adesão voluntária, que reúne e articula as instituições museológicas no Estado de Santa Catarina. Visa, principalmente, à coordenação, articulação, mediação, qualificação, fortalecimento e à cooperação entre os museus” - FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Sistema Estadual de Museus: apresentação**. Disponível em: <http://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/patrimoniocultural/apresentacao#apresentacao>. Acesso em: 23 mar. 2020.

Tabela 2 - Documentos mapeados no SEM/SC¹⁸

INSTITUIÇÃO	DOCUMENTOS
Casa de Campo do Governador Hercílio Luz	1 termo de adesão; 1 relatório da visita técnica ao Museu feito pelo SEM em 2012.
Museu de Arte de Santa Catarina	1 termo de adesão; 1 termo de autorização para o uso de obra artística com anexo da obra; 1 termo de autorização para fotografar ou reprodução de imagens do acervo do MASC; 1 termo de devolução de acervo; 1 cadastro de museus catarinenses;
Museu Etnográfico Casa dos Açores	1 termo de adesão; 1 parecer técnico das práticas de conservação preventiva do museu feito pelo ATECOR em 2012.
Museu Histórico de Santa Catarina	1 termo de adesão.
Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina	1 termo de adesão.
Museu Nacional do Mar - Embarcações Brasileiras	1 termo de adesão; 1 cadastro de museus catarinenses; 1 de atividades museológicas.

Além dos termos de adesão foram analisados outros documentos: Planos Museológicos, *sites*, contatos institucionais e o livro Guia de Museus de Santa Catarina¹⁹, com o intuito de obter informações e conhecer os termos utilizados, objetivando tê-los como base para a confecção dos novos modelos e obter outros dados considerados relevantes. Observou-se nestas informações que os museus pouco possuíam registros da entrada e saída dos seus acervos; os que tinham, não faziam o uso da padronização em relação aos termos, havendo, em alguns casos, mais de um tipo de termo para a mesma forma de aquisição ou descarte. Esses dados relativos à documentação dos museus foram indispensáveis para o decorrer do trabalho e às tomadas de decisões.

Outro ponto levantado nas análises foi a tipologia dos acervos que cada museu salvaguarda; pois é uma informação de extrema importância para a confecção dos campos informacionais, sendo “necessário considerar quais diferentes tipologias de objetos irão requerer campos específicos. Em outros casos, será possível criar campos híbridos que poderão ser adaptados no caso de museus com tipologias de acervos

¹⁸ RAUBER, Daniele; SILVA, Letícia Felix da. **Relatórios de estágio obrigatório**. (não publicados). 2018.

¹⁹ SECRETÁRIA DE ESTADO DE TURISMO, CULTURA E ESPORTE; FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Guia de museus de Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 2014. 176 p. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2354-guia-de-museus-06-18>.

muito diversificadas”²⁰. Abaixo (Tabela 3) são apresentados os museus e suas respectivas tipologias, o enquadramento dessas tipologias levantadas em nomenclaturas específicas foi feito com base no livro “Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes”²¹.

É interessante destacar que “as diversas tipologias de objetos existentes em acervos museológicos constituem um amplo campo de pesquisa da cultura material, proporcionando uma contribuição crítica sobre a relação passado/presente”²², diversidade bastante significativa nos museus estudados.

Tabela 3 – Tipologia de acervo museológico de cada instituição administrada pela FCC²³

MUSEU	TIPOLOGIA
Museu Etnográfico Casa dos Açores	- Cultura popular; - Arqueológico; - Artes plásticas; - Fotografia; - Documento textual; - Mobiliário; - Outros.
Museu Casa de Campo Governador Hercílio Luz	- Mobiliário; - Indumentária; - Uso doméstico.
Museu Histórico de Santa Catarina	- Mobiliário; - Armamentos e munição; - Artes plásticas; - Numismática e medalhística; - Fotografia; - Documento Textual; - Indumentária.
Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina	- Audiovisual; - Fotografia; - Equipamentos industrializados; - Documento sonoro; - Documento textual.
Museu de Arte de Santa Catarina	- Artes plásticas; - Fotografia.
Museu Nacional do Mar - Embarcações Brasileiras	- Fotografia; - Artes plásticas; - Indumentária; - Numismática e medalhística; - Veículos; - Documento textual; - Filatelia; - Outros.

²⁰ BOTTALLO, Marilúcia. Diretrizes em documentação museológica. In: FABBRI, Angelica et al. **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, ACAM Portinari, 2010. p. 64. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/download/3713/>. Acesso em: 27 mar. 2020.

²¹ Ibid, p. 74-79.

²² CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p. 38.

²³ RAUBER, Daniele; SILVA, Letícia Felix da. **Relatórios de estágio obrigatório**. (não publicados). 2018.

Analisando a Tabela 3, percebeu-se que os museus possuem tipologias semelhantes, facilitando a confecção de campos informacionais. Também foi observado que a tipologia de acervo que mais há em comum nesses museus é a fotografia, que se encontra em 5 instituições, seguida do documento textual e artes plásticas presentes em quatro museus.

O próximo ponto foi a escolha de quais termos seriam confeccionados tendo em vista a carga horária de estágio obrigatório, a atual e futura demanda de cada instituição, chegando à decisão de 12 documentos, descritos anteriormente. Optou-se por desenvolver esse número por igual para os museus, por acreditar que caso, por meio da criação/atualização do Plano Museológico a instituição defina novas formas de aquisições e descartes, possuindo, portanto, o modelo referente para implementação.

Com esta decisão foi aberta uma pasta compartilhada no drive contendo todos os museus em pastas distintas, estas por sua vez, separadas por documentos em Word, sendo que cada documento representa um termo diferente. Foi decidido que estes termos mantêm um padrão de fonte, tamanho, espaçamento e organização textual pré-estabelecidos: no cabeçalho há as logos (museu, FCC e Governo de Santa Catarina), no início do corpo do documento se encontra as informações de cidade e data do mesmo e o tipo de termo, e ao final às assinaturas dos responsáveis com seus respectivos dados, como nome, telefone, *e-mail*.

Outra decisão acordada em equipe, era a necessidade de colocar ao final de cada termo a sua definição e um manual de preenchimento dos campos informacionais, para indicar quando usar e a funcionalidade dos campos. Também se optou por acrescentar algumas especificidades como, por exemplo, no termo de solicitação de pesquisa e no laudo técnico. O primeiro possui um manual de manuseio do acervo, produzido com base no livro *Conservação preventiva de acervos*²⁴. A utilização deste ou de outro manual respectivo ao manuseio de acervo é necessário, pois, “na maioria das vezes, muitos danos irreversíveis no acervo são causados por pessoas inabilitadas durante o manuseio”²⁵, enquanto o segundo faz o uso de uma tabela de ícones (Tabela 4) que tem o intuito de tornar mais fácil a visualização e análise das características de conservação do acervo por parte dos responsáveis, uma vez que não é feito o uso de cores ou linhas, pois não é sempre que o museu dispõe de recursos para a realização de impressões coloridas. A tabela foi criada com base em laudos técnicos de instituições e no texto *Poluição do ar em Interiores: efeitos sobre materiais culturais e históricos*²⁶. Acima desta tabela foi acrescentado a seguinte instrução

²⁴ TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC Edições, 2012. 74 p. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2351-col-estudos-mus-v1-conservacao-preventiva-de-acervos>. Acesso em: 28 mar. 2020.

²⁵ Ibid, p. 21.

²⁶ BAER, Norbert S.; Banks, Paul. Poluição do ar em interiores: efeitos sobre materiais culturais e históricos. In: BAPTISTA, A. C. N. et al. **Conservação: conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 9-20.

“antes de anexar ao termo a foto do objeto, marque as seguintes características de degradação na foto de acordo com o local onde a mesma se encontra, fazendo o uso da legenda abaixo”²⁷.

Tabela 4 - Modelo de preenchimento dos ícones de degradação²⁸

 Sujidades	 Oxidação	 Craquelês	 Ausência de alguma parte
 Manchas	 Escurecimento	 Xilófagos	 Presença de mofos
 Amarelamento	 Enfraquecimento	 Traças	 Esmacimento (desbotamento)
 Perfuração	 Vincos (dobras)	 Ferrugem	 Presença de fungos
 Rasgos	 Rugas	 Ondulações	 Ressecamento (fragilização)

Todos os campos informacionais, definições e manuais presentes nos termos deveriam ser explicitados de forma clara e objetiva, pois serviram de fonte de preenchimento e instrução para as instituições, não podendo, portanto, haver dualidades. Estas características na escrita foram vitais na confecção e compreensão dos termos, assim como, as análises, os mapeamentos e os estudos realizados contribuíram para que um a um fosse sendo criado cada conjunto de termos para os museus, começando pelos de doação e finalizando com os de conservação (laudo técnico).

Cabe destacar aqui que ao longo da realização do estágio foram muito importantes as diversas reuniões com a supervisora Lizandra Felisbino e a orientadora Renata Padilha, ambas museólogas, para esclarecimento de dúvidas e outros encaminhamentos. Em uma das últimas conversas, neste caso, com a supervisora, dialogou-se a respeito de produtos que poderiam ser gerados com os resultados do estágio, onde decidiu por desenvolver um manual de termos e um artigo/relato sobre a experiência na realização deste estágio, como ocorreu o processo, resultados, entre outros pontos vistos como relevantes.

As últimas etapas após a finalização de todos os termos foi a incorporação das definições e confecção dos manuais de preenchimento de cada um, seguidos da revisão de todos os conteúdos desenvolvidos. Também se realizou a entrega dos relatórios finais à supervisora e à orientadora, recebendo posteriormente os feedbacks. Todas essas etapas finais se deram no mês de novembro de 2018 conforme o cronograma de atividades criado no início do estágio.

²⁷ RAUBER, Daniele; SILVA, Letícia Felix da. **Relatórios de estágio obrigatório**. (não publicados). 2018.

²⁸ Ibid.

O produto final do estágio obrigatório resultou em 72 termos nas seguintes tipologias: coleta de campo, compra, depósito, doação, empréstimo, endosso, laudo técnico, legado, permuta, pesquisa, transferência e transporte, para as seis instituições museais administradas pela FCC. Cada um contendo os campos informacionais estruturados de maneira lógica e padrão, a definição e o manual de preenchimento desses campos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a realização deste trabalho ao longo do estágio obrigatório, notou-se, a partir da análise dos documentos disponíveis para pesquisa e por meio do contato com os museus, que a documentação das práticas administrativas é pouco trabalhada/executada dentro das instituições pesquisadas. A falta de atenção no trato dos processos de aquisição e descarte, com lacunas no registro e na padronização como observados nesses museus pode gerar problemas na documentação museológica da instituição e afetar diretamente os programas e as atividades institucionais como exposições, pesquisas, ações culturais e educativas, entre outros, uma vez que dificulta a recuperação informacional do objeto.

Falando particularmente sobre os termos de aquisição, são esses que fornecem as primeiras informações sobre o acervo adquirido, sendo importante que a instituição possua um sistema de documentação que garanta “[...] que certos dados sobre os objetos sejam documentados antes ou concomitantemente à sua entrada no museus, evitando-se o risco de perdê-los”²⁹, contribuindo assim na garantia da autenticidade do objeto, na veracidade e salvaguarda informacional, e permitindo a instituição uma proteção jurídica e o exercício de sua responsabilidade ética e papel social.

No caso da falta da padronização da documentação administrativa, o déficit nesses museus é ainda maior. Destacamos que uma boa atuação de padronização aplicada aos termos de aquisição e descarte auxiliam os profissionais de museus responsáveis por essas ações a terem domínio sobre a documentação trabalhada, portanto é necessário que cada ato de entrada ou saída do acervo seja bem definido e registrado nos documentos oficiais dos museus, a fim de não ser confundido com outro tipo de aquisição ou descarte. Também é importante frisar que a padronização destes documentos auxilia na exatidão dos campos informacionais presentes nos documentos, evitando erros de preenchimento.

A última questão levantada no estágio obrigatório e neste relato de experiência, é o desempenho da interoperabilidade entre os sistemas de aquisição. A interoperabilidade é a “capacidade intrínseca de dois ou mais sistemas de organização do conhecimento ou sistemas de informação, para compartilhar,

²⁹ CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 36.

trocar e pesquisar dados ou informações”³⁰. Neste caso, quando se tem campos informacionais bem definidos, estabelecidos a partir de uma padronização, a gestão informacional é muito mais precisa, ocasionando, conseqüentemente, na provável atuação de uma interoperabilidade entre os sistemas de aquisição dos museus.

Por esse motivo, que a elaboração dos termos de aquisição aqui trabalhados foram pensados em uma padronização para os seis museus administrados pela FCC, com o propósito de pensar na comunicação entre eles, e conseqüentemente auxiliar na interoperabilidade, que por sua vez auxilia na comunicação entre os museus e no trato de ações de aquisições e descartes, proporcionando um caminho muito mais eficiente, descomplicado.

REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p. 32-33.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Entre mastodontes e frankensteins: uma discussão superada?. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 5., 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: MAC/USP, 2018. p. 59-78.

RAUBER, Daniele; SILVA, Letícia Felix da. **Relatórios de estágio obrigatório**. (não publicados). 2018.

BAER, Norbert S.; Banks, Paul. Poluição do ar em interiores: efeitos sobre materiais culturais e históricos. In: BAPTISTA, A. C. N. et al. **Conservação: conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 9-20.

BARITÉ, M. **Diccionario de Organización Del Conocimiento: clasificación, Indización, Terminología**. 6. ed. Montevideo: CSIC, 2015. 212p.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/583529/publicacao/15747049>. Acesso em: 18 fev. 2020.

BOTTALO, Marilúcia. Diretrizes em documentação museológica. In: FABBRI, Angelica et al. **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, ACAM Portinari, 2010. p. 48-79. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/download/3713/>. Acesso em: 27 mar. 2020.

³⁰ BARITÉ, M. **Diccionario de Organización Del Conocimiento: clasificación, Indización, Terminología**. 6. ed. Montevideo, 2015, p. 89, tradução nossa.

FERREZ, Helena D. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. Cadernos de ensaio n. 2, estudos de museológica. Rio de Janeiro: MinC; IPHAN, n. 2, 1994.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Histórico**. Disponível em: <http://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/sobre/historico>. Acesso em: 20 mar. 2020.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Sistema Estadual de Museus**: apresentação. Disponível em: <http://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/patrimoniocultural/apresentacao#apresentacao>. Acesso em: 23 mar. 2020.

International Council of Museums - ICOM. **Código de ética do ICOM para museus**. 2009. Versão lusófona. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 13 out. 2020.

LADKIN, Nicola. Gestão do acervo. In: BOYLAN, Patrick J. (Ed.). **Como gerir um museu: Manual prático**. ICOM - Conselho Internacional de Museus, 2004, p. 20.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC Edições, 2014. 71 p. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2352-col-estudos-mus-v2-documentacao-museologica-e-gestao-de-acervos>. Acesso em: 18 fev. 2020.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC Edições, 2012. 74 p. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2351-col-estudos-mus-v1-conservacao-preventiva-de-acervos>. Acesso em: 28 mar. 2020.

MUSEU ITINERANTE: O MUSEU VAI À ESCOLA

Submetido em 29/09/2020
Aceito em 07/11/2020

Ana Maria Charnei¹

Diretora do Museu de Geociências
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO

RESUMO: O papel desempenhado por museus de Ciências é de suma importância no desenvolvimento crítico e na formação da consciência ambiental do público atendido. Desenvolver atividades em locais externos às quatro paredes de um acervo museológico, desperta um encantamento nos seus expectadores. Assim sendo, o projeto “Museu itinerante: o Museu vai à escola” foi elaborado pensando em escolas e alunos que, devido à distância e a falta de meios, não conseguem visitar e conhecer o acervo. O projeto foi elaborado em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Fernandes Pinheiro-PR atendendo quatro escolas municipais dentre os meses de agosto a dezembro de 2019. Foi disponibilizado um kit didático com exemplares de invertebrados, vertebrados e fósseis para que fosse utilizado pelos professores de cada escola. Por meio de uma avaliação diagnóstica e apreciação final do projeto, constatou-se uma ampliação do conhecimento e o despertar do interesse sobre o material através do contato e manuseio do mesmo, indicando assim bons resultados em atividades educativas semelhantes que venham a ser desenvolvidas.

PALAVRAS-CHAVE: Museu itinerante. Ensino. Educação ambiental. Coleções. Interdisciplinaridade.

ITINERANT MUSEUM: THE MUSEUM GOES TO SCHOOL

ABSTRACT: *The role played by science museums is of paramount importance in the critical development and the formation of environmental awareness of the public. Developing activities in places outside the four walls of a museum collection awakens an enchantment in its viewers. Therefore, the project “Traveling museum: the Museum goes to school” was designed, thinking of schools and students who, due to the distance and lack of resources, are unable to visit and discover the collection. The project was developed in partnership with Fernandes Pinheiro-Pr Municipal Education Department, serving four municipal schools, between the months of August and December 2019. A didactic kit with copies of invertebrates, vertebrates and fossils was made available for use by teachers at each school. Through a diagnostic evaluation and final appraisal of the project, there was an expansion of knowledge and the awakening of interest in the material, through its contact and handling. Thus indicating good results in similar educational activities that may be developed.*

KEYWORDS: *Itinerant museum. Teaching. Environmental education. Collections. Interdisciplinary.*

¹ Graduada em Ciências Biológicas, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Campus de Irati-Pr. Agente universitário, Diretora do Museu de Geociências-Unicentro. Rua Professora Maria Roza Zanon de Almeida Engenheiro - Gutierrez, Irati - PR, 84505-677, Tel: (42)34213210, e-mail: amcharnei@unicentro.br

MUSEU ITINERANTE: O MUSEU VAI À ESCOLA

O papel do Museu na sociedade: perspectivas

A definição do termo museu, segundo o Ministério da Cultura, é utilizada para qualquer coleção, particular ou pública, vinculada a alguma instituição, que cumpra funções específicas, como preservação de bens culturais, comunicação, conhecimentos, exposição e documentação dos mesmos.

Dentre as mais diversas contribuições de um acervo museológico para a sociedade, destaca-se a ação educativa. Em seu artigo, Gabriela Ramos Figurelli² define a ação educativa nos museus, como uma atividade:

pensada e realizada para cooperar com seu desenvolvimento, contribuir para o seu aprimoramento e facilitar o seu reconhecimento enquanto sujeito social, pois (...) o contato do público com o bem cultural é potencializado, contribuindo assim para os processos de construção de conhecimentos, que caracterizam o desenvolvimento do ser humano.

Um museu, comprometido com o seu público, tem a responsabilidade de adquirir, conservar e promover o seu acervo, com interação da comunidade, uma vez que este reflete o patrimônio cultural e natural das comunidades de onde provém, sua memória cultural, ampliando assim a dimensão do valor, em relação às suas práticas culturais.

As coleções dos primeiros acervos eram conhecidas inicialmente como “gabinetes de curiosidades” e o seu acesso era restrito à pequena parcela da população. Somente a partir do séc. XVII, as coleções passaram a assumir uma dimensão educativa e de informação. Na visão de Ozias de Jesus Soares³, as coleções sob a guarda dos museus, passaram a proporcionar, além de conhecimento, experiência estética e encantamento.

Os museus e centros de ciências fazem parte da nossa sociedade há mais de três séculos e sofreram, ao longo do tempo, mudanças na sua concepção e importância. Tidos, inicialmente, como espaços de exposição e guarda de coleções, passaram a serem espaços de aprendizado e lazer.

O papel formador desempenhado pelos museus e acervos de ciências, tem despertado o interesse tanto de pesquisadores, como de educadores, no que se refere ao desenvolvimento do conhecimento, na divulgação científica e na formação do público que o visita. Para Luciana Scur⁴, a escola e os espaços para a educação não formal, contribuem com recursos didáticos e pedagógicos e metodologias diferenciadas, que complementam as ações da educação formal.

² Figurelli (2001).

³ Soares (2016).

⁴ Scur (2015).

Patricia Castellano Pineda⁵, também observa que os museus estão deixando de ser, simplesmente, guardiões de patrimônio, tornando-se espaços fundamentais de apoio à ação educativa, configurando-os como mediadores entre a sociedade, a ciência e os pesquisadores. Esses espaços têm um papel importantíssimo tanto no âmbito educativo como no de comunicação, contribuindo para a fundamentação do conhecimento dos conteúdos biológicos e naturais.

Em geral, quando uma escola busca o acesso a uma coleção biológica, ela busca um aprofundamento do conhecimento repassado dentro da sala de aula, possibilitando o contato com objetos, situações e experimentos muitas vezes difíceis de serem reproduzidos em sala de aula, seja pelos desafios estruturais da escola ou seja pela própria especificidades do conteúdo trabalhado. Para Martha Marandino⁵, o contato da escola com os museus potencializa os processos de aprendizagem, sendo necessário um planejamento didático para a ampliação do impacto dessas ações.

No desenvolvimento de atividades com materiais externos à sala de aula, observa-se que estas atividades despertam nos alunos o interesse e a curiosidade, uma vez que estão acostumados com o conteúdo pronto de sala de aula. Essa prática de educação não formal, no caso de museus e outras atividades que não estejam no cotidiano metodológico em suas escolas, trazem aos alunos uma realidade mais próxima, provocando a curiosidade, a discussão frente a novas descobertas e a inevitável comparação dos conteúdos com a realidade do educando.

O museu é reconhecido não apenas como um espaço de saber, cujas funções são baseadas na coleta, armazenamento e preservação, mas também como um lugar de memória que possui a capacidade de criar ou recriar, reforçando os sentimentos de identidade de uma comunidade. Constitui assim um espaço de conhecimento privilegiado.

Considerando o que Luísa Tavares F. Freitas⁶ diz, a educação é um processo adquirido ao longo da vida de um indivíduo e pode se dar de três formas. A primeira é a educação formal, desenvolvida na escola e centros de saber, a segunda é a educação informal através da convivência em sociedade, através de processos naturais e espontâneos. E a terceira forma, é a educação não formal, que acontece fora os ambientes escolares, mas que buscam determinados objetivos, como museus e centros de ciências, entre outros espaços de educação não formal, onde ocorre a aprendizagem de conteúdos da escola formal, com atividades desenvolvidas de forma direcionada e objetiva.

Com o desenvolvimento tecnológico e científico, aumentou a necessidade da propagação científica para toda a sociedade, com isso aumentando a importância dos espaços de educação não formal

⁵ Pineda (2008).

⁶ Freitas (2018).

e informal. Martha Marandino⁷, iniciativas partiram da constatação da necessidade de expansão dos processos de ensino-aprendizagem de ciências para estes outros locais de educação.

Museu de Geociências da Unicentro: histórico

O projeto Museu de Geociências da UNICENTRO, no *Campus* de Irati-Pr foi elaborado pelos Professores Angela Guedes Moreira Lara e Luiz Carlos Basso, como um projeto de Extensão Permanente, o qual foi aprovado oficialmente pelo então reitor Carlos Alberto Gomes, em 22 de maio de 1997, pela resolução N° 088/97. Inicialmente ficou sediado no Departamento de Ciências Exatas e Naturais, hoje extinto.

O objetivo inicial do projeto era montar um acervo didático com amostras de material biológico, geológico e paleontológico destinado para as aulas práticas do curso de Ciências Licenciatura, sendo o material pertencente a professores da instituição.

O projeto previa a utilização de duas salas no prédio principal do Campus, uma para acondicionar o acervo em crescimento e outra para exposições. Por solicitação da Assessoria de Planejamento da UNICENTRO foi elaborado um regulamento para a utilização do acervo do museu, que previa condições para empréstimo e penalidades. Um parecer foi emitido pelo Diretor de execução Orçamentária e Contábil, em 21/03/1997, que o projeto deveria se autossustentar.

O desafio foi aceito e foi formulado um novo projeto paralelo, que pudesse gerar fundos para cobrir as primeiras despesas necessárias para a implantação das bases do que viria a ser o Museu de Geociências. Este novo projeto intitulado “*Projeto Piloto para a Instalação de Recipientes para Coleta Seletiva de Lixo na UNICENTRO/ Campus de Irati?*” foi elaborado por alunos do curso de Engenharia Florestal, na disciplina de Educação Ambiental, e coordenado pela professora Angela Guedes Moreira Lara e Luiz Carlos Basso. O projeto de Coleta Seletiva tinha como objetivo principal, sensibilizar e informar a comunidade acadêmica quanto à relevância da correta separação de resíduos gerados no Campus. Previa ainda a exploração da venda de material coletado. Para tanto foi celebrado um Termo de Compromisso entre o Centro Universitário de Irati, a Associação de Professores e Funcionários da UNICENTRO e o Diretório Estudantil.

De acordo com esse termo, ficou estabelecido que a Associação de Professores e Funcionários se responsabilizaria pela venda do material reciclável, sendo que 75% dos lucros seriam destinados ao Museu de Geociências, 20% seria da Associação e 5% seria destinado ao Diretório Estudantil. O acordo permaneceu vigente até 2008, quando a Comissão Ambiental do Campus assumiu o gerenciamento dos

⁷ Marandino (2009).

resíduos sólidos produzidos na Universidade, destinando-os à cooperativa de Agentes Ambientais Catadores de Irati- COCAIR.

Essa parceria é considerada o ponto de partida para a implantação do projeto Museu de Geociências de forma autossustentável, e que possibilitou a realização de atividades previstas no cronograma, sendo possível a aquisição de materiais permanentes e de consumo.

Em 1994, o Campus de Irati recebeu a doação de uma antiga edificação de madeira, que pertencia a Família Anciutti, descendentes dos primeiros colonizadores italianos que chegaram à região em 1907 e se fixaram no bairro Riozinho. Esse espaço foi repassado para o museu e tornou-se o espaço para exposições temporárias.

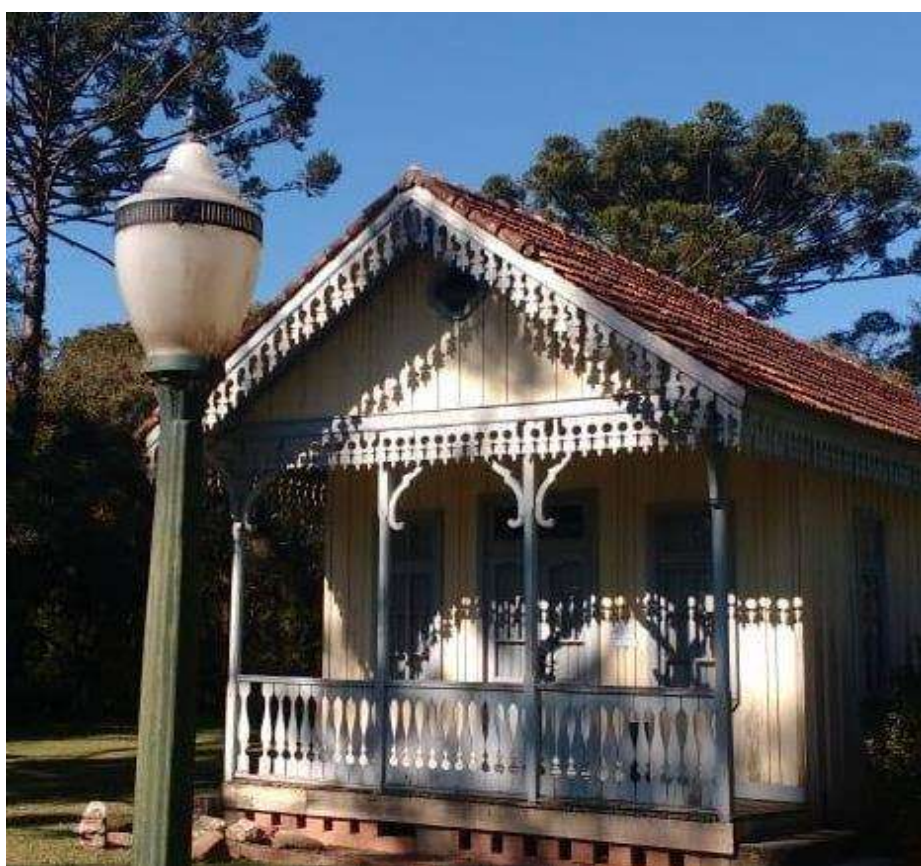


Foto 1

Em 2004, com recursos do próprio Campus foi construído um laboratório de Taxidermia, onde são preparadas todas as peças recebidas.

Em 2014, o Museu de Geociências foi institucionalizado, através da aprovação do seu regulamento.

Desde o início, o atendimento às escolas públicas e privadas de Irati-PR e região e comunidade em geral é considerada atividade de caráter permanente. Esse trabalho abrange as atividades como

classificação, organização e manutenção de coleções didáticas em laboratórios das escolas da rede de ensino da região, empréstimo de exemplares da coleção didática do museu e o empréstimo e doação dos kits didáticos, além de exposições temporárias, permanentes e itinerantes.

Segundo a última atualização no ano de 2018, o acervo conta com um total de 8670 peças, dentre os quais estão rochas fósseis, invertebrados e vertebrados, tendo uma coleção de animais taxidermizados, num total de 130 animais.

Museu itinerante: uma prévia

O Museu de Geociências, do Campus de Irati, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, situado na região centro-sul do Paraná, possui um acervo que compreende coleções geológicas, paleontológicas, invertebrados e vertebrados, conservadas de acordo com as técnicas específicas e adequadas ao material e ao grupo taxonômico.

Através de exposições e de visitas monitoradas da comunidade escolar e local, o museu busca atender e informar à comunidade acadêmica e aos demais visitantes sobre a importância deste patrimônio para a conservação da biodiversidade da região.

Por estar situado no Campus da Universidade, o museu fica distante de muitas escolas e instituições das regiões rurais do município de Irati e demais municípios da região, não conseguem visitar e conhecer o acervo, seja pela distância ou pela dificuldade de locomoção, pela ausência de transporte escolar.

Pensando nisso, em 2018 surgiu a ideia do projeto “Museu itinerante: o museu vai à escola”. O projeto foi proposto pela Direção do Museu de Geociências e aprovado pelos órgãos internos da Universidade. O projeto foi realizado como um projeto-piloto, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação do Município de Fernandes Pinheiro-PR, atendendo um total de quatro escolas, num total de 629 alunos, do primeiro ao quinto ano do ensino fundamental.

Projeto “Museu itinerante: o museu vai à escola”

No primeiro momento, foi feito um contato inicial com a Secretaria Municipal de Educação do Município de Fernandes Pinheiro-PR. A escolha do município deu-se pelo fato de ser um município pequeno, com um total de 5.932 habitantes, de acordo com o último censo do IBGE. Contando com apenas quatro escolas municipais, o município foi escolhido pois seria um primeiro passo para avaliar a viabilidade da itinerância do acervo.

O objetivo principal do projeto era possibilitar a utilização do material didático existente no Museu de Geociências por professores da rede municipal de ensino, além de difundir e divulgar o papel

educativo do museu e do seu acervo bem como propiciar aos alunos do ensino fundamental um contato direto com o material museológico.

Objetivos do projeto

O principal objetivo do projeto era fornecer material diferenciado para que cada professor pudesse realizar uma atividade diferente com os exemplares, que a maioria dos alunos não tem oportunidade de observar no seu cotidiano.

Possibilitando a utilização do material didático existente no Museu de Geociências por professores da rede municipal de ensino, o projeto buscou divulgar e difundir sobre o papel educativo do museu e do seu acervo, propiciando aos alunos um contato direto com o material museológico.

Material e métodos

Os materiais separados foram escolhidos com cuidado, pensando na possibilidade do manuseio pelos alunos. Cada uma das peças foi acompanhada por uma ficha descritiva, contendo informações com uma descrição global, habitat, alimentação, reprodução e sua importância ecológica (Fig. 1 e Fig. 2).



Fig. 1



Fig. 2

O material separado consistia em uma pasta, contendo inicialmente as instruções sobre a conservação, cuidados com o manuseio, orientações aos professores e uma ficha de identificação da escola a ser preenchida por cada diretor/coordenador de cada escola junto a uma ficha avaliativa do projeto. O

kit didático continha exemplares de conchas bivalves e gastrópodes , ovo de tubarão, cavalo-marinho, corais (Fig. 3), bolacha-da-praia (Fig. 4), caranguejo, lagosta, cirripédios (Fig. 5), ouriço-do-mar (Fig. 6) água-viva, algas marinhas, pepinos-do-mar e fóssil de peixe (Fig.7).



Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

A primeira escola atendida foi a Escola Municipal Bituva dos Machados, onde foram atendidos 85 alunos. O material permaneceu durante o mês de agosto de 2019 na escola, sendo utilizado pelos professores e trabalhado nas quatro séries.

O segundo colégio foi a Escola Rural Municipal Professora Genny S, Küller, que atende 127 alunos, ficando durante todo o mês de setembro aos cuidados dos professores. Em outubro, foi a Escola Rural Municipal Presidente Costa e Silva, com um total de 122 alunos. E por último foi a Municipal Floresval Ferreira, com um total de 295 alunos.

Ao final desse período, o material foi recolhido e retornou para o acervo do museu.

Avaliação do projeto

A avaliação foi realizada pelos professores e coordenadores de cada escola através de um questionário que continha quatro questões sobre a utilização do material, se os estudantes apreciaram o trabalho desenvolvido e qual era a avaliação final de cada um dos envolvidos. De forma unânime, todos os envolvidos apreciaram a iniciativa, considerando um projeto muito interessante e pertinente, considerando que muitos alunos nunca tinham visto os exemplares, somente por livros e imagens na TV. A avaliação, no geral, foi extremamente gratificante. O objetivo do projeto foi alcançado e colaborou com novas ideias e com semelhantes atividades a serem desenvolvidas em todos os municípios da região de abrangência da Universidade.

Considerações finais

Ao estimular a curiosidade e os questionamentos dos nossos alunos, futuros cientistas e pensadores, incorporamos elementos ao cotidiano dos mesmos, incentivando-o a buscar, conhecer e ampliar seu olhar sobre a realidade, tornando-o um agente transformador no processo de ensino e aprendizagem. Grande parte do sucesso deu-se a inquestionável parceria entre a escola e a universidade. Ao sair de dentro de seus muros, a universidade abre um caminho de preparação para seu próprio público futuro, impelindo-o à busca de mais conhecimentos e crescimento pessoal, como agentes transformadores da sua própria realidade. A iniciativa foi um pontapé inicial para novos projetos e atividades educativas semelhantes a esta.

REFERÊNCIAS

- FIGURELLI, Gabriela Ramos. Articulações entre educação e museologia e suas contribuições para o desenvolvimento do ser humano. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG PMUS Unirio/Mast**, Vol. 4, nº 2, 2011, disponível em: <HTTP://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>
- FREITAS, Luísa Tavares Faria, et al. O processo de Mediação de um museu itinerante de biologia marinha. **Revista Electrónica de Enseñanza de las Ciencias**. v. 17, n. 1, 2018.
- MARANDINO, Martha. **Ação educativa, aprendizagem e mediação nas visitas aos museus de Ciências**. Workshop Sulamericano e escola de mediação em Museus e Centros de Ciências, p. 21-27, Fiocruz, Rio de Janeiro, 2008.
- MARANDINO, Martha, et al. **Ensino de Biologia: Histórias e Práticas em Diferentes espaços educativos**. Ed. Cortez, 2009.
- PINEDA, Patricia Castellanos. **El Museo y La sociedad: una mirada desde La comunicación**. Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- SCUR, Luciana, et al. O museu de ciências naturais vai à escola. **Scientia cum industria**, v. 3, n. 3, 123-126, 2015.
- SOARES, Ozias de Jesus. Ir onde o público está: contextos e experiências de museus itinerantes. **Revista Mouseion** – Unilasalle Editora, Canoas, n. 24, pág. 129-154, 2016.

resenhas



VALORIZAR AÇÕES MULTIPLICADORAS EM EDUCAÇÃO E INCLUSÃO NOS MUSEUS

Submetido em 11/09/2020
Aceito em 03/11/2020

Manuelina Maria Duarte Cândido
(Université de Liège e PPGAS/UFG)

RESENHA: AIDAR, Gabriela; CHIOVATTO, Milene; AMARO, Danielle Rodrigues (Coord.). **Entre a ação cultural e a social:** museu e educadores em formação. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016. ISBN 978-85-8256-078-5

Sob a Coordenação Editorial de Gabriela Aidar, Milene Chiovatto e Danielle Rodrigues Amaro, o livro “Entre a ação cultural e a social: museu e educadores em formação” passa em revista os 15 anos de atuação do Núcleo de Ação Educativa (NAE) da Pinacoteca do Estado de São Paulo. As organizadoras do livro são: Gabriela Aidar, *Master of Arts in Museum Studies* pela Universidade de Leicester (Inglaterra) e coordenadora dos Programas Educativos Inclusivos (PEIs) da Pinacoteca, onde trabalha desde 2002; Milene Chiovatto, Mestre em Ciências da Comunicação, Sociologia da Arte pela Universidade de São Paulo (USP) e coordenadora do NAE desde 2002; e Danielle Rodrigues Amaro, doutora em História Social pela USP, que chegou a assistente de coordenação (2013-2016) do Programa de Inclusão Sociocultural (PISC).

Importante dizer que o livro pode ser facilmente encontrado em linha. Contextualizando a obra Tadeu Chiarelli, Diretor Geral da instituição, situa as doze edições do curso **Ações multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural** voltado para educadores que trabalham com público em vulnerabilidade social (educadores sociais) em um objetivo de ampliar o público nos aspectos de diversidade e pluralidade; e Marcelo Mattos Araújo, ex-Diretor à época da criação do NAE, ressalta sua consolidação e amadurecimento. De acordo com este, a Pinacoteca, criada em 1905, sempre teve forte atuação educativa, porém, destaco que sua gestão foi determinante para que o setor ganhasse ares de ‘carro-chefe’ da instituição, tornando-se uma referência nacional e internacional.

Na introdução, as coordenadoras sublinham o curso Ações multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural como objeto de análise, mas inserem esta experiência no âmbito maior da educação não formal em museus, especialmente nos de arte.

Milene Chiovatto referencia e reverencia, no texto **Multiplicando ações educativas**, os antecedentes do museu na ação educativa, notadamente o período de 1976 a 1988, sob a batuta de Paulo Portella Filho, mas também o trabalho de Denise Grinspum, Sonia Guarita do Amaral e Daniela Bousso.

A própria metodologia para tomadas de decisão no momento da criação do setor foi bastante coerente, pois teve como ponto de partida estudos de público que evidenciaram o enviesamento das características demográficas brasileiras na constituição do público usual do museu, de alta escolaridade e boas condições socioeconômicas, ensejando medidas para atrair outros perfis, inclusive moradores do entorno, tomando como premissa que “aquilo que se vive num processo educativo no museu pode transformar-se em referência para a vida.”

O crescimento expressivo do setor levou à necessidade, em 2013, de que abaixo da coordenação geral do NAE fossem criadas outras duas: a Coordenação de Atendimentos ao Público Escolar e em Geral (COPAPEG), responsável por públicos habituais do museu como professores, alunos, famílias e público em geral e Coordenação de Programas Educativos Inclusivos (COPEI), dedicada aos públicos não habitualmente frequentadores e que necessitam de outras relações com o museu, como pessoas com deficiência, situação de vulnerabilidade social, idosos e funcionários do museu. É no âmbito da COPEI que se encontram o Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE), Programa Meu Museu, voltado ao público idoso e cuidadores, Programa Consciência Funcional e, finalmente, o Programa de Inclusão Sociocultural (PISC), no qual se insere o curso “Ações multiplicadoras”, abordado no livro. A base teórica comum das ações destaca autores como Paulo Freire, John Dewey e Jorge Larrosa, e diretrizes como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) em Arte e a série de publicações Roteiros Práticos de Museologia (EDUSP/Vitae).

No texto **[Trans]formar-se: encontros entre o Programa de Inclusão Sociocultural e educadores sociais**, as autoras Gabriela Aida e Danielle Amaro ampliam as noções de acessibilidade e de inclusão como adotados pelo NAE, e caracterizam o público específico do PISC como aqueles vulneráveis socioeconomicamente, mas integrantes de projetos de educação não formal. São pessoas em situação de rua ou habitações precárias, cooperativas e grupos de artesãos voltados à geração de renda, usuários abusivos de substâncias psicoativas em tratamento de saúde, imigrantes e solicitantes de refúgio, crianças e adolescentes em situação de acolhimento institucional, pessoas em situação de prostituição, privação de liberdade etc.

Para alcance dos seus objetivos, o PISC desenvolve três tipos de ação: Parcerias e visitas educativas aos grupos, Ação Educativa Extramuros e o curso a que se dedica a publicação em tela, para formação de educadores sociais. Este curso partiu de demandas e da constatação de que os educadores sociais associavam a visita a museus apenas ao lazer, desconhecendo todo seu potencial educativo, cultural e transformador. As autoras destacam a aplicabilidade dos cursos, que resultam em projetos

educativos cuja execução é acompanhada pelo NAE. Aspectos da organização do curso, como ajustes realizados ao longo dos anos são também assinalados, permitindo ao leitor uma quase imersão na proposta, mesmo que não presencie sua realização. Este tipo de relato é fundamental para o campo dos museus, por permitir a disseminação de boas práticas que são inspiradoras para outros contextos, ainda que necessitando de adaptações.

Martina Otero, Milene Chiovatto, Gabriela Aidar e Danielle Amaro apresentam o texto **Ser cultural: pesquisa avaliativa sobre o curso Ações multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural**, a partir da avaliação do curso envolvendo 306 participantes entre 2005 e 2015. Também foi considerada uma avaliação qualitativa de 225 projetos educativos elaborados pelos participantes ao longo do curso. Educadores sociais, donos de perfis pela inquietação e pertencimento a um campo de fronteira disciplinar, encontraram no curso espaço de compartilhamento de experiências, desafios e oportunidades da prática educacional. Passaram ali por um processo de desmistificação do espaço museal que afeta também o uso de espaços culturais similares. A parte final do texto explicita os principais impactos do curso segundo os resultados da avaliação: mudanças na concepção de arte e cultura, aprendizados sobre acessos e trânsitos físicos e simbólicos na cidade, mudanças nas práticas socioeducativas e nos públicos, mudanças nas práticas institucionais.

Em seguida o livro traz textos de autoras que são referência no campo da educação em museus e colaboram como docentes do curso desde a primeira edição. Renata Sieiro Fernandes, Gabriela Suzana Wilder, Daniela Canto e Adriana Mortara Almeida abordam seus temas de especialidade como educação não formal, processos inclusivos em museus, leitura de imagens, e avaliação de ações socioeducativas, realizando um esforço de desenvolver e/ou adaptar metodologias e estratégias pensadas inicialmente a partir de sua vasta experiência com educação para o desafio específico proposto pelo NAE. Finalmente, aparecem os relatos seis participantes do curso, comentando os projetos educativos desenvolvidos e a transformação de suas práticas e trajetórias a partir do curso. São textos de Creusa Claudino; Cristina Viscome, Hani Khouri Fonseca Amaral, Orlando Coelho Barbosa, Samuel de Jesus Pereira e Vera Alves.

O livro é, portanto, um elemento de avaliação e registro de boas práticas mantidas de forma sistemática e aperfeiçoadas ao longo de 12 anos, reforçando a aposta do museu na relevância da “formação de formadores”. Ao fazer o registro das avaliações, a obra aponta para o aprimoramento destes fazeres que são também parte da construção dos saberes ligados à educação não formal e à educação em museus de maneira mais ampla. Inclusive considerando que os aprendizados com estas experiências extrapolam o PISC e podem fundamentar propostas dos demais programas educativos da Pinacoteca e de outros museus. Não por acaso, a Pinacoteca do Estado tem, ao longo dos anos, se consolidado como referência no campo da educação em museus e, ainda mais em ações inclusivas. Note-se que em 2017 foi aprovada a Política Nacional de Educação Museal – PNEM, com princípios e

diretrizes para a área. Em um de seus eixos, Museus e Sociedade, aparece a promoção da acessibilidade plena ao museu e a Pinacoteca é um dos casos mencionados na publicação Caderno da PNEM (2018), do Instituto Brasileiro de Museus. Neste momento de pandemia em que muitos educadores e educadoras de museus foram demitidos, nada mais justo que destacar uma atuação de excelência neste setor.

revista eletrônica
**ventilando
acervos**

*v. 8, n. 2
nov. 2020*

**Revista Eletrônica
Ventilando Acervos**

Rua Victor Meirelles, nº 59 - Centro
CEP: 88010-440 / Florianópolis, SC
(48) 3222.0692 / reva@museus.gov.br
ventilandoacervos.museus.gov.br

**Grupo de Estudos
Política de Acervos**

politicadeacervos.wordpress.com
facebook.com/groups/195510243869349