ISSN 2318-6062

revista eletrônica

ventilando acervos

v. 11, n. 2, dez. 2023

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

ISSN 2318-6062

Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 1-172, dez. 2023.

Imagem: Exposição “Uma Rainha na Favela”. Curador: Cleiton Gos.
Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos/MUQUIFU. Belo Horizonte, MG.
Foto: Alexsandro Trigger.

Capa: Estudo para “Passagem de Humaitá” (“A Abordagem do Monitor Alagoas”), Victor Meirelles de Lima.
Óleo sobre Tela . 44,2 x 67,5 cm. 1868.
Acervo do Museu Victor Meirelles/Ibram/MinC.

Contra-capa: Afresco da Capela das Santas Pretas.
Belo Horizonte, MG.
Foto: Alexsandro Trigger.

Ficha catalográfica elaborada por
Vanessa Luiz Neunzig – Bibliotecária CRB 14/572

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles. -- v. 11, n. 2, (dez. 2023). -- Florianópolis: MVM, 2023
il. color.

Anual
Resumo em português, espanhol e inglês
Desde 2015 disponível em: https://ventilandoacervos.museus.gov.br
Museu Victor Meirelles é uma unidade museológica vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) do Ministério da Cultura (MinC)
ISSN – 2318-6062

1. Museologia - Periódicos. 2. Museus – Administração. 3. Política de Acervos. 4. Acervo Museológico - Cerâmica. 5. Acervo Museológico - Preservação. 6. Acervo Museológico – Conservação e restauração. 7. Acervo Museológico – Digitalização. 8. Banco de dados. 9. Blockchains (Base de dados). 10.Congadas – Belo Horizonte (MG). 11. Interoperabilidade. 12. Meirelles, Victor, 1832-1903. 13. Museologia. 14. Museus - Aspectos educacionais – Blumenau (SC). 15. Museus – Gerenciamento de coleções. 16. Museus virtuais. 17. Música folclórica - Performance. 18. Patrimônio cultural. 19. Patrimônio cultural – Fortaleza (CE). 20. Pintura brasileira – Século XIX. 21. Tecnologia da informação. I. Museu Victor Meirelles. II. Instituto Brasileiro de Museus. III. Ministério da Cultura.

CDD: 069 - 23. ed.

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra de Estado da Cultura
Margareth Menezes da Purificação

Presidenta do Instituto Brasileiro de Museus
Fernanda Santana Rabello de Castro

Diretora Substituta do Museu Victor Meirelles
Rita Matos Coitinho

*

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Editores responsável
Mara Lucia Carrett de Vasconcelos
Rafael Muniz de Moura
Ticiane Bombassaro Marassi

Projeto Gráfico e Diagramação
Rafael Muniz de Moura

Revisão
Rafael Muniz de Moura

Avaliadores ad hoc
Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro
Diogo Jorge de Melo
Joyce Barreto de Sá Abbade

Ficha Catalográfica
Vanessa Luiz Neunzig

Conselho consultivo
Aline Carmes Krüger
Ana Carolina Gelmini de Faria
André Amud Botelho
Cecilia de Oliveira Ewbank
Diego Lemos Ribeiro
Elisa de Noronha Nascimento
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Fátima Regina Nascimento
Kelly Castelo Branco da Silva Melo
Leticia Brandt Bauer
Luzia Gomes Ferreira
Manuelina Maria Duarte Cândido
Marcelle Regina Nogueira Pereira
Renata Cardozo Padilha
Renata Silva Almendra
Rosana Andrade Dias do Nascimento
Saulo Moreno Rocha
Thainá Castro Costa

Editorial

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. 11, n. 2, dez. 2023).

Este número reúne ao todo 08 trabalhos, sendo 06 artigos e 02 relatos de experiências, totalizando 22 autoras e autores que contribuíram com suas experiências de trabalho em museus ou com suas pesquisas acadêmicas sobre coleções.

Os textos aqui reunidos versam sobre os campos da Arte, da Museologia, da História, da Ciência da Informação e do Patrimônio e seus procedimentos e metodologias de investigação e análise com fontes históricas, documentação em museus, coleções didáticas e tecnologia digital.

Este volume abre a segunda década de existência da Ventilando Acervos com a alegria de poder celebrar a retomada de nosso Ministério da Cultura, das políticas do setor e da gestão aguerrida, democrática e propositiva de nosso atual Instituto Brasileiro de Museus.

Agradecemos a todos que direta ou indiretamente vem contribuindo para fazer circular o pensamento e as práticas de trabalho com o patrimônio cultural no Brasil e desejamos uma boa leitura!

Corpo Editorial

Sumário

Artigos

A abordagem do Monitor Alagoas: trajetória e história de um projeto inacabado de Victor Meirelles de Lima, 08-35
Aldeir Isael Faxina Barros e Cássio Alan Abreu Albernaz

Blockchain aplicada à gestão de acervos: caminhos para a construção do patrimônio cultural em rede, 36-53
Zíngaro Homem de Medeiros e Ana Carolina Gelmini de Faria

Intersecções entre a Museologia e a Tecnologia da Informação: Gestão de Acervos Digitais no Museu da Pessoa e Memorial da Resistência, 54-69
Vinícius Bard Mathias de Souza e Ana Celina Figueira da Silva

Conhecer para museologar: uma metodologia para levantamento de coleções universitárias na Amazônia, 70-96
Jéssica Tarine Moitinho de Lima, Carolina Barros de Paula, Thais Nunes Nascimento e Roberta Santos Miranda

Implicações de uma visita virtual de estudantes, em aulas de ciências, ao Museu de Ecologia Fritz Müller – Blumenau/SC, 97-118
Daniela Tomio, Ana Patrícia de Freitas, Geórgia Backes da Luz Antonio, Mauricio Capobianco Lopes e Sthefany Caroline Luebke

"Por trás das cortinas": musealização e gestão do acervo cerâmico da Coleção Didática Emília Snethlage do Museu Paraense Emílio Goeldi, 119-140
Bianca Cristina Ribeiro Vicente, Neuza Araújo Fontes Freire e Rayana Alexandra Souza da Silva

Relatos de Experiência

Tá caindo fulô: performances musicais nas exposições do Muquifu, 142-158
Jezulino Lúcio Mendes Braga

Era prata, agora é pixel: potencialidades das tecnologias para a preservação e difusão do patrimônio cultural, 159-172
David Felício, Gabriela Dantas e Eliene Magalhães

artigos

A ABORDAGEM DO MONITOR ALAGOAS: TRAJETÓRIA E HISTÓRIA DE UM PROJETO INACABADO DE VICTOR MEIRELLES DE LIMA

Aldeir Isael Faxina Barros
Acadêmico do curso de História da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Participante do Programa de Iniciação Científica (PIC). Endereço: Avenida Alziro Zarur, 654. Apto 103 B. Maringá – PR. CEP: 87080-590. Tel: 044 9 98865751. Email: aldeirfaxina@yahoo.com.br

Cássio Alan Abreu Albernaz
Doutor em História pela PUC – RS com estágio de doutorado na Université Paris I – Panthéon Sorbonne (França). Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Endereço: Rua Garibaldi, 50. Apto 1006 A. Maringá – PR. CEP: 87045-230. Tel.: 051 9 91445115. Email: caaalbernaz2@uem.br

(Recebido em: 03/06/2023 * Aprovado em: 19/09/2023)

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar a trajetória e a história por trás do projeto pictórico inacabado de Victor Meirelles de Lima (1832-1903): *Estudo para "A Abordagem do Monitor Alagoas"*. Tal obra que fora encomendada a esse pintor, no âmbito da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, e que atualmente encontra-se sob guarda do Museu Victor Meirelles (MVM), nomeado de maneira diversa, estando atualmente catalogado como *Estudo para "Passagem de Humaitá"*. Como suporte para tal estudo foi mobilizada a literatura especializada em História da Arte referente ao período, a vasta bibliografia existente sobre Meirelles e aquela relativa ao conflito contra o Paraguai, além dos periódicos contemporâneos, a encomenda, a concepção, a realização e a circulação do quadro, em conjunto com parte do restante da iconografia produzida por Meirelles e por outros pintores do período. Com base no cotejo das fontes e dos documentos encontrados pôde ser constatado que a nomenclatura da obra sofreu alterações de acordo com a sua trajetória, possuindo três identificações distintas que lhe foram atribuídas ao longo do tempo, referentes a ideia inicial da encomenda ao pintor, do fato representado pelo artista e de uma denominação genérica empregada diante da falta de informações sobre o espólio de Victor Meirelles.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Museu Victor Meirelles. Pintura Histórica Brasileira do Século XIX. Victor Meirelles de Lima.

A ABORDAGEM DO MONITOR ALAGOAS*: TRAJECTORY AND HISTORY OF AN UNFINISHED PROJECT BY VICTOR MEIRELLES DE LIMA*

ABSTRACT: *The aim of this paper is to analyze the trajectory and history behind the unfinished pictorial project of Victor Meirelles de Lima (1832-1903): Study for "A Abordagem do*

Monitor Alagoas". This work was commissioned from this painter, within the scope of the War of the Triple Alliance against Paraguay, and which is currently under the custody of the Victor Meirelles Museum (MVM), named differently, and is currently cataloged as a Study for "Passagem de Humaitá". As a support for this study, the specialized literature in Art History referring to the period, the vast existing bibliography on Meirelles and that related to the conflict against Paraguay, in addition to contemporary periodicals, the commissioning, conception, realization and circulation of the painting, together with part of the rest of the iconography produced by Meirelles and other painters of the period. Based on the comparison of sources and documents found, it can be seen that the nomenclature of the work has changed according to its trajectory, having three distinct identifications that were attributed to it over time, referring to the initial idea of commissioning the painter, the fact represented by the artist and a generic denomination used in view of the lack of information about the estates of Victor Meirelles.

KEYWORDS: *War of the Triple Alliance against Paraguay. Victor Meirelles Museum. Brazilian Historical Painting of the 19th Century. Victor Meirelles de Lima.*

*

A ABORDAGEM DO MONITOR ALAGOAS: TRAJETÓRIA E HISTÓRIA DE UM PROJETO INACABADO DE VICTOR MEIRELLES DE LIMA

Introdução

A Guerra da Tríplice Aliança contra a República do Paraguai (1864-1870) foi fator determinante para profundas modificações estruturais nos países envolvidos no embate – o Império do Brasil, a Argentina, o Uruguai e o Paraguai –, visto seu nível de destruição, os recursos demandados e a sua duração; fatores estes que impactaram em maior ou menor escala todos os países envolvidos[1]. Para além do drama humano e do dispêndio de recursos, esse conflito, segundo Coli (2005), contribuiu para a aparição de um ambiente propício no Império brasileiro para a ativação de pinturas do gênero de batalhas – relativas às glórias militares, visto a necessidade da construção de uma identidade nacional.

A produção pictórica referente ao conflito fora realizada por pintores que produziram trabalhos de modo próprio, e que depois os comercializaram, ou por meio de

[1] Para uma visão abrangente sobre o conflito, ver: DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra*: nova história da Guerra do Paraguai. Companhia das Letras. São Paulo – SP, 2002.

encomendas de instituições ligadas ao Estado. Nesse ambiente, artistas como Eduardo Frederico de Martino (1838-1912), Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903) executaram telas alusivas aos combates ainda em meio a guerra e, também, após o seu término. Pedro Américo voltou suas obras para as batalhas terrestres. De Martino, com exceção de alguns trabalhos, dirigiu a sua atenção para a atuação da Marinha Imperial. Victor Meirelles, contratado para tal, possui toda a sua produção pictórica sobre o conflito voltada para a atuação da Armada (PEREIRA, 2013).

Meirelles, que havia já ganhado enorme prestígio com a exposição da tela *Primeira Missa no Brasil*[2], além de ocupar a cátedra de Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), fora contratado pelo então Ministro da Marinha – Afonso Celso de Assis Figueiredo (futuro Visconde de Ouro Preto) – para a confecção de dois quadros comemorativos referentes a guerra em curso no Paraguai, tendo para tal se deslocado ao *front* em 1868. O pintor ficou alocado no encouraçado *Brasil*, próximo a fortaleza paraguaia de Humaitá, além de ter estado em Pilar (ao norte de Humaitá) e nos locais em que fora travado o Combate Naval do Riachuelo (FROTA; LIMA, 2008).

Fruto do trabalho deste artista, com base na viagem realizada às zonas de batalha do Paraguai em meio a contenda – seguindo a concepção de Coli (2005) de deixar de lado noções estabelecidas e interrogar as obras como projetos complexos –, este artigo visa analisar a trajetória e a história da tela *Estudo para "Passagem de Humaitá"*[3] (Fig. 1), que atualmente se encontra sob guarda do Museu Victor Meirelles (MVM), em Florianópolis – Santa Catarina.

[2] Victor Meirelles de Lima. *Primeira Missa no Brasil*. 268 x 356 cm. Óleo sobre Tela. 1858-1861. Acervo do MNBA. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/first-mass-in-brazil-v%C3%ADtor-meireles/IQFUWbm_Wu1XaA?hl=pt-br. Acesso em: 1 jan. 2023.

[3] A tela *Estudo para "Passagem de Humaitá"*, que em hipótese já sugerida por Christo (2015) e reafirmada aqui neste estudo, trata-se em realidade de um *Estudo para "A Abordagem do Monitor Alagoas"*. Esta temática será abordada no decorrer deste trabalho.

Figura 1: Victor Meirelles de Lima. ***Estudo para "Passagem de Humaitá"*** **(*"A Abordagem do Monitor Alagoas"*)[4]. Óleo sobre Tela[5]. 44,2 x 67,5 cm. 1868.**

Fonte: acervo do Museu Victor Meirelles/Ibram.

Meirelles, com o advento da Proclamação da República (1889), fora relegado a um certo ostracismo visto sua imagem como pintor da monarquia. Após o seu falecimento, em 1903, como não deixou descendentes, os trabalhos restantes em seu ateliê, após uma série de episódios citados em parte no decorrer deste trabalho, foram assimilados pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Esses fatores contribuíram para que nomeações genéricas fossem atribuídas a diversos trabalhos do pintor. Atualmente, três estudos[6] (dois em óleo e um em guache) estão nomeados como elementos preparatórios para a tela *Passagem de Humaitá*[7] (Fig. 3), fontes que são abordadas e analisadas no decorrer deste trabalho.

Portanto, o objetivo deste artigo é analisar a trajetória e a história por trás do projeto pictórico inacabado de Victor Meirelles de Lima (1832-1903): Estudo para "A Abordagem do Monitor Alagoas". Tal obra que fora encomendada a esse pintor, no âmbito da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, e que atualmente encontra-se sob guarda

[4] Disponível em: https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/estudo-para-passagem-do-humaita-5/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&search=quadro&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_9667&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=641&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=2&source_list=collection&ref=%2Fmvm-acervo%2F#&gid=tainacan-item-document_id-37757&pid=1. Acesso em: 29 dez. 2022.

[5] Por determinado período a técnica desta tela apareceu como "Óleo sobre Madeira". A datação desta tela foi inserida neste trabalho com base nas informações encontradas sobre sua pintura.

[6] Aqui não nos referimos aos estudos em grafite sobre papel, como croquis e desenhos.

[7] Victor Meirelles de Lima. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 268 x 435 cm. 1868-1872. Acervo do Museu Histórico Nacional (MHN)/IBRAM. Disponível em Christo (2015, p. 363).

do Museu Victor Meirelles (MVM), nomeado de maneira diversa, estando atualmente catalogado como Estudo para "Passagem de Humaitá".

Como suporte metodológico para a abordagem da fonte imagética (Fig. 1), que também é o objeto deste trabalho, e das demais fontes iconográficas elencadas nesta pesquisa, foi utilizada a literatura especializada sobre História da Arte referente àquele período, também foi empregada a vasta bibliografia sobre Victor Meirelles. Além de a literatura especializada sobre a Guerra Contra o Paraguai, os catálogos e documentos das instituições que foram mantenedoras da obra (Fig. 1) e os artigos em periódicos disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Com base no cotejo das fontes e dos documentos encontrados pode ser constatado que a nomenclatura da obra sofreu alterações de acordo com a sua trajetória, possuindo três identificações distintas que lhe foram atribuídas ao longo do tempo, referentes a ideia inicial da encomenda ao pintor, do fato representado pelo artista, e de uma denominação genérica empregada diante da falta de informações sobre o espólio de Victor Meirelles.

As Encomendas à Meirelles

Afonso Celso enfrentava severas críticas em seu gabinete pela atuação da Armada no conflito contra o Paraguai. Desta maneira, como uma forma de modificar esta imagem, o Ministro criou por decreto o Museu da Marinha, em 1868, que, todavia, só viera a ser inaugurado em 1884. Em concomitância, encomendou a produção de duas telas ao pintor Victor Meirelles sobre dois dos feitos navais ocorridos durante a contenda, a Batalha Naval do Riachuelo (11 jun. 1865) e a Passagem de Humaitá (19 fev. 1868), com vistas a enaltecer os feitos da Marinha e contrapor os críticos.

Fora o pedido das duas telas encomendadas pelo Ministro da Marinha, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, por meio da proposição do vereador Francisco Joaquim Bittencourt da Silva[8], também encomendou uma pintura relativa aos feitos da Armada, como pode ser observado no excerto da sessão da referida Câmara do dia 5 de março de 1868, publicado em jornal e reproduzido abaixo:

[8] Christo (2015) aponta a proximidade deste personagem com Victor Meirelles. O artista produziu retratos tanto deste senhor quanto de seus genitores, ver: MNBA. Exposição Victor Meirelles e Pedro Américo (1941) - MNBA. 1970.

> [...] proponho que em homenagem ao muito que alcançou a bravura do benemérito marinheiro A. J. Cordovil Maurity, se mande fazer um quadro histórico representando *o monitor Alagôas na passagem ante a fortaleza de Humaitá*, e se coloque na sala desta Illma. Câmara, denominada S. Sebastião. – Foi approvada. (JORNAL DO COMMERCIO, 7 mar. 1868, p. 1, grifo nosso).

Para cumprir as comissões que lhe foram atribuídas, Victor se dirigiu à frente de batalha, ficando a bordo nos meses de julho e agosto de 1868, assistindo a fatos como o abandono e a ocupação da fortaleza de Humaitá. O artista produziu diversos estudos que hoje estão distribuídos entre a Biblioteca Nacional (RJ), o Museu Victor Meirelles (SC) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA – RJ) – local onde estão concentrados a maior quantidade dos estudos de Meirelles, e que compõem a série *Estudos Paraguaios* na seção de *Desenho Brasileiro*.

Ao retornar do Paraguai, o ateliê de Victor foi instalado no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, que fora em parte alugado para servir ao pintor, onde havia meios para a produção dos grandes painéis requeridos pelo Ministério da Marinha. Antes do início da pintura da tela definitiva, era de praxe Meirelles executar "um esboço a óleo de suas pinturas, para observar a escala e os efeitos da cor com outros materiais. Esses esboços são quase uma redução da grande tela" (XEXÉO. *In*: TURAZZI, 2009, p. 69). Neste esboço, denominado por vezes como esboceto, o pintor e o encomendante poderiam avaliar eventuais ajustes na composição, geralmente não diferindo em grande medida o esboceto com a tela final[9].

Christo (2015, p. 356) cita o relatório do diretor da AIBA[10] que, no ano de 1869, faz menção da encomenda da Câmara "representando a abordagem dos Paraguaios ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868". Neste documento é crível que o diretor já tivesse tido contato com a obra, visto a mudança na

[9] Sobre o modo de composição de Meirelles, ver: PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia*: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mauad/Faperj. Rio de Janeiro – RJ, 2016, p. 150-151. Ver também: ROSA, Ângelo de Proença. *Aspectos do Desenvolvimento da Composição em Victor Meirelles*. (Tese para Cadeira de História da Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro – RJ, 1966.

[10] SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. *In*: SOUZA, Paulino Jose Soares de. *Relatorio do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869.

nomeação contida na citação, do monitor *Alagoas* passando Humaitá para o evento representado na Fig. 1 – a abordagem[11] levada a cabo contra este navio.

A produção das telas requeridas por Afonso Celso foi acompanhada pelo Imperador D. Pedro II, tendo este visitado o ateliê de Meirelles (DIARIO DE NOTICIAS, 6 ago. 1870). Após finalizados, os quadros foram apresentados, em 1872, na 22ª Exposição Geral de Belas Artes, onde o público teve contato com os painéis de grandes dimensões *Combate Naval do Riachuelo* (Fig. 2)[12] e *Passagem de Humaitá* (Fig. 3).

Figura 2: Victor Meirelles de Lima. *Combate Naval do Riachuelo*[13]. Óleo sobre Tela. 400 x 800 cm. 1882-1883.

Fonte: acervo do Museu Histórico Nacional/Ibram.

[11] A abordagem, neste contexto, consistia em uma tática de combate na qual se empregava o assalto de uma embarcação por tropas inimigas com a finalidade da tomada da belonave adversária. Essa prática remonta aos primeiros embates navais e permeia toda a história naval com maior ou menor destaque. No âmbito da Guerra contra o Paraguai os assaltos foram relativamente frequentes, visto, dentre outros motivos, a desproporção de forças no ambiente fluvial entre as duas partes em conflito.

[12] O quadro presente na Figura 2 é em realidade diferente do apresentado em 1872, se trata de uma segunda versão realizada por Meirelles, visto a primeira ter sido destruída em 1876 quando retornava da Exposição Universal da Filadélfia, nos EUA. Sobre isso, ver: MELLO JÚNIOR, Donato. *O Combate Naval de Riachuelo de Vítor Meireles* – seu desaparecimento e sua réplica. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. N. VIII, 1962. Ver também: SILVA, Luiz Carlos da. Original ou Cópia? A Verdade sobre a famosa imagem da Guerra do Paraguai. *In:* FIGUEIREDO, Luciano. *Guerras e Batalhas Brasileiras*. Coleção Revista de História no Bolso. Sabin. Rio de Janeiro – RJ, 2009.

[13] Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/combate-naval-do-riachuelo/zgHFE2plIlWafw. Acesso em: 29 dez. 2022.

Figura 3: Victor Meirelles de Lima. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 268 x 435 cm. 1868-1872.

Fonte: acervo do Museu Histórico Nacional/Ibram.

Diferentemente das duas telas encomendadas por Afonso Celso, a pintura requerida pela Câmara, em 1868, não foi apresentada na exposição de 1872. Meirelles não cumpriu o contrato estabelecido com essa instituição, ou pelo menos não buscou cumprir em tempo hábil, visto na publicação em jornal, da sessão da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, de 1882, constar:

> Do Dr. Secretario da câmara, informando sobre a reclamação do comendador Victor Meirelles de Lima, relativamente ao contrato feito com a mesma câmara em 1868 para pintura de uma tela comemorativa da *passagem do monitor Alagôas pela fortaleza de Humaytá* – Responda-se que a actual administração municipal não póde aceitar hoje esse contrato; tanto mais quando não forão cumpridas, em tempo próprio, suas respectivas clausulas (JORNAL DO COMMERCIO, 22 abr. 1882, p. 3, grifo nosso).

Ao não cumprir o contrato, não finalizando a encomenda, o projeto ficou na categoria de esboceto, sendo citado na literatura especializada, como disposto em Sampaio (1880, p. 349), Rubens (1945, p. 163), Rosa *et al*. (1982, p. 81-82), Toral (2001, p. 120), Christo (2015, p. 355-358), dentre outros. O estudo que hoje se encontra sob guarda do

MVM (Fig. 1), por sua composição – um monitor da classe Pará[14] sendo acossado por tropas em canoas nas proximidades de uma fortificação inimiga –, representa um evento único no conflito[15], ocorrido durante a operação da Passagem de Humaitá, efetuada por uma esquadrilha de navios encouraçados.

A Passagem de Humaitá

A operação ocorrida na madrugada do dia 19 de fevereiro de 1868 resultou na passagem de seis embarcações encouraçadas da Marinha Imperial Brasileira pela fortaleza paraguaia de Humaitá. Este ponto fortificado estava situado em uma barranca elevada na margem esquerda do rio Paraguai em um local em que o rio fazia uma grande volta, fator contribuinte para aumentar a dificuldade do forçamento do passo, além de possuir correntes atravessadas de margem a margem e outros dispositivos defensivos (MOTTA, 1985).

Os recursos fluviais empregados pelos aliados na contenda eram quase que exclusivamente compostos pela Marinha Imperial Brasileira. O Uruguai já não detinha marinha naquele momento e a Argentina contava com apenas alguns navios transportes de tropas naquelas localidades. Deste modo, a força naval, com base no tratado firmado entre os aliados, estava sob o comando da maior autoridade militar brasileira independente de quem fosse o General em Chefe das forças aliadas. Isso resultou em atritos quando o General Argentino Bartolomeu Mitre estava no comando das operações de todas as forças no Paraguai, que mesmo em tal posição não detinha poder direto sobre as forças fluviais (ver: Fragoso, 1934, p. 284-289; Doratioto, 2002, p. 297-308).

Após Luís Alves de Lima e Silva (futuro Duque de Caxias) assumir o comando geral das operações, depois de haver sido tomado um ponto acima de Humaitá (Tagy) – que serviria de base aos navios que passassem pela fortaleza –, e, principalmente, depois da

[14] Para a identificação das principais embarcações empregadas no decorrer do conflito ver: GRATZ, George Antonio. The Brazilian Imperial Navy Ironclads, 1865-1874. *Warship*. London, Conway Maritime Press. V. 1999-2000.

[15] Outros episódios de abordagens fluviais ocorreram durante a guerra. Entretanto, as características presentes na composição da Fig. 1, quando comparadas aos demais eventos, dispostos na literatura especializada sobre o conflito, fazem com que não restem dúvidas acerca do evento representado.

chegada dos três encouraçados tipo monitor[16] (classe Pará) recém-construídos no Rio de Janeiro, dentre outros fatores, a operação do forçamento foi realizada em conjunto com um ataque efetuado pelo Exército. A esquadrilha expedicionária, antes de chegar em Tagy, teve que passar ainda pelo forte de Timbó, na margem direita do rio e acima de Humaitá.

A tática empregada na operação consistiu em montar pares com os seis navios expedicionários, tendo cada monitor recém-chegado sido atracado a um encouraçado de maior tonelagem, algo similarmente observado em operações do mesmo gênero no decorrer da então recente Guerra de Secessão Americana (1861-1865), enquanto o restante da esquadra realizava um canhoneio de apoio (MOTTA, 1982). No decorrer da operação, o monitor *Alagoas*, que estava atracado ao encouraçado *Bahia*[17] – capitânia da operação –, se desprendeu e foi levado pela correnteza rio abaixo até o restante da esquadra.

Este monitor, comandando por Joaquim Antônio Cordovil Maurity, tentou por algumas vezes forçar o passo sozinho, até conseguir. Chegou em Tagy, onde se juntou ao restante dos navios expedicionários. Entretanto, antes disso, foi abordado por uma esquadrilha de canoas com tropas paraguaias quando passou pelo forte de Timbó (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 29 mar. 1868). Esse feito de Maurity ganhou enorme repercussão na Corte, sendo agraciado com inúmeros presentes, honrarias e homenagens[18]. Como um destes elementos comemorativos, o quadro presente na Fig. 4 muito provavelmente é um destes exemplos. Tal obra foi encomendada ao pintor Luis Ascencio Tomazini (1823-1902) e ofertada ao então Ministro da Marinha por comerciantes do Rio de Janeiro (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 22 mar. 1868).

[16] O navio tipo monitor fora desenvolvido durante a Guerra de Secessão Americana (1861-1865), possuía elementos próprios para o combate fluvial, como: reduzido calado, diminuta borda livre e artilharia montada em uma torre giratória, além de blindagem composta por chapas de ferro.

[17] O *Bahia* também era um navio do tipo monitor. Todavia, durante o conflito, usualmente apenas os seis monitores classe Pará eram assim nomeados, mesmo que outros navios também fossem do mesmo tipo. Respeitamos neste trabalho essa forma usual de identificação das embarcações.

[18] A passagem do monitor *Alagoas* por Humaitá nas condições citadas rendeu à Maurity uma série de honrarias que podem ser visualizadas ao se analisar os periódicos contemporâneos, como a realização de peças teatrais (*Correio Mercantil*, 5 mar. 1868), a publicação de poesias em sua homenagem (*Semana Illustrada* (suplemento), 8 mar. 1868), a oferta de uma espada de honra por meio de uma subscrição pública dos comerciantes da Corte (*Diario do Rio de Janeiro*, 4 mar. 1868), um jantar com Afonso Celso e outros personagens em rememoração de um ano do feito (*Jornal do Commercio*, 20 fev. 1869), dentre vários outros exemplos que podem ser encontrados.

Figura 4: Luis Ascencio Tomazini. *Monitor Alagoas durante a Passagem de Humaitá* (?)[19]. 1868.

Fonte: acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

Na composição escolhida por Tomazini (Fig. 4) pode ser observado um monitor com a bandeira do Império quando passava pela acentuada curva do rio Paraguai enquanto é alvo da artilharia montada em Humaitá. O navio dispara contra a fortaleza com a sua torre artilhada, enquanto na margem do rio é possível distinguir a bateria em casamata denominada Londres, logo ao lado de um mastro em que tremula a bandeira paraguaia. A relativa pequenez do monitor e a agressividade da artilharia paraguaia fornecem um tom dramático à cena, mas a direção do navio e o seu posicionamento indicam o breve sucesso da operação.

A Trajetória do Esboceto sobre A Abordagem do Monitor Alagoas

A tela *A Abordagem do Monitor Alagoas* (Fig. 1) aparece citada em trabalhos científicos e capítulos de livros recentes. Também figura ou figurou nas exposições *Da Arte à Nação: construções* (2022-2023), *Victor Meirelles – estudos em óleo* (2021), *A Casa da Porta Verde* (2019), *Projeto Victor em 4D* (2017), ocorridas no MVM, e na exposição em

[19] Imagem pertencente ao banco de dados dos autores, baixada do sistema MIDAS do DPHDM quando este portal de busca se encontrava ativo.

homenagem ao sesquicentenário do nascimento do artista no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) em 1982.

Christo (2015) menciona que essa tela passou a ser mais conhecida pelo público após a *Exposição Vitor Meireles, um artista do império* (que gerou um livro homônimo[20]), ocorrida nas cidades de Curitiba, Belo Horizonte e Rio de Janeiro em 2004. Em 2002 a tela também foi inserida em três locais distintos, inclusive sendo uma das imagens da capa, no catálogo alusivo aos 50 anos do Museu Victor Meirelles[21].

A obra (Fig. 1) foi cedida ao MVM pelo MNBA, em 1961, sendo renovada a cessão, em 1982 (FRANZ, 1996, p. 77). No catálogo da *Exposição Pedro Américo e Victor Meirelles*, de 1941, do MNBA, consta no número de ordem 110 o item "Passagem de Humaitá (estudo)", com a informação que a técnica era em óleo, no número 120 consta o item "Barranco", com a mesma técnica. Como no MNBA não fora encontrado outro item referente a um estudo para *Passagem de Humaitá,* e como o esboceto para tal (Fig. 6) provavelmente pertencia a família Ouro Preto, é crível que a obra número 110 correspondesse a Fig. 1 disposta neste trabalho.

No folheto *Victor Meirelles no Museu Nacional de Belas Artes*, de 1970, na seção correspondente as obras pertencentes ao MNBA que se achavam cedidas a outras instituições, consta que sob a guarda da "Casa Vitor Meireles"[22] (Santa Catarina) estava a obra número 2851: "Paisagem[23] do Humaitá (estudo) – óleo-madeira" e 2861: "Barranco – Óleo-tela", os quais são muito provavelmente *A Abordagem do Monitor Alagoas* (Fig. 1) e *Esboço de Paisagem para "Passagem de Humaitá": barranco* (Fig. 8).

Consta nos arquivos do MNBA que a Fig. 1 é originária da ENBA. Com a morte de Meirelles, seu espólio ficou sob encargo de sua esposa, Rozália Meirelles de Lima, que cedeu os trabalhos presentes no ateliê do artista para uma exposição em sua homenagem. No *Correio da Manhã* (28 fev. 1903, p. 1, grifo nosso), em artigo assinado por Virgilio Varzea, as telas sobre batalhas do pintor referentes ao conflito contra o Paraguai, "como *Passagem de Humaytá*, *Batalha de Riachuelo* e <u>*Abordagem ao Alagôas*</u>", são comparadas em seus estilos

[20] COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica Figueiredo Braunscheweiger. *Vitor Meireles, um Artista do Império*. MNBA, MON. Rio de Janeiro – RJ, 2004.
[21] IPHAN. (Catálogo). *Museu Victor Meirelles – 50 anos*. Tempo Editorial. Florianópolis – SC, 2002.
[22] Outrora denominação do MVM, modificada em 1991 (FRANZ, 1996, p. 69).
[23] O termo "Paisagem" possivelmente resulta de um erro de digitação, visto se repetir no mesmo catálogo na tela "Paisagem de Humaitá", em realidade, *Passagem de Humaitá* (Fig. 3), que na época já estava em posse do Museu Histórico Nacional – MHN.

com as obras de Pedro Américo. Demonstrando, pela citação, que o autor do artigo conhecia a obra (Fig. 1) antes mesmo desta ser exposta no evento em homenagem ao artista.

A exposição em homenagem a Meirelles foi montada na ENBA, aberta ao público de 27 de julho a 13 de agosto de 1903. Agrupou grande parte da produção do artista, inclusive a que restava em seu ateliê, incluindo seus estudos. No *Correio da Manhã* (28 jul. 1903, p. 2, grifo nosso) consta sobre a exposição das obras na ENBA que "são ainda dignos de menção especial os esbocetos Christo, *Um episodio da guerra do Paraguay* e os esponsaes da princesa Isabel".

Provavelmente o excerto com "Christo" diga respeito ao *Estudo para "Questão Christie"*[24] e com "Um episodio da guerra do Paraguay" se refira ao atual quadro sobre a *Abordagem do Monitor Alagoas*[25]. Essa suposição se baseia em que os esbocetos para *Passagem de Humaitá* (Fig. 6) e *Combate Naval do Riachuelo* (Fig. 7) pertenciam a Afonso Celso, além de não ter sido encontrado na literatura analisada neste trabalho qualquer indício da produção de outro esboceto sobre a Guerra contra o Paraguai de autoria de Meirelles.

Após a exposição, a viúva do artista, Rozália, ofereceu os trabalhos de seu falecido esposo para que fossem adquiridos pela Escola Nacional de Belas Artes (CORREIO DA MANHÃ, 30 set. 1903; BRASIL, 1904). No periódico *A Notícia* (24 out. 1903, p. 2) consta uma listagem das obras de Meirelles que deveriam ser adquiridas pela ENBA, não figurando explicitamente o quadro presente na Fig. 1. Entretanto, a tela poderia estar inserida de maneira genérica no item "estudos diversos".

Franz. *In*: Valle *et al*. (2017) cita a possibilidade de a presença dos retratos em óleo que hoje estão em várias instituições – alguns dos quais identificados por esta pesquisadora – estarem em uma situação similar. A aquisição do espólio de Victor, como analisado por Franz (2014), se arrastou por vários anos. Rozália faleceu no dia 13 de novembro de 1903,

[24] Victor Meirelles de Lima. *Estudo para "Questão Christie"*. Óleo sobre Tela. 47,2 x 69,3 cm. Assinada no canto inferior esquerdo. *Circa* 1864. Acervo do MNBA. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-quest%C3%A3o-christie-v%C3%ADtor-meireles/LAGBo0FCHOH_NA. Acesso em: 4 jan. 2023.

[25] Essa afirmação se ampara em artigos de jornais distintos em que se encontram informação similar sobre a exposição, como no periódico *O Dia* (11 ago. 1903, p. 2) em que pode ser lido: "Aqui e ali encontrasse um ou outro esboço de quadros que Victor Meirelles não chegou a executar, como, por exemplo, o que devia assignalar a celebre questão Christe, onde se vê no meio da multidão o Sr. D. Pedro II, outro representando um episodio da guerra do Paraguay, e o que devia representar a cerimonia do casamento da princesa D. Isabel".

oito meses após seu esposo. O processo da venda dos trabalhos passou a ser tratado pelo enteado de Meirelles, o então Dr. Eduardo Ferreira França.

Com base nos arquivos do Museu D. João VI (Escola de Belas Artes (EBA – UFRJ)[26]) os ofícios nº 176, de 30 de setembro de 1919, e nº 192, de 21 de outubro de 1919, indicam a intenção de venda, da parte de Eduardo França, dos estudos de Meirelles que estavam depositados na ENBA – possivelmente desde a exposição de 1903. Os citados documentos apontam que até estas datas a aquisição dos trabalhos do pintor não havia se efetivado.

Da mesma instituição consta uma listagem produzida pelo restaurador Sebastião Vieira Fernández das obras que estavam presentes naquele local em 27 de setembro de 1919[27], sendo os mesmos trabalhos citados no levantamento realizado pela comissão de 1903, apresentada no periódico *A Notícia* (24 out. 1903, p. 2). Nas duas listagens consta a tela "Barranco c (com?) Paisagem não concluída" (possivelmente a Fig. 8), todavia não fazem menção direta ao esboceto (Fig. 1).

Em documento da mesma instituição (pasta avulsos, doc. 4772), datado de 25 de julho de 1924, se encontra declarado que no ano anterior, 1923, a ENBA havia adquirido "alguns trabalhos de Victor Meirelles". Infelizmente não foi encontrado nesta pesquisa uma listagem das obras adquiridas. Apesar de algumas lacunas não solucionadas no decorrer deste trabalho, é crível que o esboceto para *A Abordagem do Monitor Alagoas* (Fig. 1) tenha partido do último ateliê de Meirelles[28] para se juntar a exposição em sua homenagem em 1903, ficando depositado sem a devida identificação na ENBA até a sua efetiva compra. Após isso, passou a fazer parte do acervo do MNBA em 1937, quando de sua fundação, e desta instituição foi remetido para o MVM em 1961.

Meirelles, a Guerra e os seus Estudos

O MVM conta com uma série de estudos produzidos por Meirelles referentes ao conflito com o Paraguai. Da mesma maneira, o MNBA detém diversos destes trabalhos,

[26] Disponível em: http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/. Acesso em: 4 jan. 2023.
[27] Pasta avulsos, documento 5590 – Arquivo Online do Museu Dom João VI.
[28] Ver: FRANZ, Teresinha Sueli. No Último Ateliê de Victor Meirelles: um acervo privado para estudo de sua biografia. *In*: VALLE, Arhur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel Sanson; SILVA, Rosangela de Jesus. (Organizadores). O Ateliê do Artista. *Oitocentos*. Tomo IV. DezenoveVinte/CEFET. Rio de Janeiro – RJ, 2017.

que infelizmente ainda se encontram não digitalizados. Na Biblioteca Nacional, uma série denominada "Croquis de Diversas Embarcações Brasileiras" reúne 16 estudos realizados no Paraguai, sendo alguns datados e/ou nomeados com a identificação da embarcação e a localidade da realização. Da série da BN, a Fig. 5, provavelmente identificada por esta instituição de maneira genérica como "Embarcação 1", representa um monitor da classe Pará, estudo que muito se aproxima com o posicionamento do navio presente no esboceto (Fig. 1) e que possivelmente foi empregado pelo pintor para a composição deste esboceto.

Figura 5: Victor Meirelles de Lima. *Embarcação 1*[29] (detalhe). Grafite sobre Papel. 24,7 x 32,3 cm. *Circa* 1868.

Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Dentre os estudos de Meirelles, a tela presente na Fig. 1 foi objeto de pesquisa da Historiadora Maraliz de Castro Vieira Christo, que, em 2015, publicou um artigo no qual identifica que tal esboceto possivelmente fora produzido para a encomenda da Câmara e não como elemento constituinte da obra *Passagem de Humaitá* (Fig. 3). As enormes divergências entre este esboceto (Fig. 1) e *Passagem de Humaitá* (Fig. 3) já haviam sido levantadas pela pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, em 2010, em um texto produzido para o MVM (ver: Simioni (2010)). Christo (2015, p. 355), sobre a Fig. 1, escreveu que

[29] Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=39136. Acesso em: 3 jan. 2023.

> como estudo para o quadro definitivo, *Passagem de Humaitá*, a tela causa profunda estranheza, pela total diferença existente entre ambos. O estudo, por ser a óleo, de razoável dimensão, com composição definida e detalhamento dos personagens, denota uma proposta amadurecida, distante dos esboços iniciais, geralmente utilizados para se verificar as várias possibilidades compositivas para um tema. O habitual seria o estudo, neste nível, apresentar poucas variações em relação ao quadro definitivo, a exemplo do *Combate Naval do Riachuelo*.

A supracitada passagem de Christo (2015) é perfeitamente condizente quando são analisadas as telas citadas. O *Esboceto para "Batalha Naval do Riachuelo"* (Fig. 7) se aproxima em grande medida, mesmo com a segunda versão, da tela definitiva produzida por Meirelles (Fig. 2), enquanto a Fig. 1 se distancia totalmente de *Passagem de Humaitá* (Fig. 3). A não nomeação de muitas das obras produzidas por Meirelles que restaram em seu ateliê e o fim relativamente caótico da vida do pintor – relegado em parte ao ostracismo pelo advento da Proclamação da República (1889)[30] – foram fatores contribuintes para a dispersão das informações acerca de parte da sua produção, principalmente dos estudos restantes em seu ateliê quando de sua morte.

Publicações relativamente recentes contribuíram com a identificação de parte destes trabalhos de Meirelles. Podem ser citados, além do já mencionado estudo de Christo (2015), a pesquisa realizada por Franz (2014) com a produção de uma nova e inovadora biografia do artista, além da análise de diversos retratos produzidos pelo pintor, e o trabalho de Sant'Anna (2020), que se dedicou de uma maneira aprofundada aos estudos de vestuários produzidos por Victor.

Dentre os pontos levantados por Christo (2015) sobre a Fig. 1, uma passagem de Rubens (1945), um dos biógrafos de Meirelles, se destaca. A informação publicada por este autor possivelmente fora retirada da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde fora publicada uma conferência ministrada por Max Fleiuss, em 1932, em alusão ao centenário do nascimento de Victor. Neste material pode ser lido que Meirelles "em novembro de 1868, fez o *croquis*, representando a *Abordagem do vapor Alagoas*, depois da passagem de Humaitá, perto do Timbó; e em Dezembro seguinte o do quadro geral, cujo

[30] A imagem de Victor Meirelles como pintor ligado a monarquia fez com que seus trabalhos fossem em grande medida desmerecidos, sendo inclusive alguns destes destruídos pela falta de cuidados mínimos. Para informações sobre isso ver: COELHO. Mário César. *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles*: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (Tese de Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis – SC, 2007.

esboço pertence ao nosso preclaro e atual presidente"[31] (FLEIUSS, 1932. *In*: RIHGB, 1935, p. 699, grifos do autor).

Rangel de Sampaio (1880, p. 349), amigo e biógrafo de Meirelles, informa que o artista pintou, em 1868, os esbocetos para *Abordagem do Monitor Alagoas* e *Passagem de Humaitá*, tendo realizado, em 1869, o Esboceto para "*Combate do Riachuelo"*. Essa informação faculta o entendimento de que "o quadro geral", realizado em dezembro de 1868, a que se refere Fleiuss, seja o *Esboceto para "Passagem de Humaitá"* (Fig. 6), visto a abordagem ao monitor *Alagoas* ocorrer durante a operação do forçamento de Humaitá e possivelmente ser entendida por Fleiuss como um elemento constituinte de uma operação maior, ou geral.

Fleiuss em seu discurso cita que o esboço do quadro da operação geral, ou seja, o *Esboceto para "Passagem de Humaitá"* (Fig. 6), pertencia ao presidente, naquele momento, do IHGB, Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior, filho do Visconde de Ouro Preto. Meirelles havia presenteado o Visconde com os esbocetos para *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá* (*SÉCULO XX*, dez. 1905, p. 62). Neste esboceto (Fig. 6) fica evidente as similaridades com a pintura definitiva, *Passagem de Humaitá* (Fig. 3), tendo como aparente diferença a posição do encouraçado *Brasil*[32] (ao centro da tela no esboceto (Fig. 6)) entre as duas pinturas.

[31] Essa citação aparentemente fora interpretada por Rosa; Peixoto. *In*: Rosa (1982, p. 47) como se o quadro sobre a abordagem do monitor *Alagoas* pertencesse ao Conde Afonso Celso. Discordamos desta informação com base nos documentos encontrados e citados neste artigo.
[32] Para a identificação das belonaves empregadas na Guerra contra o Paraguai ver: Gratz, op. cit.

Figura 6: Victor Meirelles de Lima. ***Estudo para "Passagem de Humaitá"***[33]

Fonte: extraído do periódico *Século XX* (dez. 1905, p. 19).

A confusão acerca das nomeações das encomendas feitas à Meirelles pode ser observada ainda no translado do artista em direção ao Paraguai. No periódico *Correio Mercantil* (10 mar. 1868), publicado no Rio de Janeiro, consta o excerto da sessão da Câmara Municipal com a aprovação da proposta do vereador Bittencourt da Silva; já na edição de 25 abr. 1868, do citado periódico, estão detalhadas as duas encomendas feitas a Meirelles, pelo Ministro da Marinha e pela Câmara, além de ser citado as três temáticas a serem abordadas nas telas. Todavia, na edição de 14 jun. 1868 do mesmo jornal se encontra a seguinte passagem:

> O Sr. Victor Meirelles. – Parte hoje para o Paraguay este distincto artista. Afim, como já noticiamos, de proceder aos estudos preliminares das localidades e mais condições necessárias para a execução dos dous grandes quadros históricos de que foi incumbido pelo ministério da marinha para o seu museu.
> Representarão esses dous quadros a gloriosa batalha de Riachuelo e a *passagem de Humaitá pelo monitor Alagôas*, duas das mais brilhantes páginas da historia pátria. [...] (CORREIO MERCANTIL, 14 jun. 1868, p. 2, grifo nosso).

Como pôde ser observado no excerto do periódico, em artigo anônimo o autor cita apenas a encomenda do Ministro da Marinha, mesmo que em uma edição predecessora ser

[33] Reprodução da pintura de Meirelles em técnica não mencionada. Nomeada no periódico como: *Passagem de Humaytá (19 de fevereiro de 1868 às 4 horas da madrugada)* (sic).

citado os dois encomendantes em separado, além de mesclar as duas encomendas, confundindo o quadro da "Passagem de Humaitá" com a encomenda do "monitor *Alagoas f*orçando o passo de Humaitá". Tal confusão também pode ser observada no periódico *O Mercantil* (21 jun. 1868, p. 3, grifo nosso), publicado em Desterro (atual Florianópolis), quando da passagem do navio que levava o artista por aquele ponto com destino ao Paraguai, sendo mencionado que Meirelles pintaria "*o glorioso feito da passagem de Humaytá pelo monitor Alagôas*, e o outro o memorável combate naval do Riachuelo".

Sobre o esboceto para Combate Naval do Riachuelo (Fig. 7), presenteado por Meirelles ao Visconde de Ouro Preto, consta nos arquivos da Escola Nacional de Belas Artes a aquisição deste trabalho pela referida instituição, em 1924, "de propriedade da Mlle. Noemy de Toledo Ouro Preto (Irmã Paula de Jesus)" (BRASIL, 1924), filha de Afonso Celso de Assis Figueiredo. O paradeiro do *Esboceto para "Passagem de Humaitá"* (Fig. 6) não foi encontrado no decorrer desta pesquisa, cogitamos que ainda se encontre em posse dos descendentes do Visconde.

Figura 7: Victor Meirelles de Lima. *Estudo para "Combate Naval do Riachuelo"*[34]. Óleo sobre cartão colado em tela. 79 x 156 cm. 1869.

Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram.

[34] Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-combate-naval-do-riachuelo-v%C3%ADtor-meireles/vgH8JtbCQrKgQg. Acesso em: 29 dez. 2022.

Das três obras que estão ou foram em algum momento citadas na literatura aqui analisada como *Estudo para "Passagem de Humaitá"*, a que fora tratada por Christo (2015) (Fig. 1), em realidade, como já citado por esta autora, ao que tudo indica se trata de um Esboceto para a composição da encomenda da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Uma segunda destas telas, atualmente denominada como *Esboço de Paisagem para "Passagem de Humaitá": barranco* (Fig. 8), atualmente sob guarda do MVM, como a Fig. 1, foi umas das telas restantes no ateliê do pintor, figurando na exposição em homenagem póstuma ao artista e em catálogos, como o da *Exposição Pedro Américo e Victor Meirelles*, em 1941. Esta tela, que apresenta uma paisagem com barranco, como citado por Valle (2010), se aproxima com a composição da vegetação presente em *A Abordagem do Monitor Alagoas* (Fig. 1), no canto esquerdo da tela. Elemento que pode indicar que esse estudo possa ter sido desenvolvido também, ou talvez exclusivamente, para a composição da encomenda da Câmara Municipal.

Figura 8: Victor Meirelles de Lima. *Esboço de paisagem para "Passagem de Humaitá": barranco*[35]. Óleo sobre Tela. 51 x 71,8 cm. *Circa* 1868-1872.

Fonte: acervo do Museu Victor Meirelles/Ibram.

[35] Esse estudo por muito tempo foi nomeado como *Estudo para "Passagem de Humaitá": barranco*. Disponível em: https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/esboco-de-paisagem-para-passagem-do-humaita-3/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=27&source_list=collection&ref=%2Fmvm-acervo%2F. Acesso em: 29 dez. 2022.

A terceira obra encontrada nesta pesquisa que se apresenta nomeada como um *Estudo para "Passagem de Humaitá"* se encontra na Pinacoteca de São Paulo (Fig. 9). Fora doada, em 1985, por Hilda Fagundes Ramos e Ismar Ramos. A composição presente na pintura apresenta uma paisagem bucólica. Em primeiro plano figura alguns destroços próximos as pedras. Neste local aparentemente se encontra posicionado um barco com uma figura humana. Do outro lado do rio arde uma fogueira em meio a vegetação. Ao largo, duas embarcações se encontram presentes.

Figura 9: Victor Meirelles de Lima. *Estudo para "Passagem de Humaitá"*[36]. Guache sobre Papel. 53,5 x 37 cm. 1886. Assinado e datado no canto inferior direito.

Fonte: acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Meirelles esteve desembarcado em Humaitá após a evacuação da praça, ali realizou diversos estudos, inclusive de cadáveres como reproduzido por Toral (2001 p. 214). Alguns estudos de Victor estão genericamente nomeados como *Estudo para "Passagem de Humaitá"* ou *Estudo para "Batalha Naval do Riachuelo"*, em alguns destes casos o representado pelo pintor não condiz diretamente com a nomeação a que lhe fora atribuída[37]. Possivelmente a

[36] Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-passagem-de-humait%C3%A1-victor-meirelles/OQFEZMiH3O4dZg. Acesso em: 29 dez. 2022.

[37] Como exemplo, citamos o caso do estudo de uma peça de artilharia desenhada por Meirelles, pertencente ao acervo do MNBA, que compôs a *Exposição Som e Fúria,* em 2015, no MVM, disponível em: https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/08/som-e-furia-2.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023. Tal figura se encontra nomeada pelo artista como "Acaberá". Essa denominação, ou "Acá-Verá", segundo Thompson (1968, p. 158) diz respeito a um canhão

Fig. 9 não fora pensada como elemento constituinte da versão definitiva de *Passagem de Humaitá* (Fig. 3), mas como um registro de um momento vivenciado pelo artista[38]. Infelizmente nesta pesquisa não foram encontradas maiores informações sobre esse trabalho de Meirelles.

Dito isso, outra questão levantada por Christo (2015) se faz inquietante: o porquê Victor Meirelles não ter cumprido o contrato estabelecido com a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, ficando a encomenda no formato de um esboceto (Fig. 1). Isso ainda é uma incógnita, a opção sugerida pela autora, sobre a falta de tempo, ainda é a aceita[39].

Considerações Finais

Victor Meirelles deixou uma série de obras em seu ateliê quando de sua morte. Dentre os trabalhos restantes neste local, uma série destes, sob técnicas diversas, diziam respeito a sua ida aos campos de batalha no Paraguai, com a finalidade de cumprir as encomendas oficiais que lhe foram atribuídas pelo Ministro da Marinha e pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Posteriormente a Proclamação da República, Meirelles foi de certa forma preterido por sua ligação com a monarquia imperial.

Dentre a ampla gama de estudos deixados pelo artista, o quadro *A Abordagem do Monitor Alagoas* (Fig. 1) se fez de interesse diante dos pontos levantados no decorrer deste trabalho, principalmente no tocante aos quesitos citados por Christo (2015), como a total diferença com *Passagem de Humaitá* (Fig. 3), enquanto aquele quadro (Fig. 1) era pensado como elemento constituinte dessa obra.

Neste artigo optamos por empregar e sugerir a nomeação *A Abordagem do Monitor Alagoas*, em referência ao atual quadro catalogado como *Estudo para "Passagem de Humaitá"* (Fig. 1), por esse título se referir ao evento representado pelo pintor – o ataque de abordagem levado a cabo em canoas pelas tropas paraguaias. Em realidade, a Fig. 1 faz parte

---

aprimorado no próprio Paraguai em meio ao conflito. Como apresentado no desenho, a culatra do canhão se encontra estourada e segurada por uma corrente. Segundo Thompson (1968), essa peça de artilharia depois de servir algum tempo em Humaitá havia estourado a culatra. Esse canhão certamente não esteve na batalha naval do Riachuelo. Em Humaitá, fora abandonado por ter explodido. Ou seja, não teve participação em Riachuelo e talvez no momento da Passagem de Humaitá já estava posto fora de ação, todavia chamou a atenção do pintor, como em outros casos, como os cadáveres, os navios transportes etc.

[38] De maneira possivelmente semelhante citamos o caso da aquarela *Estrada para os Guararapes depois de passar a ponte dos afogados em Pernambuco*, mencionado por Coli (1994, p. 46).

[39] Sobre este ponto estamos desenvolvendo uma pesquisa.

de um projeto inacabado, configura-se em um estudo, ou melhor dizendo, um *Esboceto para "A Abordagem do Monitor Alagoas"*, visto a obra definitiva, ao que tudo indica, nunca ter sido produzida.

Infelizmente não foi encontrado, no decorrer desta pesquisa, o contrato estabelecido pelo pintor com a Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Todavia, conforme as citações encontradas nos periódicos das sessões desta instituição de 1868 e de 1882, Meirelles deveria representar o monitor *Alagoas* no momento da Passagem de Humaitá. A partir dessas citações, em cotejo com as demais fontes e documentos pesquisados, a Fig. 1 só passou a ser nomeada como "Abordagem ao monitor *Alagoas*" após 1869, ou seja, quando essa tela já estava pintada, sendo de conhecimento de determinadas personalidades. A atribuição mais antiga levantada possivelmente fazendo referência a Fig. 1 como um *Estudo para "Passagem de Humaitá"* se acha no catálogo da exposição de 1941 do MNBA.

As diferentes nomeações relativas à Fig. 1 ao longo do tempo indicam: 1) a encomenda ao artista – o monitor *Alagoas* passando Humaitá (ou similares) –; 2) a escolha do pintor pelo que representar – a abordagem ao monitor *Alagoas* (ou similares) –; e, 3) o processo de dispersão dos estudos de Meirelles após a sua morte – *Estudo para "Passagem de Humaitá"*. A nomenclatura do quadro (Fig. 1) foi sofrendo alterações de acordo com a sua trajetória, na qual pode ser observada uma progressão das identificações relativas à ideia inicial, ao momento representado pelo artista e a uma identificação genérica, como pode ser observado no Apêndice A.

Por fim, as diferentes nomeações dirigidas ao quadro (Fig. 1) ao longo do tempo decorre, também, do evento representado no esboceto fazer parte da operação geral (como citado por Fleiuss) – a Passagem de Humaitá – que igualmente seria, e foi, pintada. Atualmente os estudos de pintores, como os de Meirelles, vêm sendo utilizados como fontes por pesquisadores que se debruçam acerca de compreender as interconexões entre a Pintura Histórica e o seu contexto de produção, recepção e circulação. Deste modo, acreditamos que este artigo possa servir de maneira a acrescentar algumas informações relevantes à literatura sobre Meirelles e a sua produção referente ao conflito contra o Paraguai, tema de relevo na obra do artista.

REFERÊNCIAS

Periódicos

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acessado em datas diversas:
A Notícia, 24 out. 1903.
A Vida Fluminense, 14 mar. 1868.
Correio da Manhã, 28 fev. 1903; 28 jul. 1903; 30 set. 1903.
Correio Mercantil, 5 mar. 1868; 10 mar. 1868; 25 abr. 1868; 14 jun. 1868.
Diario de Noticias, 6 ago. 1870.
Diario do Povo, 30 maio 1868.
Diario do Rio de Janeiro, 4 mar. 1868; 22 mar. 1868; 29 mar. 1868.
Excelsior, ano V, set. 1932.
Jornal do Commercio, 7 mar. 1868; 20 fev. 1869; 22 abr. 1882; 18 ago. 1932.
Jornal do Recife, 4 maio 1868.
O Dia, 11 ago. 1903.
O Mercantil, 21 jun. 1868.
O Paiz, 23 fev. 1903.
Século XX, dez. 1905.
Semana Illustrada (Suplemento), 8 mar. 1868.

Demais Referências

BORNAY, Clovis. Victor Meirelles. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. XIV, 1953.

BRASIL. *Relatório apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Ministro da Justiça e Negocios Interiores Dr. João Luiz Alves*. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1924.

BRASIL. *Relatório apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores de março de 1904*. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1904.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Uma Batalha Cromática: Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá. *XI Encontro de História da Arte*. Universidade de Campinas, 2015. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf. Acesso em: 22 dez. 2022.

COELHO. Mário César. *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. (Tese de Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis – SC, 2007.

COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. (Tese de Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 1995.

COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?*. Editora SENAC, São Paulo – SP, 2005.

COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica Figueiredo Braunscheweiger. *Vitor Meireles, um Artista do Império*. MNBA, MON. Rio de Janeiro – RJ, 2004.

DOCUMENTO avulso n. 4772. 25 jul. 1924. Arquivo do Museu D. João VI EBA/UFRJ. Disponível em: http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=&pagfis=52266. Acesso em: 4 abr. 2023.

DOCUMENTO avulso n. 5100. 21 out. 1919. Arquivo do Museu D. João VI EBA/UFRJ. Disponível em: http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&id=033108782618&pagfis=53147. Acesso em: 4 abr. 2023.

DOCUMENTO avulso n. 5100. 30 set. 1919. Arquivo do Museu D. João VI EBA/UFRJ. Disponível em: http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&id=033108782618&pagfis=53139. Acesso em: 4 abr. 2023.

DOCUMENTO avulso n. 5590, 27 set. 1919. Arquivo do Museu D. João VI EBA/UFRJ. Disponível em: http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=&pagfis=54374. Acesso em: 4 abr. 2023.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra*: nova história da Guerra do Paraguai. Companhia das Letras. São Paulo – SP, 2002.

FLEIUSS, Max. Victor Meirelles [Palestra proferida na tribuna o IHGB]. 1932. *In*: IHGB. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Imprensa Nacional. V. 166. Rio de Janeiro – RJ, 1935.

FRAGOSO, Augusto Tasso. *História da Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai*. Vol. III. Imprensa do Estado-Maior do Exército. Rio de Janeiro - RJ, 1934.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Educação para a Compreensão da Arte*. Editora Insular. Florianópolis – SC, 2001.

FRANZ, Teresinha Sueli. No Último Ateliê de Victor Meirelles: um acervo privado para estudo de sua biografia. *In*: VALLE, Arhur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel Sanson; SILVA, Rosangela de Jesus. (Organizadores). O Ateliê do Artista. *Oitocentos*. Tomo IV. DezenoveVinte/CEFET. Rio de Janeiro – RJ, 2017.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Revelando o Museu Victor Meirelles rumo à Descoberta do seu Potencial Pedagógico e à Educação em Artes Visuais em Florianópolis*. (Dissertação de Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná – UFPR. Curitiba – PR, 1996.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Victor Meirelles*: biografia e legado artístico. Ed. Caminho de Dentro. Florianópolis – SC, 2014.

FROTA, Guilherme de Andrea; LIMA, Marcos Vinícius Ribeiro de. *Diário Pessoal do Almirante Visconde de Inhaúma durante a Guerra da Tríplice Aliança (dezembro de 1866 a janeiro de 1869).* Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1ª Edição, 2008.

GRATZ, George Antonio. The Brazilian Imperial Navy Ironclads, 1865-1874. *Warship*. London, Conway Maritime Press. V. 1999-2000.

GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Victor Meirelles*. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Conselho Federal de Cultura. Rio de Janeiro – RJ, 1977.

IPHAN. (Catálogo). *Museu Victor Meirelles – 50 anos*. Tempo Editorial. Florianópolis – SC, 2002.

MELLO JÚNIOR, Donato. *O Combate Naval de Riachuelo de Vítor Meireles* – seu desaparecimento e sua réplica. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. N. VIII, 1962.

MELLO JÚNIOR, Donato. Temas Históricos. *In*: ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos; SOUZA, Sara Regina Silveira de. *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Pinakotheke. Rio de Janeiro – RJ, 1982.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. (Tese de Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. São Paulo – SP, 2010.

MNBA. (Catálogo). *Exposição Pedro Américo e Victor Meirelles (retrospectiva)*. Museu Nacional de Belas Artes - Ministério da Educação e Saúde, 1941.

MNBA. *Vitor Meireles no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1970.

MOTTA, Artur Silveira da. *De Aspirante a Almirante 1858-1902*: minha fé de ofício documentada. Coleção Jaceguay nº 7. 2ª Edição. Vol. 2. Serviço de Documentação Geral da Marinha. Rio de Janeiro - RJ, 1985.

MOTTA, Artur Silveira da. *Reminiscências da Guerra do Paraguai*. Coleção Jaceguay nº 4. 2ª Edição. Serviço de Documentação Geral da Marinha. Rio de Janeiro - RJ, 1982.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia*: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mauad/Faperj. Rio de Janeiro – RJ, 2016.

PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo Sobre Tela, Olhos para a História*. 1 ed. Rio de Janeiro. Ed. 7 Letras/FAPERJ, 2013.

ROSA, Ângelo de Proença. *Aspectos do Desenvolvimento da Composição em Victor Meirelles*. (Tese para cadeira de História da Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro – RJ, 1966.

ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos; SOUZA, Sara Regina Silveira de. *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Pinakotheke. Rio de Janeiro – RJ, 1982.

ROSA, Ângelo de Proença; PEIXOTO, Elza Ramos. Biografia. *In*: ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos; SOUZA, Sara Regina Silveira de. *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Pinakotheke. Rio de Janeiro – RJ, 1982.

RUBENS, Carlos. *Vitor Meireles*: sua vida e sua obra. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro – RJ, 1945.

SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. *O Quadro da Batalha dos Guararapes*: seu autor e seus críticos. Typographia de Serafim José Alves. Rio de Janeiro – RJ, 1880.

SANT'ANNA, Maria Rúbia. *O Jovem Victor Meirelles*: tempos, traços e trajes. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. *In*: SOUZA, Paulino Jose Soares de. *Relatorio do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869.

SILVA, Luiz Carlos da. Original ou Cópia? A Verdade sobre a famosa imagem da Guerra do Paraguai. *In:* FIGUEIREDO, Luciano. *Guerras e Batalhas Brasileiras*. Coleção Revista de História no Bolso. Sabin. Rio de Janeiro – RJ, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Obra em perspectiva*: Estudo para Passagem de Humaitá, de Victor Meirelles. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010. Disponível em: http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/obra-em-perspectiva/estudo-para-passagem-de-humaita/. Acesso em: 28 dez. 2022.

THOMPSON, George. *A Guerra do Paraguai*: com um esboço histórico do país e do povo paraguaio, e notas sobre a engenharia militar durante a guerra. Tradução: Homero de Castro Jobim. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1968.

TORAL, André Amaral de. *Imagens em Desordem*: a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

VALLE, Arthur. *Obra em Perspectiva*: Esboço de paisagem para Passagem de Humaitá: barranco. Museu Victor Meirelles, 2010. Disponível em: https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/obra-em-perspectiva/esboco-de-paisagem-humaita-barranco/. Acesso em: 28 dez. 2022.

XEXÉO, Mônica Figueiredo Braunscheweiger. Victor Meirelles – Um desenhista singular. *In*: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles*: novas leituras. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

APÊNDICE A – Levantamento das menções encontradas na literatura referentes ao *Estudo para "A Abordagem do Monitor Alagoas"* (Fig. 1)

Categoria	Título Atribuído	Fonte	Data	Página
O monitor Alagoas na Passagem de Humaitá	*O glorioso feito da passagem de Humaytá pelo monitor Alagôas*	O Mercantil	21 jun. 1868	1
	O monitor Alagôas, a figura mais proeminente do inclyto feito da transposição da celebre fortaleza de Humaitá	Correio Mercantil Jornal do Recife	25 abr. 1868 4 maio 1868	2 2
	O monitor Alagôas na passagem ante a fortaleza de Humaitá	Correio Mercantil Jornal do Commercio	10 mar. 1868 7 mar. 1868	2 1
	A Passagem de Humaitá pelo monitor Alagôas	Correio Mercantil	14 jun. 1868	2
	A passagem de Humaytá e o episodio do monitor Alagoas	A Vida Fluminense	14 mar. 1868	125
	O monitor Alagôas na passagem da fortaleza de Humaytá	Diário do Povo	30 maio 1868	3
	Passagem do monitor Alagôas pela fortaleza de Humaytá	Jornal do Commercio	22 abr. 1882	3
A abordagem ao monitor Alagoas	*Abordagem dos Paraguayos ao monitor Alagôas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868*	Santos. *In*: Souza	1869	2
	Abordagem do encouraçado <<Alagôas>>	O Paiz	23 fev. 1903	1
	Abordagem ao Alagôas	Correio da Manhã	28 fev. 1903	1
	Abordagem do vapor Alagoas, depois da passagem de Humaitá, perto do Timbó	Jornal do Commercio RIHGB Excelsior	18 ago. 1932 1935 Ano V, set. 1932	3 699 691
	A abordagem do encouraçado Alagoas na Passagem de Humaitá	Bornay Mello Júnior. *In*: Rosa	1953 1982	82 81
	Abordagem do vapor Alagoas, perto de Timbó	Rosa; Peixoto. *In*: Rosa	1982	47
	Abordagem do encouraçado <<Alagoas>> na passagem de Humaytá perto do Timbó	Sampaio Rubens Toral	1880 1945 2001	349 163 120
	Abordagem do Couraçado Alagoas	Guimarães	1977	88, 90 e 102
	A Abordagem do vapor Alagoas	IPHAN/MVM	2002	22
Estudo para "Passagem de Humaitá"	*Passagem de Humaitá (estudo)*	MNBA	1941	27
	Paisagem do Humaitá (estudo)	MNBA	1970	52
	"PASSAGEM DO HUMAITÁ (Estudo)"	Franz Franz	1996 2001	77 78
	Estudo para "Passagem de Humaitá"	IPHAN/MVM	2002	22 e 80
	Estudo para passagem de Humaitá	Coli; Xexéo	2004	49
	Estudo para *Passagem de Humaitá*	Miyoshi	2010	101 e 309

Fonte: elaborado pelos autores deste trabalho.

BLOCKCHAIN APLICADA À GESTÃO DE ACERVOS: CAMINHOS PARA A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL EM REDE

Zíngaro Homem de Medeiros
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPa/UFRGS)

Ana Carolina Gelmini de Faria
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

(Recebido em: 30/06/2023 * Aprovado em: 09/11/2023)

RESUMO: A blockchain é uma tecnologia recente que propõe transparência, descentralização e imutabilidade como medidas de segurança para informações e ativos digitais. Já utilizada em diversos setores da economia, trata-se de uma base de dados distribuída capaz de armazenar registros de transações em uma cadeia inviolável e inalterável de blocos interdependentes. Esta pesquisa objetiva apresentar o potencial de uso da blockchain como um recurso capaz de fortalecer protocolos de segurança para acervos museológicos. Através de uma análise documental, em diálogo com artigos acadêmicos apresenta as definições gerais da tecnologia blockchain e avalia seu potencial de uso no contexto de instituições museais, articulando esse desafio com as principais políticas e instrumentos de gestão de acervos museológicos já definidos no Brasil que apontam para a construção de um acervo digital em rede. O texto apresenta as vantagens da tecnologia em contrapondo carências e limitações que se impõem para a sua utilização no contexto brasileiro. Conclui-se que a tecnologia blockchain pode aperfeiçoar os processos de gestão das coleções museológicas brasileiras, mas sua utilização deve se sustentar em modelos de governança e protocolos de interoperabilidade, assim como em padrões de documentação capazes de articular as bases de dados institucionais em parâmetros comuns.

PALAVRAS-CHAVE: Política pública para museus. Gestão de acervos museológicos. Documentação museológica. Acervo em rede. Blockchain.

COLLECTIONS MANAGEMENT THOUGH BLOCKCHAIN: BUILDING PATHS FOR NETWORKED CULTURAL HERITAGE

ABSTRACT: *Blockchain is a new edge technology delivering transparency, decentralization and immutability as security measures for information and digital assets. Already used in several sectors of the economy, it is a distributed database capable of storing transaction records in an inviolable and unalterable chain of interdependent blocks. This research aims to present the potential of using blockchain as a resource capable of strengthening security protocols for museum collections. Through a documentary analysis, in dialogue with academic articles, it presents the*

general definitions of blockchain technology and evaluates its potential for use in the context of museum institutions, articulating this challenge with the main policies and instruments for the management of museum collections already defined in Brazil that point to for the construction of a networked digital collection. The text presents the advantages of technology in contrast to the shortcomings and limitations that are imposed for its use in the Brazilian context. Blockchain technology can improve the management processes of Brazilian museum collections, but its use must be supported by governance models and interoperability protocols, as well as documentation standards capable of articulating institutional databases in common parameters.

KEYWORDS: *Public policy for museums. Management of museum collections. Museum documentation. Network collection. Blockchain.*

*

BLOCKCHAIN APLICADA À GESTÃO DE ACERVOS: CAMINHOS PARA A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL EM REDE

1 INTRODUÇÃO

A construção de bases de dados e repositórios digitais para a catalogação, manejo e disponibilização de coleções museológicas na internet se revela como um movimento incontornável para as instituições no contexto do mundo conectado. Ao lado do uso de estratégias virtuais de gestão nos museus, no entanto, se assomam diversos desafios como: integração de sistemas, descentralização do controle, diversificação das fontes de financiamento, distribuição de recursos, entre outros. Para responder a tais demandas, é imprescindível o desenvolvimento de políticas que permitam a articulação dos interesses e objetivos dos diversos atores sociais e instituições museológicas, assim como a alocação de recursos no agenciamento de ações e na promoção de identidades e valores culturais.

Quando avaliamos o caso brasileiro, nos deparamos com um contexto onde os museus, em sua maior parte, não se relacionam enquanto rede - embora se reconheçam enquanto uma em função de seu caráter patrimonial, cultural e museológico comum. De forma que, para se sobrepor a essa situação, revela-se imprescindível assegurar que o conjunto

das informações disponíveis seja amparado por mecanismos de governança - que são determinantes em qualquer tipo de rede de comunicação e relacionamento institucional.

No Brasil, podemos destacar a relação de duas iniciativas que apontam para o gerenciamento das coleções: a criação do Programa Acervo em Rede, instituído em 2013 pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM); e o sistema Tainacan - plataforma online customizável e destinada ao desenvolvimento de repositórios digitais - a qual foi escolhida e incorporada como ferramenta do IBRAM para a difusão do acervo nacional na internet através um acordo firmado com a Universidade Federal de Goiás (UFG) no ano de 2016[1]. Os dois projetos destacam como desafio a promoção e o acesso dos cidadãos aos bens culturais preservados pelos museus brasileiros.

Essa articulação nos expõe a importância da documentação museológica, considerando a normalização dos dados através do uso de tesauros e de vocabulários controlados. Por outro lado, nos motiva a pensar em instrumentos específicos para a gestão de acervos museológicos, para além dos campos previstos pela Resolução Normativa 02 de 29 de agosto de 2014[2] (BRASIL, 2014b) - que se destinam quase que exclusivamente à descrição dos objetos - mas também na imposição de mecanismos capazes de garantir a segurança e a transparência dos registros, no escopo de um verdadeiro sistema de informação. Negligenciar a previsão destes mecanismos tende a sacrificar os protocolos de gestão a uma estrutura frágil, assim como comprometer a sua escalabilidade (considerando a necessidade de expansão de uma determinada rede) a partir do momento em que não se assegura a proteção dos registros e do fluxo de informações, assim como do acesso às coleções, entre outros níveis e instâncias de gerenciamento. Dessa forma, pequenas falhas ou mesmo adulterações promovidas com o intuito de falsificar as informações sobre os objetos, suas transações e etapas de gestão - este conjunto de dados e metadados tão granulares, mas tão pertinentes à manutenção de uma coleção - podem condenar a integridade do sistema. Assim, abordar a gestão de acervos museológicos pressupõe pensar na coordenação destas informações e em sua validação de forma segura e confiável.

[1] Para mais informações, disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/acervo-em-rede-e-projeto-tainacan. Acesso em jan. 2023.
[2] Estabelece os campos obrigatórios e facultativos a serem utilizados na descrição das coleções para a padronização da norma do Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados (BRASIL, 2014b).

É considerando, portanto, a perspectiva de construção de um acervo em rede que a busca por uma solução de (ciber)segurança nos desloca para fora de um campo propriamente museal e aponta para o conceito de *blockchain*, base de uma nova tecnologia disruptiva e que vem sendo aplicada a uma ampla gama de situações e entraves do mundo contemporâneo.

Este artigo tem como objetivo apresentar o potencial de uso da blockchain como um recurso capaz de fortalecer protocolos de segurança para acervos museológicos. Nas próximas seções, apresentaremos as definições gerais da tecnologia de forma a avaliar seu potencial no contexto de instituições museais; mapearemos as políticas de gestão de acervos museológicos brasileiras que sustentam a construção de um acervo digital em rede e, por fim, debateremos as vantagens da tecnologia em contrapondo carências e limitações que se impõem para a sua utilização no contexto brasileiro.

2 UMA TECNOLOGIA DISRUPTIVA ADAPTÁVEL AO CONTEXTO MUSEAL

Funcionando como um protocolo de segurança semelhante a um livro-razão contábil, porém descentralizado, a blockchain se configura como um conjunto de tecnologias que podem ser programadas para registrar e rastrear qualquer recurso de valor, tangível ou intangível, seja um objeto, uma transação ou uma simples informação. O que sustenta o conceito é a possibilidade de se distribuir muitas cópias deste "livro-razão" (chamado ledger) entre todos os participantes da rede - e, com ele, a responsabilidade pela autenticação dos registros e movimentações - ao invés de centralizar a autoridade por estas ações em uma instituição única (SWAN, 2015).

A ideia inovadora aqui é que as partes envolvidas não precisam mais confiar em um indivíduo ou em alguma autoridade intermediária centralizada (e sujeita a falhas como um banco), mas podem confiar no consenso e na aprovação de todos, que validam cada transação, invalidando qualquer possível adulteração posterior realizada em algum “nó” da rede, pois esta seria imediatamente denunciada por sua discrepância em relação aos registros sincronizados entre todos os participantes. Outra grande prerrogativa da tecnologia é o fato de que o processo de validação é realizado por computadores através da resolução de um "quebra-cabeça criptográfico", o que torna o registro inviolável e inalterável. Assim, da mesma forma em que se elimina o elemento intermediário da equação, também se

impossibilita o erro humano, pois o código programado é a lei incontornável a balizar cada transação (SWAN, 2015).

Detalhes técnicos a parte, a tecnologia tem sido anunciada como uma das mais significativas da última década, articulando-se diretamente com os conceitos de Internet das Coisas (IoT) e de Internet dos Serviços (IoS), preconizando uma nova forma de se utilizar a web, baseada no relacionamento entre dispositivos "inteligentes", contexto que prenuncia o advento da chamada "quarta revolução industrial". Por não ser uma mera rede social ou de trabalho e sim um tipo de tecnologia, a blockchain pode ser instrumentalizada de diversas formas e adaptada a diferentes contextos, envolvendo a comunicação entre máquinas, assim como entre máquinas e pessoas.

Na próxima subseção, faremos uma análise ponderada por parâmetros de gerenciamento elencados pelo Tribunal de Contas da União para compreender as condições e possibilidades através das quais as instituições podem se servir deste recurso, considerando a conjuntura própria de sua rede e seu fluxo de informação, assim como as demandas de segurança e privacidade de seus integrantes.

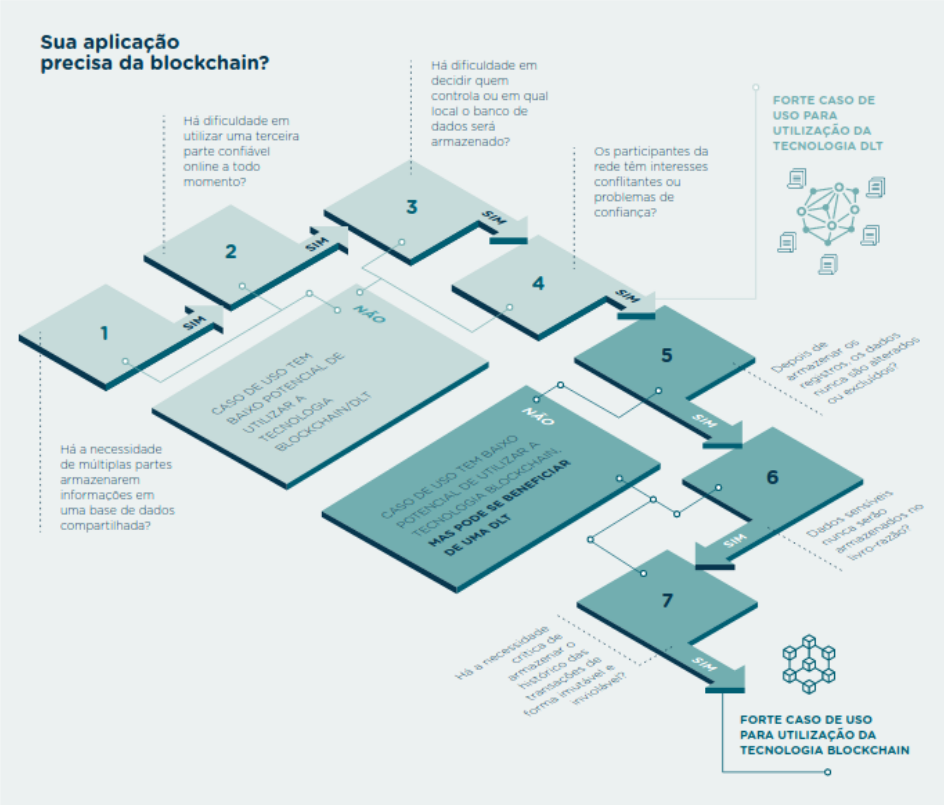
2.1 Identificação de condições e indicação de possibilidades para o campo museal brasileiro

Em 2020, o Tribunal de Contas da União, órgão externo de nível federal responsável pelo acompanhamento da execução orçamentária e financeira no Brasil, publicou o Levantamento da Tecnologia Blockchain (BRASIL, 2020), com o objetivo de compreender a tecnologia, estabelecendo parâmetros, fatores críticos de sucesso e riscos associados à sua aplicação. No documento, é proposto um modelo de avaliação de casos com alto potencial de uso, a partir da observação de determinadas características que apontam para esta solução. Assim, destacam-se as redes que utilizam repositórios compartilhados, cujo nível de confiança entre os diversos participantes seja baixo ou haja qualquer tipo de “conflito de interesses” entre as partes.

Também são assinaladas situações onde as transações dependem da aprovação integral da rede ou necessitam ser monitoradas ao longo de suas etapas de execução. Tais circunstâncias são consideradas cenários propícios ou contextos apropriados nos quais a implantação de uma tecnologia blockchain poderia qualificar ou fortalecer as políticas

institucionais de gestão de serviços, processos ou produtos. A publicação também apresenta uma "árvore de decisão" (Figura 1) para auxiliar o gestor público a identificar de forma precisa a necessidade de se implantar um sistema blockchain em sua instituição ou se as características da organização podem ser contempladas, de forma satisfatória, por outras tecnologias de gerenciamento.

Figura 1 - Árvore da decisão quanto à necessidade de utilizar a tecnologia Blockchain



Fonte: © Tribunal de Contas da União (TCU). BRASIL, 2020, p.23

O instrumento consiste em um conjunto de sete perguntas oferecidas ao gestor por meio de um fluxograma. Quanto mais respostas afirmativas, maiores as chances da instituição em questão se beneficiar da tecnologia:

1. Há necessidade de múltiplas partes armazenarem informações em uma base de dados compartilhada?
2. Há dificuldade em utilizar uma terceira parte confiável online a todo momento?
3. Há dificuldade em decidir quem controla ou em qual local o banco de dados será armazenado?

4. Os participantes da rede têm interesses conflitantes ou problemas de confiança?
5. Depois de armazenar os registros, os dados nunca serão alterados ou excluídos?
6. Dados sensíveis nunca serão armazenados no livro-razão?
7. Há necessidade crítica de armazenar o histórico das transações de forma imutável e inviolável? (BRASIL, 2020, p.23)

As quatro primeiras questões se relacionam com o comportamento e a caracterização geral da rede e apontam para a utilização, por exemplo, para uma *Distributed Ledger Technology* (DLT), sistema de banco de dados distribuído e criptografado, semelhante à blockchain, mas com protocolos de segurança menos rigorosos. A partir da quinta pergunta são destacados detalhes específicos da rede, requisitos e características particulares do gerenciamento de seus dados, que sugerem a melhor adequação de uma blockchain.

Considerando, portanto, a primeira série de perguntas do modelo de decisão do TCU, destaca-se a necessidade de diretrizes de governança e de procedimentos com vistas ao gerenciamento de interesses e a manutenção da isonomia entre os participantes de uma organização que dispõe de um banco de dados comum. Para além destas medidas, questões de confiabilidade associadas à execução correta e justa dos acordos firmados se tornam importantes, principalmente quando as partes não são próximas, mas devem atuar em conjunto. Como veremos na próxima seção deste artigo, esta configuração se aproxima das demandas observadas no campo museal brasileiro relativas à construção de uma política nacional de acervos digitais em rede.

Como requisito para essa interlocução entre as partes está o acesso seguro às informações. As questões 5, 6 e 7, assinaladas na segunda série de perguntas elaboradas na árvore de decisão (figura 1), reportam-se à blockchain como um instrumento capaz de garantir que os registros não serão alterados após a sua entrada em uma dada base compartilhada. De sua utilização se afere, por conseguinte, tranquilidade jurídica aos processos dela decorrentes, o que se revela particularmente importante quando os dados pesquisados são de natureza pública. No Brasil, a Lei de Acesso à Informação (LAI) promulgada em novembro de 2011 regulamentou o artigo 5° da Constituição Federal brasileira, que confere a todos os cidadãos o direito de solicitar aos órgãos públicos, de qualquer esfera ou poder, informações de uso particular ou de interesse geral. A lei também estabelece sanções legais por improbidade administrativa, caso o agente público se recuse a

oferecer as informações requeridas ou mesmo retarde o seu acesso ao requerente (BRASIL, 2011).

A LAI tem por objetivo a transparência, através da criação de um ambiente que permita a fiscalização por parte da sociedade. Em sua redação, se enumeram as qualidades da informação de caráter público, dentre as quais se destacam a disponibilidade dessa informação; a autenticidade - relativa à determinação do indivíduo, equipamento ou sistema que produziu, expediu, recebeu ou modificou a informação; a integridade - que se refere à condição de uma informação não modificada (no sentido de não corrompida) em sua origem trânsito ou destino; e a primariedade - que se caracteriza como a informação coletada na fonte, com alto nível de detalhamento e sem modificações (BRASIL, 2011). É importante reiterar que essa lei dispõe sobre o tratamento documental e os procedimentos a serem observados por toda e qualquer instituição pública.

Na próxima seção, serão confrontados momentos importantes da trajetória brasileira no que se refere à construção de políticas de gestão de acervos museológicos. A partir dessa avaliação, será destacada a necessidade de padrões e estruturas que viabilizem o diálogo entre os atores estratégicos - representantes de diferentes esferas do governo, da sociedade civil e das organizações público-privadas - no escopo do debate sobre o uso de novas tecnologias de gestão, documentação e acesso a informações produzidas pelos museus públicos.

3 UMA PERSPECTIVA BRASILEIRA: A ATUALIDADE DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS

Para responder como as tecnologias associadas à blockchain podem aprimorar o desenvolvimento das políticas de gestão de acervos de forma a assegurar o registro seguro e transparente dos dados, é necessário analisar o caminho percorrido pelo Brasil: identificar alguns instrumentos aos quais as instituições museais lançaram mão para gerenciar as informações de suas coleções, mas também o arcabouço legal existente e caracterizar seus desdobramentos. Primeiramente, é fundamental ressaltarmos a construção da Política Nacional de Museus (PNM) lançada em 2003. Conduzida por meio de um amplo debate entre o governo e a sociedade, podemos observá-la como um amálgama das aspirações do campo para o novo milênio. A partir dela é possível observar a instituição da documentação e do uso de novas tecnologias na agenda da política museal do Brasil, assim como a definição de

estratégias de fomento e valorização do patrimônio cultural brasileiro como um programa de governo orientado por meio de eixos programáticos, dentre os quais podemos destacar para os fins deste artigo:

> - a gestão e configuração do campo museológico, contemplando a implementação do Sistema Brasileiro de Museus que **integre as esferas** governamentais;
> - a **democratização e acesso** aos bens culturais através de redes de informação, estimulando a gestão participativa, eventos multi-institucionais e a circulação de exposições;
> - a informatização dos museus através da **criação de políticas** de apoio ao desenvolvimento de **sistemas de documentação e gestão de acervos**, de transferência de tecnologias para outras instituições, assim como de estímulo a projetos de tecnologia digital em parceria com instituições de ensino;
> - o incentivo à pesquisa em **novas tecnologias** na área de **documentação** e comunicação;
> - o aperfeiçoamento da legislação de **incentivo fiscal** visando à **distribuição dos recursos** aplicados;
> - a fiscalização e controle do **tráfico ilícito de bens** culturais, assim como o apoio a ações e dispositivos legais de seu reconhecimento, salvaguarda e proteção (BRASIL, 2003).

Deste conjunto de eixos programáticos, afere-se a importância fundamental conferida ao desenvolvimento de processos de documentação e acesso às informações, assim como aos mecanismos de controle, instrumentos de gestão e rastreamento de suas coleções compreendidas enquanto diretrizes nacionais.

Como um dos reflexos diretos dessas diretrizes foi criado o IBRAM por meio da Lei 11.906 de 20 de janeiro de 2009[3] (BRASIL, 2009b). A autarquia passou a ser a responsável pela administração dos museus federais e pela execução da PNM. O Estatuto dos Museus também foi lançado no mesmo mês pela Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009[4] (BRASIL, 2009a), instituindo-se como a principal ferramenta de gestão do Instituto.

[3] Cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências (BRASIL, 2009b).

[4] Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências (BRASIL, 2009a).

Alinhado a essa conjuntura, o Brasil avançou regulamentando as leis de criação do IBRAM e do Estatuto dos Museus através do Decreto 8.124 de 17 de outubro de 2013[5] (BRASIL, 2013). Dessa forma, se instituiu como competência do Instituto, entre outras responsabilidades, o Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM). Consoante a estruturação deste arcabouço legal, o IBRAM delineia o programa **Acervo em Rede** visando o desenvolvimento de padrões e diretrizes de documentação para as coleções, assim como a distribuição gratuita de ferramentas e sistemas eletrônicos às instituições. Os primeiros resultados do programa foram as Resoluções Normativas nº 01 de 31 de julho de 2014[6] (BRASIL, 2014a) e nº 02 de 29 de agosto de 2014 (BRASIL, 2014b), que definem conceitualmente o inventário e a sua abrangência enquanto instrumento do instituto, assim como estabelecem os seus campos descritores obrigatórios e facultativos (MIRANDA, 2016).

O caminho trilhado pelo Brasil, no que tange à construção de bases de dados para o controle de coleções, parte de iniciativas isoladas realizadas ao longo dos anos pelos museus do país. Após a criação do IBRAM, decidiu-se aprimorar o Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA), iniciado por esta instituição em 1992, no Rio de Janeiro por meio da base de dados "Donato" (GEMENTE, 2010). Mudanças políticas internas e externas ao IBRAM, assim como a impossibilidade técnica de atualização do sistema às novas diretrizes reconhecidas pelo campo, atrasaram e, por fim, inviabilizaram a sua implementação.

A busca por um novo sistema de gestão de acervos dotados de padrões mínimos de documentação motivou novos esforços por parte das equipes ligadas ao patrimônio. Em 2014, portanto, junto às Resoluções Normativas citadas, o IBRAM lançou o protótipo do Sistema Informatizado de Catalogação e Gestão do Patrimônio Museológico brasileiro - a plataforma "Acervo" - para a construção do INBCM. Desenvolvido em software livre para a web, o sistema era baseado na linguagem PHP e no framework Symfony, utilizando o servidor de banco de dados MySQL. Quanto ao método de normatização documental, o sistema seguia os padrões internacionais de descrição de objetos museológicos do CIDOC/ICOM - o *Lightweight Information Describing Objects* (LIDO) - assim como as diretrizes de

[5] Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (BRASIL, 2013).
[6] Normatiza o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados em consonância com o Decreto nº 8.124 (BRASIL, 2014a).

gerenciamento de coleções britânicas Spectrum estabelecidas pela *Collections Trust* (MIRANDA, 2016). A previsão era de que o sistema fosse disponibilizado em 2016, mas, em meio a dificuldades técnicas, assim como turbulências políticas, transições abruptas de gestão e problemas financeiros que sacudiram o país à época, o processo foi descontinuado.

Paralelamente ao sistema Acervo, no entanto, o repositório digital Tainacan era desenvolvido pelo laboratório de mídias interativas da Universidade Federal de Goiás (MediaLab), e se mantinha como uma possibilidade viável também monitorada pelo Ministério da Cultura. Em 2015, se realizou o lançamento de um projeto piloto pela Universidade Federal de Pernambuco - o Afro Digital - e, já no ano seguinte, o Tainacan foi adotado pelo IBRAM como solução para o programa Acervo em Rede. À época, foi considerada a maior acessibilidade técnica do sistema às equipes dos museus vinculados ao instituto em comparação à plataforma Acervo. Desde então, o Tainacan tem sido utilizado por diversas instituições federais, estaduais, públicas e privadas do país (MARTINS et al., 2017). Na literatura acadêmica, ainda não existem publicações que realizem um debate específico acerca da transição destes dois sistemas ou mesmo sobre a arquitetura do sistema Acervo em si. Resta uma lacuna no período, sem menção clara aos êxitos ou impedimentos que levaram à nova abordagem.

Projetado como uma extensão do Wordpress, de forma a aproveitar a estrutura disponibilizada por esta plataforma, o software livre Tainacan apresenta-se como um de seus "plug-ins", o qual oferece à instituição de guarda a possibilidade de construção de mecanismos próprios de gestão e de catalogação de acervos, assim como dispõe de funcionalidades que permitem e incentivam a interatividade com os usuários. Uma ferramenta customizável de gerenciamento com vistas a configurar um sistema de acesso, busca e gestão descentralizada, facilitando a integração dos diferentes acervos e conteúdos digitalizados, podendo atingir uma ampla gama de atividades, desde a comunicação até rotinas de pesquisa, guarda e preservação. Explorando os seus recursos, é possível criar coleções e configurá-las a partir do uso dos metadados que são disponibilizados pelo programa; adicionar itens manualmente ou importando-os de fontes externas; gerenciar e navegar pelo acervo; criar hierarquias de classes e relacionamentos, estruturando as coleções por meio de taxonomias, entre outras ações e possibilidades inerentes à construção de um repositório digital (TAINACAN, s.d.).

O Tainacan se estabelece como uma plataforma bastante flexível para a construção institucional individualizada. As coleções podem ser modeladas a partir de estruturas de metadados disponibilizadas pelo próprio software, adaptando-as às particularidades de cada instituição. No entanto, apesar de todo esse conjunto de diretrizes e da versatilidade desse novo repositório digital, as instituições brasileiras carecem de instruções mais específicas que aquelas referidas nas resoluções normativas destinadas, especificamente, à inscrição de itens no Inventário Nacional. Para a construção de um verdadeiro acervo em rede, capaz de abranger a diversidade dos bens culturais brasileiros no âmbito de cada tipologia de acervo, é necessário estabelecer parâmetros que permitam a configuração de um sistema nacional integrado, que sigam padrões internacionais consolidados de informatização de dados, descrição e gestão de coleções, como as diretrizes do CIDOC e do Spectrum, que haviam sido previstas no modelo do rejeitado sistema Acervo.

A seguir analisaremos os elementos considerados preponderantes para a estruturação de uma política de acervos digitais em rede no Brasil, de forma a compreender as principais carências do sistema nacional. A partir dessa análise, destacaremos as principais vantagens da tecnologia blockchain no que concerne ao aprimoramento do modelo atual.

3.1 Cultura digital no Brasil: a incontornabilidade de um modelo de governança

No artigo "Iniciativas brasileiras em torno da construção de uma Política Nacional para Acervos Digitais de Instituições de Memória: o desafio da memória em tempos de cultura digital", Calíope Dias e Dalton Martins (2020), integrantes da equipe Tainacan, contextualizam a trajetória das políticas e projetos de digitalização de acervos, acompanhando proposições e perspectivas de pesquisadores e especialistas ligados a preservação do patrimônio cultural digital brasileiro, apresentadas em artigos, encontros, trabalhos, manifestos e outras publicações nos últimos dez anos. Como resultado desta análise de conjunto, os autores apresentam as áreas que requerem uma maior atenção ou onde, ao longo dos anos, foram constatadas as maiores carências para o desenvolvimento de uma política nacional de acervos digitais em rede (Quadro 1).

Considerando as categorias elencadas no quadro, constata-se a premência de soluções sustentadas por modelos de governança, assim como por diretrizes técnicas capazes de garantir, tanto a interlocução entre os agentes e instituições públicas, quanto com as

organizações privadas e a sociedade civil (DIAS; MARTINS, 2020). Da mesma forma, se revela inadiável a padronização nacional de protocolos de interoperabilidade de metadados, mas também dos procedimentos de gestão das coleções para além dos já referidos campos descritores previstos nas resoluções normativas de 2014. É somente a partir dessa perspectiva que poderemos pensar em mecanismos, instrumentos e formatos mais sofisticados de gestão, acesso, captação, direito autoral e redes de colaboração tais como os que a blockchain pode oferecer.

Quadro 1 - Elementos de estruturação para uma política nacional de acervos digitais em rede

CATEGORIA	ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DA POLÍTICA
GOVERNANÇA E DIRETRIZES	Estabelecer modelos de governança
	Definir procedimentos e padrões
	Estruturar e garantir o diálogo entre os atores estratégicos (âmbito da esfera política federal, sociedade civil e organizações público-privadas)
	Incluir profissionais das instituições de memória no processo de construção da política
PADRONIZAÇÃO	Definir protocolos de interoperabilidade
	Estabelecer modelos de digitalização
	Desenvolver diretrizes de ações de preservação digital
ACESSO	Intensificar ações de difusão dos acervos
	Garantir canal de acesso aberto aos acervos culturais
	Construir novas narrativas que refletem o contexto da cultura digital
FOMENTO	Estabelecer estratégias de incentivo de apoio monetário
CAPTAÇÃO	Desenvolver projetos para qualificação dos profissionais atuantes nas instituições de memória
	Garantir estrutura física e tecnológica às instituições
DIREITO AUTORAL	Definir diretrizes relacionadas a propriedade intelectual
REDES DE COLABORAÇÃO	Estabelecer e motivar redes de apoio e colaboração entre as instituições de memória

Fonte: DIAS; MARTINS, 2020, p.42-43.

É preciso destacar que tais definições possuem um caráter estruturante e se iniciam antes mesmo do advento de qualquer tecnologia digital. Ao contrário, se apoiam em normas instruídas por uma documentação de referência a qual se institui a partir do consenso de uma rede integrada de colaboradores e compreendem um conjunto das normativas a serem respeitadas. Somente após a determinação de quais dados são necessários para definir um objeto enquanto acervo cultural é possível difundir e assegurar ao público o acesso a este patrimônio, estruturado em sua integralidade informacional. Da mesma forma, somente após o estabelecimento de boas práticas e a consolidação de procedimentos de gestão a nível nacional - mas também internacional - será possível motivar redes de colaboração e agendas de trabalho compartilhadas entre instituições de grande e pequeno porte, de forma a capitalizar conhecimentos.

Através do uso da tecnologia blockchain, diretrizes de governança e mecanismos de consenso, associados à inviolabilidade dos registros realizados, asseguram, não somente o cumprimento da lei e a interlocução entre as instituições, mas também abrem novas possibilidades ao campo e aprimoramentos até então inviáveis. Podemos destacar a otimização dos protocolos de segurança do histórico de registro e transferência de propriedade (provenance), assim como a determinação da autenticidade das obras; o rastreamento de objetos, a sua visibilidade dentro das cadeias logísticas e de fluxos de informação institucionais; a geração de objetos digitais únicos (a escassez digital); novos parâmetros para utilização das obras, direitos de uso, registros de copyright e de propriedade intelectual; e a utilização de "contratos inteligentes" (smart contracts) para permitir investimentos compartilhados e novos modelos de financiamento cultural como compensações financeiras e distribuição de lucros a países de origem (WHITAKER, 2019; WHITAKER, 2020).

A garantia de integridade e imutabilidade das informações inseridas e aprovadas por um modelo de consenso têm potencial para reforçar e qualificar os atuais sistemas de gestão museais. É neste sentido que a implementação de uma rede blockchain pode se constituir como uma vantagem estratégica para o campo. Ao assegurar tanto proteção contra adulterações quanto transparência ao histórico de registros das coleções, ela se estabelece como elemento articulador para o relacionamento seguro entre múltiplos participantes de uma rede de instituições de guarda. Em decorrência direta de seu caráter distribuído,

descentralizado e auditável, portanto, a tecnologia se mostra como um fator significativo a ser considerado na busca pelo aprimoramento de políticas de acervo em âmbito nacional e internacional.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A blockchain é uma tecnologia disruptiva que surgiu a pouco mais de uma década e tem sido bem recebida por setores relacionados ao registro, gerenciamento, manutenção e rastreamento das mais variadas cadeias logísticas de produtos e serviços ao redor do mundo. Ao longo deste artigo, investigamos o uso dessa tecnologia como uma alternativa adequada ao contexto museológico atual, no escopo das estratégias virtuais de gestão de informações vinculadas às coleções e acervos culturais e museológicos. Para tanto, foram identificadas as políticas e os instrumentos estabelecidos no Brasil para a organização dos seus acervos e coleções.

Após esta análise foram destacadas as diferentes áreas de gerenciamento nas quais se verificam as maiores dificuldades para o desenvolvimento de uma política nacional de acervos digitais em rede no Brasil. O desenvolvimento de bases de dados e repositórios digitais para a catalogação, manejo e disponibilização de coleções museológicas em rede se projeta como ferramenta essencial para as instituições de guarda no contexto do mundo conectado. Diante do uso de estratégias virtuais para a gestão de museus se assomam, no entanto, diversos desafios, tais como: integração de sistemas, descentralização do controle, diversificação das fontes de financiamento, distribuição de recursos, entre outros. Para responder a tais demandas, é imprescindível o desenvolvimento de políticas públicas e instrumentos capazes de articular os interesses e objetivos dos diversos atores sociais, assim como a alocação de recursos para agenciar ações e a promoção de identidades e valores culturais. A partir deste diagnóstico inicial foram relacionados os requisitos e parâmetros de implantação da blockchain em instituições públicas.

Conclui-se que a tecnologia blockchain pode se constituir como uma vantagem estratégica para o campo museológico, representando um avanço na construção de um acervo documentado, disponibilizado, gerenciado e protegido em rede, capitalizando conhecimentos e revitalizando projetos de cooperação internacional tão importantes para o fortalecimento do campo como um todo. A dificuldade de se constituir uma autoridade capaz

de estabelecer mecanismos de confiança - em meio a instituições consagradas, especialistas autossuficientes e personalidades incrédulas - resulta, portanto, na persistência de um ambiente instável e fragilizado, que resiste à adoção dos modelos tradicionais e centralizados de segurança da informação. O advento da blockchain representa um ponto de viragem para o desenvolvimento de redes como esta, marcadas pela baixa confiança entre os participantes. Seu protocolo, que dispensa a aprovação de uma autoridade intermediária, confere às relações interinstitucionais um status verdadeiramente descentralizado, mas também seguro e transparente.

Como forma de dirimir, ainda, qualquer dúvida sobre a contribuição que a blockchain pode oferecer ao campo museal, foi de grande conveniência e utilidade encontrar a publicação, de 2020, do Tribunal de Contas da União. Tendo por referência a sua árvore de decisão foi possível confirmar o grande proveito que os museus - em especial as instituições públicas - podem tirar ao adotar essa tecnologia, solucionando problemas específicos ligados à configuração das redes, à descentralização das decisões, à segurança dos dados e à transparência dos processos.

Para tanto, é preciso consolidar normas de estrutura, regras e convenções, assim como padrões de terminologia para a formatação e controle de vocabulários repertoriados que garantam a interoperabilidade da rede. Podemos antever a construção um sistema de caráter nacional, cuja envergadura seja capaz de assegurar o controle e a proteção do patrimônio cultural, identificando e custodiando a movimentação e as transações de objetos, devidamente documentados para este fim, através da estruturação de dados em uma rede de instituições interoperáveis.

Porém, reitera-se que mesmo tecnologias disruptivas como a blockchain, não resolvem, sozinhas, os problemas dos museus - e que os programadores não serão os museólogos do futuro. Diante desta constatação, se depreende que a implementação da blockchain como uma camada de segurança e governança para a estruturação de um acervo nacional em rede pressupõe, incontornavelmente, a elaboração e o estabelecimento de políticas de documentação, padronização e gestão baseadas em normativas técnicas bem definidas. Essas diretrizes devem ser capazes de unificar, em um todo coerente, não somente as diferentes categorias institucionais e campos de conhecimento que compõem os acervos

culturais brasileiros, mas também a catalogação e o registro de informações relativas ao conjunto das práticas museais que são aplicadas sobre essas coleções.

A blockchain deve impactar todos os setores da sociedade nas próximas décadas, aprimorando a gestão da informação e possibilitando novas abordagens de organização e compartilhamento de forma descentralizada, transparente e segura. Na esteira desse processo, a tecnologia pode se constituir como uma vantagem estratégica para os museus brasileiros, representando um avanço na construção de um acervo, disponibilizado, gerenciado e protegido em rede, capitalizando conhecimentos e revitalizando projetos de cooperação internacional, tão importantes para o fortalecimento e consolidação do campo como um todo.

Financiamento

Agradecemos à CAPES pela cessão de bolsa para a realização do mestrado em Museologia e Patrimônio da UFRGS.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Decreto nº 8.124, de 17 de Outubro de 2013**. Brasília, DF, 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm Acesso em janeiro de 2023.

BRASIL. **Lei nº 11.906, de 20 de Janeiro de 2009**. Brasília, DF, 2009b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm Acesso em janeiro de 2023.

BRASIL. **Lei n° 12.527, de 18 de nov. de 2011**. Brasília, DF, 2011. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=12527&ano=2011&ato=dc1UTUU1UMVpWT65a Acesso em janeiro de 2023.

BRASIL. **Política Nacional de Museus**, Brasília, DF, 2003. Disponível em: https://www.gov.br/museus/politica-nacional-de-museus-memoria-e-cidadania/ Acesso em: janeiro de 2022.

BRASIL. **Resolução Normativa IBRAM 01 de 31 de julho de 2014**, Brasília, DF, 2014a. Disponível em:

https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=19&data=01/08/2014 Acesso em janeiro de 2023.

BRASIL. **Resolução Normativa IBRAM 02, de 29 de agosto de 2014**, Brasília, DF, 2014b. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/ResolucaoNormativa2_INBCM.pdf Acesso em janeiro de 2023.

BRASIL. Tribunal de Contas da União**. Levantamento da Tecnologia Blockchain**. Brasília, DF, 2020. Disponível em: https://portal.tcu.gov.br/levantamento-da-tecnologia-blockchain.htm Acesso em: janeiro de 2023.

DIAS, Calíope Victor Spíndola de Miranda; MARTINS, Dalton Lopes. Iniciativas brasileiras em torno da construção de uma Política Nacional para Acervos Digitais de Instituições de Memória: o desafio da memória em tempos de cultura digital. **Políticas Culturais em Revista**, v. 13, n. 1, p. 16-46, 2020. Disponível em: https://pesquisa.tainacan.org/repositorio-de-pesquisa/iniciativas-brasileiras-em-torno-da-construcao-de-uma-politica-nacional-para-acervos-digitais-de-instituicoes-de-memoria-o-desafio-da-memoria-em-tempos-de-cultura-digital/ Acesso em janeiro de 2023.

GEMENTE, Gilson. Vinte anos de Donato: um breve histórico do Banco de Dados do Museu Nacional de Belas Artes". **I Seminário Serviços de Informação em Museus.** São Paulo, 2010. Disponível em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/07498.pdf Acesso em maio de 2022.

MARTINS, Dalton Lopes; SEGUNDO, José Eduardo Santarem; SILVA, Marcel Ferrante; SIQUEIRA, Joyce. Repositório Digital com o Software Livre Tainacan: revisão da ferramenta e exemplo de implantação na área cultural com a Revista Filme Cultura. **XVIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação** (XVIII ENANCIB). Marília, 2017. Disponível em: https://pesquisa.tainacan.org/wp-content/uploads/2019/01/repositorio-digital.pdf Acesso em janeiro de 2023.

MIRANDA, Rose Moreira. Acervo em rede: interligando o patrimônio museológico brasileiro. **III Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo, 2016. p.117-129. Disponível em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/11738.pdf Acesso em maio de 2022.

SWAN, Melanie. **Blockchain: Blueprint for a new economy.** 1. ed. Sebastopol: O'Reilly Media, Inc., 2015, 149 p.

TAINACAN. **Tainacan: Um software livre, flexível e potente para criação de repositórios de acervos digitais em WordPress**. s.d. Disponível em: https://tainacan.org/ Acesso em janeiro de 2023.

WHITAKER, Amy; BRACEGIRDLE, Anne; MENIL, Susan de; GITLITZ, Michelle Ann; SALTOS, Lena. Art, antiquities, and blockchain: new approaches to the restitution of cultural heritage. International **Journal of Cultural Policy,** 2020. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/10286632.2020.1765163?scroll=top Acesso em janeiro de 2023.

WHITAKER, Amy. Art and blockchain: A primer, history, and taxonomy of blockchain use cases in the arts. Artivate, **University of Arkansas,** v. 8, n. 2, p. 21-46, 2019. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/811867/pdf#references_tab_contents Acesso em janeiro de 2023.

INTERSECÇÕES ENTRE A MUSEOLOGIA E A TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO: GESTÃO DE ACERVOS DIGITAIS NO MUSEU DA PESSOA E MEMORIAL DA RESISTÊNCIA

Vinícius Bard Mathias de Souza
Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduado em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Graduando em Análise e Desenvolvimento de Sistemas pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Rua Veranópolis, 43 apt 1. Passo da Areia, Porto Alegre/RS CEP 90520-530. Tel: (51) 99697-1348. Email: vinicius_bard@hotmail.com

Ana Celina Figueira da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Ciências da Informação. Graduação em História e Museologia. Mestre em Ciência Política. Doutora em História. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Ramiro Barcelos, 2705, sala 515, Campus Saúde. Bairro Santana, Porto Alegre/RS. CEP 90035-007. Telefone: (51) 3308-5229; (51) 99838-7844. Email: ana.celina@ufrgs.br

(Recebido em: 13/09/2023 * Aprovado em: 05/11/2023)

RESUMO: O presente trabalho procura discutir as intersecções entre a Museologia e a Tecnologia da Informação, destacando como algumas instituições museológicas utilizam as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) para gerir, preservar e divulgar seus acervos no ciberespaço. Desta forma, em um primeiro momento, discorre brevemente sobre a relação entre a Museologia, enquanto campo interdisciplinar, e a Ciência da Informação. Utiliza os resultados da pesquisa TIC Cultura (2016-2022), promovida pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (CETIC), e do trabalho "Gestão de Acervos Digitais: um estudo a partir das coleções de depoimentos do Museu da Pessoa (SP) e do Memorial da Resistência (SP)" para promover discussões relacionadas à implementação de tecnologias em espaços museais. Por fim, destaca que a intersecção entre a Museologia e a Tecnologia da Informação é de grande potencial para o campo museológico, de modo que o uso do ciberespaço para preservar e divulgar acervos oferece oportunidades significativas, mas também desafios técnicos que requerem abordagens multidisciplinares.

PALAVRAS-CHAVE: Cibermuseologia. Tecnologia da Informação. Museu da Pessoa. Memorial da Resistência.

INTERSECTIONS BETWEEN MUSEOLOGY AND INFORMATION TECHNOLOGY: MANAGEMENT OF DIGITAL COLLECTIONS AT MUSEU DA PESSOA AND MEMORIAL DA RESISTÊNCIA

ABSTRACT: *This research seeks to discuss the intersections between Museology and Information Technology, highlighting how some museum institutions use Information and Communication Technologies (ICTs) to manage, preserve and disseminate their collections in cyberspace. Therefore, at first we briefly discuss the relationship between Museology, as an interdisciplinary field, and the field of Information Science. We used the results of the "TIC Cultura (2016-2022)" survey, promoted by the Regional Center for Studies for the Development of the Information Society (CETIC), and the research "Digital Collection Management: a study based on the testimonial collections of the Museu da Pessoa (SP) and Memorial da Resistência (SP)" to promote discussions related to the implementation of technologies in museum spaces. Finally, we highlight that the intersection between Museology and Information Technology is an area of great potential for the museological field, so that the use of cyberspace to preserve and disseminate collections offers significant opportunities, but also technical challenges that require multidisciplinary approaches.*

KEYWORDS: *Cybermuseology. Information Technology. Museu da Pessoa. Memorial da Resistência.*

*

INTERSECÇÕES ENTRE A MUSEOLOGIA E A TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO: GESTÃO DE ACERVOS DIGITAIS NO MUSEU DA PESSOA E MEMORIAL DA RESISTÊNCIA

1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos em instituições museológicas, geralmente recordamos espaços artísticos ou históricos voltados para a exibição de objetos materiais que despertam nossa admiração ou curiosidade. Essa percepção centrada em características de instituições museológicas convencionais não está equivocada, entretanto, devemos sempre considerar que a instituição museal na atualidade pode exercer diferentes atividades que não estejam, necessariamente, relacionadas à exposição de objetos em espaços físicos fechados. Neste sentido, observamos progressivamente novas formas de manifestação do fenômeno museal, seja sob a configuração de museus de território, ecomuseus, museus de percurso e também museus virtuais. Entendemos que essas diferentes formas de manifestação são reconfigurações

de um fenômeno que está intrinsecamente ligado às mudanças na forma de interpretação da realidade contemporaneamente, em que o museu:

> tomará a forma que lhe for possível, no tempo desejado, para re-presentar, comunicar, criar e fazer sentido das coisas, sobre as coisas (e apesar das coisas), ainda que para isso seja necessário simular e seduzir. Pois o museu de hoje, mais do que síntese ou representação de mundo, é uma instância de presentificação dos novos modos pelos quais o homem vê o mundo (SCHEINER, 1998, p. 144).

Compreender o fenômeno museal a partir dessa pluralidade de sentidos permite que a Museologia experimente e aproprie-se de características diversas, indicando de maneira assertiva o caráter interdisciplinar que é próprio deste campo. Por um lado, este diálogo entre disciplinas combate a fragmentação do conhecimento em disciplinas autônomas e encerradas em si mesmas, contribuindo para a interseção entre a Museologia e, por exemplo, a sua grande área, a Ciência da Informação (LOUREIRO; LOUREIRO; SILVA, 2008), por outro, gera o estabelecimento de novos subcampos associados à Museologia, promovendo o interesse na capacitação de profissionais que se relacionam com outras esferas do conhecimento, cuidando sempre para que o cerne da formação profissional - a Museologia - não seja perdida.

Dessa forma, entendemos que a área de atuação do museólogo não está restrita ao museu, mas sim presente em processos museais e todo e qualquer campo onde este possa atuar como provocador, intérprete e registrador da relação entre o ser humano e a sua realidade (CHAGAS, 1994). Estas intersecções de atuação profissional fazem parte dos novos desafios impostos ao campo da Museologia que, para manter-se relevante, deve voltar seu olhar às transformações contemporâneas.

Devido a estas possibilidades de reconfiguração, percebemos a Museologia, em sua essência, como fruto de uma multiplicidade de sentidos, realizações e principalmente potências, que não só permite, mas incentiva o surgimento de uma série de debates na esfera acadêmica, voltados principalmente à conceituação teórica do fenômeno museu, como observamos nos trabalhos de Henriques (2004) e Magaldi (2010) que dissertam sobre a tipologia museu virtual. Apresentam-se também discussões que relacionam as práticas museológicas com o desenvolvimento e apropriação de novas tecnologias, seja através da inserção de acervos no ciberespaço ou então na implementação de sistemas digitais de gestão de informações em instituições culturais (LOUVISI, 2014; FERREIRA, 2022; PADILHA,

2022). Neste trabalho pretendemos relacionar a contínua ampliação destas novas Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) com processos museológicos em instituições com presença no ciberespaço, contribuindo para as discussões que relacionam o campo museológico com as práticas da Tecnologia da Informação. Em geral, o objetivo é apresentar, de forma introdutória, a crescente relação entre a tecnologia da informação e a gestão e divulgação de acervos das instituições museológicas.

Para isso, apontamos, em um primeiro momento, a atual situação de implementação e utilização geral das Tecnologias da Informação em instituições museológicas a partir de alguns indicadores da pesquisa TIC Cultura (2016-2022). Em seguida, procuramos expandir os resultados obtidos através do trabalho "Gestão de Acervos Digitais: um estudo a partir das coleções de depoimentos do Museu da Pessoa (SP) e do Memorial da Resistência (SP)" (SOUZA, 2023), associando os procedimentos de gestão dos acervos digitais destas respectivas instituições com as interseções entre a Museologia e a Tecnologia da Informação. Neste trabalho o objetivo foi compreender os procedimentos de documentação e preservação empregados nas coleções de entrevistas publicizadas nos sites do Museu da Pessoa e do Memorial da Resistência através da identificação dos metadados utilizados para a documentação destes acervos em ambas as instituições, verificando a utilização de padrões nesse processo e comparando as nuances da gestão de acervos do Museu da Pessoa e do Memorial da Resistência, salientando suas diferenças e similaridades. O resultado evidenciou como estas instituições museológicas lidam com a documentação, preservação e publicização de objetos digitais, indicando, em certa medida, o desenvolvimento de novas interfaces entre a Museologia e a Tecnologia da Informação.

O Museu da Pessoa foi escolhido como objeto de estudo por ser uma das primeiras instituições museológicas a existir como um museu virtual, disponibilizando o acervo no seu *site* desde 1997 (HENRIQUES, 2004), demonstrando certo pioneirismo na publicização de acervos digitais, não só no Brasil, mas no mundo. Sua missão é "transformar a história de toda e qualquer pessoa em patrimônio da humanidade" (MUSEU DA PESSOA, 2023, doc.eletr.), para isso coleta depoimentos dos mais variados temas. Atualmente o acervo do Museu da Pessoa conta com mais de 20 mil histórias de vida, 60 mil fotos e 5 mil vídeos.

Já o Memorial da Resistência surgiu em 2002 a partir da identificação da necessidade de preservar as memórias relacionadas ao enfrentamento da ditadura militar no Brasil através

da criação de um acervo de história oral e registros de locais de memória. Para isso, a instituição realiza a coleta regular de testemunhos e tem por objetivo "reconstituir a memória política brasileira através da técnica da História Oral" (ARAUJO; BRUNO, 2009, p.49). O Memorial passou a publicizar seu acervo na *internet* através da plataforma Tainacan[1] em 2021 e, ao todo, estão disponíveis no site para consulta, 166 testemunhos e 490 lugares de memória.

A escolha destas instituições, para a análise proposta, é interessante devido às suas singularidades e diferenças. Neste sentido, destacamos que compartilham alguns atributos fundamentais como a tipologia do acervo, referente à história oral e em diálogo com memórias relacionadas a momentos políticos e econômicos da história do Brasil; também fazem uso extensivo da publicização dos seus acervos no ciberespaço como forma de divulgar suas coleções e interagir com seu público. Além disso, a maioria do acervo dessas instituições possui como suporte o meio digital, uma vez que os registros das histórias de vida e testemunhos que integram as coleções foram criados e estão armazenados primariamente em suportes digitais como computadores ou servidores. Todavia, existem também algumas diferenças essenciais como o caráter institucional desses espaços, de modo que o Museu da Pessoa existe exclusivamente no ciberespaço, enquanto o Memorial da Resistência possui uma sede física aberta ao público e somente disponibiliza seu acervo no ciberespaço. De forma geral, estas características tornam propícias comparações dos processos museológicos que ocorrem no Museu da Pessoa e no Memorial da Resistência, principalmente os relacionados à gestão desta tipologia específica de acervos e sua conexão singular com a Tecnologia da Informação.

2 TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO E MUSEUS BRASILEIROS

As novas Tecnologias da Comunicação e Informação (TICs) possibilitaram, nas últimas décadas, um grande aumento da produção e circulação da informação na nossa sociedade. Nesta realidade é necessário considerar a necessidade de se pensar a publicização de acervos, a relação do museu com seu público e a apropriação de recursos tecnológicos na expografia das instituições.

[1] "O Tainacan é uma solução tecnológica para a criação de coleções digitais na Internet. Pensado para atender a realidade das instituições culturais, ele é um software gratuito, que permite a gestão e a publicação de acervos digitais de forma fácil e intuitiva." Disponível em: https://tainacan.org. Acesso: 10 set. 2023.

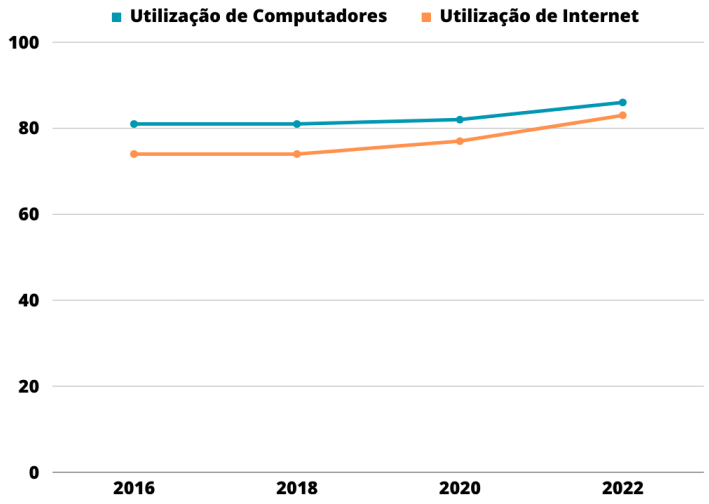
Verificamos o estreitamento da Museologia com estas novas tecnologias há pelo menos quase 4 décadas, a partir de ações como o desenvolvimento de um banco de dados informatizado de pintura brasileira em 1983 pelo Instituto Itaú Cultural (RODRIGUES, 2010), a digitalização de parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo e sua disponibilização na internet em 1998 (GARCEZ, 1998) ou o próprio lançamento do primeiro *site* do Museu da Pessoa em 1997 (HENRIQUES, 2004) demonstram que o movimento de utilizar novas tecnologias a serviço das instituições e seus acervos é uma inquietação constante.

Além da concepção e implementação destas novas tecnologias em espaços museológicos, observamos o surgimento de estudos relacionados à Cibermuseologia, uma nova área do campo da Museologia que pode ser definida "como uma corrente ou subdivisão aplicada ao campo disciplinar da Museologia que estuda as relações cibernéticas estabelecidas nos processos de musealização, processos aqui entendidos como não restritos aos museus." (MAGALDI; BRITTO, 2018, n.p). Entretanto, além da dimensão teórica, a Cibermuseologia compreende também uma série de atribuições de cunho prático, pois segundo Leshchenko (2015) podemos encontrar exemplos da aplicação desta nova área em espaços museológicos por meio de ações como a utilização de computadores e recursos computacionais, a realização de exposições virtuais, práticas relacionadas ao armazenamento de informações em equipamentos eletrônicos, digitalização do patrimônio, estratégias comunicacionais em mídias sociais, entre outras ações (LESHCHENKO, 2015 *apud* MAGALDI, BRITTO, 2018, n.p).

Neste sentido, podemos medir a difusão das práticas da Cibermuseologia através de indicadores da implementação e utilização de tecnologias digitais em instituições culturais no Brasil. Para isso, pesquisas como a TIC Cultura, que tem o objetivo de "compreender a presença e a adoção das tecnologias de informação e comunicação (TIC) nos equipamentos culturais brasileiros" (CETIC, s.d., doc.eletr.), são fundamentais na quantificação destes dados, fornecendo importantes indicadores. Esta pesquisa é realizada desde 2016 de forma bienal e considera arquivos, bens tombados, bibliotecas, cinemas, museus, pontos de cultura e teatros como tipologias de equipamentos culturais brasileiros, analisando a infraestrutura e utilização das TICs nestes espaços, assim como a digitalização e publicização de acervos e também a maturidade tecnológica destas instituições, isto é, a presença e aptidão das equipes na utilização destas tecnologias.

Em geral, os dados da TIC Cultura demonstram que as instituições culturais brasileiras estão gradualmente explorando e implementando recursos tecnológicos. Especificamente, relacionado aos museus, observamos que em 2016, 80,7% alegaram ter utilizado algum computador, este valor sofreu pouca variação nos resultados de 2018 (80,7%) e 2020 (82,2%), mas em 2022 aumentou para 86% das instituições, este é um resultado semelhante à utilização da internet, que em 2016 foi de 74,1%, repetindo-se em 2018 (74,1%), aumentando em 2020 (77,3%) e mais ainda em 2022 (83%). A Figura 1 é uma sistematização destes dados em termos percentuais.

Figura 1 - Percentual de Utilização de Recursos Tecnológicos em Museus



Fonte: Dos autores, 2023.

.

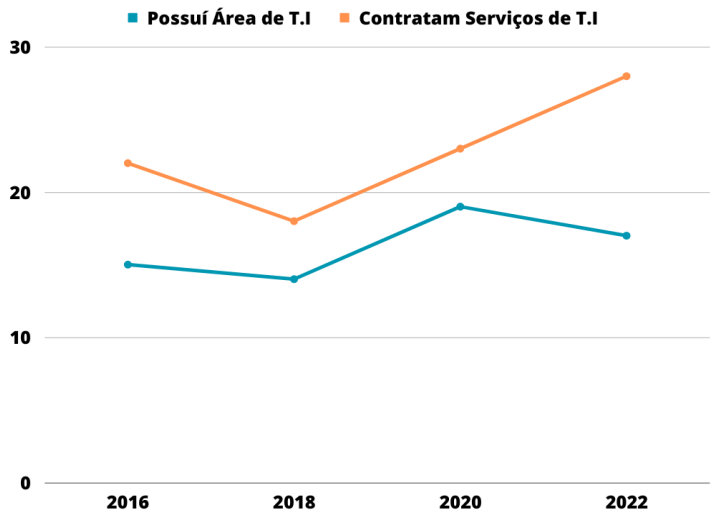
O crescimento na utilização e implementação destas tecnologias nas instituições culturais durante o período de 2016 a 2020 pode parecer lento, entretanto é constante, demonstrando que os museus, mesmo em um período de pouquíssimo investimento no setor cultural, buscaram seu desenvolvimento tecnológico. Já o pequeno salto de aproximadamente 4% na utilização de computadores e de 6% na utilização da internet em 2022 pode ser explicado pela pandemia de Covid-19, que estimulou a inovação em museus e instituições culturais, principalmente no que diz respeito à comunicação virtual e à presença no ciberespaço. Estas práticas de mediação com o público através da dimensão digital supõem a utilização do ciberespaço como suporte para comunicação do acervo, demonstrando que a pandemia acelerou o processo da digitalização geral das informações que segundo Lévy (2010,

p. 95) há de tornar o ciberespaço o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade.

Entretanto, sabemos que para a experimentação e implementação de novas tecnologias é necessário que as instituições culturais detenham certo nível de maturidade tecnológica, o que, de forma geral, requer investimento em recursos, materiais e humanos, que sejam direcionados para a implementação de projetos que estejam de acordo com os objetivos de desenvolvimento tecnológico da instituição. Neste sentido, é importante ressaltar que a utilização destas tecnologias em museus e instituições culturais não depende somente do investimento em infraestrutura, mas essencialmente da capacitação, através do treinamento e da presença de profissionais com habilidades digitais (NOEHRER *et al*., 2021 apud TIC CULTURA, 2022).

Desta forma, torna-se interessante observar a presença de equipes ou departamentos de T.I, ou informática como um indicador de maturidade tecnológica. No ano de 2016, 15% das instituições museológicas brasileiras alegaram possuir área voltada para T.I, destas, 22% eram contratadas. Este número diminui em 2018 com 14% das instituições com áreas de T.I e destas 18% sendo contratadas, mas subiu em 2020, onde 19% das instituições alegaram possuir área de T.I e 23% eram contratadas, em 2022 este dado torna-se mais interessante com 17% dos museus possuindo área de T.I e 28% sendo contratadas. Dados sistematizados na figura 2.

Figura 2 - Percentual de museus com área de TI - própria e contratada



Fonte: Dos autores, 2023..

O aumento da disposição de profissionais de T.I em instituições museológicas de 2018 a 2020 evidencia que o setor cultural, em função da pandemia, aproveitou-se do aquecimento do mercado da tecnologia neste período para a contratação e o desenvolvimento de projetos tecnológicos, principalmente no que diz respeito à virtualização da experiência museal através da promoção de visitas e ações educativas no ciberespaço. Esta experiência, além de demonstrar que os museus estão conectados de forma inerente às transformações sociais, também permite, através dos resultados de 2022, verificar que as instituições museológicas podem perceber o setor de T.I como situacional, e o aumento da escolha pela contratação de equipes terceirizadas pode demonstrar que esta área é mais associada ao desenvolvimento de projetos ou prestação de serviços eventuais, e não é vista como parte da estrutura organizacional substancial na maioria dos museus.

3 ESTRATÉGIAS DE GESTÃO DE ACERVOS DIGITAIS NO MUSEU DA PESSOA E NO MEMORIAL DA RESISTÊNCIA

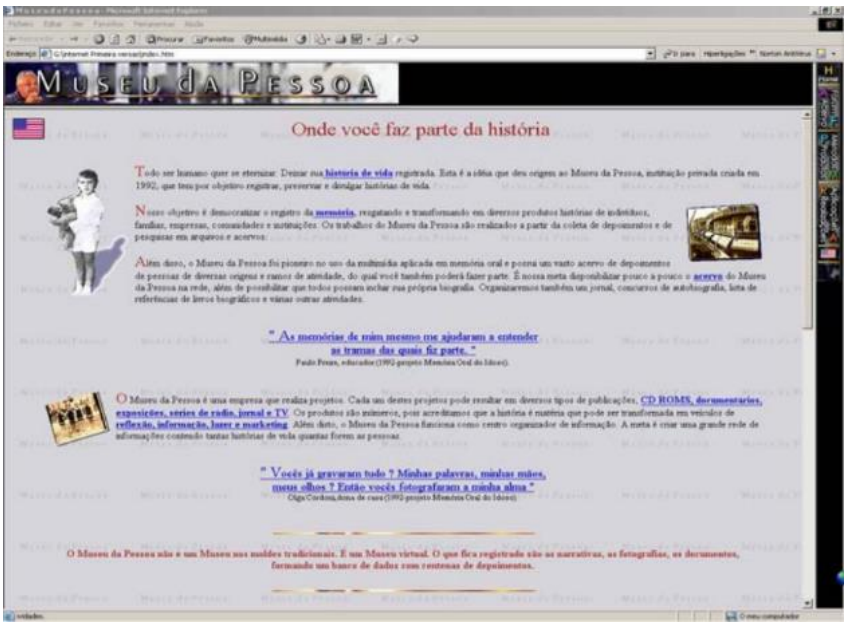
Ao propor a preservação e divulgação de coleções e objetos digitais, tanto o Museu da Pessoa, como o Memorial da Resistência, são impelidos a desenvolver técnicas e implementar novas ferramentas tecnológicas, principalmente no que diz respeito à publicização destes objetos, o que exige uma série de procedimentos técnicos relacionados à gestão de acervo, sobretudo na documentação de arquivos digitais (SOUZA, 2023, p.39). Portanto, a análise dos processos de gestão dos acervos digitais no Museu da Pessoa e no Memorial da Resistência torna-se oportuna frente à relação entre a Museologia e a Tecnologia da Informação. Verificaremos nos parágrafos a seguir como estas instituições lidam com a gestão de acervos digitais, principalmente no que tange à documentação e preservação destes objetos, assim como sua relação com a implementação de novas tecnologias.

3.1 Museu da Pessoa

O Museu da Pessoa foi criado oficialmente em 1991, entretanto a consolidação de sua presença no ciberespaço ocorreu somente em 1997 através da criação do primeiro *site* da instituição, nesta época ainda atrelado ao portal do Universo Online - UOL (Figura 3). Este primeiro espaço ainda não realizava a publicização extensa do acervo, possuía caráter institucional e funcionava como uma espécie de folheto eletrônico apresentando o Museu

(HENRIQUES, 2004, p.103). Apesar disso, a equipe por trás da instituição sempre enxergou o ciberespaço como um poderoso canal de comunicação e interação com o público, de modo que ainda no final da década de 1990 o *site* do Museu passou a permitir que os seus usuários enviassem depoimentos via texto que mais tarde eram indexados ao portal e disponibilizados na rede.

Figura 3 - Primeira versão do site do Museu da Pessoa



Fonte: Henriques, 2004, p.101.

O acervo do Museu da Pessoa é constituído principalmente de objetos digitais coletados tanto através do desenvolvimento de ações próprias da instituição quanto através da "doação" voluntária de depoimentos por parte do seu público. Estes objetos possuem diferentes suportes originais, que podem variar nos seguintes formatos: "LTO-7 / HDD Externo / MiniDV / DVCAM / Betacam / Hi8 / VHS / VHS-C / DVD / CD / MiniDisc / DAT / K7.", além das possíveis seguintes extensões de arquivo: "AVI, ASF, FLV, MKV, MOV, MP4, WMV, NATIVO, MP3, WMA, WAV, AAC, AIFF, PCM, FLAC" (SOUZA, 2023, p.41). Esta grande variedade de suportes e formatos demonstra de forma objetiva a associação da trajetória da instituição e a implementação de novas Tecnologias da Informação e Comunicação, exemplificando que a relação entre acervos e tecnologia não é recente, mas principalmente que a salvaguarda de objetos digitais demanda o desenvolvimento constante de políticas de acervo em diálogo com questões técnicas da área da Tecnologia da Informação,

uma vez que a difusão de novos suportes e formatos de mídia ameaça a preservação de objetos digitais devido a sua obsolescência.

Estas interfaces tornam-se ainda mais evidentes quando observamos as ações de preservação destes objetos digitais na instituição, de maneira que o armazenamento ocorre em dois suportes diferentes: um voltado para preservação, através do suporte *Linear Tape-Open* (LTO), tecnologia de armazenamento em fita magnética, e outro voltado para o acesso por via de *Hard Drives* (HD's), que podem ser conectados ou integrar computadores e servidores.

Ao todo a instituição possui mais de 300 TB de arquivos armazenados em seus servidores, demonstrando que salvaguardar esta tipologia tão singular exige conhecimentos que ultrapassam os obtidos através da formação museológica tradicional. Neste aspecto, é interessante verificar que a instituição possui uma equipe de informática permanente e que presta apoio direto à equipe museológica quanto a questões técnicas, além de atuar no desenvolvimento de uma plataforma de gestão de acervo própria da instituição (SOUZA, 2023, p.43). Estas características demonstram um avançado nível de maturidade tecnológica da instituição, uma vez que seu sucesso é fruto direto da sua relevância no ciberespaço.

3.2 Memorial da Resistência

O Memorial da Resistência possui uma trajetória um pouco diferente. Inicialmente, em 2002, a instituição surgiu como Memorial da Liberdade, entretanto foi somente em 2009 que o Memorial da Resistência foi inaugurado ao público em sua configuração atual. A partir de 2021 a instituição passou a publicizar seu acervo no ciberespaço através da plataforma Tainacan, onde podem ser acessados, até o momento, 166 testemunhos e 490 locais de memória (Figura 4). Hoje, a instituição atua ativamente na criação e alimentação de redes de memória, procurando a preservação e valorização de registros e lembranças daqueles que lutaram pela democracia em um período tão bárbaro quanto o da ditadura militar no Brasil.

Para isso o Memorial da Resistência alimenta o seu programa de Coleta Regular de Testemunhos, linha de ação institucional cujo objetivo é "reconstituir a memória política brasileira através da técnica da História Oral" (ARAUJO; BRUNO, 2009, p.49). Neste processo de coleta, tratamento e publicização dos depoimentos podemos identificar uma série de técnicas e procedimentos específicos desta tipologia de acervo, como a própria decupagem

que é realizada através de ferramentas digitais. Todavia, diferentemente do Museu da Pessoa, o Memorial da Resistência não possui uma relação tão profunda com o ciberespaço e com a gestão de objetos digitais, isto fica evidente pela ausência de metadados relacionados à materialidade física dos registros, isto é o suporte físico dos registros digitais, por exemplo: HD, CD, DVD entre outros. (SOUZA, 2023, p.45).

Figura 4 - Página do acervo publicizado do Memorial da Resistência

Fonte: Memorial da Resistência, 2023, doc. eletr.

Mesmo assim, podemos identificar boas práticas realizadas pela instituição no que diz respeito à documentação e preservação destes itens, uma vez que durante o período de realização da pesquisa a própria instituição estava elaborando um diagnóstico voltado para captação de dados relacionados à materialidade física dos registros no acervo. O armazenamento destes objetos ocorre primariamente em duas etapas: a primeira em um servidor interno da instituição para preservação, e a segunda por meio de uma cópia, específica para publicização, em um servidor externo que possibilita o acesso do público no ciberespaço (SOUZA, 2023, p.46). Assim como o Museu da Pessoa, o Memorial da Resistência também conta com uma equipe de informática que desenvolve soluções e auxilia nas questões relacionadas à gestão da plataforma de publicização e armazenamento destes objetos digitais.

3.3 Processos museais e a tecnologia da informação

Ambas instituições apontadas na análise demonstram que a utilização do ciberespaço configura grande potencialidade para espaços museológicos, no sentido de que a organização e publicização de acervos expande o horizonte de atuação das instituições e permite que o público aproprie-se de seus acervos de forma desterritorializada. Entretanto, isso pressupõe o investimento em recursos digitais, como computadores e acesso à internet (figura 1), e também recursos humanos, na forma de equipes especializadas (figura 2).

O Museu da Pessoa e o Memorial da Resistência possuem, de maneira geral, uma boa maturidade tecnológica, de maneira que a relação entre a infraestrutura física e humana dessas instituições apresenta-se como parte fundamental do seu sucesso na preservação e divulgação dos registros no ciberespaço. Identificamos que a preservação digital, tanto no Museu da Pessoa, quanto no Memorial da Resistência, envolve equipes de tecnologia da informação, demonstrando a necessidade da formação de equipes multidisciplinares nestes espaços, corroborando o caráter interdisciplinar da Museologia e principalmente sua aproximação com a grande área da Ciência da Informação e as práticas da Tecnologia da Informação. Em geral, verificamos com entusiasmo o destaque que estas práticas e discussões possuem nas instituições museais e educacionais, atualmente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos explorar neste artigo a interseção entre a Museologia e a Tecnologia da Informação, destacando como certas instituições museológicas utilizam estas novas Tecnologias da Comunicação e Informação para a gestão, preservação e principalmente divulgação dos seus acervos no ciberespaço. Esta relação não é recente e observamos que instituições museológicas experimentam novas tecnologias há pelo menos algumas décadas. No entanto, nos últimos anos, essa relação tem se fortalecido, impulsionada pela crescente disponibilidade e apropriação destes recursos tecnológicos, assim como a necessidade de adaptação às mudanças na forma de produção e circulação das informações na nossa sociedade.

A análise dos dados da pesquisa TIC Cultura revelou que as instituições culturais brasileiras estão gradualmente implementando práticas da Tecnologia da Informação. O aumento na utilização de computadores e acesso à internet em museus de 2016 a 2022

demonstra o comprometimento dessas instituições em se manterem relevantes na era digital. Todavia, a maturidade tecnológica dessas instituições também depende da presença de equipes de Tecnologia da Informação em diálogo com os profissionais da área da Museologia. Observa-se, pelos dados da pesquisa TIC Cultura (2016-2022), que a contratação de profissionais tem aumentado, especialmente durante a pandemia, quando as instituições aceleraram a virtualização de suas experiências museais.

Em suma, a interseção entre Museologia e a Tecnologia da Informação é uma área de grande potencial para o campo museológico. O uso do ciberespaço para preservação e divulgação de acervos oferece oportunidades significativas, mas também desafios técnicos que requerem uma abordagem multidisciplinar, de maneira que a formação de equipes qualificadas e o investimento em recursos tecnológicos são fundamentais para o sucesso das instituições museológicas no mundo digital contemporâneo. Portanto, a Museologia deve continuar a abraçar as transformações contemporâneas e a explorar as possibilidades oferecidas pela interdisciplinaridade com a Tecnologia da Informação, desse modo cumprindo sua missão de preservar, comunicar e criar sentido na relação do patrimônio cultural com a sociedade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina (org.). **Memorial da Resistência de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009

CETIC. Tic Cultura Disponível em: <https://www.cetic.br/pt/pesquisa/cultura/>. Acesso em: 3 ago. 2023.

CHAGAS, Mário de Souza. **O Campo de Atuação da Museologia.**. Cadernos de Sociomuseologia, v. 2, n. 2, 11. Lisboa, 1994.

FERREIRA, R.; SANTOS NOGUEIRA, I.; DE MATTOS ROCHA, L.M. Patrimônio digital e suas implicações na documentação museológica. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S.1.], v. 11, n. Especial, p. 125-146, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/41345>. Acesso em: ago.2023.

GARCEZ, Bruno. MASP digitaliza obras de acervo: museu inaugura quiosques multimídia. . **Folha de São Paulo** [S.I.: s.n.], 16 dez. 1998. Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16129809.htm. Acesso em: 6 ago. 2023.

HENRIQUES, Rosali Maria. **Memória, museologia e virtualidade:** um estudo sobre o museu da pessoa. 2004. 182 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2004.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 270 p.

LOUREIRO, José Mauro Matheus; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; SILVA, Sabrina Damasceno. Museus, informação e cultura material: o desafio da interdisciplinaridade. In: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, IX., 2008, São Paulo.

LOUVISI, Victor Pinheiro. **Organização da informação de coleções musealizadas**. 2014. 95f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MAGALDI, Monique B.; BRITTO, Kátia S. Museologia Virtual e Cibermuseologia: as diferentes definições de museus eletrônicos e sua relação com o virtual. In: **1 ENCONTRO DE MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**, 1., 2018, Brasília. Simpósio Temático 1 - Museologia e Ciência da Informação. Brasília: S.Ed, 2018. n.p.

MAGALDI, Monique Batista. **Navegando no Museu Virtual:** um olhar sobre as formas criativas de manifestação do fenômeno museu. 2010. 253 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. **Memorial da Resistência**. Disponível em: http://memorialdaresistenciasp.org.br. Acesso em: 7 jul. 2023.

MUSEU DA PESSOA. Museu da Pessoa. Disponível em: https://museudapessoa.org. Acesso em: 7, jul 2023.

PADILHA, Renata Cardozo. A transformação da documentação museológica pela perspectiva da cultura digital. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S.1.], v. 11, n. Especial, p. 112-124, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/42760>. Acesso em ago. 2023.

RODRIGUES, Tânia Francisco. Itaú Cultural: pesquisa, produção e difusão de informações sobre arte e cultura brasileiras. **Seminário Serviços de Informação em Museus**, p. 103-109, 2010. Disponível em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/07498.pdf. Acesso em: 18 de abr. 2023.

SCHEINER, Teresa Cristina. **Apolo e Dioniso no templo das musas:** Museu – Gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998, 152 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil, 1998

SOUZA, Vinícius Bard Mathias de. **Gestão de Acervos Digitais**: um estudo a partir das coleções de depoimentos do Museu da Pessoa (SP) e Memorial da Resistência (SP). 2023. 69 f. Trabalho de conclusão (Graduação) - Curso de Museologia, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/258858 . Acesso em: 21 jul. 2023.

TIC Cultura. Tecnologias de informação e comunicação (TIC) nos equipamentos culturais brasileiros Disponível em: https://cetic.br/pt/pesquisa/cultura/indicadores. Acesso em: 13 ago. 2023.

CONHECER PARA MUSEOLOGAR: UMA METODOLOGIA PARA LEVANTAMENTO DE COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Jéssica Tarine Moitinho de Lima

Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia. Profa. Doutora no Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). É doutora em Geologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Preservação de Acervo Científico pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins e Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Integra o Laboratório de Pesquisa em Reservas Técnicas na UFPA. Desenvolve pesquisas sobre Museus, Acervos e Patrimônios, com foco na gestão, documentação e comunicação museológica. Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá, Setor Profissional - Belém-Pará. CEP 66075-110. Tel: (21) 998665753. Email: jessicatarine@ufpa.br

Carolina Barros de Paula

Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia. Graduanda do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduanda no Superior Técnico em Filmmaker na Universidade da Amazônia. Integrante do Projeto de Pesquisa e Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA. Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá, Setor Profissional - Belém-Pará. CEP 66075-110. Tel: (91)981959612. Email: carolinabpaula@gmail.com

Thais Nunes Nascimento

Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia. Graduanda do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Integrante do Projeto de Pesquisa e Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA. Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá, Setor Profissional - Belém-Pará. CEP 66075-110. Tel: (91)984257101. Email: thais.nascimento@ica.ufpa.br

Roberta Santos Miranda

Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia. Graduanda do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Integrante do Projeto de Pesquisa e Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA. Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá, Setor Profissional - Belém-Pará. CEP 66075-110. Tel: (91) 987698359. Email: roberta.miranda@ica.ufpa.br

(Recebido em: 13/09/2023 * Aprovado em: 04/11/2023)

RESUMO: Identificar o potencial museológico por meio de um questionário é uma tarefa que abarca os princípios da museologia como área do conhecimento. O objetivo deste artigo é apresentar uma metodologia para o levantamento de coleções com potencial museológico,

bem como sua aplicação inicial na Universidade Federal do Pará, em Belém. Além disso, busca-se identificar o potencial de replicação desta metodologia em outras universidades, destacando suas contribuições para a preservação do patrimônio e para o desenvolvimento da pesquisa científica interdisciplinar. Para atingir este objetivo usou-se de uma metodologia qualitativa, buscando assim compreender o significado que as pessoas atribuem a suas experiências, bem como explorar a diversidade de perspectivas e pontos de vista. Fazem parte desta metodologia: a revisão da literatura, a construção e aplicação de um questionário, e aplicação teste da abordagem aqui desenvolvida. Ainda que inicial, após as primeiras aplicações foi possível compreender a importância deste tipo de estudo para o diagnóstico correto das coleções e proposição de soluções integrativas para coleções universitárias.

PALAVRAS-CHAVES: Gestão museológica. Diagnóstico de acervos. Museologia. Redes de museus.

TO KNOW IN ORDER TO MUSEOLOGIZE: A METHODOLOGY FOR SURVEYING UNIVERSITY COLLECTIONS IN THE AMAZON

ABSTRACT: *Identifying the museological potential through a questionnaire is a task that encompasses the principles of museology as an area of knowledge. The aim of this article is to present a methodology for surveying collections with museological potential, as well as its initial application at the Universidade Federal do Pará, in Belém. In addition, we seek to identify the potential for replication of this methodology in other universities, highlighting its contributions to the preservation of heritage and to the development of interdisciplinary scientific research. To achieve this objective, a qualitative methodology, seeking to understand the meaning that people attribute to their experiences, as well as to explore the diversity of perspectives and points of view. The following are part of this methodology: the literature review, the construction and application of a questionnaire, and the test application of the approach developed here. Although preliminary, the value of this sort of study for the right diagnosis of collections and the proposal of integrative solutions for university collections became clear following the first applications.*

KEYWORDS: *Museum management. University collections. Diagnosis of collections. Museology. Museum networks.*

*

CONHECER PARA MUSEOLOGAR: UMA METODOLOGIA PARA LEVANTAMENTO DE COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS NA AMAZÔNIA

INTRODUÇÃO

O presente artigo nasce a partir do projeto de pesquisa de iniciação científica intitulado Política de Gestão e Curadoria de Acervos Museológicos na Universidade Federal do Pará (UFPA). Por sua vez, este visa desenvolver em conjunto com curadores de coleções e museus universitários da UFPA e com os discentes do curso de museologia, algumas diretrizes e estratégias estabelecidas para orientar a administração e o cuidado adequado de recursos, informações ou coleções específicas. Estas irão ajudar a estrutura de gerenciamento e manutenção dessas coleções, tão importantes para o patrimônio cultural e científico universitário. O projeto foi aprovado pelo Instituto de Ciências da Arte (ICA), pela Faculdade de Artes Visuais (FAV) e pelo Curso de Museologia da UFPA, no ano de 2022, estando em vigência até a corrente data.

Para melhor compreendermos a realidade deste projeto e em consequência desta coleção, faz-se indispensável a contextualização regional da instituição que sedia o mesmo. Localizada na grande Belém, na região norte da Amazônia brasileira, a UFPA é uma instituição pública de ensino superior, onde há oferta de 155 cursos nas diversas áreas de atuação das ciências Humanas, Linguagens, Ciências Naturais, Ciências Exatas e Ciências da Tecnologia, frequentam o ambiente acadêmico, aproximadamente 58.478 pessoas[1]. A UFPA tem em seu campus uma variedade de coleções museológicas provenientes e alocadas em diferentes cursos. Essas coleções têm um papel crucial ao enriquecer o aprendizado tanto para os alunos quanto para os professores, além de beneficiar a comunidade próxima à universidade.

Na literatura científica voltada para os estudos sobre museus e coleções universitárias[2], as universidades sempre tiveram bens heterogêneos com valor simbólico cultural dentro de suas instituições. A aquisição desses bens provém de várias formas de entradas a instituição, através de doações realizadas por colecionadores, pelos familiares de algum colecionador ou de personalidades intelectuais como (professores e políticos), pesquisas de campo relacionadas à arqueologia, antropologia, ciências biológicas, produção material cultural (artes visuais,

[1] UFPA, 2022.
[2] LIMA, 2021; MENDONÇA, 2017; ALMEIDA, 2001.

artes cênicas, música). Além destas, a UFPA, também, possui um vasto patrimônio administrativo universitário relativo à história da instituição.

Uma vez localizado, traça-se aqui um parêntese para explicar dois conceitos comuns ao projeto, objeto de estudo, aqui relatado. Dentro de uma universidade é possível compreender duas classes de entidades museológicas, são elas as coleções e os museus.

De modo geral, uma coleção pode ser composta por diversos tipos de objetos, como por exemplo livros, obras de arte, moedas, selos, antiguidades, entre outros. Esses objetos podem ter um valor sentimental, histórico, estético, financeiro, cultural, assim por diante. O conceito de coleção define-a como um conjunto de bens materiais ou imateriais, que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabiliza por reunir, classificar, selecionar e conservar[3]. Em uma universidade tão diversa, as coleções também se apresentam por sua multiplicidade.

Já um museu universitário tem o propósito de abrigar e formar coleções relevantes para pesquisa, ensino e extensão, valorizando pesquisas baseadas no acervo. Além disso, deve se envolver na formação de profissionais de museus e oferecer programas de extensão, como cursos, exposições e atividades culturais para diversos públicos. Por outro lado, a integração com a universidade é fundamental para o estudo, conservação e apresentação das coleções, sendo sua missão representar a universidade perante o público em geral. O museu universitário também é responsável pela preservação e valorização do patrimônio, destacando-se por suas atividades no contexto acadêmico[4]. De fato, mesmo com o exposto aqui, um museu universitário ainda mantém sua essência como um museu, representando também uma instituição permanente e sem fins lucrativos a serviço da sociedade. Sua missão envolve a pesquisa, a coleta, a preservação, a interpretação e a exposição do patrimônio, tanto material quanto imaterial. Os museus devem ser abertos ao público, com acessibilidade e inclusão em mente, promovendo a diversidade e a sustentabilidade. Eles devem operar de maneira ética e profissional, colaborando com as comunidades e proporcionando uma variedade de experiências para fins educacionais, de apreciação, reflexão e compartilhamento de conhecimento[5].

Todo museu depende de uma coleção e toda coleção está intrinsecamente ligada ao conceito de patrimônio. Para uma compreensão mais clara da proposta deste artigo, é

[3] DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013.
[4] SANTOS, BENCHIMOL, ROCHA, 2022; ALMEIDA, 2001; BRAGANÇA-GIL, 2005.
[5] ICOM, 2023.

fundamental definir três categorias de patrimônio: o cultural, o cultural científico e o universitário.

De acordo com a Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou-se a noção de patrimônio cultural, reconhecendo a existência de bens culturais de natureza material e imaterial e estabelecendo, também, outras formas de preservação desses bens, tais como o registro, inventário e o tombamento[6]. Definir o Patrimônio Cultural Científico de forma epistemológica não é uma tarefa simples, devido à complexidade do conceito, que está relacionado à ciência e tecnologia[7]. O Patrimônio Cultural Científico, pode ainda ser descrito como o conhecimento científico e tecnológico produzido pelo homem, incluindo saberes, práticas de ensino e pesquisa, bem como artefatos, espécimes e construções arquitetônicas relacionadas aos processos científicos, desenvolvimento tecnológico e ensino[8]. A universidade como um local onde a produção científica nasce é também berço deste patrimônio.

É neste universo que se conceitua o patrimônio universitário. Trata-se de objetos museológicos voltados ao ambiente de ensino superior, além de que a própria definição apresenta forte relação com o ensino, a ciência, a tecnologia, mas também com a trajetória das regiões onde estão inseridas, seja através da política, da arte, da economia ou das inúmeras complexidades da vida social local[9]. O patrimônio cultural universitário tem recebido cada vez mais atenção nas discussões sobre patrimônio. No entanto, sendo uma categoria relativamente recente, ainda carece de maior atenção por parte das instituições responsáveis pelo patrimônio cultural[10].

O patrimônio universitário enfrenta a carência de políticas específicas voltadas para sua preservação. Nota-se como o conjunto de elementos materiais e imateriais que constituem a universidade frequentemente são negligenciados nas práticas de preservação e de administração. Até o momento, pouco avanço foi realizado no reconhecimento, tombamento ou registro dos legados e contribuições culturais das universidades nos órgãos oficiais de preservação do patrimônio nacional[11]. É considerando este problema que a Pró-Reitoria de Extensão da UFPA, inicia os esforços para promover a integração entre os cursos sediados na instituição. Esses esforços têm gerado resultados ao longo da última década.

[6] BRASIL, 1988.
[7] GRANATO; LOURENÇO, 2011.
[8] GRANATO; SANTOS, 2015; RIBEIRO; SOUSA; BORGES, 2020.
[9] RIBEIRO; SEGANTINI; GRANATO, 2019.
[10] MENDONÇA JÚNIOR, 2022.
[11] MENDONÇA JÚNIOR, 2022; LIRA, 2012.

Em 2016, a Profa. Dra. Sue Costa coordenou o projeto de monitoria "Teoria e Prática Museológica nos Museus de Ciências da UFPA", visando aprimorar atividades práticas e discussões teóricas relacionadas à Museologia para Museus de Ciências Naturais. Esse projeto resultou no mapeamento de quatro museus de ciências na UFPA: Museu de Geociências (IG), Museu de Zoologia (ICB), Museu de Anatomia (ICB) e Museu Interativo de Física (ICEN). Os museus universitários presentes na UFPA apresentam diversidade tanto em relação aos temas abordados quanto à sua localização nos diferentes institutos. Esses espaços não apenas contribuem para a divulgação do conhecimento nas respectivas áreas, mas também servem como laboratórios valiosos para a discussão e fortalecimento das teorias e práticas museológicas[12].

Entre 2019 e 2021, a Profa. Dra. Wanessa Pires Lott, a museóloga Maíra Santana Airoza e a Profa. Dra. Sue Costa lançaram o programa de extensão "Museus e Acervos na Universidade Federal do Pará - construindo uma articulação em rede", com o objetivo de criar uma rede para mapear, quantificar e classificar os museus e coleções da UFPA[13]. Em 2019, foram entrevistados diversos museus, incluindo o Museu da Universidade Federal do Pará, Museu de Geociências, Museu de Anatomia, Museu de Zoologia, Museu de Física e Centro de Memória da Amazônia[14].

Ainda em 2019, a Profa. Dra. Wanessa Pires Lott e a museóloga Ma. Maíra Santana Airoza lançaram o projeto de pesquisa "Museus Universitários – uma percepção dos museus do campus Belém da UFPA". Esse projeto teve como propósito identificar e analisar as coleções e museus universitários do campus Belém da UFPA, explorando suas características e o poder simbólico que possuem[15].

Em fevereiro de 2022, esses projetos já haviam sido encerrados por várias razões, incluindo a dificuldade em acessar informações relevantes sobre as coleções universitárias. No entanto, o programa foi retomado inicialmente com o projeto de pesquisa "Política de Gestão e Curadoria de Acervos Museológicos na UFPA (Campus Belém)", que busca compreender os principais desafios enfrentados pelas coleções museológicas da UFPA (Campus Belém), desde questões de gestão até aquelas que afetam a preservação e a divulgação

[12] SANTOS; COSTA, 2018; COSTA, 2016a, 2016b.
[13] LOTT, 2018.
[14] LOTT; CARDOSO, 2020; LOTT; GOMES, 2019.
[15] LOTT, 2019; LOTT *et al.*, 2020, 2021.

do patrimônio[16] e posteriormente com o "Programa de Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA"[17].

Esses projetos compartilham o objetivo comum de mapear as coleções da UFPA para uma melhor compreensão. No entanto, o simples conhecimento da existência destas não é suficiente. É crucial entender os desafios enfrentados pelos curadores e pelas próprias coleções, a fim de desenvolver soluções sustentáveis. É neste ponto que se torna importante introduzir mais dois conceitos-chave que são essenciais para compreender o que está sendo abordado neste artigo: o de gestão museológica e o de políticas de curadoria.

O conceito de gestão museológica, segundo alguns autores, refere-se à orientação das tarefas administrativas em museus e coleções, considerando um contexto onde ainda existe debate e esta visão não é consensual. Geralmente, essas atividades não estão diretamente relacionadas ao ambiente museal, mas estão associadas às práticas financeiras de cada instituição[18]. Por outro lado, pode-se pensar na gestão museológica como um conjunto de estratégias que a integre em todas as tomadas de decisão da instituição, colocando as responsabilidades como subsidiárias, em vez de focar exclusivamente no alinhamento dos museus com demandas internas e externas[19].

Gerir estas coleções e seus bens é inviável sem uma política de curadoria que define as responsabilidades e práticas de gestão de coleções, incluindo aquisições, descartes, empréstimos, documentação e acesso. Ela garante que a organização tenha diretrizes claras e consistentes para tomar decisões sobre as coleções, bem como para proteger e preservar os itens. A política esclarece as responsabilidades de todos os envolvidos, funcionários, voluntários e usuários. Ela permite que as organizações definam e validem prioridades e revisem práticas de longa data[20].

Propõem-se então conhecer para museologar. Cunha-se o termo "museologar" no sentido de conversar sobre a Museologia, compreendendo seus aspectos teóricos e viabilizando os práticos. Assim, a proposta consiste em buscar o entendimento profundo das instituições museológicas, visando sua integração abrangente com a disciplina. A interação significativa entre teorias e práticas no campo da museologia é fundamental para promover um enriquecimento mútuo, garantindo que as abordagens teóricas informem as decisões

[16] LIMA, 2022.
[17] LIMA, 2023.
[18] DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013.
[19] DUARTE CÂNDIDO, 2014.
[20] FOOT, 2001; LIMA, 2021.

práticas, e, por sua vez, que as experiências práticas enriqueçam e aprimorem as teorias, contribuindo para um desenvolvimento contínuo e eficaz desse campo do conhecimento e suas instituições representantes.

Este artigo introduz uma metodologia para identificar coleções universitárias na região amazônica. Através desta abordagem, torna-se viável implementar ações de gestão museológica, bem como criar uma política de curadoria voltada para as coleções universitárias, que esteja alinhada com as dinâmicas da instituição. Isso possibilita uma colaboração efetiva entre discentes, docentes e técnicos administrativos, trabalhando em conjunto para preservar o patrimônio da universidade.

A METODOLOGIA

Serão abordados dois tipos de metodologia: o primeiro relacionado à estruturação do artigo, no qual será apresentada a composição com referências bibliográficas e estudos de caso. O segundo tipo refere-se à etapa inicial do projeto de pesquisa, que deu base aos dados aqui analisados, na qual serão explicados o desenvolvimento do questionário e suas aplicações.

O artigo foi desenvolvido a partir de confronto entre os levantamentos bibliográficos e a análise das ações desempenhadas no projeto. Usou-se de uma metodologia qualitativa que enfoca a compreensão e interpretação de fenômenos sociais complexos por meio da análise de dados não numéricos. Buscando assim compreender o significado que as pessoas atribuem a suas experiências, bem como explorar a diversidade de perspectivas e pontos de vista[21].

O projeto foi elaborado seguindo uma proposta de ação tripartida. Inicialmente, foram implementadas ações de familiarização com as coleções. Em seguida, estão sendo formuladas soluções para os desafios identificados, culminando na etapa final de divulgação das coleções. Vale ressaltar que, embora sequenciais, essas fases não estão rigidamente delimitadas no tempo e podem ocorrer de forma simultânea. Neste artigo as ações se focam na primeira fase do projeto.

A etapa inicial do projeto é fundamentada na apresentação da sustentação teórica, que se baseia em pesquisas relacionadas a trabalhos acadêmicos já existentes, como os citados na introdução. Dada a diversidade de autores que tratam desse assunto, é perceptível a presença de trabalhos anteriores que discutem a maneira de propor análises de aprimoramento e soluções adequadas para cada tipo de coleção.

[21] HASSAN, 2022.

O propósito central desta fase de conhecimento é realizar um pré-levantamento das coleções, bem como coletar informações de contato que serão utilizadas posteriormente. Uma análise é conduzida por meio de estudos individuais dedicados a cada coleção. As avaliações se baseiam nos conhecimentos museológicos, e há também uma discussão e aplicação de um questionário, considerando as reflexões geradas a partir do estudo de cada coleção universitária e seu potencial de aprimoramento.

Pode-se afirmar que a ferramenta central na metodologia proposta é o questionário. Projetos prévios adotaram uma abordagem semelhante para obter as informações necessárias. No entanto, foi notado que era preciso desenvolver um escopo de abrangência mais ampla. O processo de elaboração desta ferramenta envolve diversas partes, como a pesquisa bibliográfica de projetos que utilizaram questionários para diagnóstico de coleções e a comparação com os questionários e resultados de pesquisas anteriores. Detalhes mais profundos sobre esse processo serão apresentados posteriormente no artigo.

A viabilização do questionário foi feita por meio de reuniões e debates dirigidos pelos pesquisadores no intuito de propor algo direto, específico e coerente para as entrevistas futuras que serão executadas pelos membros do projeto de pesquisa. Nele foram construídas hipóteses e discussões para possíveis perguntas que seriam feitas pelo entrevistador dentro da realidade das coleções universitárias. Trata-se de um processo de levantamento que envolve a análise de leituras relacionadas à temática de coleções universitárias, bem como discussões acerca dos textos e tópicos correlatos. O objetivo foi aprimorar todas as perguntas presentes no questionário, garantindo que estejam alinhadas com a temática das coleções universitárias. Após a realização de análises por meio de leituras, reuniões e debates, chegou-se ao questionário que está sendo empregado durante as entrevistas.

A estrutura do questionário contém 72 perguntas que foram divididas em 10 tópicos, sendo eles: informações gerais; Acervos; Gerenciamento da coleção; Reserva técnica (acondicionamento); Banco de dados; Aquisição e descarte; Restauro, preparação e análises científicas; Valoração; Divulgação e Acesso.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

No contexto da rica biodiversidade e do vasto patrimônio cultural e científico presente na região da Amazônia, o levantamento e a preservação das coleções universitárias desempenham um papel crucial. Nesse sentido, a presente metodologia concentra-se na

abordagem sistemática por meio da aplicação de um questionário. Essa abordagem visa mapear e compreender a diversidade das coleções universitárias na Amazônia, considerando tanto os aspectos naturais quanto culturais. Através da utilização deste questionário, busca-se obter uma visão abrangente das coleções existentes, suas características únicas e os desafios enfrentados na sua conservação e disponibilização para pesquisa e educação.

O questionário foi criado com o propósito de identificar os principais problemas que atingem as coleções museológicas da UFPA no âmbito da gestão, preservação e divulgação dos bens que compõem esses espaços. Para isso foram desenvolvidas perguntas com os objetivos de refletir e discutir os aspectos das políticas de curadoria e preservação de acervos da universidade, identificar o estado atual das coleções por meio da obtenção de um panorama de suas práticas, compilar as práticas positivas de gerenciamento e preservação dos acervos e identificar dentre as práticas positivas uma metodologia aplicável às coleções similares, sendo essa uma possível solução para as problemáticas descritas pelos gestores.

Seu desenvolvimento pela equipe do projeto, tendo como base um questionário com a mesma finalidade criado e utilizado por Lima[22] em sua tese de doutorado. Também foram consideradas as perguntas utilizadas no projeto Museus em Rede do IBRAM para avaliar o nível de maturidade tecnológica. Isso resultou na inclusão de novas questões e perspectivas sobre as oportunidades de gestão de acervos. Além disso, foram examinados os projetos implementados na UFPA antes do ano de 2022. Após revisão dos artigos publicados em trabalhos anteriores sobre coleções da UFPA[23] é possível inferir que as coleções universitárias que habitam na UFPA não são muito conhecidas por toda comunidade acadêmica, isso implica de forma negativa diretamente nas propostas de soluções adequadas de seus problemas. É possível perceber que tal desconhecimento ocorre devido a ausência de metodologias que demonstrem a importância e a existência desses acervos para a comunidade, além da produção de pesquisas que os relacionam.

As 10 seções do questionário serão analisadas e discutidas aqui. A finalidade foi desenvolver uma linha de pensamento que combinasse todas as questões abordadas nas literaturas mencionadas sobre a preservação e curadoria das coleções, levando em conta a especificidade da universidade. Com o intuito de criar um instrumento de aplicação coeso,

[22] LIMA, 2021.
[23] SANTOS; BENCHIMOL; ROCHA, 2022; SANTOS; COSTA, 2018; LOTT; GOMES; 2020; LOTT, 2019; 2018; LOTT; CARDOSO, 2020; LOTT *et al.* 2020, 2021; LIMA, 2022; 2023; COSTA, 2016a; 2016b.

ficou decidido que cada pergunta teria um objetivo e uma hipótese (Tabela 1). Essa abordagem foi fundamental para garantir que toda a equipe compartilhasse as expectativas em relação às respostas, possibilitando a posterior aplicação do questionário de maneira eficiente e prática.

Tabela 1 - Fragmento do questionário, seção informações gerais.

PERGUNTA	TIPO	HIPÓTESE	OBJETIVO
Qual a profissão ou formação do Responsável?	Texto de resposta curta	As pessoas em posição de administração das coleções não possuem formação na área de patrimônio.	Confrontar com os dados sobre a eficiência da gestão e comprovar que coleções geridas por profissionais do patrimônio tendem a possuir mais práticas de preservação.

Fonte: Autores (2023)

A partir deste ponto mostraremos a sequência lógica que permeia a escolha das perguntas para o questionário, destacando as hipóteses e os objetivos. Vale ressaltar que estas hipóteses foram criadas com base na pesquisa bibliográfica previamente citada neste artigo.

A seção inicial, denominada "Informações Gerais", originalmente abrangia sete perguntas. O propósito dessas questões era identificar as coleções, coletar dados sobre sua localização, gestão e conexões com instituições museológicas. No que diz respeito às hipóteses levantadas para este grupo, ressalta-se o seguinte:

A investigação sobre a profissão ou formação do responsável revela frequentemente que os administradores das coleções carecem de formação em patrimônio. Essa constatação suscita a hipótese de uma correlação entre formação especializada e eficiência na gestão. A análise de dados busca verificar se as coleções gerenciadas por profissionais do patrimônio tendem a adotar mais práticas de preservação, validando a relação de competência com a implementação eficaz de medidas de conservação.

Ao questionar sobre o cargo do responsável pela coleção, surge a percepção de que diferentes nomenclaturas podem se referir à mesma função de gerente de coleção. O intuito é identificar e analisar as várias designações utilizadas para o gerenciamento das coleções, destacando a diversidade de termos empregados para descrever essa posição.

A indagação sobre a vinculação da coleção a uma instituição museológica leva a considerar a possibilidade de que essa afiliação esteja associada a políticas consolidadas de preservação, como reservas técnicas e divulgação adequada. O escopo é quantificar quantas

coleções têm vínculo com instituições museológicas, a fim de avaliar a extensão dessa correlação entre afiliação e implementação de práticas de preservação.

Ao perguntar sobre a unidade gestora da coleção na universidade, sugere-se que as coleções científicas, predominantemente, estejam situadas em unidades voltadas para ciência e tecnologia. Essa ideia visa mapear a concentração dessas coleções para facilitar a visualização de potenciais parcerias futuras. O propósito é criar um mapa que apresente de forma clara a distribuição das coleções e auxilie na identificação de oportunidades de colaboração.

Após a fase de teste do questionário, identificou-se a necessidade de adicionar uma pergunta. Desta vez, buscou-se saber se o curador da coleção estava oficialmente nomeado. Essa edição teve como objetivo averiguar a formalização do trabalho e se os gestores atuam com base em vínculos oficiais ou apenas por afinidade. Isso estava alinhado com a hipótese de que os profissionais atuantes nas coleções podem não ter responsabilidades oficialmente estabelecidas.

Para compreender o funcionamento das políticas de preservação das coleções, é essencial entender as categorias de bens que compõem essas coleções. No grupo subsequente, denominado "Acervos", essa questão é abordada ao explorar a diversidade de materiais presentes nos acervos.

A pergunta sobre os tipos de acervo existentes sugere que as coleções universitárias abrigam diversos tipos de acervos sob uma única gestão. A hipótese é que essas coleções englobam uma variedade de tipos de acervos que frequentemente compartilham o mesmo espaço. Essa verificação se estende para assegurar que nenhum item associado ao acervo esteja sendo omitido. A correlação com a pergunta sobre a divisão da Reserva Técnica é relevante para a análise cruzada desses dados. O intento é confirmar a presença de diferentes tipos de acervos dentro das coleções universitárias e garantir uma abordagem abrangente na definição de acervo.

É buscado o conhecimento sobre o total de bens no acervo. A hipótese é que as coleções universitárias geralmente são pequenas, contendo em média cerca de 1.000 itens. O intuito é avaliar como o tamanho das coleções impacta diretamente nas políticas de aquisição e preservação. Para alcançar isso, é necessário estabelecer conexões entre esta pergunta e outras do questionário.

O grupo "Gerenciamento da Coleção" concentra-se em compreender os envolvidos nas operações diárias das coleções. Dada a natureza diversificada dessas coleções, a

interdisciplinaridade é comum no gerenciamento. O objetivo central é avaliar a presença e influência dessa diversidade de profissionais na preservação dos acervos. A pesquisa continua a analisar se a instituição adota um gerenciamento integrado ou separado. Diversos documentos sustentam a gestão de coleções; as perguntas subsequentes visam identificar os documentos mais utilizados para determinar se as coleções têm foco na gestão museológica ou administrativa. Reconhecendo que a preservação requer investimentos, também foi questionada a principal fonte de financiamento das coleções.

Dentro do contexto da instituição, surge uma indagação relevante: quais profissionais desempenham um papel direto nas coleções? Nas coleções universitárias, o professor assume a curadoria, orientando a linha de pesquisa adotada pela coleção. Isso implica que os profissionais envolvidos atuam em consonância com essa diretriz. Nesse âmbito, uma meta delineada é investigar a interligação entre as práticas de preservação implementadas e a presença ou ausência de um profissional especializado em patrimônio. Procura-se sondar como esse fator pode influenciar os procedimentos de salvaguarda adotados.

Uma outra questão se concentra no número de funcionários vinculados à coleção. Atualmente, nota-se uma presença reduzida de indivíduos envolvidos nas operações da coleção. O propósito é estabelecer uma média numérica que relacione o tamanho da coleção com o contingente de colaboradores ativos. Isso criaria uma relação contextual entre essas duas variáveis.

O conjunto de perguntas exploradas começa por analisar a contribuição de profissionais voluntários nas coleções. Há uma presença diversificada de estudantes envolvidos em atividades, embora não exerçam funções gerenciais. O propósito incluído é quantificar a proporção desses voluntários, em sua maioria estudantes universitários, para destacar sua influência operacional nas coleções. Posteriormente, o foco é direcionado para as áreas de atuação desses voluntários. Em geral, os alunos concentram seus esforços nos cursos relacionados às coleções. Isso ressalta a possibilidade de uma interdisciplinaridade desde os voluntários até a equipe, criando um ambiente colaborativo que transcende fronteiras disciplinares.

Uma indagação subsequente diz respeito aos treinamentos oferecidos aos voluntários. Majoritariamente, os treinamentos são escassos, prevalecendo uma abordagem de aprendizado gradual por meio da experiência prolongada. Essa realidade enfatiza a observação

de que as técnicas de treinamento são pouco empregadas e a importância dessas práticas para o aprimoramento das coleções não é amplamente reconhecida nem disseminada.

A pergunta seguinte aborda a existência de um gerenciamento unificado nas coleções. Observa-se que, na universidade, as coleções são tratadas como entidades individuais. Isso respalda a conclusão de que coleções que adotam um gerenciamento integrado tendem a ter políticas de preservação mais estruturadas, permitindo uma abordagem mais eficaz para a salvaguarda do patrimônio. Atualmente, as coleções não adotam uma divisão de tarefas. A observação relevante é a falta de compartilhamento de responsabilidades entre as coleções. Reconhecer as formas de gerenciamento unificado se torna crucial para identificar abordagens eficazes e otimizar a gestão das coleções.

Questiona-se, inicialmente, a existência de um Plano Museológico ou de um Regimento Interno, documentos considerados essenciais para a gestão e preservação da coleção. O objetivo é avaliar a capacidade desses documentos diretores em abordar diretrizes fundamentais e práticas de preservação dos acervos, a fim de esclarecer a adequação desses documentos para orientar esses aspectos críticos. A investigação visa elaborar uma lista dos documentos de gerenciamento mais frequentemente utilizados pelas coleções, identificando aqueles que orientam efetivamente suas operações.

Indaga-se se as equipes das coleções estão cientes desse programa e operam de forma integrada em sua execução. As políticas existentes nas coleções, quando presentes, enfrentam desafios de divulgação, inclusive dentro da própria instituição. O intuito subjacente é examinar se as políticas, uma vez oficializadas, muitas vezes não são mais usadas na gestão da coleção, investigando a eficácia contínua desses documentos como guias operacionais.

Outra pergunta direciona-se para a principal fonte de financiamento das coleções. Observa-se que a principal fonte de renda provém das próprias universidades, mas essa fonte não é abrangente o suficiente para todos os tipos de projetos relacionados às coleções. O propósito visa compreender quais outras formas de financiamento são empregadas pelas coleções, fornecendo parâmetros para uma abordagem financeira diversificada.

Explora-se a hipótese de que a coleção estabeleça parcerias para a gestão de seus acervos. Essa hipótese é sustentada pela observação da quantidade limitada de parcerias, tanto em âmbito institucional quanto externo. A finalidade é demonstrar que, apesar de existirem diversos casos de sucesso envolvendo parcerias, essas práticas ainda são pouco frequentes,

sugerindo uma oportunidade para uma maior colaboração e aproveitamento de experiências positivas.

O tópico de "Reserva Técnica" tem como objetivo questionar as técnicas e práticas utilizadas para o armazenamento dos acervos e dos objetos que o compõem. Isso abrange desde a avaliação das condições climáticas adequadas até a presença de dificuldades relacionadas a insetos, bem como os materiais utilizados para a guarda dos objetos. Além disso, questiona-se sobre a localização da reserva técnica, se no mesmo local da coleção ou em um local separado.

Uma pergunta examina como as coleções são organizadas na Reserva Técnica. Nota-se que a prática de segregação nas coleções científicas muitas vezes é orientada pela abordagem didática, em vez de se basear nas características materiais dos itens. O propósito é compreender se essa segregação está associada a estratégias de preservação ou se está mais alinhada com a gestão das coleções.

Questiona-se também sobre as dificuldades encontradas no armazenamento das coleções, incluindo questões como iluminação inadequada, presença de insetos, roedores, entre outros. Observa-se que a maioria dos locais de armazenamento não atende aos critérios ideais. O intuito é identificar e qualificar as principais dificuldades de armazenamento enfrentadas nas coleções pesquisadas, destacando os desafios específicos relacionados à iluminação, pragas e outras questões semelhantes.

Outra pergunta explora as técnicas e práticas utilizadas no acondicionamento das coleções, abrangendo elementos como móveis deslizantes, caixas de papel, etiquetamento, entre outros. Observa-se que as coleções ligadas a instituições museológicas tendem a adotar práticas de acondicionamento mais apropriadas. No entanto, as técnicas frequentemente empregadas nem sempre estão alinhadas com os avanços teóricos e práticos no campo da preservação. O intento é descrever as práticas de preservação presentes nas coleções, fornecendo parâmetros para uma abordagem mais eficaz.

Paralelamente, busca-se entender por que há pouca comunicação entre a área científica e a área do patrimônio. Observa-se que a falta de diálogo entre esses dois campos aparentemente relacionados é notável. O propósito subjacente é explorar as razões subjacentes a essa falta de interação e comunicação entre as áreas.

Outra pergunta aborda se os objetos possuem condições ambientais adequadas. Observa-se que, devido à natureza dos bens, muitas vezes a importância das condições

ambientais para as coleções é subestimada. O objetivo é quantificar quais coleções realmente consideram o controle ambiental e, em caso negativo, identificar os problemas específicos associados a essa falta de consideração. A intenção é avaliar o nível de importância do controle ambiental nesse tipo de coleção e destacar sua relevância para a preservação.

O grupo denominado "Banco de Dados" tem como principal escopo avaliar o grau de conhecimento que as instituições possuem sobre seus próprios acervos. Para uma gestão eficaz da coleção, é crucial possuir um conhecimento detalhado dos bens que a compõem.

A análise começa com uma pergunta sobre a existência de um inventário completo da coleção. Embora reconhecido como uma atividade importante, é comum que as coleções não realizem um inventário abrangente. A finalidade é determinar a relevância atribuída a essa atividade e explorar como a presença ou ausência de um inventário afeta a aquisição dos itens da coleção.

Em seguida, busca-se entender qual porcentagem do acervo está devidamente inventariada. Observa-se que a maioria das coleções possui um inventário parcial. O propósito implícito é quantificar o potencial de colaboração para completar o inventário de maneira mais eficiente por meio de parcerias.

A investigação prossegue verificando se a coleção possui um sistema de documentação museológica. Apesar do inventário ser comum, observa-se que ele nem sempre abrange dados detalhados. O intuito é descrever outras práticas de documentação e controle empregadas nas coleções, além de identificar os sistemas de banco de dados utilizados.

Paralelamente, é analisada a relação entre o uso de bancos de dados e as ações de divulgação das coleções. Isso inclui entender como os sistemas de banco de dados influenciam a capacidade de compartilhar informações de maneira eficaz. Também é questionado o estado operacional do software de documentação e quais softwares são frequentemente utilizados.

Investiga-se se a documentação museológica segue modelos conceituais ou ontologias padronizadas. Nota-se que esses modelos não são amplamente adotados por coleções sem museólogos. O intuito é entender se um modelo conceitual ou ontologia é utilizado para modelar a documentação, seguindo padrões nacionais ou internacionais.

Questiona-se se a coleção utiliza padrões de metadados. Os padrões adotados geralmente são determinados pela experiência do gestor. A meta é identificar se um modelo padronizado de metadados é empregado para catalogar o acervo.

Outra pergunta aborda se o banco de dados inclui espaço para referenciar publicações feitas com os objetos da coleção. Observa-se que, apesar de ser comum a ocorrência de publicações acadêmicas relacionadas aos itens, essa informação muitas vezes não é considerada na documentação.

Explora-se o percentual do acervo que está digitalizado. A digitalização tem sido promovida como ferramenta crucial para a gestão e divulgação. No entanto, a maioria das coleções universitárias ainda não adotou amplamente essa prática. O objetivo é quantificar os bens digitalizados, considerando fichas de catalogação e fotografias correspondentes.

Indaga-se quais profissionais trabalham na documentação das coleções. Observa-se que a documentação é interdisciplinar, mas essa abordagem nem sempre é comum. O propósito é destacar que a presença de profissionais do patrimônio e especialistas nas áreas dos bens resulta em documentação mais abrangente.

É observado que os funcionários raramente recebem treinamento para atualizar os processos de documentação e gerenciamento digital. Isso ocorre em parte devido à falta de valorização da documentação museológica. O propósito é entender se a capacitação da equipe também influencia positivamente a prática da documentação.

Na seção de "Aquisição e Descarte", o foco é analisar se os acervos possuem propriedade regularizada e se uma política eficaz de aquisição e descarte está presente, além de explorar os meios pelos quais os objetos são adquiridos e descartados.

Começando com a situação de propriedade regularizada do acervo, é crucial determinar a proporção que já passou por esse processo. No entanto, nas coleções universitárias, essa análise pode ser desafiadora devido à falta de documentação detalhada sobre a propriedade dos itens. O direito de propriedade dos itens, seja por posse própria, comodato ou empréstimo, muitas vezes é prejudicado pela ausência de registros completos de doações e aquisições. Isso torna difícil verificar e documentar com precisão a regularização da propriedade dos itens nas coleções universitárias.

É questionada a existência de uma política de aquisição e descarte nas coleções. Observa-se que essa prática não é comum em muitas dessas coleções. A intenção é entender como funciona o processo de aquisição em instituições que não possuem uma política específica para orientar essa atividade.

Além disso, explora-se se o descarte é uma prática frequente nessas coleções. Isso permite investigar como a retirada de itens do acervo é abordada na ausência de uma política

estabelecida para orientar essa prática. Se o descarte não é comum, as dificuldades podem estar relacionadas ao aumento constante de bens nas coleções, devido aos campos realizados no âmbito da graduação. Isso destaca a necessidade de desenvolver uma metodologia e política de aquisição e descarte, especialmente para coleções que continuam a crescer.

A sétima seção, denominada "Restauro, Preparação e Análises Científicas", aborda a documentação dos procedimentos de restauro e preparação, bem como o planejamento e o processo a serem seguidos, caso sejam necessários. O objetivo principal é entender como a instituição lida com a relação entre o uso e o estudo dos objetos e a possibilidade de intervenções invasivas.

Questiona-se se os processos de restauro e preparação das amostras são registrados nas coleções. Nota-se que, embora seja uma prática comum no campo do patrimônio, coleções científicas muitas vezes limitam a documentação dessas ações ao processo de inventário. A intenção é explorar se as coleções afiliadas a instituições museológicas adotam uma abordagem diferente na documentação de restauros e preparações em comparação com outras coleções, considerando a influência do contexto institucional nesse aspecto.

É mencionado que os restauros e preparações frequentemente não são documentados porque os curadores percebem que essa documentação não é essencial para a preservação do objeto. Embora a importância dessas ações seja reconhecida, a documentação das intervenções invasivas não é vista como uma parte integral da preservação. O propósito é quantificar o grau de importância atribuído às ações invasivas, como restauros e preparações, para a preservação do objeto, considerando a perspectiva do curador e como essa percepção afeta as práticas de documentação.

Indaga-se sobre a existência de políticas de uso para fins de pesquisa nas coleções. Observa-se que as coleções científicas são principalmente destinadas à pesquisa acadêmica. O alvo é identificar se existe alguma documentação que regulamente o acesso e uso da coleção para fins de pesquisa, proporcionando uma compreensão mais clara das práticas de acesso e uso das coleções científicas.

Quando os pesquisadores precisam conduzir análises científicas, a abordagem mais comum é a análise caso a caso. O objetivo é entender se essa metodologia leva em consideração um equilíbrio entre a necessidade de preservação dos itens e os avanços científicos da área. Isso permitirá explorar como as práticas de análise são adaptadas para

atender às demandas de preservação dos objetos, enquanto também permitem progressos científicos na área.

O grupo denominado "Valoração" tem como desígnio compreender como a instituição atribui valor aos seus bens. Esse processo muitas vezes é registrado por meio de documentos internos e artigos autorizados pela instituição. São feitas perguntas sobre a existência dessas publicações e documentos, bem como sobre as pessoas responsáveis por sua produção.

Questiona-se se existem publicações ou documentos internos que abordam os valores atribuídos à coleção. É mencionado que documentos desse tipo são frequentemente produzidos no âmbito da pós-graduação. O objetivo subjacente é compreender quais métodos de valoração e divulgação são empregados para ressaltar os valores da coleção. Isso permitirá explorar a abordagem e a comunicação da valoração, considerando se esses métodos são planejados e sistemáticos ou mais informais e ocasionais.

Quem é responsável pela valoração e divulgação das coleções? É observado que coleções com gerenciamento integrado tendem a ter formas mais ativas de valoração e divulgação. O propósito é identificar quais indivíduos específicos são encarregados dessas atividades, considerando o contexto de gerenciamento das coleções e como a estrutura organizacional influencia a promoção e destaque dos valores das coleções.

A seção "Divulgação" explora se existe um processo ou política de divulgação das coleções. A pergunta é se as coleções disponibilizam seus acervos online. A segunda hipótese considera que nos últimos dois anos a maioria das coleções realizou ações para disponibilizar seus acervos online. O intuito é diagnosticar o acesso online aos acervos, entender como essa disponibilização é feita e verificar a existência e formato de um repositório digital de acervos.

Pergunta-se se a coleção possui um site institucional, considerando que muitas coleções não possuem um site próprio e, quando possuem, muitas vezes são apenas parte de sites maiores. O objetivo é verificar se as coleções usam sites institucionais como ferramentas de divulgação e acesso às informações sobre os acervos.

A forma como a divulgação é realizada é abordada, destacando que a divulgação entre pares e para o público geral não é comum nessas coleções, exceto por exposições apoiadas por instituições museológicas. O intuito é entender as estratégias adotadas para aumentar a visibilidade e apreciação das coleções, analisando seu alcance e eficácia no contexto acadêmico e público em geral.

A seção também questiona se a coleção possui direitos de imagem sobre o acervo e se avalia o impacto do acesso aos acervos digitais, explorando se esses aspectos são considerados nas práticas de divulgação. No entanto, ressalta que a pesquisa não foca diretamente no público-alvo, indicando que o estudo desse público não é uma abordagem central nas ações de divulgação das coleções.

A seção de "Acesso" aborda questões relacionadas à acessibilidade da instituição, como essa acessibilidade é implementada, a mediação e a comunicação do acervo com os visitantes.

O número anual de visitantes é visto como uma métrica que categoriza a instituição em termos de impacto social e diálogo com seu público. Através dessa medição, é possível justificar a relevância das coleções perante a comunidade que elas atendem, demonstrando o nível de interesse e engajamento do público.

A medição do número de visitantes geralmente é feita de forma simples, frequentemente por meio da assinatura de um livro de visitantes. Geralmente, essa abordagem não coleta dados adicionais ou detalhados sobre os visitantes, representando um método básico para registrar a interação das pessoas com as coleções.

A recepção dos visitantes muitas vezes é limitada, devido à falta de recursos e pessoal dedicado à recepção. A falta de um profissional nessa função pode representar um desafio na criação de uma experiência adequada para os visitantes. Explorar soluções para essa questão, como estratégias para otimizar os recursos e garantir uma recepção mais eficaz, pode ser importante mesmo com recursos limitados.

A comunicação com os visitantes, muitas vezes, ocorre de forma informal em vez de ser guiada por políticas estruturadas. Abordagens eficazes poderiam envolver a criação de conteúdo acessível e interessante para diversos públicos, incluindo informações sobre peças específicas, curiosidades históricas e relevância para a comunidade. A utilização de redes sociais, eventos temáticos, workshops e colaborações com instituições culturais locais poderia fortalecer a divulgação e o diálogo com o público, aumentando o impacto das coleções. Desenvolver uma estratégia de comunicação mais estruturada poderia aumentar a valorização e o envolvimento do público com o acervo.

Por fim, questiona-se como é planejada a acessibilidade. É mencionado que apesar de as universidades contarem com assessorias voltadas para a acessibilidade, as práticas de acessibilidade dentro das coleções são raras. Isso pode indicar a necessidade de um esforço

conjunto entre as coleções para promover o acesso universal, considerando a colaboração e a implementação de políticas de acessibilidade de maneira mais consistente.

O USO DA METODOLOGIA

No processo de aplicação do questionário apresentado na metodologia descrita no artigo, é crucial que o usuário aplicador compreenda plenamente a hipótese e os objetivos subjacentes a cada pergunta. Isso ocorre porque os entrevistados podem oferecer respostas que nem sempre estão alinhadas com o escopo pretendido. Para mitigar essa possibilidade, é recomendável que o aplicador esteja preparado para realizar esclarecimentos e formular novas perguntas com o mesmo contexto, caso necessário. Dessa forma, a clareza na comunicação entre entrevistador e entrevistado é essencial para garantir uma coleta eficaz de dados, que serão posteriormente submetidos à análise.

Ao conduzir a aplicação do questionário, é essencial manter uma abordagem sensível e atenta à compreensão das respostas dos entrevistados. Caso surjam respostas que não atendam ao objetivo da pergunta, é prudente considerar a possibilidade de esclarecer o propósito da pergunta de maneira cuidadosa. Isso ajudará a garantir que as respostas coletadas estejam alinhadas com a intenção de cada pergunta, facilitando assim uma análise mais precisa e útil dos dados.

A prevenção de falhas na comunicação é um fator fundamental para a coleta eficaz de dados. Ao utilizar o questionário, o aplicador deve adotar uma abordagem empática, estar aberto a ajustes e demonstrar paciência ao esclarecer dúvidas dos entrevistados. Além disso, a capacidade de formular perguntas de acompanhamento coerentes com a intenção original permite aprofundar a compreensão dos dados obtidos. Comunicação clara e estratégias adaptativas são, portanto, pilares para o sucesso da aplicação do questionário e para a obtenção de dados que possam enriquecer a análise subsequente.

A fase de construção do questionário incluiu a formulação de um conjunto de orientações destinadas aos entrevistadores, com o objetivo de assegurar a consistência e o padrão na aplicação do questionário. Essas orientações concentram-se em orientar os entrevistadores quanto às etapas iniciais e finais da entrevista, fornecendo um roteiro para manter a conduta uniforme ao longo do processo. Isso não apenas assegura uma abordagem padronizada em todas as entrevistas, mas também possibilita uma verificação rigorosa das etapas críticas a serem seguidas.

Essas orientações detalhadas oferecem instruções específicas para os entrevistadores sobre as informações que devem ser compartilhadas com os gestores no início e no final da entrevista. Esses momentos cruciais permitem a contextualização da entrevista, estabelecendo uma compreensão mútua das metas e propósitos, enquanto também permitem que os gestores conheçam o processo que será conduzido e suas implicações.

Além disso, as orientações contêm diretrizes para identificar informações relevantes, como os dados da coleção, a data da aplicação do questionário, os dados do gestor que está sendo entrevistado e o nome dos entrevistadores. A permissão para registro fotográfico também deve ser abordada, garantindo que os procedimentos de documentação sejam claros e autorizados. Ao incorporar esses detalhes nas orientações, a equipe de entrevistadores pode seguir um protocolo coeso e unificado, proporcionando uma abordagem profissional e estruturada para a coleta de informações vitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o ano de 2022, uma fase de teste do questionário foi conduzida em sete coleções distintas no campus Belém da UFPA. Essa etapa de teste teve como finalidade avaliar a eficácia e a viabilidade da abordagem proposta. A coleta inicial mostrou-se promissora e bem-sucedida na maioria dos casos, fornecendo insights valiosos sobre as práticas de gestão das coleções. No entanto, foi identificada a presença de diversos ruídos nos dados coletados, que possivelmente decorreram da falta de treinamento adequado da primeira equipe de entrevistadores.

Com o intuito de resolver essa questão e otimizar a qualidade da coleta de dados, medidas foram tomadas no ano subsequente, em 2023. Durante este período, foi introduzida uma semana de treinamento intensivo para os discentes encarregados de aplicar o questionário. Essa etapa de treinamento teve como objetivo fornecer às equipes de entrevistadores as habilidades, orientações e conhecimentos necessários para uma abordagem coesa e consistente durante as entrevistas. Acredita-se que essa intervenção seja crucial para mitigar possíveis fontes de erro e garantir que as entrevistas sejam conduzidas de maneira precisa e confiável, resultando em uma coleta de dados mais confiável e significativa.

A aplicação do formulário revelou que os questionamentos elaborados desempenharam um papel crucial na obtenção de *insights* profundos sobre as coleções visitadas. Esses questionamentos permitiram uma compreensão abrangente das práticas

adotadas por cada espaço, bem como dos métodos específicos que foram implementados. Mesmo que algumas dessas práticas não estejam em total conformidade com as normas ideais delineadas pelo International Council of Museums (ICOM) ou por órgãos reguladores nacionais como o IBRAM, é importante reconhecer que essas práticas têm como alvo central a salvaguarda e a continuidade dos acervos.

Através das respostas obtidas durante a aplicação do formulário, tornou-se possível desvelar as estratégias, abordagens e desafios enfrentados por cada coleção. Isso proporcionou uma visão holística das decisões tomadas por esses espaços culturais para preservar e promover seus acervos. Mesmo quando as práticas não estão alinhadas com padrões ideais, é importante considerar que as instituições estão trabalhando para encontrar soluções dentro de suas realidades, com o objetivo comum de garantir a proteção e a continuidade desses valiosos bens patrimoniais. Essa compreensão mais abrangente pode contribuir para uma análise mais contextualizada das práticas de gestão adotadas pelas coleções, levando em conta as complexidades e desafios específicos de cada ambiente cultural.

Vale ressaltar que a simples aplicação do questionário é apenas o ponto de partida, sendo as ações subsequentes à análise dos dados o verdadeiro foco da utilização dessa metodologia. Os resultados obtidos por meio das respostas fornecidas pelos entrevistados oferecem um panorama valioso das práticas e desafios enfrentados pelas coleções, mas é a implementação de medidas concretas e estratégias de aprimoramento que impulsiona a eficácia da gestão desses acervos.

As perguntas cuidadosamente formuladas no questionário não apenas permitiram obter parâmetros sobre as práticas de gestão adotadas, mas também destacaram as dificuldades e obstáculos enfrentados por essas coleções. Dentre as dificuldades identificadas, destaca-se a ausência de um banco de dados consolidado, bem como a falta de continuidade nos projetos devido a questões financeiras e aposentadoria de servidores responsáveis pelas coleções. Além disso, a paralisação das atividades devido ao cenário pandêmico da Covid-19 também emergiu como um desafio significativo. Ao reconhecer esses desafios, as instituições têm a oportunidade de direcionar seus esforços para soluções práticas que possam abordar essas questões e fortalecer suas estratégias de preservação e gestão dos acervos.

Com a aplicação inicial do questionário foi possível constatar que alguns desses espaços, como exemplo da Coleção Amazoniana presente na Faculdade de Artes Visuais da UFPA (campus Guamá), possui um registro de seu acervo no banco de dados do Tainacan,

além de adotar práticas museológicas e ser um dos dois acervos e ter uma museóloga responsável pela coleção. Enquanto isso, em outros espaços, pode-se observar que os gestores do local até tinham tentado registrar seu acervo, porém, com a pandemia e o *lockdown* no ano de 2020, esses gestores acabaram perdendo o registro do acervo e parte do acervo em si por conta de alagamentos e umidade no espaço que abrigava a coleção.

Nesse contexto, é incumbência da Rede de Museus e Coleções Universitárias na UFPA assumir um papel fundamental. Além de ser um veículo para a proposição de soluções voltadas às dificuldades identificadas, a rede também tem como objetivo divulgar boas práticas e promover a valorização das coleções, ao mesmo tempo que oferece uma plataforma para destacar o trabalho dos museólogos e proporciona espaço para a atuação dos discentes nas coleções de suas respectivas universidades.

Diante das problemáticas mapeadas e da ausência de uma gestão unificada para essas coleções, o projeto propõe a efetivação da Rede de Museus e Coleções Universitárias na UFPA. Essa rede se apresenta como um mecanismo de articulação, centralização e descentralização das demandas das coleções, visando à promoção de um gerenciamento colaborativo. Através dessa estrutura, será possível estabelecer uma troca interdisciplinar de conhecimentos entre os gestores dos diferentes espaços, bem como garantir o apoio institucional necessário para a aplicação de práticas de musealização que assegurem a preservação desses acervos. Dessa forma, a rede busca congregar esforços em prol da valorização e conservação das coleções universitárias, enriquecendo o ambiente acadêmico e cultural da universidade.

AGRADECIMENTOS

Reconhecemos o trabalho valioso dos revisores que mesmo de forma anônima, contribuíram majoritariamente para o aprimoramento deste documento. O projeto aqui apresentado não poderia acontecer sem o apoio da Universidade Federal do Pará, por meio do Instituto de Ciências da Arte, da Faculdade de Artes Visuais e do curso de Museologia da UFPA que sediaram o evento. Agradecemos também aos gerentes das coleções que aqui foram referenciados, sem a receptividade de vocês essa pesquisa não seria possível.

FINANCIAMENTO

Agradecemos o apoio por meio de bolsas acadêmicas oferecidas pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará em seus Programas de apoio à iniciação acadêmica: Programa De Apoio ao Doutor Pesquisador (PRODOUTOR 2022) e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Desenvolvimento Tecnológico e Inovação da UFPA (PIBIC 2022).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. Museus e Coleções Universitários: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo? 2001. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 05.10.1988. Brasília, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituiçao.

COSTA, Sue. Projeto de Monitoria: Teoria e Prática Museológica nos Museus de Ciências da UFPA. 2016b.

COSTA, Sue. Relatório de Projeto de Monitoria. Teoria e Prática Museológica nos Museus de Ciências da UFPA. 2016a.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. Tradução e comentários Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2014.

FOOT, Mirjam M. Building blocks for a preservation policy. Londres: The British Library, 2001.

GRANATO, M.; LOURENÇO, M. C. Reflexões sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia na Atualidade. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 2, n. 4, p. 85-104, 2011.

GRANATO, M.; SANTOS, F. P. Os museus e a salvaguarda do Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia no Brasil. In: MAST, 30 anos de pesquisa: Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015. p. 79-119.

HASSAN, Muhammad. Qualitative Research – Methods, Analysis Types and Guide. Disponível em: https://researchmethod.net/qualitative-research/ Acesso em 10 julho 2023.

ICOM - Conselho Internacional de Museus. Nova definição de museu. 2023. Disponível em: https://www.icom.org.br/?p=2756 Acesso em 17 agosto 2023.

JULIÃO, Letícia. Museus e coleções universitárias. *In*.: NASCIMENTO, Adalson e MORENO, Andrea (Orgs.). Universidade, memória e patrimônio. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

LIMA, Jéssica Tarine M. Políticas de Curadoria e Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia: uma análise comparativa das coleções de geologia e paleontologia relacionadas ao ambiente universitário no Brasil. Rio de Janeiro,2021, 263 f. Defesa (Doutorado em Geologia) – Programa de Pós-graduação em Geologia, Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

LIMA, Jéssica Tarine M. Programa de Extensão: Rede de Coleções e Museus da UFPA. Universidade Federal do Pará. 2023.

LIMA, Jéssica Tarine M. Projeto de Pesquisa: Política de Gestão e Curadoria de Acervos Museológicos na UFPA (Campus Belém). Universidade Federal do Pará. 2022.

LIRA, José Tavares Correia de. O patrimônio universitário e os estudantes. In: LIRA, José Tavares Correia de (Org.). História e Cultura Estudantil: Revistas na USP. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Centro de Preservação Cultural da USP, 2012.

LOTT, Wanessa P; AIROZA, Maíra S.; PAULA, Carolina B; CARDOSO, Ruth M. Política Cultural e Universidade Pública: museus universitários na Amazônia brasileira. Revista Historiar, vol. 13 | No. 24 | Jan./Jun. de 2021.

LOTT, Wanessa P; AIROZA, Maíra S.; PAULA, Carolina B; CARDOSO, Ruth M. Uma possibilidade de Museus em Rede na Amazônia: Os espaços de preservação de acervos da Universidade Federal do Pará. Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 136-151, nov. 2020.

LOTT, Wanessa P; CARDOSO, Ruth Macedo. Relatório De Participação Do Bolsista De Extensão. Museus e Acervos na Universidade Federal do Pará - construindo uma musealização em rede. 2020.

LOTT, Wanessa Pires. Programa de extensão “Museus e Acervos na Universidade Federal do Pará - construindo uma musealização em rede”. 2018

LOTT, Wanessa Pires. Programa de pesquisa “Museus Universitários – uma percepção dos museus do campus Belém da UFPA”. 2019.

LOTT, Wanessa Pires; GOMES, Danielle da Silva. O MUSEU DE GEOCIÊNCIAS DA UFPA. Complexitas – Revista de Filosofia Temática, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 57-65, jan. 2020. ISSN 2525-4154

MENDONÇA JÚNIOR, Anselmo. Patrimônio cultural universitário: estratégias para obtenção do poder de definir qual o patrimônio cultural da/na Universidade Federal de Pernambuco / Anselmo Mendonça Júnior. Rio de Janeiro, 2022.

MENDONÇA, Lúcia Glicério. Museus Universitários e Modernidade Líquida: compromissos, desafios e tendências (Um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-Rede, Brasil e Portugal). Tese (Doutorado) - Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio - Faculdade de Letras,

UNIVERSIDADE DO PORTO, 2017. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/111042>. Acessado em 20 fev 2022

RIBEIRO, Cláudio José S.; SOUSA, Alexandre Medeiros Correia de; BORGES, Maria Manuel. PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO DE RECURSOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL CIENTÍFICO NO MODELO EDM: uma perspectiva de representação de um domínio temático. Biblos: Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, Rio Grande, v. 34, n. 02, p. 247-264, jul./dez. 2020. DOI: https://doi.org/10.14295/biblos.v34i2.11864.

RIBEIRO, Emanuela Sousa; SEGANTINI, Verona Campos; GRANATO, Marcus. Museus e patrimônio cultural universitário: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações. ARAÚJO, BM et al. Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: UFPE, 2019. UFPA em números. Belém: UFPA, 2022. Disponível em: <https://ufpanumeros.ufpa.br/>.

SANTOS, Manuela Soutello Mendes da Fonseca; COSTA, Sue Anne Regina Ferreira da. Museus e Coleções da UFPA: os espaços existentes no Instituto de Ciências Biológicas (ICB). Museologia & Interdisciplinaridade, Vol. 7, nº14, Jul./ Dez. de 2018. p. 255-274.

SANTOS, Manuela Soutello Mendes da Fonseca; BENCHIMOL, Alegria Celia; ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. Museus da Universidade Federal do Pará: ensino, pesquisa e extensão. Rev. CPC, São Paulo, v.17, n.33 especial, p.95-121, jan./ago. 2022.

IMPLICAÇÕES DE UMA VISITA *VIRTUAL* DE ESTUDANTES, EM AULAS DE CIÊNCIAS, AO MUSEU DE ECOLOGIA FRITZ MÜLLER – BLUMENAU/SC

Daniela Tomio
Universidade Regional de Blumenau. Docente nos cursos de Pós-graduação em Educação (PPGE) e Ensino de Ciências Naturais e Matemática (PPGECIM). Doutora em Educação Científica e Tecnológica. Endereço: Rua Max Hering, 448, Blumenau-SC. Telefone: 47-996056679. E-mail: dtomio@furb.br.

Ana Patrícia de Freitas
Secretaria Estadual de Educação de Santa Catarina. Professora de Ciências. Mestre em Ensino de Ciências Naturais e Matemática (PPGECIM) na Universidade Regional de Blumenau. Endereço: Rua Samuel Furtado, 44, Blumenau - SC. Telefone: 47- 996037179. E-mail: anapatriciasc@hotmail.com

Geórgia Backes da Luz Antonio
Museu de Ecologia Fritz Muller. Estagiária e Educadora Ambiental. Licenciada em Ciências Biológicas na Universidade Regional de Blumenau. Endereço: Rua Sete de Maio, 707, Blumenau - SC. Telefone: 47-99236277. E-mail: georgiabackes@gmail.com

Mauricio Capobianco Lopes
Universidade Regional de Blumenau. Docente no curso de Pós-graduação em Ensino de Ciências Naturais e Matemática (PPGECIM). Doutor em Engenharia e Gestão do Conhecimento. Endereço: Rua Guido Kaestner Senior, 301, Blumenau-SC. Telefone: 47-99117-9652. E-mail: mclopes@furb.br

Sthefany Caroline Luebke
Secretaria Estadual de Educação de Santa Catarina. Professora de Química. Mestranda em Ensino de Ciências Naturais e Matemática (PPGECIM) na Universidade Regional de Blumenau. Endereço: Rua Presidente Costa e Silva, 8455, Pomerode - SC. Telefone: 47- 992290343. E-mail: sthefany.luebke1@gmail.com

(Recebido em: 15/09/2023 * Aprovado em: 27/10/2023)

RESUMO: O Museu de Ecologia Fritz Müller, situado na cidade de Blumenau – SC, tem um importante papel na educação patrimonial do público escolar, especialmente para educação ambiental, com foco na biodiversidade, e na educação científica, a partir da vida e obra de Fritz Müller. Em meio às medidas de isolamento social tomadas durante a pandemia do COVID-19 e com a consequente ausência dos visitantes escolares, realizou-se uma pesquisa com o objetivo de compreender implicações de uma visita virtual por um coletivo de estudantes ao Museu em efeitos para os seus percursos formativos e para propostas de educação museal com essa tecnologia. Os dados foram gerados por meio da análise de desenhos feitos por estudantes de uma escola pública, antes e após a visita virtual, em suas aulas de Ciências. Como resultados, observa-se que a visita virtual teve efeitos favoráveis aos percursos formativos dos participantes da investigação, nas suas elaborações sobre dimensões da biodiversidade e de informações sobre a história da ciência local, com acréscimos de aspectos biográficos e das pesquisas do naturalista. Avalia-se que o vídeo para visita virtual não pode ser apenas transmissivo, pois, embora os sujeitos tenham gostado, interpretou-se que ele poderia ter se configurado como uma ferramenta *online* na direção das metodologias ativas, em que o visitante assume uma postura mais participativa para elaboração de conhecimentos. Com a pesquisa pode-se

concluir que as tecnologias, aliadas às práticas de educação museal, podem democratizar e ampliar o acesso das escolas aos ambientes museológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Ecologia Fritz Müller. Escola. Visita virtual. Biodiversidade.

IMPLICATIONS OF A VIRTUAL STUDENT VISIT, IN SCIENCE CLASSES, AT THE FRITZ MÜLLER ECOLOGY MUSEUM – BLUMENAU/SC

ABSTRACT: *The Fritz Müller Ecology Museum, located in the city of Blumenau – SC, has an important role in the heritage education of the school public, especially for environmental education, with a focus on biodiversity, and scientific education, based on the life and work of Fritz Müller. Amid the social isolation measures taken during the COVID-19 pandemic and with the consequent absence of school visitors, research was carried out with the aim of understanding the implications of a virtual visit by a group of students to the Museum on the effects on their training paths and proposals for museum education with this technology. The data was generated through the analysis of drawings made by students from a public school, before and after the virtual visit, in their science classes. As a result, it was observed that the virtual visit had favorable effects on the educational paths of the research participants, in their elaborations on dimensions of biodiversity and information on the history of local science, with additions of biographical aspects and the naturalist's research. It is assessed that the video for virtual visits cannot be just transmissive, because, although the subjects liked it, it was interpreted that it could have been configured as an online tool in the direction of active methodologies, in which the visitor assumes a more participatory for the development of knowledge. With the research it can be concluded that technologies, combined with museum education practices, can democratize, and expand schools' access to museum environments.*

KEYWORDS: *Fritz Müller Ecology Museum. School. Virtual visit. Biodiversity.*

*

IMPLICAÇÕES DE UMA VISITA *VIRTUAL* DE ESTUDANTES, EM AULAS DE CIÊNCIAS, AO MUSEU DE ECOLOGIA FRITZ MÜLLER – BLUMENAU/SC

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2020, com a pandemia do Covid-19, foram decretadas medidas sanitárias de isolamento e distanciamento social para prevenir a propagação do vírus entre as pessoas. Isso teve um impacto nas mais diversas áreas da sociedade e com efeitos para as formas de

como nos relacionamos com os outros, nos nossos modos de trabalho e de fazermos educação, dentre outras mudanças. Nesse tempo, que inicialmente foi denominado de "quarentena", vários estabelecimentos e instituições foram fechados e somente atividades essenciais puderam ser realizadas. Nesse período, que se estendeu por todo ano, também os contextos de educação formal (a escola) e contextos não formais, como os museus, precisaram ficar fechados.

Estes contextos educacionais precisaram ser reinventados para atender o público escolar. Assim, aulas remotas e *lives* em plataformas digitais, videoaulas, comunicação via redes sociais, dentre outras estratégias mediadas por tecnologias digitais precisaram ser propostas pelas instituições educativas.

Nessa direção, os museus, que tem nos estudantes seu maior público, também necessitaram fechar as portas e criar outras formas de comunicação com seus visitantes. Segundo Lonkhuijzen, Mota e Dias (2020, p. 1) "isto fez com que os profissionais do setor educativo museal dominassem novas linguagens para a realização do trabalho educativo online, utilizando ferramentas digitais [...]", aprimorassem *sites* e redes sociais para maior engajamento, e ampliassem ou criassem as *visitas virtuais*. Estas que, anteriormente, na maioria dos museus, eram feitas predominantemente no ambiente físico, presencial, foram adequadas para que pudessem ser realizadas de forma *online*.

Desse contexto, de desafios e oportunidades, refletimos um percurso formativo[1] realizado por um coletivo de estudantes de uma escola pública, em aulas de Ciências, a partir de uma proposta de visita virtual ao Museu de Ecologia Fritz Müller, situado na cidade de Blumenau-Santa Catarina. Buscamos com a proposta possibilitar aos estudantes conhecerem este ambiente museal, assim a "escola foi ao museu" e, para tal, foi necessário que o "museu viesse à escola". Estes caminhos são refletidos nesse artigo, em que realizamos uma pesquisa de intervenção (DAMIANI *et al.*, 2013) com o objetivo de compreender implicações de uma visita virtual por um coletivo de estudantes ao Museu em efeitos para os seus percursos formativos e para propostas de educação museal com essa tecnologia.

[1] [...] compreende-se o percurso formativo como processo constitutivo e constituinte da formação humana. Nesse sentido, o percurso da formação, a ser desenvolvido na/pela escola, estrutura-se em torno de uma organização curricular, que deverá ter em vista o desenvolvimento e as especificidades que constituem a diversidade de cada um dos sujeitos acolhidos na Educação Básica". (SANTA CATARINA, 2014, p. 31).

Para comunicação dessa pesquisa organizamos mais cinco seções. Inicialmente abordamos considerações sobre as visitas virtuais; na sequência apresentamos o contexto investigado; o percurso investigativo; os resultados e conclusões realizadas.

2 VISITAS VIRTUAIS AOS MUSEUS

Para Martins e Silva (2020) por meio da tecnologia, o conhecimento presencial se transporta ao conhecimento digital, no qual as informações dos museus podem continuar vivas, adaptadas à nova realidade tecnológica. De acordo com Lopes (2018, p. 381) "refletir o museu na perspectiva da tecnologia *online* "[...] é defini-lo como um espaço aberto às experiências, interações, hibridizações sem que haja uma relação de tempo-espaço definidos para que a [investigação], a contemplação e a fruição possam ocorrer." O autor ainda argumenta que "por meio da tecnologia, o conhecimento presencial se transporta ao conhecimento digital, no qual as informações dos museus podem continuar vivas, adaptadas à nova realidade tecnológica." (LOPES, 2018, p. 387).

Lonkhuijzen, Mota e Dias (2020) esclarecem (com base na obra de Schweibenz, 2004) que existem várias formas do museu expandir suas paredes para o mundo virtual, considerando os modos de disponibilização de informações e interação com os públicos, com vídeos, *lives* e a visita virtual (que pode ser autoguiada ou guiada por profissional do museu), jogos e canais e redes sociais. Estas práticas online inicialmente tiveram

> [...] como objetivo fazer com que, em tempos de isolamento social, o visitante virtual retorne ao museu e estabeleça um relacionamento pessoal com a coleção, num primeiro momento de forma *online* e depois física, quando for possível, com segurança a sua saúde, retornando ao museu presencialmente, onde poderá ver os objetos reais. (LONKHUIJZEN; MOTA; DIAS, 2020, p. 5).

No entanto, pós-período de pandemia, muitas dessas ações persistiram e aprimoraram-se, pois, estudos posteriores têm demonstrado que a mediação online, como nas visitas virtuais[2], tem favorecido novas relações sociais do público com o museu, tornando-os mais acessíveis e democráticos. (LONKHUIJZEN; MOTA; DIAS, 2020). Igualmente, a

[2] Apareceram a partir da pandemia *sites* com a compilação de museus com disponibilidade para visitas virtuais, como "30 museus virtuais para você visitar sem sair de casa!" em https://www.melhoresdestinos.com.br/museus-virtuais.html ou Google Arts & Culture, um *site* mantido pelo Google que utiliza tecnologia *do Street View* para visitas virtuais gratuitas a muitos museus, em: https://artsandculture.google.com/project/streetviews?hl=pt-BR

ferramenta *Google Trends* revelou que durante 12 meses de pandemia, no ano de 2020, a procura por museus virtuais cresceu 50% pelo público brasileiro[3]. Além disso, com a tecnologia digital

> a possibilidade de conhecer museus em lugares longínquos, em outros estados, regiões e países é uma forma de atividade que deve ser dada como contínua e incorporada como uma nova metodologia de ensino, é a forma mais acessível para que os discentes tenham contato levando em consideração fatores como logísticos e gastos financeiros, facilitada pelas vantagens de acesso aos conhecimentos mundo pelo canal da web [...] (SILVA; MEDEIROS, 2021, p. 81).

Assim, os museus, dentre seus objetivos, passam a ampliar e aprimorar práticas educativas para uma educação museal *online*. Para Marti e Santos (2021), para serem de boa qualidade as visitas virtuais precisam considerar o visitante, não como mero consumidor de conteúdos das exposições do museu, mas um sujeito que produz seus conhecimentos nas relações de suas experiências com o museu. Assim, é necessário "compreender esses usos no/com o museu para planejar e realizar ações educativas museais online" (MARTI; SANTOS, 2021, p.22).

Compreender uma visita virtual a um museu nesta perspectiva, implica em torná-la uma ferramenta que mobilize os visitantes para além de percorrer virtualmente (guiados ou autoguiados) passivamente pelos espaços online de um museu para conhecer o seu acervo ou uma exposição. Essa compreensão é ainda mais importante quando o público visitante é o escolar, pois como explica Moran (2018, p. 53) para escola, e aqui nos apropriamos para reflexão nas ações do "museu com estudantes":

> Os bons materiais (interessantes e estimulantes, impressos e digitais) são fundamentais para o sucesso da aprendizagem. Precisam ser acompanhados de desafios, atividades, histórias, jogos que realmente mobilizem os alunos em cada etapa, que lhes permitam caminhar em grupo (colaborativamente) e sozinhos (aprendizagem personalizada) utilizando as tecnologias mais adequadas (e possíveis) em cada momento.

[3] "De acordo com o levantamento, o Brasil foi um dos 20 países que mais buscou por museus virtuais em todo o mundo no período. Os *tours* digitais mais procurados pelos brasileiros se dividiram entre instituições nacionais e europeias, com um pódio composto pelo Museu do Louvre, na França, e pela Pinacoteca e o Museu do Ipiranga, ambos em São Paulo. Já de forma geral, o museu mais buscado nos últimos 12 meses foi o Masp, seguido pelo Louvre, instituição internacional mais pesquisada." (GATTI, 2021).

Da mesma forma, quando a "escola vai ao museu", por meio de visitas virtuais, estas podem caracterizar-se em metodologias ativas a partir de bons "roteiros para as visitas online", assim "o papel do professor hoje é muito mais amplo e complexo. Não está centrado só em transmitir informações de uma área específica; ele é principalmente *designer* de roteiros personalizados e grupais de aprendizagem e orientador/mentor de projetos profissionais e de vida dos alunos". (MORAN, 2018, p. 69 grifo do autor).

Nas relações com os museus, afirmam Marandino, Selles e Ferreira (2009, p. 153) de que "por mais que haja certo consenso sobre o potencial didático de visitas a museus, nem sempre estes momentos são bem aproveitados pelos visitantes e pelos professores e seus alunos sejam por dificuldade de planejamento, por desconhecimento do papel social e científico desses locais [...]."

Com isso, compreendemos que a visita virtual pode tornar uma metodologia ativa, quando museus e/ou escolas concebem roteiros que contribuem para, de acordo com os objetivos educativos dos museus e suas interfaces com os objetivos escolares,

> criar situações de aprendizagem nas quais os aprendizes possam fazer coisas, pensar e conceituar o que fazem e construir conhecimentos sobre os conteúdos envolvidos nas atividades que realizam, bem como desenvolver a capacidade crítica, refletir sobre as práticas realizadas, fornecer e receber feedback, aprender a interagir com colegas e professor, além de explorar atitudes e valores pessoais. (MORAN, 2018, p. 80).

Com base nessas considerações, interpretamos que as visitas virtuais podem se constituir em importantes metodologias ativas que contribuam para aprendizagens dos estudantes, nas interfaces museu-escola. Embora, muitos museus, especialmente os de grande porte e infraestrutura já disponibilizem as visitas online em suas práticas educativas museais,

> [...] nem todos os museus, conseguem oferecer esse tipo de serviço, de visitas online. De certa forma estão também excluídos desse processo de globalização. Durante a pandemia, não puderam abrir para visitas presenciais. E também, não tiveram ferramentas, para oferecer visitas on-line. O professor se encontrará numa situação, que poderá indicar visita on-line a museus de outros países, e não terá essa opção para um museu na cidade que a escola está inserida. (SILVA; MEDEIROS, 2021, p.82).

Este é o caso do Museu de Ecologia Fritz Müller, contexto museal que apresentamos na sequência.

3 O CONTEXTO INVESTIGADO: O MUSEU DE ECOLOGIA FRITZ MÜLLER E OS VISITANTES DA ESCOLA

O Museu de Ecologia Fritz Müller (MEFM) é o contexto dessa pesquisa, localizado na Rua Itajaí, número 2195, no Bairro Vorstadt em Blumenau/SC, reúne um acervo sobre a vida e a obra do naturalista de Fritz Müller.

Fritz Müller nasceu em 31 de março de 1822, na Turíngia, Alemanha. No ano de 1852, com sua esposa, uma filha, o irmão e a cunhada, emigrou para o Sul do Brasil, onde fixou sua residência na colônia Blumenau. Após quatro anos mudou-se para Desterro/antiga Florianópolis, onde residiu por onze anos exercendo o cargo de professor do Liceu Provincial. Retornou a Blumenau em 1867, atuando como naturalista viajante para o governo federal. Faleceu aos 75 anos de idade, no ano de 1897. (TOMIO *et al.,* 2013). Fritz Müller se dedicou ao estudo de inúmeros temas no campo da Zoologia e da Botânica, principalmente, sobre aspectos biológicos, ecológicos, fisiológicos e evolutivos, publicando ao longo da sua vida um total de 248 estudos científicos, dos quais 237 referem-se à fauna e flora do Brasil. Ele se correspondeu com inúmeros cientistas e naturalistas da época, sendo, no Brasil, o único interlocutor de Charles Darwin (TOMIO *et al.*, 2013).

Fritz Müller e Charles Darwin corresponderam-se por aproximadamente 20 anos.

> Pelas suas cartas eles compartilhavam trabalhos científicos, referências, curiosidades e indagações sobre os mais diversos objetos de estudo da História Natural. Também trocavam palavras de incentivo às suas observações e publicações e participavam de acontecimentos pessoais, evidenciando uma amizade entre eles. Além disso, cruzando o oceano, os envelopes levavam e traziam desenhos, sementes, pólen, tubos polínicos, exsicatas, insetos e plantas das mais diversas espécies que serviam de fontes para as suas pesquisas, coleções e cultivos em seus jardins (TOMIO, 2012). Fritz Müller é citado por Darwin em várias de suas publicações, como, por exemplo, 13 vezes nas edições do livro "Origem das espécies" (ZILLIG, 1997) e 12 vezes, inclusive no prefácio, na obra "Movimentos e Hábitos das Plantas Trepadeiras" (TOMIO, 2012). (CORDEIRO; TOMIO, 2017, p. 178).

O Museu foi fundado no ano de 1936, através de uma Lei Municipal, para contar a história do naturalista. A família que ainda morava na cidade na data cedeu a casa com alguns pertences para que pudesse virar um museu, anteriormente chamado de "Casa Fritz Müller" e atualmente ele é mantido pela Prefeitura de Blumenau. Tomio *et al.* (2013, p. 18) destacam que "[...] as ações do museu têm como finalidades científicas e educativas promover a

produção, educação e divulgação da história e dos estudos científicos de Fritz Müller, como também, apresentar aspectos da fauna e flora local e de diferentes ecossistemas da região Sul do país".

Além disso, Cordeiro e Tomio (2017, p. 20) explicam que:

> Outra característica do Museu que evidencia seu perfil educativo é o foco para vida do teuto-brasileiro Fritz Müller. Visitar o museu, não se trata apenas de conhecer o naturalista que foi correspondente de Charles Darwin, mas, essencialmente, conhecer e explorar as condições histórico-socioambientais em que seu deu a vida e a produção da obra de Fritz Müller. Ir ao Museu é uma oportunidade de refletir episódios da história da ciência, no Brasil, especialmente aqui no estado de Santa Catarina, sobre vários temas de pesquisa de Fritz Müller. Assim, esse diferencial do Museu permite uma ampla variedade de organização de processos para educação científica na direção de contribuir para formação de cidadãos "alfabetizados cientificamente" e responsáveis por atitudes socioambientais sustentáveis.

Por esse perfil museal, destacamos as contribuições do MEFM para educação científica do público escolar, especialmente com foco para biodiversidade. Esta temática é abordada no currículo brasileiro, pois segundo a Base Nacional Curricular Comum, o conceito "biodiversidade" está inserido na Unidade Temática "Vida e Evolução", que propõe:

> [...] o estudo de questões relacionadas aos seres vivos (incluindo os seres humanos), suas características e necessidades, e a vida como fenômeno natural e social, os elementos essenciais à sua manutenção e à compreensão dos processos evolutivos que geram a diversidade de formas de vida no planeta. Estudam-se características dos ecossistemas destacando-se as interações dos seres vivos com outros seres vivos e com os fatores não vivos do ambiente, com destaque para as interações que os seres humanos estabelecem entre si e com os demais seres vivos e elementos não vivos do ambiente. Abordam-se, ainda, a importância da preservação da biodiversidade e como ela se distribui nos principais ecossistemas brasileiros (BRASIL, 2018, p. 326).

Assim, a biodiversidade e sua importância, juntamente com Fritz Müller e sua relação com a ciência e a cidade de Blumenau fizeram-se presentes na proposta de uma visita virtual ao Museu que foi por nós desenvolvida e analisada a partir de seus efeitos para os percursos formativos dos estudantes.

Importante mencionar que o Museu de Ecologia Fritz Müller não possui práticas educativas no museu mediadas por tecnologias. Intensificou (também com a pandemia)

publicações em redes sociais a fim de divulgação. Conta com vídeos informativos sobre o museu no canal *youtube*, mas não tinha uma visita virtual até o ano dessa pesquisa.

Diante disso, com a experiência de uma das pesquisadoras, como estagiária no museu, elaborou-se um vídeo de uma visita virtual pelo Museu de Ecologia Fritz Müller, o qual foi editado em 18 minutos, com partes narradas e imagens, para o *tour guiado online* pelas salas do Museu. O vídeo foi postado no canal *youtube*, para mais fácil acesso dos visitantes. Esse tour virtual foi empregado para pesquisa, conforme descrito na sequência e pode se realizar a visita também a partir do acesso pelo QR *code*, que consta na figura 1.

Para produção do vídeo, a estagiária/pesquisadora do Museu percorreu e apresentou os espaços internos e externos do Museu, selecionando mais demoradamente objetos do acervo que permitissem os estudantes conhecerem:

1) *Dimensões da Biodiversidade*: Schroeder e Pereira (2021), com base em uma revisão de conceitos de diferentes autores sobre biodiversidade, caracterizaram três dimensões: a. Diversidade Taxonômica: que inclui toda a gama de organismos na Terra, desde as bactérias e protistas, até os reinos multicelulares de plantas, animais e fungos. b. Diversidade Ecológica: variação entre as comunidades biológicas, os ecossistemas nos quais as comunidades se encontram e as interações entre esses níveis. c. Diversidade Genética: que corresponde a variação genica apresentada pelas espécies, tanto entre as populações geograficamente separadas, como entre os indivíduos de uma mesma população.

2) *Objetos do museu que permitem conhecer Fritz Müller, sua vida e sua obra científica*.

3) *O conhecimento do MEFM*

O *tour* virtual contemplou o percurso pelo Museu, narrado pela estagiária e perguntas para incentivar a curiosidade, durante 18 minutos.

Realizaram a visita guiada no Museu um coletivo de 30 estudantes do 6º ano do Ensino Fundamental, de uma escola pública de Blumenau. A ação de intervenção foi realizada pela professora de Ciências, também uma das pesquisadoras neste artigo, em três encontros/aulas de Ciências, estabelecendo relações com objetivos de aprendizagem da unidade temática Vida e evolução da Base Nacional Comum Curricular. Diante disso, inferimos que a visita ao Museu favoreceria abordar aspectos da temática vida e evolução por diferentes perspectivas conceituais, além de divulgar a vida e obra do naturalista Fritz Müller e possibilitar o conhecimento do Museu.

Figura 1 - *Frames* e QR*code* de acesso a vídeo da visita virtual

Fonte: Acervo da pesquisa

4 PERCURSO INVESTIGATIVO

A investigação realizada está caracterizada de acordo com o procedimento como uma pesquisa de intervenção. Estas, segundo Damiani *et al.* (2013 p. 58) são "investigações que envolvem o planejamento e a implementação de interferências [...] e a posterior avaliação dos efeitos dessas interferências". Nesta direção são pesquisas aplicadas, que têm como finalidade contribuir para solução de aspectos, detalhando-se os procedimentos realizados e avaliando-os em seus efeitos para/sobre os sujeitos envolvidos. (DAMIANI *et al.*, 2013).

Para produção dos dados, empregamos a análise de documentos produzidos pelos estudantes, na forma de desenhos. Segundo Amado (2017), documentos são produções pessoais, em formato escrito, oral ou gráfico e são reveladores da visão que seus protagonistas têm das experiências que viveram. Eles podem ser colhidos pelo pesquisador ou pode ser solicitada a sua produção no âmbito da investigação. Em nossa investigação, a professora de Ciências/pesquisadora solicitou ao coletivo de seus estudantes para ilustrarem com desenhos uma resposta para a seguinte pergunta: "*O que você já conhece sobre Biodiversidade e Fritz Müller?*"

A professora recolheu os desenhos e em uma segunda aula de Ciências, os estudantes foram convidados para realizaram uma visita virtual ao Museu de Ecologia Fritz Müller. Para isso, assistiram em conjunto a projeção do vídeo com a visita guiada pelo Museu. Este vídeo está disponível em um canal do Youtube.

Em uma terceira aula, os estudantes foram solicitados novamente a ilustrar a mesma pergunta com um novo desenho, para que pudéssemos analisar as implicações da visita para suas compreensões acerca da vida e obra de Fritz Müller e biodiversidade.

Para análise dos dados, o método empregado foi a análise de conteúdos por meio da observação dos desenhos e a organização das informações com categorias *a priori*. Amado (2017) propõe para análise de conteúdo uma sequência de etapas, que organizamos no Quadro 1:

Quadro 1: Análise do Conteúdo

Etapas da Análise (AMADO, 2017 adaptado)	**Na pesquisa**
Definição das perguntas de análise	Antes e depois da visita virtual ao MEFM: *Que sentidos os estudantes atribuem à biodiversidade?* *Que sentidos os estudantes atribuem a vida de Fritz Müller?*
Explicitação de um quadro de referencial teórico	- Biografia de Fritz Müller (TOMIO *et al.* 2013; CORDEIRO; TOMIO, 2017) e outros; - Dimensões de biodiversidade (SCHROEDER; PEREIRA, 2021)
Constituição de um corpus documental	- Dois desenhos individuais, um antes e outro depois da visita
Leitura atenta e ativa	Leitura dos desenhos, buscando relações com as categorias
Categorização	Definidas *a priori* com base no referencial teórico

Fonte: Elaborado pelos autores

Os efeitos da intervenção, pela visita virtual ao Museu, para percursos formativos dos estudantes em relação a elaboração de conceitos sobre biodiversidade e a vida e obra de Fritz Müller, foram pautadas em investigar o conhecimento prévio dos discentes e após a visita virtual ao Museu de Ecologia Fritz Müller. Essas dimensões serão explicitadas no quadro comparativo com as categorias, onde ocorrerá a caracterização de cada desenho e posteriormente a análise gráfica.

5 INTERPRETAÇÕES DO PERCURSO INVESTIGATIVO

Apesar de 30 alunos estarem presentes nos dias em que a pesquisa foi aplicada, apenas 21 alunos fizeram os dois desenhos, assim, para a análise consideramos apenas os que participaram das duas etapas para que os dados pudessem ser comparados. No quadro apresentamos o número representando o eixo e a letra identificando a dimensão analisada:

1. Eixo Compreensão de Biodiversidade:
    a. *Diversidade Taxonômica*
    b. *Diversidade Ecológica*
    c. *Diversidade Genética*
    d. Outros aspectos não relacionados aos conceitos
2. Eixo Compreensão sobre Fritz Müller
    a. Aspectos da Vida Pessoal;
    b. Aspectos da Pesquisa e Obra;
    c. Aspectos do Museu;
    d. Outros aspectos não relacionados a visita

Quadro 2: Análise dos desenhos antes e depois a partir das Categorias *a priori*

	Desenho nº 1		**Desenho nº 2**	
Aluno	**Categoria**	**Observação**	**Categoria**	**Observação**
Aluno 1	1d, 2d		1a, 2a	
Aluno 2	2d		1ab, 2ab	
Aluno 3	1ab, 2ac	Retratou a biodiversidade com um desenho de floresta e para o Fritz desenhou ele em uma casa enxaimel.	1ab, 2ab	
Aluno 4	2a		1a, 2a	
Aluno 5	1d, 2d, 3	Este e mais alguns interpretam que Fritz é "diretor" da FURB.	1a, 2a	
Aluno 6	1d, 2d		1ab, 2a	Desenhou animais exóticos.
Aluno 7	2d		1ab, 2a	
Aluno 8	1d, 2d		1ab,2ab	Desenhou animais exóticos.
Aluno 9	1d, 2ad		1a, 2a	
Aluno 10	1b, 2d	Também utilizou elementos como rio e árvores para representar a biodiversidade e para	1ab, 2ad	Desenhou animais exóticos.

		o Fritz, imaginou que foi um homem que teve relação com as ciências.		
Aluno 11	1ad, 2d		1b, 2a	
Aluno 12	1b, 2c	Desenhou dois tipos de ambientes, floresta e praia e para o Fritz desenhou o museu.	1ab, 2ab	Desenhou animais exóticos.
Aluno 13	1b, 2d	Também utilizou a floresta para representar a biodiversidade e imaginou o Fritz como um dos primeiros colonos.	1b, 2a	
Aluno 14	1abd, 2d		1ab, 2a	Desenhou animais exóticos.
Aluno 15	1d, 2d		1ab, 2a	Desenhou animais exóticos.
Aluno 16	1d, 2d	Este relaciona o nome do Fritz à uma rua.	1b, 2a	
Aluno 17	1c, 2d	Para a biodiversidade desenhou uma fita de DNA.	1ab, 2a	
Aluno 18	1bd, 2d	Relacionou o Fritz a uma escola que contém Müller no nome.	1a, 2a	
Aluno 19	1b, 2a	Desenhou uma floresta com montanhas e um rio para representar a biodiversidade.	1a	
Aluno 20	1d		1b, 2a	
Aluno 21	1b, 2ac		1b, 2a	

Fonte: Dados da pesquisa

Durante a análise dos primeiros desenhos percebemos que cinco dos alunos relacionaram a biodiversidade com representações desenhadas da "*universidade*", apenas uma aluna ilustrou *um elemento relacionado à genética (um cromossomo)*, quatro desenharam

animais e três desenharam elementos naturais como *árvores, rios e montanhas.* Demais estudantes apresentaram os itens 1d (Outros aspectos não relacionados aos conceitos), 2d (Outros aspectos não relacionados ao MEFM), o que significa que muitos apesar de residirem em Blumenau, desconheciam o MEFM e sobre o naturalista Fritz Müller. Além disso, a diversidade de interpretação também se deve ao sobrenome Müller ser muito comum na região por conta da colonização alemã, fazendo com que os alunos lembrem de nomes de ruas e locais da cidade, que fizeram nos desenhos. Pressupomos que em relação ao dado de desenharem "universidade", como sinônimo de "biodiversidade" ocorreu porque a pesquisadora/professora explicou antes que estava realizando uma pesquisa do seu curso de mestrado na FURB e inferimos que isso teve efeito para as primeiras representações dos estudantes. Isso apareceu também na noção de que FM era "diretor" da universidade.

Já, na análise do segundo desenho, conforme quadro 2, foi observada uma complexificação de representação significativa, os números mudaram consideravelmente com relação às categorias 1a (diversidade taxonômica), 1b (diversidade ecológica), 2a (Aspectos da Vida de FM) e 2b (Aspectos da pesquisa e obra de FM).

É perceptível o aumento de desenhos que trazem diversos animais e plantas quando se questiona sobre *Biodiversidade*, mais especificamente 16 alunos abordaram a categoria 1a e 15 alunos a categoria 1b. A representação de insetos nesse eixo também é algo a ser ressaltado, tendo em vista que dificilmente eles são lembrados quando em algum outro momento se fala sobre, mas na visita virtual são evidenciados pelas pesquisas do Fritz Müller e pela bela coleção do acervo no museu, o que inferimos chamou a atenção dos estudantes na visita virtual, como podemos notar em seus desenhos com o predomínio deles (no primeiro não apareceram).

Os autores Schroeder e Pereira (2021) citam a importância da construção do conhecimento científico para que os estudantes se sintam membros da biodiversidade, ampliando a consciência sobre o planeta. Assim, salienta-se o quão importante foram as mudanças na forma de representar a biodiversidade pelas crianças.

Entretanto, apesar de no segundo desenho representarem a biodiversidade com o planeta Terra, elementos naturais e diversos animais, ainda apareceram diversos animais exóticos nos desenhos, como leões, zebras e girafas. Scalfi (2021) explica que isso provavelmente está relacionado com a influência da mídia, que geralmente veicula desenhos, filmes, jogos e livros que ressaltam os grandes mamíferos, principalmente os africanos. Não

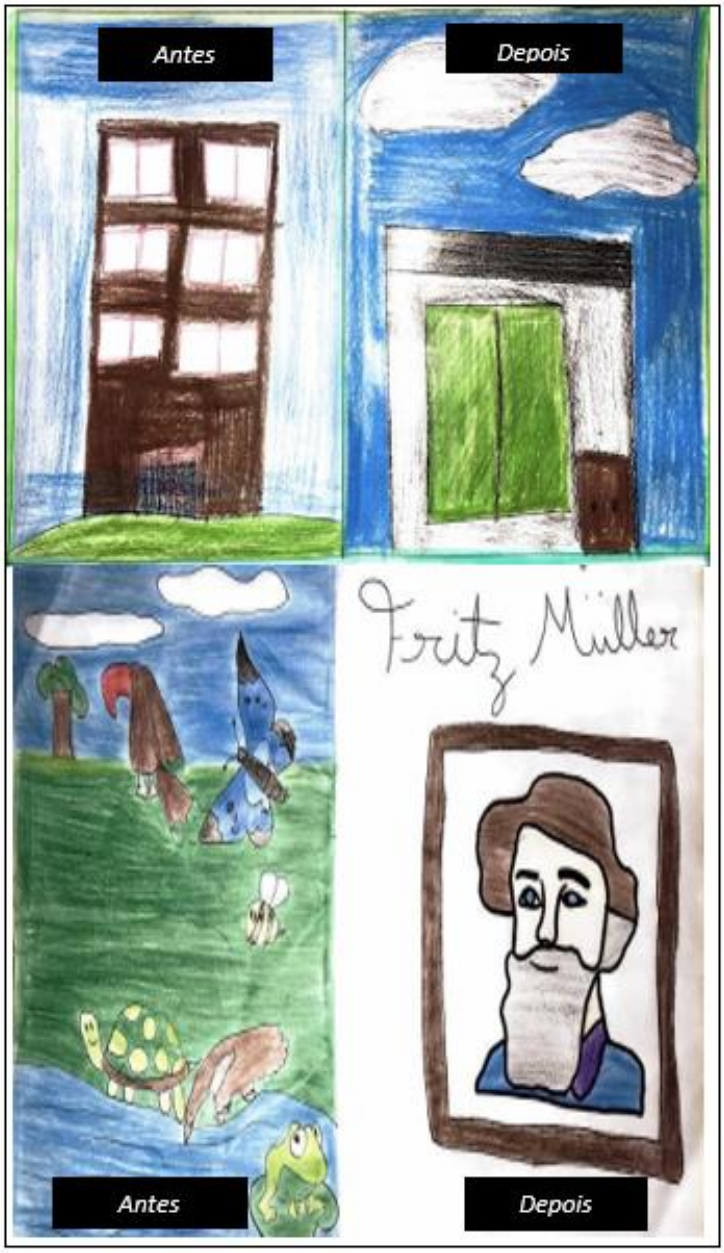
foi fácil também observar nos desenhos uma relação específica com a biodiversidade catarinense, mas pressupomos que isso se deve mais pela dificuldade de expressão artística acerca da biodiversidade, como destaca também em sua pesquisa Schwarz (2007). O fato de desenharem grandes mamíferos no segundo desenho revela que observaram na visita virtual os dioramas dos mamíferos taxidermizados e isso teve efeito em seus conceitos de biodiversidade.

Quando é abordado o assunto *Fritz Müller*, observamos que os alunos prestaram atenção na fisionomia do naturalista, pois 19 alunos fizeram no segundo desenho, ilustrações do naturalista e suas características físicas (categoria 2a), principalmente semelhante ao retrato mostrado na visita virtual e junto a isso quatro alunos desenharam borboletas, abordando a categoria 2b (vida e obra de FM), pois no vídeo foi citada a pesquisa do Fritz sobre borboletas e o Mimetismo Mülleriano. As demais categorias, que ilustraram no primeiro desenho uma percepção distorcida dos temas, sofreram uma diminuição considerável em comparação ao primeiro desenho, salientando que houve um incremento em suas representações acerca dos temas abordados na visita.

Como citam Tomio *et al.* (2013) o Museu de Ecologia Fritz Müller é um importante espaço para o desenvolvimento da educação científica, considerando aspectos da história da ciência local sobre a biodiversidade. A proposta de ação elaborada que engloba os dois contextos mostra que tal combinação teve impacto significativo tanto pela concepção de *Biodiversidade* quanto para o conhecimento sobre a vida e obra de *Fritz Müller* nos percursos formativos dos estudantes que realizaram a visita ao museu, mediados pela tecnologia.

Nas figuras 2 e 3 é possível observar o desenvolvimento de compreensões dos estudantes acerca da biodiversidade e de Fritz Müller com a visita virtual ao MEFM com exemplares de seus desenhos:

Figura 2: Exemplo 1: Antes e depois de um dos alunos participantes da pesquisa



Fonte: Dados da pesquisa

O estudante A primeiramente entendia a biodiversidade como sinônimo da universidade. Depois da visita virtual, no segundo desenho apresenta a biodiversidade em sua dimensão taxonômica e ecossistêmica. Em relação ao Fritz Müller, no primeiro desenho identificou com o prédio Fritz Müller da cidade, já no segundo traz o retrato do naturalista, observado na visita.

Significados semelhantes podem ser observados na figura 2 que apresenta desenhos de outro estudante.

Figura 3: Exemplo 2: Antes e depois de um dos alunos participantes da pesquisa

Fonte: Dados da Pesquisa

Analisamos que a visita virtual ao MEFM teve efeitos favoráveis aos percursos formativos dos estudantes nas suas elaborações acerca de dimensões da biodiversidade e de conhecimentos acerca da história de nossa ciência local, com aspectos da vida e obra de Fritz Müller. Interpretamos com Almeida e Valente (2012 *apud* MORAN, 2018, p. 52) que as visitas virtuais, por meio das tecnologias de informação e comunicação

> [...] propiciam a reconfiguração da prática pedagógica, a abertura e plasticidade do currículo e o exercício da coautoria de professores e alunos. Por meio da midiatização das tecnologias de informação e comunicação, **o desenvolvimento do currículo se expande para além das fronteiras espaço-temporais da sala de aula** e das instituições educativas; supera a prescrição de conteúdos apresentados em livros, portais e outros materiais; estabelece ligações com os diferentes espaços do saber e acontecimentos do cotidiano; e torna públicas as experiências, os valores e os conhecimentos,

> antes restritos ao grupo presente nos espaços físicos, onde se realizava o ato pedagógico.

Por sua vez, Silva e Medeiros (2021, p. 85) nos permitem relacionar os efeitos dessa intervenção nos percursos formativos dos estudantes, considerando as vantagens da visita virtual:

> As vantagens de se realizar um trabalho de campo a um museu de forma on-line no atual momento, sobretudo, é a possibilidade de continuação da prática educativa, do acesso ao lugar (mesmo que de forma remota), do acesso ao conhecimento, da possibilidade de ver, observar, despertar curiosidades sobre outros espaços, sobre outros gêneros de vida e práticas culturais.

Para além das elaborações conceituais dos estudantes, interpretamos efeitos da investigação acerca da visita virtual ao MEFF, para a própria composição do vídeo. Como escreve Valente (2018, p. 85) sobre as metodologias ativas "A ideia não é substituir a aula presencial por vídeos, pois os alunos reclamam do fato de a aula expositiva ser "chata" e essa mesma aula transformada em vídeo pode ficar mais chata ainda!". Nessa direção, avaliamos que o vídeo com a visita virtual ao museu não pode ser apenas transmissivo. Embora os estudantes tenham gostado de assistir a nossa edição, interpretamos posteriormente com as nossas leituras, que ele poderia ter se configurado como uma ferramenta online, na direção das metodologias ativas.

Em outras palavras, avaliamos que o vídeo poderia ter seções diferentes, algumas sem a narração guiada da estagiária, de modo que os estudantes organizariam mais possibilidades de observação de um mesmo espaço do museu. Igualmente, poderíamos ter sistematizado perguntas/problemas ao longo do vídeo, de modo a incentivar os estudantes a percorrerem virtualmente o museu para tentar desvendá-las. Poderia também lançar questões para os estudantes já acionarem hipóteses na medida em que faziam o t*our*, dentre outras possibilidades de torná-lo "em vez do ensino baseado na transmissão de informação, da instrução bancária, como criticou Paulo Freire (1970), na metodologia ativa, [em que] o aluno assume uma postura mais participativa, na qual ele resolve problemas, desenvolve projetos e, com isso, cria oportunidades para a construção de conhecimento." (MORAN, 2018, p. 77). Além disso, nosso vídeo poderia ter legendas em português, contribuindo para leituras de

pessoas que saibam português, inclusive alguém surdo, como, também, a inclusão de um intérprete de libras.

Essas avaliações não desmerecem a potência do vídeo que permitiu a visita guiada, mas permitem aprimorar as próximas visitas *online*. Isso também nos despertou a curiosidade de investigar diferentes Museus e suas visitas virtuais para analisar as formas de mediação com tecnologias e as suas relações com as metodologias ativas.

Ainda, destacamos que para nossa pesquisa de intervenção apenas convidamos os estudantes para a visita *online* e capturamos suas compreensões antes e a partir de seus percursos. No entanto, em aulas de Ciências, essa visita virtual precisaria estar acompanhada pelo planejamento de roteiros de modo a favorecer aprendizagens do coletivo, também possibilidades de aprendizagens personalizadas, de modo que a escola quando vai ao museu, também tenha uma intencionalidade educativa de ampliar repertórios científicos e culturais dos estudantes para além de conteúdos curriculares, aproveitando a visita em consonância com objetivos da educação museal. Com base na Política Nacional de Educação Museal (IBRAM, 2018, p. 74) podemos citar que:

> A Educação Museal coloca em perspectiva a ciência, a memória e o patrimônio cultural enquanto produtos da humanidade, ao mesmo tempo em que contribui para que os sujeitos, em relação, produzam novos conhecimentos e práticas mediatizados pelos objetos, saberes e fazeres. [...] Educação Museal é uma peça no complexo funcionamento da educação geral dos indivíduos na sociedade. Seu foco não está em objetos ou acervos, mas na formação dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os profissionais dos museus e a experiência da visita. [...] Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos, sua emancipação e atuação consciente na sociedade com o fim de transformá-la.

Daí a potência das visitas (presenciais ou virtuais) aos museus em interface com a escola.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo dessa pesquisa consistiu em compreender implicações de uma visita virtual por um coletivo de estudantes ao Museu de Ecologia Fritz Müller em efeitos para os seus percursos formativos e para propostas de educação museal com essa tecnologia.

Como já abordado na seção anterior, os resultados foram ao encontro de nossos pressupostos, com a confirmação por meio dos desenhos de que o vídeo da visita virtual ao

Museu poderia contribuir para aprimorar as ideias dos estudantes sobre os temas *Biodiversidade* e *Fritz Müller*.

Por fim, consideramos que apesar de alguns desacordos, como o aparecimento de grandes mamíferos africanos e a falta de representação de biodiversidade tipicamente catarinense ou da Mata Atlântica, sobressaíram-se aspectos positivos. Entre as mudanças podemos citar o aparecimento dos insetos, as representações do mundo como uma coletividade, inclusive com pessoas e ainda o fato de que muitos foram além de representar apenas do que viram no acervo do museu.

Os efeitos para formação dos estudantes permitem evidenciar implicações favoráveis do emprego de tecnologias para visitas virtuais, nas interfaces museu-escola e que o Museu de Ecologia Fritz Muller é um contexto não formal com potência para educação científica. A pesquisa também evidenciou implicações para melhoria da proposta de visita virtual para este ambiente museológico.

Com a pesquisa podemos concluir que as tecnologias, aliadas às práticas de educação patrimonial podem democratizar e ampliar o acesso das escolas aos museus. Compreendemos que o emprego de tecnologias digitais, como a visita virtual, possibilita ao público escolar conhecer diferentes instituições, seus acervos e artefatos, ampliando seus repertórios culturais, estéticos e científicos, transpondo os limites geográficos e econômicos que exigem a visita presencial.

Por outro lado, a visita *online* valoriza a observação, pelos sentidos da visão e da audição, privando os estudantes da experiência de estar na instituição, percorrer os seus diferentes ambientes, sentindo os cheiros, tocando os artefatos (na possibilidade da interação), ouvindo e observando outros visitantes em seus modos de contemplar as exposições, bem como interagindo com os guias ou outros profissionais do museu.

Assim, concluímos que as visitas virtuais aos museus são boas alternativas para aprender em contextos não formais em interfaces com a escola. No entanto merecem atenção à sua produção, para que não repitam modelos de transmissão, em detrimento de possibilidades de construção de conhecimentos. Ainda, devem ser complementares as visitas *in loco*, ampliando repertórios de experiências sociais dos estudantes, especialmente daqueles que têm pouco acesso a esses locais de cultura.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. **Manual de investigação qualitativa em educação**. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

BRASIL. Portaria Nº 343 de 17 de março de 2020. Diário Oficial da União. Brasília, DF, ed. 53, p. 39, 2020. Disponível em: <http://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-343-de- 17-de-marco-de-2020-248564376>. Acesso em: 05 abril 2022.

CORDEIRO, Mayara Lídia; TOMIO, Daniela. O Museu de Ecologia Fritz Müller: tessituras para educação científica e a pesquisa. Alexandria: **Revista de Educação em Ciência e Tecnologia**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 169-198, maio 2017.

DAMIANI, M. F.; ROCHEFORT, R. S.; CASTRO, R. F.; DARIZ, M. R.; PINHEIRO, S. S. Discutindo pesquisas do tipo intervenção pedagógica. **Cadernos de Educação**, Pelotas, v. 2, n. 45, 57-67, 2013.

GATTI, B. **Crescem buscas de brasileiros por museus virtuais**; veja os mais visitados. 19 de maio 2022. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2021/05/crescem-buscas-de-brasileiros-por-museus-virtuais-veja-os-mais-visitados.html. Acesso em: 20 fev. 2022.
IBRAM. **Caderno de Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Ibram, 2018.

INEP. **Censo Escolar. 2022.** Disponível em: https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-escolar/resultados/2022. Acesso em: 22 fev. 2023.

LOPES, F. A. S. Visita virtual ao museu: uma proposta turística digital. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 379–, 2018.

LONKHUIJZEN, Dirceu Mauricio van; MOTA, Matheus Henrique da Silva; DIAS, Kezia de Souza. **Visitas virtuais no Museu**: possibilidades de diálogo com seu público. VI FÓRUM DE MUSEUS UNIVERSITÁRIOS, 28 a 30 de setembro de 2020 – Curitiba, 2020.

MARANDINO, M.; SELLES, S. E.; FERREIRA, M. S. **Ensino de Biologia***:* histórias e práticas e diferentes espaços educativos. São Paulo: Cortez, 2009.

MARTINS, G. de A.; SILVA, D. M. Museu, educação e o covid-19: uma abordagem teórica dos acervos digitais em meio ao isolamento social. **Boletim de Conjuntura (BOCA)**, Boa Vista, v. 2, n. 4, p. 55–59, 2020.

MORAN. José. Metodologias Ativas para uma aprendizagem profunda. In: BACICH, Lilian; MORAN, José. (Orgs.). **Metodologias ativas para uma educação inovadora**: uma abordagem téorico-prática [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Penso, 2018.

MOTTA, Ana Gláucia Oliveira**.** Museus históricos no mundo digital e suas potencialidades em sala de aula. **Aedos**, Porto Alegre, v. 12, n. 26, ago. 2020.

SANTA CATARINA, Governo do Estado, Secretaria do Estado da Educação. **Proposta curricular de Santa Catarina:** formação integral na educação básica. Santa Catarina, Secretaria do Estado da Educação, 2014.

SCALFI, Graziele. Do elefante ao tamanduá: a divulgação da fauna brasileira para crianças. a divulgação da fauna brasileira para crianças. **LABJOR - Unicamp**. 2021.

SCHROEDER, Edson; PEREIRA, Roberta Andressa. Biodiversidade em Contextos Educacionais. In: SILVA, Arleide Rosa da; TOMIO, Daniela (org.). **A biodiversidade em projetos criativos ecoformadores**: formação e práticas docentes em contextos formais e não formais de educação. Presidente Prudente: Gráfica Cs, 2021. Cap. 2. p. 35-42.

SCHWARZ, Maria Luiza; SEVEGNANI, Lucia; ANDRÉ, Pierre. Representações da Mata Atlântica e de sua biodiversidade através dos desenhos infantis. **Revista Brasileira de Biociências**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 744-746, jul. 2007.

SILVA, N. D. da; MEDEIROS, R.M. Visitas virtuais a museus durante a pandemia. **Geoconexões (online)**, v.1, n.1, p. 73-86, 2021.

TOMIO, Daniela *et al*. O Museu De Ecologia Fritz Müller: um espaço não formal de aprender ciências. **Revista Amazônica de Ensino de Ciências**, Manaus, v. 6, n. 11, p. 16-29, 2013.

VALENTE, José Armando. A sala de aula invertida e a possibilidade do ensino personalizado. Uma aprendizagem profunda. In: BACICH, Lilian; MORAN, José. (Orgs.). **Metodologias ativas para uma educação inovadora**: uma abordagem téorico-prática [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Penso, 2018.

AGRADECIMENTOS: Ao apoio da chamada CNPq/MCTI/FNDCT nº 39/2022 - Linha 4 - Pesquisas sobre Divulgação de Ciência em Espaços Científicos-Culturais; à FAPESC pelo apoio à bolsa de estudo de mestrado com fomento à pós-graduação em Instituições de Educação Superior do estado de Santa Catarina e à Divisão de Apoio a Extensão da Universidade Regional de Blumenau. Estas instituições permitiram um trabalho colaborativo em interface universidade-escola, via pesquisa e extensão.

“POR TRÁS DAS CORTINAS”: MUSEALIZAÇÃO E GESTÃO DO ACERVO CERÂMICO DA COLEÇÃO DIDÁTICA EMÍLIA SNETHLAGE DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI

Bianca Cristina Ribeiro Vicente
Museu Paraense Emílio Goeldi. Museóloga, Mestra em Artes. Bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI)-MCTI/CNPq. Coordenação de Museologia. Av. Magalhães Barata, 376, São Brás, Belém - PA, 66040-170. (91) 3211-1721. Email: biancacristinarv@gmail.com

Neuza Araújo Fontes Freire
Museu Paraense Emílio Goeldi. Bióloga, Doutora em Ciências. Bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI)- MCTI/CNPq. Coordenação de Museologia. Av. Magalhães Barata, 376, São Brás, Belém - PA, 66040-170. (91) 3211-1721. Email: neuzaraujofontes@gmail.com

Rayana Alexandra Souza da Silva
Museu Paraense Emílio Goeldi. Museóloga, Mestra em Ciências do Patrimônio Cultural. Bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI)-MCTI/CNPq. Coordenação de Museologia. Av. Magalhães Barata, 376, São Brás, Belém - PA, 66040-170. (91) 3211-1721. Email: rayanaalexandra02@gmail.com

(Recebido em: 15/09/2023 * Aprovado em: 09/11/2023)

RESUMO: O foco deste artigo é a gestão de acervos e tem como objetivo analisar o processo de musealização das peças cerâmicas da Coleção didática Emília Snethlage, do Museu Paraense Emílio Goeldi, a partir da avaliação e consolidação das práticas de gestão de acervos, implementadas em uma coleção que tem como função primordial o apoio a ações de comunicação científica e outras finalidades educacionais. A pesquisa utiliza a metodologia de pesquisa-ação, envolvendo o levantamento bibliográfico sobre musealização e sobre coleções didáticas, visando melhorar as práticas de gestão museológica do acervo estudado. A partir disso, a pesquisa destaca a importância de ações museológicas como práticas de documentação, conservação, bem como possibilidades de parcerias, por exemplo, a realizada para restauração das peças danificadas do acervo de cerâmicas. O texto ressalta ainda as especificidades de uma coleção didática e como sua utilidade interfere diretamente no processo de musealização e consequentemente na gestão desta tipologia de acervo.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção Didática. Gestão de Acervos. Musealização. Pesquisa-ação.

"BEHIND THE CURTAINS": MUSEALIZATION AND MANAGEMENT OF THE CERAMIC COLLECTION OF THE EMÍLIA SNETHLAGE DIDACTIC COLLECTION OF MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI

ABSTRACT: *The focus of this article is collection management and aims to analyze the musealization process of ceramic pieces from the Emília Snethlage Didactic Collection, from the Museu Paraense Emílio Goeldi, based on the evaluation and consolidation of collection management practices, implemented in a collection whose primary function is to support scientific communication actions and other educational purposes. The research uses the action research methodology, involving a bibliographic survey on musealization and educational collections, aiming to improve museum management practices of the collection studied. From this, the research highlights the importance of museum actions such as documentation practices, conservation, as well as possibilities for partnerships, for example, the one carried out to restore damaged pieces from the ceramic collection. The text also highlights the specificities of a didactic collection and how its usefulness directly interferes in the musealization process and consequently in the management of this type of collection.*

KEYWORDS: *Didactic Collection. Collections Management. Musealization. Action Research.*

*

"POR TRÁS DAS CORTINAS": MUSEALIZAÇÃO E GESTÃO DO ACERVO CERÂMICO DA COLEÇÃO DIDÁTICA EMÍLIA SNETHLAGE DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI

Introdução

O museu enquanto instituição e organização que envolve recursos humanos e financeiros, demanda procedimentos que estabeleçam políticas para apoiar a sua missão e oriente na tomada de decisões. No cenário institucionalizado a gestão museológica serve a tal propósito, perpassando por várias instâncias que se diferem em um caráter administrativo e cultural. Administrativamente vincula-se às questões financeiras, estratégicas, de recursos humanos e de segurança. Já as culturais estão entrelaçadas com a salvaguarda das coleções e sua comunicação (AUGUSTIN, 2017. p.12). Neste trabalho refletiremos, mais especificamente, sobre o aspecto cultural.

Posto isso, para o desenvolvimento deste artigo abordaremos especificamente os aspectos concernentes à gestão de acervos enquanto um sistema que engloba as atividades de registro, manutenção e organização, visando a responsabilidade acerca dos bens culturais.

Entende-se assim que a gestão de acervos é um dos ramos mais fundamentais para a existência sadia das coleções e a manutenção do padrão de qualidade pretendido pela instituição, pois é a ela que cabem todas as práticas cotidianas que estejam atreladas à missão institucional e à finalidade do acervo (AUGUSTIN, 2017).

A gestão de acervos em cada museu apresentará demandas e perspectivas diferentes. Entretanto, neste artigo apresentaremos não apenas uma tipologia diferente de acervo, mas um acervo com finalidade diferenciada do que se entende por museália, ou objetos de museus, trata-se de uma coleção didática. Procuraremos discutir a partir da Coleção Didática Emília Snethlage (CDES), do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), localizado na cidade de Belém, estado do Pará, como as especificidades de finalidade podem afetar determinadas abordagens empregadas pelas metodologias propostas para elaboração de políticas de gestão de acervos.

Considerando a necessidade de aprofundamento da análise para além de diretrizes e documentos, mas sim adentrando as práticas de musealização e gestão de um acervo didático, optou-se por restringir o objeto de pesquisa. Uma vez que a CDES atualmente possui mais de 3.000 (três mil) bens registrados, divididos nas quatro grandes áreas de pesquisa do Museu Goeldi: Zoologia, Botânica, Geociências e Antropologia, esta última contendo artefatos indígenas e de cultura popular, incluindo peças cerâmicas, fizemos então um recorte da coleção, dando destaque ao acervo cerâmico, que até o momento do desenvolvimento deste artigo, é a tipologia que encontra-se em estágio mais avançado de organização. Portanto, o acervo cerâmico é utilizado como protótipo no fortalecimento de práticas de gestão museológica dentro da CDES.

Assim, o artigo tem como objetivo analisar o processo de musealização das peças cerâmicas da Coleção didática Emília Snethlage do Museu Paraense Emílio Goeldi, a partir da avaliação e consolidação das práticas de gestão de acervos, implementadas em uma coleção que tem como função primordial o apoio a ações de comunicação científica e outras finalidades educacionais. Sendo assim, o trabalho inicia com a apresentação da metodologia utilizada na pesquisa, posteriormente discute acerca da musealização e gestão de acervos em uma coleção didática, e analisa os procedimentos e instrumentos aplicados ao acervo de cerâmica, bem como as ações de musealização implantadas e sugeridas para aprimorar as práticas educativas e de gestão de acervos no dia a dia.

Metodologia

A pesquisa foi desenvolvida no Museu Paraense Emílio Goeldi, situado no Parque Zoobotânico, tendo como lócus a Coleção Didática Emília Snethlage e o objeto de pesquisa foi o acervo de cerâmicas que atualmente é composto por 54 peças. Para a realização do estudo, o método utilizado foi o de pesquisa-ação, haja vista ser uma investigação pautada em teoria e ações visando a melhoria de práticas, feita de forma coletiva, dentro do contexto institucional e também comunitário. Tripp (2005, p. 447) defende a pesquisa-ação como "uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática", diferencia a mesma de qualquer investigação-ação por sua característica de mudar a situação problema apresentada ao mesmo tempo que encontra as limitações éticas da realidade prática.

Iniciou-se a pesquisa com o levantamento bibliográfico acerca da musealização, coleções didáticas e cerâmica, realizando o aprofundamento teórico sobre os temas. Ao mesmo tempo, através das ações práticas dentro da coleção, os levantamentos iniciais do acervo, bem como as ações de documentação e conservação iniciaram de forma incipiente, ao mesmo tempo em que uma política de aquisição de acervos foi pensada. A partir de parceria com o setor de Arqueologia do Museu Goeldi foi realizada, através do restauro, a melhoria do estado de conservação de peças que apresentavam danos. Tendo como base a pesquisa-ação, os métodos práticos utilizados foram gradualmente aprimorados e propostas futuras fortalecidas.

Musealia e coleções didáticas: diálogos e contrastes

Berta Ribeiro (1988, p.30) define cerâmica como a "arte de confeccionar artefatos com argila submetidos à combustão a alta temperatura". Essa arte está presente em diferentes culturas ao longo do tempo e conhecidas em vários países. Estes são artefatos que na região norte do Brasil estão vinculados principalmente aos povos indígenas e à cultura tradicional das olarias, especialmente ribeirinhas. A cerâmica é um material que compõe diversos tipos de artefatos e culturalmente é utilizada em peças que integram diferentes aspectos da vida humana, desde utensílios domésticos até o cerimonial funerário. Para melhor analisar a musealização destas peças e gestão de acervos faremos uma breve apresentação de conceitos concernentes a esses aspectos.

Dentro de coleções museológicas, essas peças são abordadas a partir de um *status* diferente considerando sua musealidade observada a partir de quem realiza sua aquisição a essas instituições. A esses objetos que adentram o rol de conjuntos materiais que integram as coleções dos museus chama-se *musealia*, ou seja, objeto de museu (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013). Esses objetos ganham o lugar de testemunha a partir das informações que podem conter fisicamente, as informações intrínsecas; e aquelas extraídas a partir de pesquisas e outras formas que estão além de sua materialidade, as informações extrínsecas (ASSOCIAÇÃO CULTURAL DOS AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI, 2010). Nesse novo lugar, as peças cerâmicas são classificadas, estudadas, acondicionadas e expostas a partir de critérios que vão além de seu uso ou significado anterior à musealização.

Pomian (1984) definiu como *semióforos* os objetos que perdem sua utilidade, como os objetos de museu, tendo seu valor pelo significado implícito, representando o invisível, não sendo então manipulados, mas expostos ao olhar, evitando seu desgaste. Tal explicação é feita em paralelo com a definição de coisas, objetos úteis, que no caso, não integrariam coleções museológicas. Entretanto, podemos observar diferentes possibilidades para o objeto de museu. Se genericamente é possível afirmar que ao se tornar *musealia* o objeto perde seu valor anterior e passa a receber cuidados que o afastam do toque e de experiências não controladas por profissionais da área, também podemos falar de outro tipo de objeto de museu, aquele que permite esse contato mais direto com o público. Estes são os objetos de coleções didáticas, coleções feitas especialmente voltadas ao público e sua experiência com o acervo e com os conhecimentos relacionados ao museu que as abriga, estando seu valor simbólico e seu valor de uso diretamente relacionados.

Ainda há uma linha tênue entre entender o que deve ser parte de uma coleção científica e o que pode pertencer a uma coleção didática. Porém, sendo uma prática mais comum de existência de coleções didáticas em museus de história natural, é possível utilizar seus critérios, segundo Lima e Carvalho (2020, p. 6), que entendem que:

> Se o espécime possuir valor científico (foi coletado respeitando a metodologia científica, fornecendo informações suficientes), provavelmente será enviado para as coleções de pesquisa. Caso contrário, a falta de informação torna o exemplar apenas viável para uso em aula quando tiver boa estética, provavelmente irá para a exposição (Tradução nossa).

Essa diferenciação entre coleções é crucial, pois em uma coleção didática há a finalidade de servir a propósitos educativos, e mesmo expositivos, utilizando um método de acesso à informação diferente daqueles propostos pelas coleções científicas. Na coleção didática, em geral, a utilização das peças é feita de forma direta, não apenas intermediada, ou seja, há o toque, a percepção de texturas, formatos, relevos, isto é, a interação física, para além do visual e das informações mediadas. Dessa forma, o acervo atua como um objeto mediador, ou seja, um facilitador na integração de uma proposta expositiva e o público, uma vez que este público, com suas experiências individuais de mundo, ao interagir com o acervo, pode multiplicar seus significados, promovendo a assimilação e/ou ressignificação do conhecimento (FERREIRA, 2014). No entanto, para além do toque, entende-se também que a saída desses objetos da instituição para participar de eventos educativos, feiras de ciência, viagens para seminários e mostras institucionais, assim como ser levada por professores, e outros responsáveis de uma escola para empréstimos pressupõe um risco à conservação das peças. Sendo assim, a ideia da perda e dano está sempre presente, ainda que sejam priorizadas as maneiras possíveis de preservação.

Essas coleções contribuem para os museus desenvolverem seus serviços educativos que são parte da educação não-formal. Esse tipo de educação reúne "um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais" (GOHN, 2015, p.16). Assim, os serviços de educação presente em instituições museais parte deste pressuposto de estar vinculado a tal conceito. Não busca ser uma formação regular, curricular ou restrita a regras escolares, ao contrário, parte de uma perspectiva de complementação de outros aprendizados, sendo feita através de experiências e vivências a partir dos acervos presentes no museu, através da *musealia* e seus desdobramentos.

É necessário ressaltar que a educação não-formal não assume o papel da escola, que cumpre sua função da educação formal por excelência, entretanto, não pode ser considerada apenas como ações de menor importância. Educação formal e não-formal podem trabalhar de maneira conjunta, atuando de forma complementar,

> via programações específicas, articulando escola e comunidade educativa localizada no território de entorno da escola; ou mesmo dentro da própria escola, articulando saberes curriculares normalizados e atividades extraclasses, usualmente vistas como complementares na formação do educando (GOHN, 2015, p.19).

Foi no atendimento ao público e na observação das necessidades de professores e alunos do I ° e 2° graus das escolas de Belém que a coleção didática do Museu Goeldi surgiu. Buscando aproximar professores e alunos dos conhecimentos sobre plantas, animais e outros acervos científicos do Museu Goeldi. Criada pela então servidora, Filomena Secco, a partir de 1985-1987, e integrando o projeto "Educação em Ciências" (SECCO, 1991, p.53), o acervo teve inicialmente ênfase na coleção de Zoologia, porém, atualmente integra quatro grandes áreas de pesquisa do Museu Goeldi: Antropologia, Botânica, Geociências e Zoologia. A parte de Antropologia contém artefatos indígenas e de cultura popular, incluindo peças cerâmicas em ambas as coleções, sendo, inclusive, considerada uma categoria específica pela gestora anterior. Encontra-se nessa coleção um acervo diverso, de caráter recente e pré-cabralino, retratando diferentes formas de utilização e de conhecimento acerca da arte cerâmica e dos seus usos na região.

A coleção de peças cerâmicas tem sido trabalhada a partir do processo de musealização realizando desde a melhoria das condições de guarda até seu momento de extroversão através de ações educativas internas e externas do Museu. A musealização é um processo que engloba as etapas de aquisição, documentação, conservação, pesquisa e comunicação (CURY, 1999). Para além de suas medidas técnicas, a musealização propõe uma mudança de sentido, de *status*, sendo então definida como "a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal" (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p.57).

Dentro de uma coleção didática, a qual é voltada para uso em contexto diferente das coleções científicas, esse processo ocorre de forma semelhante, porém, entendemos que a musealização desses objetos engloba os aspectos característicos dessa tipologia de acervo, fazendo com que as etapas sejam diretamente vinculadas ao uso didático, tendo como principal culminância a extroversão através de ações educativas. Além disso, conforme citado anteriormente, sua conservação deve ser caracterizada por um elemento especial que o diferencia da conservação de outros tipos de acervo, esta deve ser uma conservação para o uso didático[1]. Entendemos que objetos de uma coleção didática são muito mais suscetíveis à

[1] Este conceito está sendo elaborado dentro da pesquisa da qual o presente artigo é resultado e será melhor apresentado em outro artigo a ser publicado.

perda, mas que isto deve ser amenizado através da conservação preventiva, sem interferir em seu uso.

No caso da CDES, a comunicação é feita principalmente através de empréstimos para escolas, feiras de ciências e ações do Serviço de Educação do Museu Goeldi. Porém, para além das ações de educação, há todo o processo que envolve as demais etapas de musealização e gestão museológica. Sendo assim, cada uma delas vêm a ser analisada através deste trabalho desenvolvido no contexto de pesquisas realizadas no âmbito do Programa de Capacitação Institucional (PCI) na Coordenação de Museologia do MPEG.

Logo, o acervo de cerâmicas apresenta grande potencial de uso para ações educativas. Sendo possível criar discussões que abordam desde temáticas culturais como os povos indígenas com as bonecas Karajá, os artefatos arqueológicos com as réplicas de urnas Maracá, ou mesmo aspectos técnicos de manufaturas das peças, encontrando diferentes modelos de panelas, jarras, urnas e variados tipos de réplicas. E foi neste acervo que as ações de pesquisa-ação em seu processo de musealização e gestão museológica se iniciaram.

Gerir e mediar: a gestão do acervo dentro de um universo museológico complexo de uma coleção didática

Gestão nunca é um processo simples; buscar gerir algo é gerenciar através de planejamento e ações que levem ao crescimento, à melhoria de uma empresa ou projeto. Assim, a gestão tem objetivo de beneficiar, e não causar mais danos, por isso precisa ser realizada com responsabilidade e competência em qualquer situação, o que não é diferente para o caso da gestão de museus. Cândido (2014, p.121) discorre em sua análise que:

> [...] gerir um museu está associado a manter sua credibilidade junto ao público, o que significa que gerir também envolve conhecimentos e procedimentos museológicos que garantam bom desenvolvimento da missão do museu, não apenas uma boa gestão financeira e de pessoal.

Entretanto, neste artigo o aspecto a ser analisado é a gestão de acervos, em específico o da Coleção Didática Emília Snethlage. O Museu Goeldi atua através de seu Plano Diretor, que atualmente está em processo de revisão, e este possui diretrizes específicas para suas coleções correspondentes aos Planos e Programas previstos para a devida gestão museológica, bem como documentos de regulamentação das salvaguardas dos acervos. Todavia, enquanto os acervos científicos da instituição possuem normas específicas geradas para sua ampliação e

manutenção (Normais gerais de uso e gerenciamento de acervos científicos do Museu Paraense Emílio Goeldi, 1999), a Coleção Didática Emília Snethlage, criada na década de 80 é citada no Regimento Interno mais atual (2022) do Museu Goeldi somente da seguinte forma:

> Art. 23. Ao Serviço de Educação compete:
> IV - manter e dinamizar a Coleção Didática Emília Snethlage e a Biblioteca de Ciências Clara Maria Galvão [...]

Todavia, não há nenhuma orientação quanto a sua manutenção e/ou dinamização da mesma, sendo necessário portanto a criação de um plano de gestão com diretrizes de uso e gerenciamento, adequado para a finalidade da referida coleção didática que, conforme já citado, possui diversas especificidades em relação às demais coleções. Um exemplo disso é a característica do acervo da CDES ser emprestado para escolas e outras instituições. Para tal torna-se necessário a criação de protocolos de empréstimo e manuseio de acervos. Considerando a importância de um documento desta natureza, embasamo-nos em, Augustin e Barbosa (2018, p. 135) para refletir a acerca do tema:

> O documento que planeja e organiza a gestão de acervos nos museus é chamado de política de gestão de acervos e engloba de forma geral temas como a aquisição, a documentação, a conservação, o empréstimo e a alienação dos bens culturais musealizados, dentre outros, objetivando apresentar diretrizes de ação para a equipe do museu. O documento diferencia-se do plano museológico, configurando-se como um anexo desse. Apresenta rotinas e orientações, não diagnósticos, metas, planos e cronogramas, como o plano museológico.

Tal documento está em processo de ser elaborado, após um período de pesquisa-ação da equipe junto à coleção, o que proporcionou a possibilidade da realização de diagnóstico, porém, sendo este feito de maneira concomitante à resposta das demandas que já se faziam presentes. Tal documento servirá assim como suporte ao plano museológico para englobar a coleção didática de maneira efetiva, pois o diagnóstico museológico e as políticas de gestão de acervo devem estar diretamente ligados a esse plano (CÂNDIDO, 2014, p.121).

Quanto à gestão de acervos, Kaye (1995) defende que usualmente gestores de organizações utilizam de fontes pessoais para auxiliarem na sua gestão. Ainda neste sentido, Pacheco e Valentim (2010) acrescentam que, além da informação em si, a consulta a outra pessoa possibilita também aconselhamentos, incentivos, apoios e auxílio na existência de

opções a escolher. No entanto, isso não desmerece as informações impessoais, as quais também podem esclarecer as dúvidas do indivíduo e auxiliá-lo a resolver a demanda organizacional sem depender do contato com outro indivíduo. Isto se torna mais relevante em um contexto de troca de gestor, onde a ausência de uma política de gestão pode comprometer assim toda a gestão futura do acervo em questão. Este fato ocorreu na CDES, onde a gestora e, posteriormente, toda sua equipe foi substituída no período de 2019-2020, ficando a nova equipe responsável pela gestão da CDES desassistida dessa troca de informações relevantes à gestão do referido acervo.

Dessa forma, este trabalho parte do princípio de que a política de gestão de acervos tem por objetivo ser fonte de informação ativa na instituição, sendo efetivamente utilizada por seus funcionários, servindo de apoio à tomada de decisões. Por serem fontes primárias, impessoais, formais e internas, as políticas se constituem como documentos confiáveis aos indivíduos, especialmente àqueles que não possuem familiaridade com a coleção. Dessa forma, são relevantes à elaboração de protocolos de procedimentos referentes a esses processos e à execução de tais processos, devendo ser geridas para que sejam disseminadas aos indivíduos que delas necessitem no futuro.

A elaboração desta política de gestão de acervos para a CDES ainda está em processo, tendo sido materializados certos protocolos e regulamentações, como a política de aquisição, com vários documentos conjuntamente criados para este fim, assim como a de documentação museológica. Futuramente a ser implementada, uma política da gestão de acervo da coleção didática deverá ser aplicada de acordo com as diretrizes a serem previstas pelo plano museológico da instituição. Por enquanto, apresentaremos e analisaremos os trabalhos de gestão e o processo de musealização até então realizados na coleção a partir do recorte proposto.

Modelando um acervo de barro: a cerâmica, os processos de conservação e documentação museológica

Prateleiras arrumadas e limpas, peças devidamente acondicionadas, documentação completa e atualizada, tudo isso é previsto em manuais e literatura especializada da área de museologia e aquelas relacionadas à manutenção e gestão de acervo. Entretanto, como qualquer profissional deve reconhecer, a teoria e a prática nem sempre costumam andar juntas. E pode-se reconhecer essa dificuldade em grande parte dos museus, pois, apesar de

almejar o completo controle sobre toda a situação mantendo os parâmetros indicados, entende-se que:

> Trata-se, contudo, de uma situação ideal que nem sempre encontra correspondência na realidade dos museus, designadamente aqueles cujo percurso histórico conheceu a inclusão de muitos achados ocasionais nas colecções, ou ainda provenientes de recolhas antigas em que não se procedeu à documentação do contexto das mesmas (CRUZ, CORREIA, 2007, p.15).

Constata-se que as dificuldades de encontrar uma coleção dentro dos padrões ideais é recorrente e a Coleção Didática Emília Snethlage não é uma exceção. A coleção, na qual consta mais de três mil exemplares distribuídos em diferentes áreas de conhecimento, teve ao longo do tempo diversas aquisições feitas de diferentes formas, desde doações à compra e, com a equipe de trabalho reduzida, as políticas institucionais e diversos outros fatores externos à causar impacto na gestão da coleção a situação se tornou desordenada.

Dentro deste contexto, o trabalho de pesquisa-ação que vem sendo realizado ao longo dos últimos anos atua na intenção de aprimorar e valorizar a coleção através, principalmente, dos processos internos relacionados à musealização e gestão deste acervo. E quando se trata de coleção, a ação dos bastidores, ou seja, nas reservas técnicas e seus espaços adjacentes, é cotidiana e arduamente executada, mas pouco conhecida do público. Por isso, aqui analisa-se mais especificamente a aquisição, conservação, documentação e pesquisa das peças cerâmicas, feitas sempre objetivando a finalidade da coleção que é seu uso em ações educativas.

Devido a um período que esteve sem curadoria, após a aposentadoria da servidora responsável, e também aos entraves causados pela pandemia (2019-2020), a coleção esteve fechada e seu acervo sem receber adequadamente o tratamento de organização, limpeza e todos os demais necessários para uma boa conservação. Por conta de uma fumigação realizada neste período e a necessidade de proteger o acervo, este foi amplamente movimentado dentro das salas para ser completamente coberto, o que levou a uma desorganização maior do que a anterior.

Primeiramente houve a necessidade de realizar a higienização dessas peças. Considerando a tipologia de acervo e os materiais disponíveis, foram aplicadas ações de higienização mecânica com uso de pincéis e aspirador de pó de menor porte na maioria das peças (figura 1). Em alguns casos, foi aplicado o uso de água destilada para melhor remoção de sujidades incrustadas na peça e mesmo o uso de álcool 70% em objetos que permitiam tal

intervenção. Ao utilizar líquidos durante a limpeza, sempre é realizado o teste de reação em uma pequena porção, de preferência em uma parte pouco visível do objeto, antes de utilizá-lo no todo.

Figura 1-Equipe realizando higienização mecânica em urna cerâmica.

Fonte: Acervo das autoras, 2021.

Após a higienização prepara-se a adequada armazenagem dessas peças. Partiu-se do princípio de que "a boa armazenagem deve ser acessível, permitir a movimentação fácil dos artefatos e ser segura para objetos e pessoas" (BACHMANN, RUSHFIELD, 2011, p.88). Sendo assim, considerando estarem dispostas sobre prateleiras abertas, é necessário o uso de materiais isolantes entre a peça e a prateleira, além de acondicionar de forma a prevenir danos mecânicos decorrentes de vibração ou manuseio (figura 2).

Logo, foram elaborados moldes em polietileno, material indicado por autores como Caple (2011), The Museums Association (1986), Tétreault (2011) e outros. A escolha do material atendeu ao que se indica pela literatura especializada, pois entende-se que atualmente há apenas um pequeno grupo de materiais com propriedades adequadas para esse tipo de uso, que são "aço inoxidável, vidro e cerâmica, tecido de linho e algodão limpos, não branqueados e sem acabamento, papel isento de ácido e papel de seda (sem tampão alcalino), polietileno, polipropileno, poliéster, poliestireno, acrilatos e policarbonatos." (TÍMAR-BALÁZSY, EASTOP, 2011, p.167).

Figura 2 - Peças acondicionadas em moldes individuais de polietileno e armazenadas em prateleiras abertas de aço inoxidável.

Fonte: Acervo das autoras, 2023.

Com relação a documentação, o primeiro momento foi a tentativa de um inventário de todas as peças do acervo, pois até então não havia disponível os dados da documentação reunida pela gestão anterior. Por isso, procedemos com o inventário, parte imprescindível para iniciar o conhecimento do acervo, definido por Camargo-Moro (1986, p. 41) como "o levantamento individualizado e completo dos bens relativos a uma instituição ou pessoa, abrangendo registro, identificação e classificação". Todavia, com o acervo em desordem, a dificuldade em prosseguir com o inventário foi constatada. Mas, como no processo de musealização as etapas não são feitas de maneira isolada, ao realizarmos essa fase embrionária da documentação, também era iniciada a organização e a higienização de algumas peças, ao mesmo tempo que foi verificada a necessidade da criação de um protocolo de aquisição de acervo. Em relação à organização, todas as peças de cerâmica foram reunidas em um mesmo espaço da sala, pois, anteriormente, estavam distribuídas de forma esparsa, inclusive em diferentes salas. A reunião das peças permitiu a realização do levantamento de todas elas mais rapidamente.

Após certo tempo, foram encontrados os livros de registro da gestão anterior. Encontrar tal documentação foi fundamental para compreender e conhecer algumas informações importantes. Não há como suprimir a necessidade de uma boa documentação

em relação ao acervo museológico, isso porque "os museus não se atêm aos objetos somente pelo seu potencial direto, mas devem preocupar-se profundamente com a informação associada que recebem, aumentam e difundem, dando ao objeto uma visão interdisciplinar, proporcionando-lhe um universo maior." (CAMARGO-MORO, 1986, p.42). E dentro de um acervo didático, essas informações auxiliam na elaboração de materiais didáticos, atividades educativas e outros desdobramentos para a educação patrimonial. Neste sentido, uma política de aquisição se faz primordial para a compreensão de que itens são interessantes à essa coleção de acordo com seus objetivos. Diferente de uma mentalidade anterior sobre coleções didáticas abrigarem os acervos sem informação ou que perderam o *status* para estar em uma coleção científica.

Este tipo de documento já se fez necessário, pois sendo uma coleção em crescimento, há constantemente possibilidade de chegada de novos itens. Com isso foi criado um documento onde ficam estabelecidos orientações a respeito dos critérios de avaliação, formas de aquisição, ações exequíveis e ações proibidas, entre outros. E, no período desta pesquisa ocorreu a doação de 22 peças de cerâmica provenientes de uma exposição. A temática, as condições de conservação, a idoneidade da procedência e diferentes questões puderam ser analisadas antes de sua aquisição e a documentação dessas peças puderam ser devidamente preenchidas a partir das novas práticas que estão sendo implementadas.

Com relação a documentação, ao encontrarmos os livros de registro, acessamos algumas informações, porém também constatamos algumas situações complexas. O acervo era separado em muitas sub-categorias, resultando em doze livros sendo cada um referente a uma classificação e tendo formatação de números de registro diferenciados. E dentre os livros relacionados ao acervo de Antropologia foram encontrados três: Artefatos indígenas, Cultura Popular e Cerâmica. Sendo assim, constatou-se que a cerâmica era tida como uma das subcategorias implantadas pela gestora anterior. Entretanto, ao analisar o acervo, entende-se que há peças em cerâmica que são de origem indígena, ou relacionadas à cultura popular, ou são réplicas de peças arqueológicas; além de algumas necessitando de melhor análise por não poder ainda ser classificada, haja vista o desconhecimento de sua origem.

Para melhor orientação e seguindo preceitos museológicos, optou-se por realizar uma nova documentação que unisse os materiais, subdividindo-os apenas entre as quatro grandes áreas. A numeração para registro é composta pela sigla da coleção, sendo então CDES, seguida pelo número romano correspondente à área que foram numeradas de acordo com a ordem

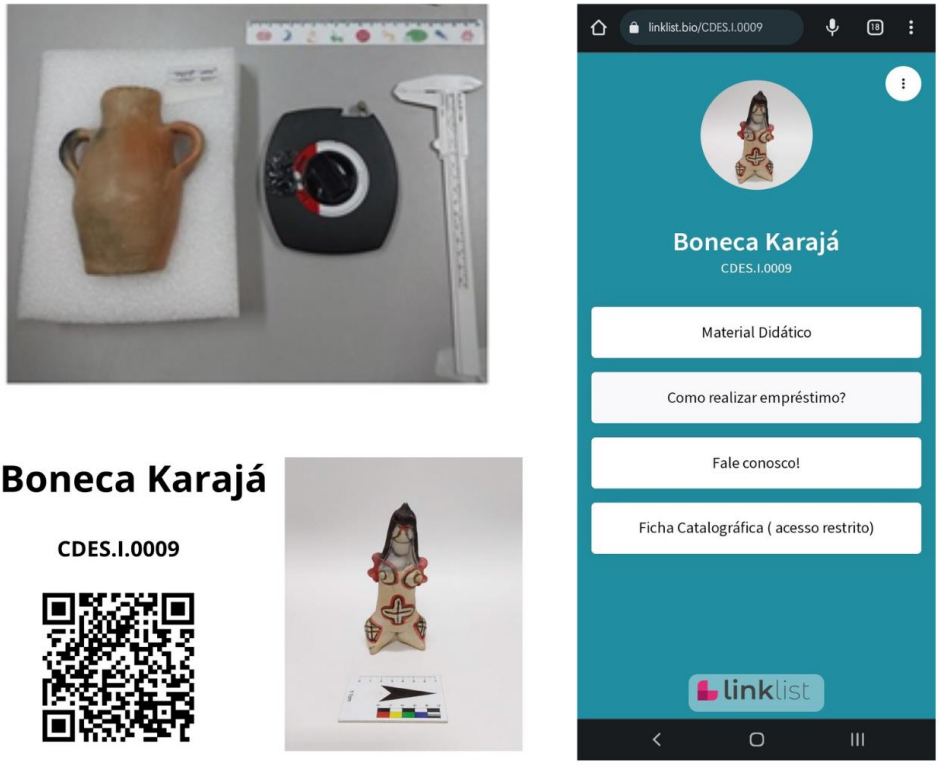
alfabética: I- Antropologia; II- Botânica; III- Geociências e IV- Zoologia. Por enquanto, as peças cerâmicas são registradas entre os números CDES.I.0001 ao CDES.I.0054. Para preenchimento das fichas foram consultados diferentes materiais, especialmente o Dicionário de Artesanato Indígena de Berta Ribeiro (1988), o Tesauro de Cultura Material dos Índios no Brasil do Museu do Índio da Funai (2006), o livro de Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia organizado por Barreto, Lima e Betancourt (2016), dentre outras fontes como textos e dossiês do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional e de museus e catálogos museológicos. Espera-se com esse extenso trabalho de pesquisa construir não apenas uma boa documentação, mas também ter a base necessária para a elaboração de materiais didáticos de qualidade vinculados ao acervo.

O processo de documentação foi feito então na sequência: inventário e preenchimento de ficha catalográfica, onde constam itens de identificação individual. Para preenchimento e armazenagem das fichas foi criada uma nuvem digital com acesso apenas pela equipe. A partir disso, o preenchimento iniciava com a consulta ao livro de registro encontrado e alimentava a base de dados com as informações contidas nele, quando existentes.

A ficha era então complementada com os subsídios obtidos de forma intrínseca e extrínseca dos objetos. A fotografia, bem como a verificação das dimensões também foram feitas de forma a integrar o documento, garantindo maior segurança na identificação dos itens e facilidade de acesso, assim como realizar o acompanhamento da conservação do acervo, uma vez que entendemos que um acervo didático está suscetível ao desgaste pelo uso. Além disso, visando a facilidade de acesso a informações do bem cultural, está sendo previsto o uso de QR code[2] a ser apresentado junto com a peça em uma etiqueta. As informações que serão acessadas a partir deste código são: Material educativo específico para o item, formas de empréstimo, contatos da coleção e, de forma restrita somente a equipe da CDES, a ficha catalográfica, conforme apresentado no exemplo da figura 3.

[2] Este sistema utilizando os QR codes ainda está em processo de teste, tendo sido utilizado em eventos e mostras didáticas e, até o momento, obteve uma boa receptividade.

Figura 3 - Da esquerda para direita: peça cerâmica acondicionada e materiais utilizados para realizar o levantamento de dados para o inventário; etiqueta contendo o nome da peça, sua numeração de registro, um QR code e a fotografia correspondente a peça; e a na internet para a qual o qr code direciona após seu escaneamento, nesta é possível acessar: informações como materiais didáticos e/ou informativo sobre o acervo, um PDF com os procedimentos de empréstimo, os contatos da CDES e a ficha catalográfica de acesso restrito a equipe.



Fonte: Acervo das autoras, 2023.

Após um diagnóstico de conservação do acervo, muitas peças já não apresentavam condições de uso por danos mecânicos que haviam sofrido. Este tipo de dano, tido como um dos agentes de risco listados na Cartilha de gestão de riscos do Instituto Brasileiro de Museus (2013), deve ser prevenido. No entanto, em consequência do seu uso, sabe-se que tais peças estão suscetíveis a desgastes e quebras durante seu manuseio.

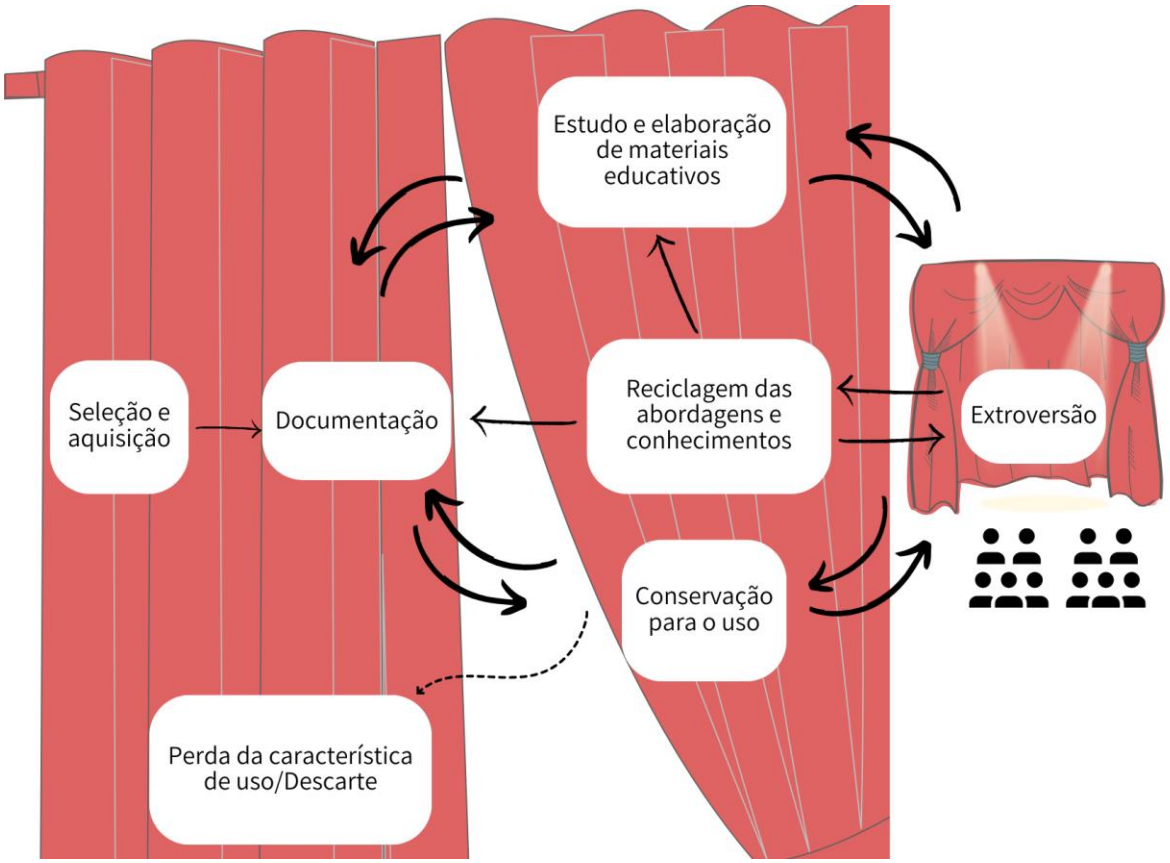
Neste sentido, torna-se oportuno parcerias com outros setores, a exemplo a Reserva Técnica Mário Ferreira Simões (RTMS) do MPEG, no qual foram realizados procedimentos de restauro de peças cerâmicas da CDES. Tal parceria teve como resultado uma formação promovida pela equipe da RTMS, no qual a equipe da CDES foi instruída a realizar técnicas de restauro de cerâmica (figura 4), tendo realizado o restauro de 7 peças, possibilitando assim que as mesmas pudessem ser novamente utilizadas nas ações educativas realizadas pela CDES e disponibilizadas para empréstimos futuro.

Figura 4 - Equipe da CDES realizando curso de restauro em peças cerâmicas e restaurando itens do acervo da CDES.

Fonte: Acervo das autoras, 2023.

Após todas essas ações buscando amainar as adversidades observadas a partir de um diagnóstico inicial, compreendeu-se que além de uma boa manutenção e documentação das peças é fundamental a funcionalidade deste acervo. Novamente, reforça-se as especificidades de uma coleção didática e seu uso em ações de educação não-formal. Dessa forma, propomos uma musealização voltada para seu uso didático, tendo como principal culminância a extroversão através de ações educativas (figura 5). É importante ressaltar que, por conta desta finalidade, as práticas, pesquisas e abordagens realizadas no processo de musealização são sempre repensadas tendo a extroversão como balizadora destes processos.

Figura 5 - Proposta de esquema com representação do processo de musealização de um acervo didático.



Fonte: Elaborado pelas autoras, 2023.

É importante salientar que não é comum haver normas de uso e gerenciamento de coleções didáticas em instituições museológicas, justamente pela mesma não ter o chamado valor científico. No entanto, a coleção didática torna-se uma excelente ferramenta para a popularização da ciência, uma vez que possibilita o acesso do público em geral aos acervos museológicos e seus conhecimentos associados. Sendo assim, torna-se relevante a produção de tais procedimentos de gestão deste tipo de acervo.

Entretanto, para que isto se torne um plano efetivo de gestão reconhecido pela instituição museológica, tal coleção didática há de ser valorizada perante a sociedade e a própria instituição. E é neste contexto que a musealização dos acervos atua, fortalecendo, "por trás das cortinas", o papel pedagógico e social de uma coleção didática.

Considerações finais

O termo "por trás das cortinas" foi escolhido neste texto para fazer alusão à área de preparo para os espetáculos teatrais, os bastidores e as coxias. São nesses lugares em que há correria, decisões a serem tomadas, troca de roupas, exercícios de preparação, tudo antes do

espetáculo, antes das cortinas se abrirem ao público. Isso porque quando as cortinas se abrem, espera-se que toda essa preparação dê a seus espectadores um momento de excelência, o melhor possível que a equipe pode proporcionar.

Assim, a gestão de um acervo museológico deve estar diretamente interligada à missão da instituição e com isso, dos acervos que a compõem. No caso da Coleção Didática Emília Snethlage, as especificidades deste tipo de acervo foram analisadas e práticas propostas a partir da pesquisa-ação, tendo como recorte de pesquisa as peças de cerâmica.

A partir deste aporte prático e teórico, avaliamos que a política pode parecer o resultado final, mas na realidade, o resultado final é uma compreensão ampla da ética e dos procedimentos, que influencia a forma como o museu funciona. Assim, o processo de criação e implementação de uma política é tão importante e benéfico para o museu quanto a própria política em si (AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS, 2012).

Gerir e manter uma coleção em boas condições para aplicação de sua finalidade, este é o intento daqueles que mantêm as coleções, e deve ser também nas coleções didáticas. Por isso, há tanto interesse em analisar seu processo de musealização e elaborar propostas de realização da forma adequada.

AGRADECIMENTO

Agradecemos ao Museu Paraense Emílio Goeldi e ao MCTIC/CNPq através do Processo Institucional (444338/2018-7) que concedeu, no âmbito do Programa de Capacitação Institucional, as bolsas de pesquisa as autoras (301239/2023-1; 302055/2023-1; 302058/2023-0).

REFERÊNCIAS

AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS. **Alliance reference guide: Developing a collections management policy**. Disponível em: https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/01/developing-a-cmp-final.pdf. Acesso em: 15 set 2023.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. **Documentação e conservação de acervos museológicos:** diretrizes. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Documentacao_Conservacao_Acervos_Museologicos.pdf Acesso em: 30 jan 2023.

AUGUSTIN, R. F. G. A gestão de acervos como etapa para a difusão da informação em museus. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 07-22, nov. 2017. Disponível em: http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/11/05.2.Artigo01.pdf. Acesso em: 05 set 2023.

AUGUSTIN, R. F. G., & BARBOSA, C. R. Políticas de gestão de acervos: Possíveis fontes de informação para tomada de decisão nos museus. **Perspectivas em Gestão & Conhecimento**, v. 8, n. 1, p. 134–154. Disponível em: https://doi.org/10.21714/2236-417X2018v8n1. Acesso em: 03 set 2023.

BACHMANN, Konstanze; RUSHFIELD, Rebecca. Princípios de armazenamento. *In*: MENDES, Marylka et al. (orgs). **Conservação**: conceitos e práticas. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 83-93.

BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena Pinto; BETANCOURT, Carla Jaimes (orgs.). **Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia**: rumo a uma nova síntese. Belém: IPHAN, Ministério da Cultura, 2016.

BRASIL. **PORTARIA MCTI N. 6.574, DE 22 DE NOVEMBRO DE 2022**. Aprova o Regimento Interno do Museu Paraense Emílio Goeldi. Disponível em: https://repositorio.mcti.gov.br/bitstream/mctic/4895/3/2022_regimento_interno_mpeg.pdf Acesso: 10 set 2023.

CAMARGO-MORO, Fernanda de. **Museus**: Aquisição-Documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de Museus, um desafio contemporâneo:** diagnóstico museológico e planejamento. 2 ed. Porto Alegre: Mediatriz, 2014.

CAPLE, Chris (ed.). **Preventive Conservation in Museums**. USA/Canada: Routledge, 2011.

CRUZ, Maria das Dores; CORREIA, Virgílio Hipólito. **Normas de inventário** - Cerâmica utilitária - Arqueologia. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2007. Disponível em: http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2020/05/arq-ceramicautilitaria.pdf. Acesso em: 10 set 2023.

CURY, Marília Xavier. Museu, Filho de Orfeu, e a musealização. In: ICOFOM LAM 99: **Museologia, filosofia e identidade na América Latina e no Caribe**. VII Encontro Regional. 28 nov. a 04 dez 1999, Coro, Venezuela. Documentos de Trabalho. Coro, 1999. p 50-55.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Comitê Internacional de Museus. São Paulo: Pinacoteca, 2013.

FERREIRA, Inês. Objetos mediadores em museus. **Museus e Estudos Interdisciplinares** 4, 2014. pp. 1-15. Disponível em: https://journals.openedition.org/midas/pdf/676. Acesso em: 05 de mar. de 2023.

GOHN, Maria da Glória. Cenário geral:educação não formal - o que é e como se localiza no campo da cultura. In: **Educação não formal no campo das Artes**. São Paulo: Cortez, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Cartilha 2013, Gestão de Risco ao Patrimônio Musealizado Brasileiro**. Brasília: Autor, 2013.

KAYE, D. The nature of information. **Library Review**, West Yorkshire, UK, v. 44, n. 8, p. 37-48, dez. 1995. Disponível em: https://doi.org/10.1108/00242539510147728. Acesso em: 03 set 2023.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho; CARVALHO, Ismar de Souza. Research and Educational Geological Collections in Brazil: the Conflict between the Field's Paradigms of Heritage's Conservation and Geology. **Geoheritage**. 2020, p.12-72.

MOTTA, Dilza Fonseca da. **Tesauro de cultura material dos índios no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2006.

MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI. **Normas gerais de uso e gerenciamento das coleções científicas do Museu Paraense Emílio Goeldi**, 1999.

PACHECO, C. G.; VALENTIM, M. L. P. Informação e conhecimento como alicerces para a gestão estratégica empresarial: um enfoque nos fluxos e fontes de informação. *In*: VALENTIM, M. (Org.). **Gestão, mediação e uso da informação.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 319-341. Disponível em: http://books.scielo.org/id/j4gkh/pdf/valentim-9788579831171-16.pdf. Acesso em: 3 set 2023.

POMIAN, Krzysztof. Colecção. *In:* **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

RIBEIRO, Berta. **Dicionário de Artesanato Indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SECCO, Maria Filomena F. Videira. Coleção Didática de Zoologia para Alunos de 1º e 2º Graus. **Ciências em Museus** 3, 1991. pp. 51-56. Disponível em: https://repositorio.museu-goeldi.br/bitstream/mgoeldi/653/1/Ciencias%20em%20Museus%203%201991%20SECCO.pdf. Acesso em: 31 jan 2023.

TÉTREAULT, Jean. Materiais de construção, materiais de destruição. *In*: MENDES, Marylka et al. (orgs). **Conservação**: conceitos e práticas. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 139-182.

THE MUSEUMS ASSOCIATION. **The manual of curatorship**. A guide to museum practice. Londres: Butterworth, 1986.

TÍMAR-BALÁZSY, Ágnes; EASTOP, Dinah. Materiais de armazenamento e exposição. *In*: MENDES, Marylka et al. (orgs). **Conservação**: conceitos e práticas. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 139-182.

TRIPP, David. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

relatos de experiência

TÁ CAINDO FULÔ: PERFORMANCES MUSICAIS NAS EXPOSIÇÕES DO MUQUIFU

Jezulino Lúcio Mendes Braga
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Educação. Curso de Museologia – UFMG. Rua Geraldo Menezes Soares, 560/408 – Sagrada Família / Belo Horizonte, MG. Tel: (31)99134-3657. E-mail jezulinolmb@eci.ufmg.br

(Recebido em: 11/09/2023 * Aprovado em: 05/11/2023)

RESUMO: Neste texto refletiremos sobre performances musicais ocorridas no Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos/BH (MUQUIFU), durante uma festa do Congado no Aglomerado Santa Lúcia no ano de 2018, quando transcorreu a exposição "Uma Rainha na Favela". Interessa-nos descrever e analisar como a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Efigênia, localizada na Vila Estrela, presentifica suas práticas culturais na relação com objetos sagrados expostos. Interessa-nos entender como o Muquifu negociou com a comunidade o uso de objetos musealizados, especificamente a Caixa de Congo e Moçambiques que faz parte do acervo do museu. A análise se dá com base na entrada do grupo de congado no museu, para hasteamento da bandeira, ritual que ocorreu durante a primavera de museus de 2018, quando a coleção propôs o evento *Senhor Padre Abre a Porta*. O referido hasteamento ocorreu durante a abertura da festa de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia na comunidade do Aglomerado Santa Lúcia.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Objeto. Musealização. Sagrado.

TÁ CAINDO FULÔ: *MUSICAL PERFORMANCES AT MUQUIFU EXHIBITIONS*

ABSTRACT: *In this text we will reflect on musical performances that took place at the Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos/BH (MUQUIFU), during a Congado party in Aglomerado Santa Lúcia in 2018, when the exhibition "Uma Rainha na Favela" took place. We are interested in describing and analyzing how the Brotherhood of Nossa Senhora do Rosário and Santa Efigênia, located in Vila Estrela, presents its cultural practices in the relationship with sacred objects on display. We are interested in understanding how Muquifu negotiated with the community the use of museum objects, specifically the Congo and Mozambiques Box, which is part of the museum's collection. The analysis is based on the entry of the congado group into the museum, to raise the flag, a ritual that took place during the museum spring of 2018, when the collection proposed the Senhor Padre Abre a Porta event. The aforementioned raising took place during the opening of the feast of Nossa Senhora do Rosário and Santa Efigênia in the community of Aglomerado Santa Lúcia.*

KEYWORDS: *Museum. Object. Musealization. Sacred.*

TÁ CAINDO FULÔ: PERFORMANCES MUSICAIS NAS EXPOSIÇÕES DO MUQUIFU

Introdução

Esse texto reflete sobre o uso de objetos expostos no Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos de Belo Horizonte/MG (Muquifu) em performances sonoras nas festas que homenageiam Nossa Senhora e Santa Efigênia, especialmente uma Caixa de Congo e Moçambiques[1] confeccionada em oficinas realizadas na Guarda de Congo e Moçambiques "Treze de Maio" no bairro Concordia.[2]

As oficinas foram realizadas em 2015 na sede do reinado com o objetivo de partilha de experiências inscritas nas práticas dos congados: cantos, toques, orações e confecção de instrumentos. O projeto Saberes do Sagrado foi financiado pelo Instituto do Patrimônio Histórico (IPHAN) de Minas Gerais com a participação de três reinados: Ciriacos, Ibirité e Treze de Maio.

Os instrumentos de percussão, respeitados e reverenciados por todos os integrantes do grupo "Treze de Maio", possuem grande força ritual. São confeccionados pelos mestres dos saberes, obedecendo um ritual de devoção, constituindo-se, dessa forma, em objetos do sagrado[3]. A referida caixa foi doada ao museu e hoje está em exposição junto com outros objetos que representam práticas de devoção ancestral brasileira na exposição de longa duração *Uma Rainha na Favela: tradição, fé e arte no reinado de Nossa Senhora do Rosário.*[4]

Procuramos analisar, aqui, como se deu as relações do grupo de congado[5], com objetos do sagrado expostos no Muquifu, bem como tentar identificar que mediações são possíveis entre cenário expositivo e as práticas culturais da comunidade do Aglomerado Santa Lúcia (ASL). Para tal, partimos do pressuposto de que os projetos expográficos são

[1] A Caixa de Congo e Moçambiques é o principal instrumento musical do Congado e tem como característica fundamental o seu padrão rítmico e a acentuação realizada pelos caixeiros durante a execução. O padrão rítmico desse instrumento repete-se regularmente, com as oscilações comuns existentes em todo o desempenho musical dos grupos de Congado.

[2] As oficinas tinham por objetivo a troca de saberes e fazeres, inscritos nos rituais religiosos do congado mineiro.

[3] Após a confecção estes objetos são confirmados com água benta, velas e preces para entrar no culto em adoração a Nossa Senhora. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Mi2oUJrwOUw acessado em 21/06/2020

[4] A exposição teve curadoria compartilhada. Coordenada pelo artista plástico Cleiton Gos e integrantes da Gurada de Congo e Santa Efigênia do Aglomerado Santa Lúcia.

[5] Congado/congada, também conhecido como Reinado, é uma prática cultural e religiosa afro-brasileira constituída de cantos e danças devocionais e coroação de reis e rainhas.

negociados entre as equipes dos museus e os sujeitos que partilham experiências culturais representativas dos grupos que compõe a comunidade.

A análise se dá com base na entrada do grupo de congado no museu, para hasteamento da bandeira, ritual que ocorreu durante a primavera de museus de 2018, quando a coleção propôs o evento *Senhor Padre Abre a Porta.*[6] O referido hasteamento ocorreu durante a abertura da festa de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia na comunidade do ASL, ocasião em que a rainha conga, Dona Maria Marta Martins, foi homenageada. Nesta festa, integrantes da guarda de congado da comunidade adentraram o museu, encarnando a exposição por meio do corpo dançante e entoando seus cânticos de louvor, ao ritmo das caixas e outros instrumentos.

O Museu de Quilombos e Favelas Urbanos-MUQUIFU

O Museu de Quilombos e Favelas Urbanos - Muquifu - é um museu brasileiro, localizado em Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, no Aglomerado Santa Lúcia (ASL), tendo sido inaugurado no dia 20/11/2012, Dia Nacional da Consciência Negra. O Muquifu organiza ações educativas e eventos culturais, expõe objetos que narram as histórias dos moradores das vilas e favelas, bem como dos Quilombos Urbanos. O Muquifu é um museu de base comunitária e, atualmente, é gerido por um coletivo, mantendo uma rede de colaboradores nas escolas e universidades.

O museu nasceu das demandas sociais do ASL, atuando contra o soterramento das memórias das populações periféricas, em especial após o projeto de reestruturação urbanística criado no ano 2000 e chamado de Vila Viva. O objetivo principal do programa foi remover famílias de áreas consideradas de risco (ambiental, elétrico e geológico), abrir vias para o tráfego de veículos e, em alguns casos, transformar o espaço geográfico em parques ambientais.[7]

---

[6] O título do evento faz alusão a um dos cânticos do reinado que diz: "*oh! senhor padre abre a porta, que eu também quero entrar, quero ouvir a santa missa que o senhor vai celebrar*. *O senhor ia a igreja, era os pretos que levava, o senhor entrava pra dentro, preto cá fora ficava"*

[7] O programa previu que apenas 40% dos moradores seriam reassentados em apartamentos na mesma região; os outros 60% deveriam aguardar, em esquema de escalas e indenizações por área construída. O programa Vila Viva começou a ser discutido e elaborado no ano de 1994, abrangendo obras em seis vilas e aglomerados. Tais obras englobam modificações, melhorias e construções relacionadas à remoção de famílias das áreas ditas insalubres ou de risco, saneamento, construção de novas unidades habitacionais padronizadas, reestruturação das vias de circulação e do sistema viário, urbanização de becos, implantação de áreas de lazer, incluindo parques, praças e centros esportivos e, por fim, a erradicação das áreas que oferecem risco de desmoronamento/deslizamento de encostas e/ou risco de enchentes. (https://prefeitura.pbh.gov.br/urbel/vila-viva)

Em 2010, diferentes movimentos sociais assinaram um manifesto contra o programa, denominando-o de Vila-Morta. Esses movimentos questionavam os verdadeiros interesses do poder público quando demoliam vilas da Regional Centro-sul da capital, pois essas eram áreas de especulação imobiliária, portanto, despertando interesse do comércio imobiliário. Além disso, apesar da necessidade de reestruturação urbanística nessas vilas, outros bairros periféricos apresentavam problemas de infraestrutura ainda piores que os do ASL.

A remoção das famílias reforçou o desejo de se criar um espaço dentro do Aglomerado, a fim de salvaguardar a memória e a história deste grupo de pessoas que passaram pelo processo de remoção.[8] Surgiu, a partir de então, a primeira iniciativa para a criação do museu na comunidade. Em um primeiro momento foi feita uma convocação para que os moradores partilhassem suas histórias por meio de objetos que poderiam ser doados ou emprestados. A equipe responsável pelo projeto foi surpreendida pela quantidade de objetos tridimensionais, documentos, fotografias e utensílios que foram chegando ao museu.

O nome do museu vincula-se às lutas históricas de resistência da população negra que se refugiava nos quilombos. De acordo com Arruti (1997),

> O uso metafórico dos quilombos tradicionais está motivado pelos efeitos políticos decorrentes da adoção do termo remanescentes na legislação relativa a grupos indígenas e negros rurais, assim como baseado em literatura histórica e etnográfica, nos limites analíticos e teóricos da polarização, corrente na literatura de ciências sociais no Brasil, entre os classificadores raça e etnia (ARRUTI, 1997, p.38).

Neste caso a utilização do termo não se refere a uma continuidade efetiva entre as favelas e os quilombos históricos, mas de (re)apropriação de um simbolismo de luta. Trata-se de pensar a força que o termo encerra para a história da população negra, que teve seus ancestrais escravizados por mais de trezentos anos no país e que, ainda hoje, luta contra as violências físicas e simbólicas, que permeiam sua vida.

Percebemos que o Museu em questão se apresenta como uma organização em processo que, conforme caracterizada por Hugues de Varine-Bohan (2000), é uma

[8] Entre os organizadores do museu devem ser citados os museólogos José Augusto, Dalva Pereira e Luciana Horta, que chegaram ao museu para desenvolverem seus estágios acadêmicos. Mesmo antes da inauguração do Muquifu aproximaram-se diversos moradores, que participaram e ainda participam do museu: Alexandro, Lourdinha, Magda, Maria Rodrigues, Mariana, Catharina, Ronaldo, Rosarinho, Geraldinha, Afonso, Wilson entre outros.

instituição diretamente ligada à dinâmica da comunidade à qual representa, ou seja, os temas expositivos, as ações educativas e os eventos estão em processo direto com as transformações comunitárias, e/ou com o acervo de problemas (VARINE-BOHAN, 2000).

A atual sede do museu encontra-se na fronteira entre a comunidade do Aglomerado e um bairro de classe média da cidade de Belo Horizonte, ou seja, a instituição localiza-se exatamente no ponto onde a paisagem da cidade começa a mudar, quando os prédios altos dão lugar aos barracos e as casas espalhadas pela topografia do morro.[9]

A primeira sede do museu localizava-se no Beco Santa Inês, onde foram montadas exposições de longa duração, como: *Janelas, história e memórias em extinção, Doméstica: da escravidão a extinção* e *Meu Reino sem Folia.* O prédio pertencia à Paróquia Nossa Senhora do Morro e era utilizado para atividades eclesiásticas, tendo acolhido, não somente as diversas edições do *Quilombo do Papagaio*, como também, atividades culturais, esportivas e formativas, que se desenvolviam ao longo de três semanas — sempre entre o dia 20 de novembro (Consciência Negra) e o dia 10 de dezembro (Direitos Humanos) — donde surgiu a proposta do *Memorial do Quilombo*, iniciativa que antecipa a criação do museu.

Na região da primeira sede do Museu atua um grupo de adolescentes e jovens ligado ao tráfico de drogas, que se define como a "Turma dos Ratos". Esse grupo passou a ocupar a entrada do prédio e, em meados de 2014, a situação tornou-se insustentável, o que ocasionou a transferência forçada de todo o acervo e todo o setor administrativo do museu para outro espaço, na Vila Estrela.

De acordo com Kelly Freitas (2016), nos últimos meses do ano de 2013 o óbito do dono do ponto de comercialização de drogas ocasionou a eminência de confrontos bélicos entre *gangs* locais, interessadas no ponto. Diante dessa realidade, e em vias de garantir a segurança dos visitantes, tanto moradores quanto não moradores, que cada vez mais procuravam o Museu, foi decido que, no segundo semestre de 2014, as ações museológicas, assim como parte do acervo e das exposições temáticas, fossem transferidas para o salão expositivo do edifício anexo à Capela Maria Estrela da Manhã, na Vila Estrela.

A Arquidiocese de Belo Horizonte firmou um documento de Cessão de Uso de Espaço e, assim, em contrapartida a equipe do museu propôs incorporar uma coleção de objetos religiosos, pertencentes à Igreja Católica, quais sejam: esculturas sacras, os santos

[9] A sede localiza-se na Rua Santo Antônio do Monte, bairro Santo Antônio, Belo Horizonte, Minas Gerais.

pretos, os objetos litúrgicos; foi proposto igualmente a elaboração de um projeto de decorar com afrescos o interior da capela.

A força ancestral das mulheres da Vila Estrela

O Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos fica anexo à Capela das Santas Pretas. Neste local, há mais de 30 anos, 14 mulheres se reuniam para devotar sua fé e tomar o "Chá da Dona Jovem". Hoje, a experiência do chá é reveladora da ancestralidade, ressoando práticas culturais das mulheres negras, que comungam da mesma fé e que possuem vivências muito próximas umas das outras.[10]

As histórias conectadas destas 14 mulheres estão narradas nas paredes que receberam a pintura de afrescos que retratam as sete dores e as sete alegrias vividas por Nossa Senhora, intercaladas com cenas cotidianas do Morro, bem como com figuras de moradoras e moradores que são emblemáticas, na e para história do local. São cerca de 107 m^2, pintados com cenas que representam a luta da comunidade da Vila Estrela para sobreviver às adversidades, em alegorias que têm como narrativa de fundo passagens bíblicas.

A primeira alegria é inspirada no evangelho de Lucas quando o anjo anuncia que Maria seria a mãe do filho de Deus. Na cena, tendo como pano de fundo uma construção simples que rememora a sede da primeira capela, vemos o anjo usando as cores e a coroa do congado em diálogo com Maria, que permanece sentada. A partir daí se desenrola a narrativa quando, na segunda cena, Maria recebe a visita de sua prima Isabel, uma alegoria da anunciação da instalação da paróquia para a comunidade da Vila Estrela.

Na terceira cena nasce o menino Jesus entre os barracos do morro do papagaio. Maria e o menino Jesus, negros, recebem a visita de dois dos reis magos e, contemplando o encontro, há a imagem de uma das mulheres da vila estrela. Na quarta cena a primeira dor: quando as mulheres chegam ao barraco onde devotavam sua fé e percebem que existe uma faixa de "vende-se". Segundo uma das moradoras, esta visão é como se uma espada tivesse atravessado seu coração.

A quinta cena é a fuga da Sagrada Família para o Egito e mostra, também, a saída da Dona Jovem do Morro do Papagaio. Esta cena ilustra o episódio mencionado anteriormente, sobre o projeto Vila Viva, que fez com que várias famílias fossem retiradas de áreas consideradas de risco. A sexta cena talvez tenha sido uma das mais emblemáticas

[10] O documentário Chá da Dona Jovem está disponível no YouTube.

para a história das mulheres que vivem no ASL. Este painel é a representação do desaparecimento do Menino Jesus e simboliza a angústia de muitas Marias que perdem seus filhos para a violência contra o povo preto no país.

A sétima cena retrata uma passagem bíblica, narrada no Evangelho de Lucas, em que Jesus, ainda adolescente, se apresenta aos doutores. Na imagem Jesus aparece entre um doutor branco e uma mulher negra que viveu no ASL, filha de empregada doméstica e que fez graduação, mestrado e doutorado em universidade pública. No afresco a pesquisadora Josemeire Alves aparece sentada com um livro nas mãos, representando as várias possibilidades que a educação apresenta para os sujeitos.

Na oitava cena (Imagem 1), Jesus carrega sua cruz a caminho do calvário. Novamente são representadas mulheres negras, que partilham a experiência da dor da mãe de Jesus, chorando pela morte de seus filhos. Na sequência, a nona cena, com as cruzes no morro do ASL é uma alusão a todas a vítimas do genocídio da juventude negra.

Imagem 1 - Afresco da Capela das Santas Pretas

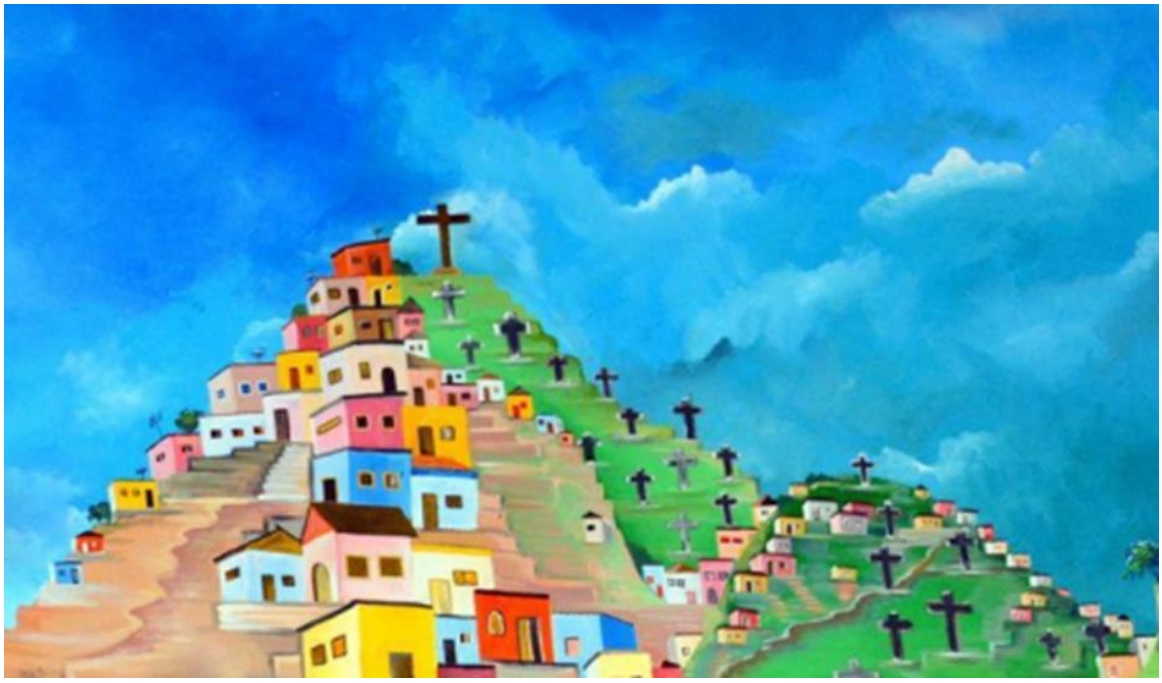


Foto: Alexsandro Trigger

Na décima cena, Maria recebe o filho em seus braços: uma Pietá Preta acolhe o corpo de seu filho morto. Na cena o Cristo Morto foi alvejado por diversos tiros, em referência a dois jovens negros do ASL, assassinados por policiais da PMMG (Polícia

Militar do Estado de Minas Gerais). No dia 10 de dezembro, num domingo à tarde, um dia em que se comemorava a Declaração Universal dos Direitos Humanos, um policial foi baleado dentro de uma viatura, o que ocasionou a ocupação do Morro do Papagaio ao longo de 14 dias, pelo efetivo da Policia Militar (PM). Por conta desse acontecimento, a força policial local cometeu diversos atos de abuso de autoridade, perseguições e práticas de tortura na busca pelo jovem que, supostamente, teria efetuado o disparo na direção da viatura, atingindo e matando o policial militar. As buscas e os atos de violência se intensificaram e um jovem negro foi executado no dia 24 de dezembro, na véspera do Natal. Esse jovem tinha o mesmo nome do suspeito de ter atirado no policial, mas sem ligação com o assassinato. Foi morto pelo fato de ser negro e morador de comunidade. Posteriormente o outro jovem negro suspeito de ter atirado no Tenente também foi assassinado, mas não houve testemunhas no inquérito.[11]

Na décima primeira cena, o sepulcro do Jesus morto é uma forte alegoria à tentativa de soterramento das memórias destas comunidades. Houve uma época em que uma placa de "vende-se" fora afixada no espaço onde estas mulheres realizavam seus encontros. Diante da situação, o grupo se reuniu com o bispo, exigindo que o terreno fosse destinado a construção de uma igreja. No entanto, ao final da reunião ficou decidido que as mulheres da vila estrela devolveriam o terreno para a Ação Social Meninos de Jesus, que legalmente era a proprietária daquele espaço, mas elas resistiram, desobedeceram e permaneceram no local. Segundo relatos, elas não tinham mais para onde ir em uma cidade que foi excluindo a população periférica de todos os espaços possíveis.

Na cena seguinte, a décima segunda, o sepulcro está vazio e Jesus dialoga com uma das mulheres da comunidade. Dois anjos vestidos de congadeiros estão próximos ao sepulcro, onde um sudário em branco surge como um presságio das lutas e conquistas que virão através da resistência da comunidade, diante das adversidades em uma sociedade marcada por forte desigualdade. A décima terceira cena representa o Pentecostes, momento em que os 12 apóstolos, junto com Maria, recebem o Espírito Santo. Já na Igreja das Santas Pretas, a cena acontece na cozinha, onde o grupo se reunia para cozinhar e rezar. Este espaço, posteriormente, foi transformado em capela. Pentecostes é narrado através da presença das mulheres da Vila Estrela e o Padre Mauro, entre estas mulheres está dona Mariana, vizinha do museu. Os dois personagens foram inseridos a pedido dos artistas

[11] Este caso não foi concluído e o inquérito foi encerrado.

responsáveis pelos afrescos. Padre Mauro foi pároco no Aglomerado Santa Lúcia e um dos responsáveis pela pintura dos afrescos e criação do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos.

A última alegria é a mais significativa homenagem às mulheres da Vila Estrela, quando Maria é coroada Rainha do Céu (imagem 2). O rosto da virgem é inspirado no rosto de Dona Marta, que é Rainha Conga de Santa Efigênia, representando todas as mulheres da Vila, em uma coroa com 12 estrelas. Lá do céu a doce senhora nos envia flores, uma alusão a um dos cantos mais conhecidos do congado: *Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô. Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô. Lá do céu, cai na terra, ê, tá caindo fulô*.

A exposição "Uma Rainha na Favela: tradição, fé e arte no reinado de Nossa Senhora do Rosário" — inaugurada em 2017 no Muquifu, cuja curadoria é de Cleiton Gos e Felipe Mamutte — é uma homenagem às rainhas negras das guardas de Congado, moradoras das vilas e favelas. Dentre elas, Dona Maria Marta da Silva Martins (78 anos) que, por vários anos, fez parte da Guarda de Marujos de Nossa Senhora do Rosário e São Cosme e São Damião, no Morro do Papagaio. Dona Maria Marta foi coroada Rainha Perpétua de Santa Efigênia, juntamente com seu esposo, Sr. Expedito, Rei Congo de São Benedito, já falecido. O casal real saía em cortejo pelas ruas e becos do Aglomerado Santa Lúcia (ASL), sempre seguidos por sua Guarda de Congado (músicos e dançantes).

Imagem 2 – Afresco da Capela das Santas Pretas

Foto: Alexsandro Trigger

Por ocasião da montagem da exposição, um grupo formado por familiares e vizinhos de Dona Marta se organizou e contribuiu de forma colaborativa em todo o processo, desde a pesquisa, coleta de acervo, até a montagem da expografia, experiência que foi registrada no catálogo Habemus Muquifu, como segue:

> Instalação dedicada à Dona Maria Marta da Silva Martins, Rainha Perpétua de Santa Efigênia, moradora da Vila Estrela, no Morro do Papagaio. Nascida em 1942, Dona Martinha é um exemplo de mulher, filha, mãe, esposa, guerreira, amiga, referência de amor e fé não apenas para seus familiares, mas para toda a comunidade da Vila Estrela. Os objetos, indumentárias, instrumentos musicais, objetos litúrgicos e imagens sacras que compõem essa instalação buscam recriar as igrejas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário, mãe dos congadeiros e congadeiras. Uma Rainha na Favela tornou-se um espaço de acolhimento para outras rainhas que resistem ao tempo, ao silenciamento, ao preconceito e ao esquecimento (SILVA et all: 2019, p 4).

Esta exposição dá legitimidade e narra com sofisticação os modos de devoção de parte da população da cidade de Belo Horizonte, conforme ilustra a imagem 3. O grupo participou ativamente das atividades de preparação da exposição. Atuaram também na tomada de decisões e na concepção da mostra, assim como na confecção do cenário, que tem como fio condutor a ornamentação do teto da sala. A montagem do teto foi feita de forma artesanal e a equipe que cuidou dessa tarefa realizou uma pesquisa das cores que deveriam ser utilizadas, bem como procurou se informar sobre a técnica utilizada em outros Reinos do ASL e de outras guardas de Congado, as quais serviram de referência para expografia.

Imagem 3 – Exposição "Uma Rainha na Favela". Curador: Cleiton Gos

Foto: Alexsandro Trigger. Agora a caixa integra o altar

Neste espaço da exposição o visitante é convidado a encontrar as experiências estéticas religiosas, podendo apreciar um cenário que retrata cenas ritualísticas da Congada. Com base nos apontamentos de Brulon (2013), a perfomance museal restitui o misticismo e alegria das festas através das imagens, que remetem ao passado, a saber:

> Como nos rituais, a restituição revela que o que se mostra "determinante" e "fixo" são, de fato, processos, e não estados permanentes ou fatos na realidade social. Ao trazer para a vida do presente certos elementos, objetos, personagens, cenários e performances ligados ao passado, o museu restitui o público com possibilidade de reflexão sobre sua identidade coletiva, em processo no exato instante da visita. (BRULON, 2013, p.163)

Em atividades culturais que ocorrem no museu, os grupos de congado da região são convidados a dançar nesse espaço. Neste caso, a ressonância permite a aproximação com a exposição, em um intercâmbio de experiências em que a fruição é individual, mas a situação relacional destes momentos acarreta imbricações de memórias, provocadas pelo contato visual com os objetos, potencializando os sons e as danças da prática cultural.

Os sons do Rosário adentram o museu

Em junho de 2018 o Coletivo Muquifu[12], que faz a gestão do museu, foi procurado para apoiar a realização das festividades em devoção a Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia. Esse contato aconteceu porque, durante os preparativos para a festa, surgiram muitas urgências e necessidades, por isso a guarda de Congo da Vila Estrela passou a buscar soluções criativas para cada situação enfrentada. Dentre essas dificuldades destacamos as mais complexas: (1) localizar uma igreja que aceitasse a celebração da Missa Conga; (2) confeccionar as bandeiras[13] de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Efigênia; (3) providenciar o mastro para as duas bandeiras; (4) identificar um local onde o mastro seria instalado; (5) conseguir um sacerdote que concordasse em presidir a celebração; (6) providenciar as fardas[14] para todos os membros do grupo e refazer as vestes da Rainha; (7) restaurar o cetro e a coroa da Rainha; (8) preparar as refeições para todos os dias da festa e, principalmente, o almoço do encerramento; (9) ensaiar os cantos e as danças próprios do

[12] O coletivo é formado por Samantha Coan, Cleiton Gós, Augusto Pinto e Mauro Luiz da Silva.
[13] As bandeiras representam cada terno e firmam a identidade do grupo; e a maneira do grupo celebrar a vitória em uma disputa é com a tomada da bandeira dos derrotados. Na festa a bandeira fundamenta a representatividade de todos os ternos.
[14] É o traje utilizado pelos grupos de congado. O fardamento tradicional é composto por um saiote sobre a calça branca e turbante de lenço atado na fronte ou capacete cobrindo a cabeça.

Congado; (10) providenciar os instrumentos que seriam utilizados durante os ensaios e todos os dias da festa, em todos os cortejos e em todas as celebrações — da abertura à missa de encerramento.

A Guarda de Congo da Vila Estrela acionou o museu quando precisou de uma Caixa de Congo e Moçambiques para dar seguimento às festividades. Como estratégia, enviou ao Coletivo Muquifu um vídeo via aplicativo *Whatsapp*, no qual um dos músicos, Hélio Matias (45 anos), mais conhecido como Lú, entoava os cânticos do Rosário de Maria. Em substituição à Caixa, para dar ritmo aos dançantes, o músico utilizou como instrumento musical um galão de plástico azul, uma espécie de recipiente para combustível. No vídeo Lú diz: "*Olha aí pessoal, o nosso Congado voltou! Já começamos a ensaiar*". (Vídeo de aplicativo de *whatsapp*)

Diante dessa provocação estratégica, o coletivo definiu por ampliar o apoio aos Congadeiros. Sugeriram, então, que eles buscassem a chave do museu, seguissem em direção ao segundo andar do prédio, onde se localizava a exposição, e retirassem a Caixa de Congo e Moçambiques. Até aquele momento, a referida caixa estava afixada em uma parede alta, intencionalmente distante dos visitantes mais afoitos que, por algum acaso, decidissem tocar o instrumento, conforme demonstra a Imagem 4.

Imagem 4 – Caixa de Congo e de Moçambiques em sua primeira exposição

Foto: Cleiton Gos, 2019

A Caixa foi doada ao museu pela Guarda de Congo e Moçambiques Treze de Maio[15] como uma contrapartida das oficinas de instrumentos realizadas em sua sede no ano de

[15] É uma das mais tradicionais representantes do Reinado. Localiza-se no Bairro Concórdia, na cidade de Belo Horizonte e no Estado de Minas Gerais.

2017, por meio de incentivo financeiro do Edital Descentra Cultura/2014-BH. As oficinas tinham como objetivo provocar a memória dos Congadeiros, recuperando a forma tradicional de confeccionar instrumentos de percussão, que são utilizados tradicionalmente pelos grupos, sendo eles: o *Patangome*[16], a Gunga[17] e as *Caixas de Congo e Moçambiques*.

As oficinas foram coordenadas pelos Mestres da cultura tradicional, Srs Ricardo Casimiro Gasparino e Antônio Cassimiro das Dores Gasparino, que são capitães da Guarda Treze de Maio. Os coordenadores são detentores de conhecimentos relacionados a prática cultural e rituais afro-brasileiros. No momento da entrega dos instrumentos, o Capitão Antônio Cassimiro deixou o seguinte depoimento:

> Olha, eu estou feliz e, ao mesmo tempo, estou triste com essa doação. Quando fizemos as oficinas o que nos motivava era pensar que o nosso trabalho iria trazer de volta a alegria, a festa, a música e a dança para alguma Guarda de Congado e que, finalmente, poderiam voltar a fazer suas homenagens a Nossa Senhora do Rosário [neste momento colocou a mão sobre o coração, num gesto reverente]. Eu pensei isso mesmo e, hoje, eu queria entregar essa Caixa pra alguém que fosse fazer ela cumprir sua missão. Eu não pensei que ela ficaria num museu, não pensei que o meu trabalho fosse terminar cheio de poeira, pendurado em alguma parede mofada, pros outros tirarem foto e tudo mais... Vocês não fiquem chateados comigo, mas eu penso isso mesmo. (informação verbal)[18].

Esta fala de Antônio Cassimiro sinaliza que o museu pode ser interpretado como um lugar da morte dos objetos. A partir desta premissa, ao entrar nesses espaços o objeto deixaria de ter sua função original, pois que, seriam colocados em vitrines cemitérios, mumificados, empoeirados e com as marcas do abandono. É assim que o doador visualizou o destino da caixa.

Por outro lado, o capitão admite que visitantes poderiam tirar fotos, pois o objeto estaria em um lugar de destaque, pendurado em uma parede, submetido ao ritual do museu como registro único na narrativa memorial construída pela curadoria. Mas sua expectativa

[16] É um instrumento musical feito de latas ou calotas de carro, contendo em seu interior pequenas contas que produzem sons. É usado pelo congado na cultura popular, para marcação dos passos de dança e mudança de canto.

[17] É um chocalho feito de latinhas, contendo pequenas esferas de chumbo em seu interior e usado nos pés, sustentadas por correias de couro, que são amarradas no tornozelos, ampliando a duração e o peso dos movimentos. As gungas representam as correntes que prendiam os sujeitos escravizados, nas quais eram colocados guizos para descobrir negros em fuga.

[18] Depoimento de Antônio Cassimiro das Dores Gasparino (gravação, transcrição e grifos dos autores, HD 60', 2017)

era de que a caixa fosse usada no bailado devocional, acompanhando o entoar dos cantos e dando ritmo à dança dos congadeiros.

Antônio Cassimiro reconhece, enfim, a importância dos museus como nova morada para os objetos, onde serão vistos representando e valorizando a história do congado e da população negra:

> Mas eu estou feliz também, afinal de contas as pessoas vão ver a Caixa e vão saber um pouco mais sobre o que é o Congado, né? Museu é um lugar importante, né?! E o Congado é importante também. A gente merece estar aqui, no Muquifu. Prá que todo mundo saiba que o Povo Preto não desiste fácil, podem bater na nossa cabeça, podem acorrentar a gente, mas a gente insiste, a gente teima, a gente sobrevive. É isso: tô triste e tô feliz ao mesmo tempo. (Informação verbal)[19]

O doador diz que o objeto, mesmo não servindo mais para alegrar as festas religiosas, pode testemunhar a resistência da população negra, que também deseja ter suas narrativas inscritas nos museus. E considera que os museus são instituições importantes, abertas ao público e que teria como função a partilha de memórias. Neste caso, como objeto testemunho, fora da vida social, sua função agora é representar a história de práticas culturais afro-brasileiras (DESVALLÉES *et al*, 2013, p.70).

Por ocasião dos ensaios, bem como na festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, a Caixa de Moçambiques deixou, mesmo que momentaneamente, sua vida museal e entrou para a prática cultural pulsante, tornando-se extensão do corpo dos dançantes da guarda, dando ritmo àquele corpo que dançava em louvor a Nossa Senhora, ao mesmo tempo em que entoava os cantos sagrados da manifestação.

O objeto assumiu a missão mencionada pelo doador, Antônio Cassimiro, que desejava que a caixa não ficasse apenas empoeirando-se no museu, mas, também, que fosse envolvida na alegria da festa, como objeto pertencente ao ritual sagrado. Na festa que aconteceu em 2018, por ocasião da coroação de Dona Marta como rainha perpétua de Santa Efigênia e do Rosário, o grupo adentrou o museu entoando seus cantos e tocando a caixa (imagem 5).

[19] Depoimento de Antônio Cassimiro das Dores Gasparino (gravação, transcrição e grifos dos autores, HD 60', 2017).

Imagem 5 – Performance da guarda de congado do ASL na exposição "Uma Rainha na Favela" - Curador: Cleiton Gos

Foto: Alexsandro Trigger

A referida festa fez parte da programação da primavera de museus de 2018, na realização do evento do museu *Senhor Padre Abre a Porta.* E foi naquele ano que o povo preto, que devota Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia, adentrou o museu entoando seus cânticos, ritmados pelo som dos tambores. Os versos *Tá caindo fulô, cai do céu lá na terra* podiam ser escutados em todo território da Vila Estrela. Segundo Samantha Coan (2019), o grupo era pequeno e quando a guarda parou diante da igreja que se localiza ao lado do museu, chamou a atenção das pessoas que circulavam pela rua (COAN, 2019, p. 8).

Na parte externa o grupo hasteou a bandeira em homenagem a Nossa Senhora do Rosário. O hasteamento lembra a elevação aos céus das preces feitas em terra: o mastro adornado de fitas representa o alto e o baixo, o temporal e o atemporal, sofrimentos e alegrias. Nas festas, o levantamento do mastro rememora o tempo no qual os negros não podiam entrar na igreja, e seus louvores e cantos entoados pelo congado eram feitos do lado de fora.

Dona Maria Marta Martins, uma das 14 mulheres da Vila Estrela, foi coroada neste dia, dando sentido a exposição do museu. Entre sons dos tambores, a narrativa da comunidade estava sendo escrita e o que importa, neste sentido, não é somente a preservação dos bens culturais, mas a força ancestral nas questões socialmente vivas.

Considerações finais

Museus são instituições culturais que revelam formas de pensamento em discursos poéticos e políticos, em redes de narrativas fractais tecidas no passado e presente, em que os visitantes podem ressignificar suas posições éticas e estéticas. E, neste sentido, as performances em cantos e danças dentro do museu encarnaram a exposição aqui apresentada. Neste panorama, os visitantes também foram atravessados pelas narrativas propostas no Muquifu.

No Muquifu as fronteiras entre o sagrado e o laico não estão delimitadas. Os visitantes entram no museu pela Capela das Santas Pretas — onde foram pintados afrescos que contam a história da comunidade — intercambiados com narrativas bíblicas e onde está uma coleção de objetos litúrgicos. O espaço laico do museu é acionado por outra porta, na qual estão as exposições de objetos doados pela comunidade. No segundo andar, novamente, os visitantes chegam a um esquema de fruição em nichos expositivos, em que a fé e tradição religiosa estão representadas na exposição *Uma Rainha na Favela*.

A saída da *Caixa de Congo e Moçambiques* da exposição museal, para entrar na vida pulsante da festa de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia, levou a curadoria a dar novo sentido ao objeto sagrado, reforçando uma concepção de museologia singular, em que a preservação dos objetos materiais está intimamente ligada aos processos culturais da comunidade. A comunidade foi interferente nas ações curatoriais, a partir do momento em que reivindicou a caixa para seus festejos. As narrativas não são uma tela fixa para a leitura dos visitantes, mas são construídas nas práticas culturais, assim como no encontro da comunidade com suas memórias.

REFERÊNCIAS

ARRUTI, José Maurício. *Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola*. Bauru, SP: EDUSC, 2006.

_____. A emergência dos "remanescentes": notas para os diálogos entre indígenas e quilombolas. MANA 3(2):7-38, 1997

BRULON, Bruno. *Re-interpretando os objetos de museu:* da classificação ao devir**.** Campinas: Transinformação. v. 28, n. 1, p.107-114, jan. 2016.

_____. *Da artificação do sagrado nos museus:* entre o teatro e a sacralidade. São Paulo: Anais do Museu Paulista. v.21. n.2, p 155-175. Dez 2013.

VARINE-BOHAN, Hugues de. *O Ecomuseu*. Revista Ciências e Letras, n.27, p.61-90, jan./jun. 2000.

COAN, Samanta. Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos, Igreja das Santas Pretas e Guarda de Congo da Vila Estrela: O encontro pela Sá Rainha Dona Marta. Anais do XX ENANCIB, Florianópolis, 2019.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier. *Conceitos-chave de Museologia*. [S.l: s.n.], 2013.

FREITAS, Kelly Amaral de. *As forças culturais dos museus de quilombos e favelas urbanos e o poder da ressonância dos objetos biográficos*. Dissertação de mestrado, 182f. Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

LUZ, Itacir Marques da. *Irmandade e educabilidade:* um olhar sobre os arranjos associativos negros em Pernambuco na primeira metade do século XIX. Educ. *rev.*[online]., vol.32, n.3, pp.119-142, 2016.

MOLES, Abraham. *Teoria dos Objetos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 189p, 1988.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

ROQUE, Maria Isabel. *A exposição do sagrado no museu*. Comunicação & Cultura [online] n.o 11, pp. 129-146, 2011.

SILVA, Mauro Luiz (Org.). *HABEMUS MUQUIFU* (Catálogo). Belo Horizonte, MG: Editora Marginália Comunicação, 66 pp. 2019.

VAN DER POEL, Francisco. *Congado:* origens e identidade. Disponível em <http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/congadorigem.htm> acesso em 20 de janeiro de 2020.

ERA PRATA, AGORA É PIXEL: POTENCIALIDADES DAS TECNOLOGIAS PARA A PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

David Felício
Técnico de Preservação, Conservação e Digitalização. Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque (MIS CE). Graduação em História (UFC). Av. Barão de Studart, 410 | Meireles | CEP: 60120-000 – Fortaleza | Ceará | Brasil. Tel: (85) 9 9636-4254.
Email: davidfelicio.mis@institutomirante.org

Gabriela Dantas
Analista de Preservação, Conservação e Digitalização. Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque (MIS CE). Bacharelado em Biblioteconomia (UFC). Av. Barão de Studart, 410 | Meireles | CEP: 60120-000 – Fortaleza | Ceará | Brasil. Tel: (85) 9 9789-5800.
Email: gabrieladantas.mis@institutomirante.org

Eliene Magalhães
Coordenação de Pesquisa. Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque (MIS CE). Mestre em História e Culturas (UECE). Av. Barão de Studart, 410 | Meireles | CEP: 60120-000 – Fortaleza | Ceará | Brasil. Tel: (85) 999828060.
Email: eliene.magalhaes@institutomirante.org

(Recebido em: 15/09/2023 * Aprovado em: 30/10/2023)

RESUMO: Este relato de experiência tem como objetivo compartilhar um panorama do processo de digitalização de parte da Coleção do Centro de Referência Cultural do Estado do Ceará (Ceres), no Museu da Imagem e do Som do Ceará Chico Albuquerque (MIS-CE) e os desdobramentos das atividades de pesquisa, mediação e conservação do acervo da referida instituição. A atividade possibilitou o desenvolvimento de procedimentos técnicos e ações educativas por meio da montagem da exposição *Era prata, agora é pixel*. A exposição teve como objetivo compartilhar os resultados das atividades iniciais do Laboratório, bem como os debates e questões que nortearam as escolhas e procedimentos adotados. O acervo digitalizado é composto por diapositivos do fotógrafo cearense Maurício Albano, cuja prática fotográfica foi analisada pelos profissionais dos Laboratórios de Conservação e Digitalização. Ancorados em pesquisas e reflexões sobre os suportes, foi possível analisar as imagens sob aspectos históricos, teóricos, estéticos e as possíveis implicações nos usos das tecnologias disponíveis na ampliação do acesso, difusão e pesquisa do patrimônio cultural cearense.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Difusão digital. Imagem Digital. Conservação.

IT WAS SILVER, NOW IT'S PIXEL: POTENTIALS OF TECHNOLOGIES FOR THE PRESERVATION AND DISSEMINATION OF CULTURAL HERITAGE

ABSTRACT: *This experience report aims to share an overview of the digitization process for a portion of the collection at the Cultural Reference Center of the State of Ceará (Ceres), located at the Chico Albuquerque Museum of Image and Sound of Ceará (MIS-CE), and the outcomes of research, mediation and conservation activities related to the institution's collection. The activity enabled the development of technical procedures and educational actions through the organization of the exhibition "Era prata, agora é pixel" (It was silver, now it's pixel). The exhibition aimed to share the results of the Laboratory's initial activities, as well as the discussions and questions that guided the choices and procedures adopted. The digitized collection comprises slides by Ceará photographer Maurício Albano, whose photographic practice was analyzed by the professionals from the Conservation and Digitization Laboratories. Anchored in research and reflections on the supports, it was possible to analyze the images from historical, theoretical, aesthetic aspects and the possible implications in the uses of available technologies in expanding access, dissemination and research into Ceará's cultural heritage.*

KEYWORDS: *Museum. Digital dissemination. Digital Image. Conservation.*

*

ERA PRATA, AGORA É PIXEL: POTENCIALIDADES DAS TECNOLOGIAS PARA A PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

1 Introdução

Quando criado em 1980, o Museu da Imagem e do Som do Ceará tinha por objetivo colecionar e preservar "os mais importantes fatos da vida cearense", conforme noticiado no jornal Correio do Ceará, em 03 de dezembro de 1980. Durante quatro décadas, muitos foram os recortes do que se julgava como "importante", gerando um acervo diverso, tanto em relação ao que se entendia como representativo das identidades culturais cearenses, quanto aos suportes utilizados para registrar essas memórias.

Em 2022, após quatro anos fechado, o Museu reabriu ao público contando com uma nova realidade e perspectivas de atuação, o que possibilitou lançar novos olhares sobre o acervo constituído ao longo de sua trajetória. A casa que funciona como sede do Museu desde

1996, tombada em 2016 pelo Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural - Coepa, foi reformada e construiu-se um prédio anexo com salas de exposição, reservas técnicas, laboratórios e estúdios de edição. Profissionais das mais diversas áreas foram contratados e o MIS CE passou a ser gerido pelo Instituto Mirante de Cultura e Arte, Organização Social responsável pela execução do Contrato de Gestão firmado com a Secretaria de Cultura do Estado, Secult CE.

O primeiro ano de funcionamento após a reabertura foi marcado pelos esforços das equipes na compreensão dos processos que vinham sendo desenvolvidos nos últimos anos e na sistematização e desenvolvimento de procedimentos em consonância com o que permitiam as novas tecnologias adquiridas, as quais possibilitaram significativas investigações nas áreas da conservação e digitalização dos acervos. Um dos desdobramentos deste processo foi a montagem da exposição *Era Prata, agora é Pixel,* que teve como objetivo compartilhar não apenas os resultados das primeiras atividades do laboratório, mas também os debates e questões que nortearam as escolhas e procedimentos adotados.

Os primeiros itens tratados foram os diapositivos com imagens captadas pelo fotógrafo cearense Maurício Albano (1945 - 2015, Fortaleza-CE). A escolha não foi aleatória. Tanto as imagens presentes na coleção do Ceres (Centro de Referência Cultural do Estado), do qual participou como fotógrafo, quanto às da coleção doada por ele ao museu, revelam um olhar sobre as identidades culturais do povo cearense por meio do patrimônio edificado, da paisagem natural e dos saberes e fazeres e possibilitam reflexões sobre a sua prática fotográfica e a história da fotografia no Ceará.

2 Laboratórios de Preservação, Conservação e Digitalização

Dentre os novos espaços que o MIS-CE passou a contar desde a sua reinauguração em 2022, estão os Laboratórios de Preservação, Conservação e Digitalização. Este local é onde se realiza a avaliação do estado de conservação dos itens do acervo, bem como onde são feitas suas reproduções e o processamento digital, entre outros processos.

A nova estrutura física e os equipamentos de alta tecnologia adquiridos possibilitaram aos profissionais que atuam nestes espaços desenvolver estudos das potencialidades tecnológicas, estéticas e de boas práticas de preservação do acervo como um todo.

2.1 Laboratório de Conservação

Para exemplificar suas potencialidades, o Laboratório de Conservação conta com mesas de inspeção para películas cinematográficas, mesas higienizadoras tanto para itens de grandes dimensões quanto para pequenos formatos, um local para a higienização química dos demais itens presentes em seu acervo, entre outros recursos e equipamentos.

As atividades que ocorrem neste espaço possibilitam experimentações e levantam hipóteses sobre os danos sofridos ao longo da história das imagens, sendo sempre uma interpretação mediada pela experiência dos profissionais que, embora contem com recursos tecnológicos, detêm um "olhar fotográfico" que identifica e analisa técnicas, estéticas e possibilidades de intervenção, propiciando assim inúmeras reflexões acerca das alternativas de tratamento.

2.2 Laboratório de Digitalização

O Laboratório de Digitalização está equipado com duas máquinas que proporcionam tecnologia de ponta para os trabalhos de escaneamento. A primeira, o Zeutschel ScanStudio, traz um *back* digital Phase One de 150Mp, oferecendo três suportes móveis que permitem a digitalização de itens encadernados; uma mesa iluminada para transparências, filmes e chapas; e um suporte que comporta grandes formatos, até o A0, além de equipamentos como *ColorChecker* e *Targets* de calibração dedicados ao processo de digitalização.

Já o segundo equipamento, o DFT Scanity HDR 4K, é utilizado para a digitalização de películas cinematográficas nos formatos Super-8, 16mm e 35mm. Ele se apresenta como um equipamento adequado para itens com alto grau de deterioração e deformações, uma vez que possui roletes de passagem da película sem engrenagem para encaixe da perfuração desses itens no momento da digitalização, acomodando então películas com alto grau de encolhimento. Além da imagem, o scanner também captura banda sonora óptica, em 16mm e 35mm e magnética em 16mm.

No processo de finalização dos arquivos na etapa de guarda e/ou difusão, os laboratórios contam com softwares voltados para a restauração digital de películas cinematográficas e recuperação de cor, sendo eles respectivamente o Diamant Film Restoration e o DaVinci Resolve, e um software para ajustes específicos em fotografias digitalizadas, o Adobe Photoshop, que foi a ferramenta utilizada no processo de tratamento

das imagens da referida exposição.

É nesse Laboratório que os profissionais se debruçam sobre exames acerca dos aspectos técnicos, éticos e legais que impactam nos tratamentos digitais posteriores - levantando questões que problematizam a originalidade das peças em seu estado bruto/analógico, bem como sobre as possibilidades de acesso aos conteúdos e a salvaguarda do acervo. Aspectos da cultura visual são considerados quando se trata dos dilemas entre as potencialidades dos equipamentos e o conhecimento dos técnicos sobre o fazer fotográfico (analógico e digital).

3 A escolha da coleção

A coleção do Centro de Referência Cultural do Estado (Ceres), sob a guarda do MIS, é resultado da pesquisa que realizou um inventário do patrimônio cultural do Estado do Ceará entre os anos de 1976 e 1988. A atuação do Ceres estava alinhada com a do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), e tinha como intuito referenciar elementos formadores da cultura e identidade brasileiras, com pesquisas voltadas para as mais diversas matrizes culturais.

O projeto que resultou na coleção, hoje sob a guarda do Museu, contou com a participação de diversos pesquisadores e produziu um rico acervo sobre os saberes e fazeres ligados à cultura tradicional popular. A coleção é constituída por registros em áudio, fotografias, diapositivos, cordéis e filmes em super-8. A experiência também contribuiu para a formação de pesquisadores e intelectuais cearenses das mais diversas áreas, como Oswald Barroso, Maurício Albano, José Carlos Matos, Olga Paiva, Norma Colares, Roberto Aurélio Lustosa da Costa, Rosemberg Cariry, Otávio Menezes, Sylvia Porto Alegre, Gilmar de Carvalho.

A diversidade de olhares dos pesquisadores advindos das mais diversas áreas (ciências sociais, história, filosofia, música, teatro, fotografia e artes plásticas), possibilitou que as atividades do projeto, inicialmente focadas somente no artesanato, se expandissem para a documentação e pesquisa de outras manifestações culturais, como a literatura de cordel e diversas festas e folguedos populares. Ao serem incorporadas ao MIS, as atividades realizadas pelo Ceres nortearam muitas das ações realizadas pelo museu nos anos seguintes, o qual

manteve projetos não apenas no intuito de registrar tais processos e manifestações, mas de tornar-se espaço de referência em pesquisa sobre o patrimônio cultural e história do Ceará.

Quanto ao fotógrafo cearense Maurício Albano, autor das imagens digitalizadas, sua trajetória profissional teve início aos 23 anos de idade. Em 1975, compôs a equipe do Projeto Artesanato, experiência que deu origem ao Ceres. Após a participação neste projeto, Maurício foi convidado para diversos trabalhos pela Secretaria de Cultura do Ceará e viajou pelo Estado fotografando a fauna, a flora, a paisagem, o patrimônio natural, histórico e cultural. Foi professor na Casa Amarela Eusélio Oliveira (relevante equipamento cultural da Universidade Federal do Ceará (UFC) que oferece cursos nas áreas de cinema, fotografia e animação), fez trabalhos para publicidade, publicou livros e teve suas fotografias publicadas em importantes revistas e atuou, segundo o próprio fotógrafo, em entrevista concedida à TV Assembleia em 2013, "historiando o meu estado". A reflexão sobre a sua prática como fotógrafo é explicitada também no depoimento, que integra seu primeiro, abaixo:

> Voltei várias vezes ao sertão, às serras e ao litoral, concentrando minha emoção em captar a essência das cores e a intensa luz que banha diariamente este Estado equatorial, fotografando a paisagem, a fauna e a flora. Concentrando também minha atenção no homem que mora nesta imensa costa, que faz artesanato, colhe café, talha a madeira, 'levanta a vela' e vai ao mar, enfim, no homem com o qual me identifico. (ALBANO; QUEIROZ, 2005)

Compreender a trajetória, a atuação, as técnicas e identificar os equipamentos utilizados pelo fotógrafo foi essencial para a identificação de elementos da composição das imagens, visto que a prática do fotógrafo, que sempre trabalhou documentando bens culturais - materiais e imateriais - está inscrita nessa coleção. É possível ver nas molduras algumas anotações que descrevem o local, observar algumas fotografias duplicadas, reproduções de impressões e também não passa despercebido o estado de conservação do material e os danos em algumas imagens. A tipologia desse material, o slide, remete a sua utilização no Ceres, quando eram não apenas fontes e materiais do inventário, mas também eram utilizadas para projeção em atividades educativas e de difusão cultural.

4 O exame, tratamento e a digitalização

A captura das imagens foi feita com o scanner Zeutschel ScanStudio, a partir de um sensor digital de 4,5 x 6 cm de 150Mp e objetiva Schneider Macro-Symmar, de 120mm. Este equipamento comporta operação na faixa de resolução de 5μm, com até 15 f-stops de intervalo dinâmico, o que vem a suprir plenamente às demandas para digitalização de películas 35mm, negativos ou positivos.

Essa tecnologia permite, no caso da digitalização do formato 35mm, a produção de uma matriz digital com representação aproximadamente 2 vezes maior que o item fotografado. Essa versão digital possibilita não só uma ampliação dos detalhes da imagem, mas também uma análise aprofundada sobre a natureza dos materiais fotográficos e dos itens reproduzidos - ajudando a compreender a prática fotográfica do autor -, como também facilitar tratamentos digitais posteriores.

A coleção objeto deste trabalho tem várias peculiaridades que puderam ser compreendidas de forma mais elucidativa por meio desta estrutura tecnológica de digitalização. A princípio, esse acervo chama atenção pelo número de fotografias "repetidas"; o fotógrafo duplicava seus negativos para que esses pudessem ser reproduzidos através dos projetores de slides, possibilitando o uso da documentação fotográfica em apresentações públicas dos integrantes do Ceres, fazendo assim a difusão visual de bens culturais.

Para compreender melhor essas questões, é oportuno apresentar como são feitas as duplicações analógicas. O fotógrafo normalmente usava um aparelho chamado duplicador de slides, uma estrutura composta por um fole combinado a uma lente - precisamente uma lente macro, capaz de reproduzir objetos bem próximos à câmera -, e uma peça adicional com uma fenda onde se colocava o slide e se isolavam as luzes laterais. Esse conjunto é estruturado sobre trilhos que evitam erros de perspectiva indesejados.

O fotógrafo então carregava um filme novo na câmera, que acoplada ao duplicador de slides, faz uma fotografia do slide colocado no duplicador. Essa película virgem, quando revelada, teria uma cópia em escala 1:1, técnica que era o caso do modelo utilizado pelo fotógrafo.

Ainda sobre os cromos duplicados, examinando comparativamente cada um desses "dípticos", pode-se reparar que uma quantidade considerável deles foi reproduzida de maneira invertida, como vemos no exemplo a seguir:

Figura 1- Comparativo de imagens digitalizadas, original degradado.

Fonte: Coleção Ceres, Fotografia de Maurício Albano. Acervo MIS. (Década de 1970)

Figura 2- Comparativo de imagens digitalizadas, imagem duplicata invertida, que preservou as cores.

Fonte: Coleção Ceres, Fotografia de Maurício Albano. Acervo MIS. (Década de 1970)

Essa peculiaridade provoca a curiosidade sobre a sua produção: o que teria motivado a inversão dessas imagens? Por que duplicá-las de forma invertida? Seria um descuido ou um procedimento de identificação das matrizes de duplicação? Além da difusão cultural, essa

teria sido uma prática de preservação do autor? Essas fotografias estimularam discussões que culminaram na exposição, dado que não era possível obter respostas do próprio autor.

Devido à capacidade de reprodução do scanner e à presença das duplicatas, o laboratório pôde analisar outras características além do estado de conservação dessa coleção: as propriedades fotográficas dos slides. Pudemos perceber que, além de diferentes impactos de degradação, as imagens duplicadas tinham características diferentes de suas matrizes.

As dimensões da imagem são a primeira diferença notável; quase a totalidade das cópias é menor que as imagens de origem.

Figura 3- Comparativo de dimensões e tons de imagens, do original degradado à esquerda e imagem duplicata, que preservou as cores originais, à direita.

Fonte: Artesã. Coleção Ceres, Fotografia de Maurício Albano. Acervo MIS (Década de 1970).

Quanto aos aspectos de cores, os cromos duplicados apresentam contraste e saturação intensificados pelo processo de duplicação em cromos, mas preservaram bem melhor as características de cor. Quanto aos originais, apesar de terem suas características como dimensão e detalhes da emulsão preservados, sofreram com desbotamento e demais manchas de maneira considerável.

Outra abordagem possível está relacionada à etapa de produção. Examinando as imagens, foi possível perceber melhor como o fotógrafo construía as paisagens capturadas

por suas lentes. Maurício Albano utilizou múltiplas exposições[1] para construir novas cenas, adicionando eventualmente um sol onde não haveria ou aumentando a dimensão da lua.

Figura 4- Exemplos de montagem a partir de múltiplas exposições.

Fonte: Pedra Furada, Jericoacoara. Coleção Ceres, Fotografia de Maurício Albano. Acervo MIS. (Década de 1970)

Esses detalhes foram identificados porque algumas fotografias têm "incoerências luminosas", por exemplo a fotografia da Pedra Furada em Jericoacoara, em que as sombras das rochas estão projetadas à direita de quem observa, quando na verdade, tendo em vista a posição do sol na fotografia, estas deveriam estar projetadas para a frente da rocha, indicando uma montagem de dupla-exposição.

A identificação das possíveis experimentações do fotógrafo nos processos de duplicação levou a uma reflexão sobre como o processo de digitalização das imagens, embora passando para outros formatos e utilizando outros equipamentos, aproximava o trabalho executado no Laboratório com as formas como o próprio Maurício Albano duplicava suas imagens.

Na análise dos arquivos digitais, foi possível investigar os impactos das diversas degradações que afetaram a conservação e legibilidade dos slides digitalizados. Dentre as principais características dos sinais de deterioração encontrados nesses itens, pode-se citar o desbotamento das cores, normalmente ocasionado pelo armazenamento inadequado do

[1] Múltiplas ou duplas exposições é o nome técnico dado à prática de combinar duas fotografias no ato de captura.

material, recebendo exposição direta de luz e calor; sujidades diversas e arranhões/danos físicos, provocados também pela guarda inadequada e manuseio impróprio; e a presença de fungos, que se proliferam em ambientes com falta de circulação de ar e locais úmidos, degradando o material ao se alimentarem do substrato orgânico presente na emulsão da fotografia.

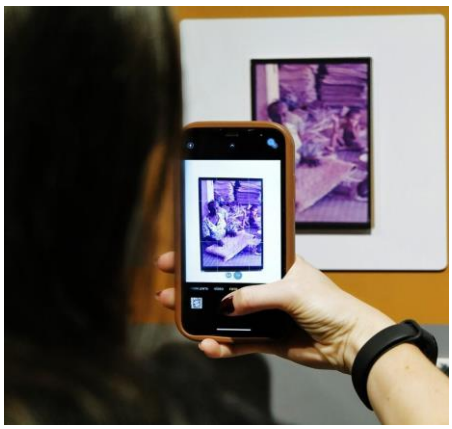
Ao final da etapa de inspeção, tratamento e digitalização desse material, constatou-se que essas discussões tinham um potencial não exclusivamente para o corpo técnico do museu, mas davam a ver fazeres e formas, além de ter um potencial de engajar reflexões sobre o processo de musealização das imagens.

As inquietações sobre a prática fotográfica do autor das imagens em questão, as questões relativas aos usos originais da coleção e aos procedimentos e possibilidades educativas, de preservação e difusão das mesmas levaram ao projeto da exposição *Era prata, agora é pixel*.

5 Desdobramentos

Ocupando o corredor em frente aos Laboratórios, a exposição "Era prata, agora é pixel" é uma possibilidade de compartilhar com os visitantes informações sobre a coleção, o fotógrafo, o processo de digitalização e principalmente um convite para refletir sobre as questões e inquietações que permearam o processo. Elaborada conjuntamente entre as equipes dos laboratórios, pesquisa, educativo e difusão, a exposição tem funcionado como um dispositivo de partilha entre as equipes do museu e seus públicos.

Figura 5 e 6 - Visitantes na Exposição Era Prata, agora é Pixel.



Fonte: Fotografias de Deivyson Teixeira. Acervo MIS (2022)

As imagens, textos e objetos selecionados têm repercutido de formas diferentes com o público, que também é diverso. De acordo com os níveis de conhecimento sobre o assunto, os interesses diversificam a abordagem sobre o tema, o suporte, os processos fotográficos e sobre as atividades desenvolvidas no laboratório. Em cinco meses, a exposição foi visitada por 6430 pessoas, suscitando reflexões entre memória e tecnologia por meio de oficinas, visitas mediadas e visitas técnicas.

Nas experiências compartilhadas com o público, foi possibilitada a retroalimentação por meio das mediações e identificação de conteúdos - elementos arquitetônicos, paisagens urbanas e rurais, indivíduos e lugares - podendo ser agregados à pesquisa sobre os mesmos, visto que, embora se trate de uma coleção que gera muita identificação do público, ainda há muito a ser identificado. A publicização das imagens em meio ao tratamento de conservação e documentação levantou também a necessidade de criar instrumentais ou dispositivos para sistematizar as contribuições do público nos processos de identificação do acervo, em processo de desenvolvimento.

Figura 7. Registro de mediação de visita à Exposição

Fonte: Educativo MIS. Acervo MIS. (2022)

As atividades desenvolvidas têm provocado reflexões sobre as experiências dos próprios visitantes com as imagens digitais, as potencialidades do campo enquanto área de atuação profissional.

No campo de estudos da preservação de acervos, o resultado do tratamento digital realizado por meio de um software de edição de imagens trouxe ponderações a respeito do limite da intervenção digital que um diapositivo pode receber, visando melhorar a legibilidade e visualização das imagens por meio de ajustes digitais nas cores dos slides que estavam desbotados e com marcas de degradação por fungos e outros fatores, sem, no entanto, induzir à alteração da fotografia pelo olhar de outro profissional.

6 Conclusão

Em vista dos desdobramentos trazidos através do processo de digitalização e difusão informacional por meio da exposição *Era Prata*, *Agora é Pixel*, suas atividades revelaram-se enriquecedoras não apenas como meio de disseminação de conteúdos e elementos imagéticos, mas também como uma possibilidade de engajar o público a conhecer acervos que se propõem a guardar resquícios de memórias, documentação histórica e, como também, ressaltar a importância da preservação de acervos por meio de tecnologias digitais.

Além disso, a interseção entre tecnologia e conservação proporciona uma nova perspectiva para o estudo do patrimônio cultural, ao possibilitar a investigação de questões que antes não estavam tão visíveis ao olhar do profissional. Ao utilizar ferramentas digitais avançadas, torna-se possível examinar minuciosamente as características de produção e degradação dos itens, agregando a possibilidade de pesquisa nas diversas proposições de uma metodologia de tratamento de conservação.

Por fim, a aplicação de tecnologias na preservação, disseminação e documentação de bens culturais propõe e expande as oportunidades de acesso, difusão e pesquisa. Neste caso, a exposição e o trabalho de digitalização reforçaram a importância de envolver o público e de se desenvolver instrumentais que visem à sistematização das contribuições que os visitantes possam oferecer nos processos de identificação e preservação do acervo, atrelando valor no compartilhamento dos processos, deslocando o público do lugar de espectador de uma exposição à participação ativa, contribuindo no quesito histórico-documental, e, destacando assim, a relevância da continuidade e desenvolvimento de projetos como este.

REFERÊNCIAS

ACERVOS digitais nos museus: manual para realização de projetos. Instituto Brasileiro de Museus; Universidade Federal de Goiás, Brasília, DF: Ibram, 2020. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/Acervos-Digitais-nos-Museus.pdf. Acesso em: 21/06/2023.

ALBANO, M. Identidade Cultural | Especial Família Albano. 2013. Vídeo. TV Assembleia - Ceará. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4S2T54yzqGE. Acesso em: 20 nov. 2023.

ALBANO, Maurício; QUEIROZ, Rachel de. **Visões**. Tempo d' Imagem, Fortaleza- CE, 2005.
CADERNO de diretrizes museológicas 1. 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, 2º Edição, 2006.

FREITAS, Bruna Castanheira de; VALENTE, Mariana Giorgette (Orgs.) **Memórias Digitais: o estado da digitalização de acervos no Brasil.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.
PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo.** Florianópolis: FCC, 2014. 71 p.; il. 19 cm (Coleção Estudos Museológicos, v.2).

POLÍTICA de Gestão de Acervos. Museu da Cidade de São Paulo. São Paulo: MCSP, 2020. Disponível em: http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/05/Poli%CC%81tica-de-Gesta%CC%83o-de-Acervo-MCSP-FINAL.pdf . Acesso em: 21/04/ 2023.

SCHISLER, Millard; EMERY, Oswaldo; DE FILIPPI, Patricia (Tradutores). **Dilema Digital 2: perspectivas de cineastas independentes, documentalistas e arquivos audiovisuais sem fins lucrativos.** São Paulo: Instituto Butantan, 2015. [Tradução de: The digital dilemma 2: perspectives from independent filmmakers, documentarians and nonprofit audiovisual archives/ [Organized by] Andrew Malts and Milton R. Shefter- Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2012]. *Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5506159/mod_resource/content/1/Dilema_Digital_2_PTBR.pdf.* Acesso em: 21/06/2023

revista eletrônica

ventilando acervos

v. 11, n. 2, dez. 2023

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Rua Victor Meirelles, nº 59 - Centro
CEP: 88010-440 / Florianópolis, SC
(48) 99645-0167 / reva@museus.gov.br
ventilandoacervos.museus.gov.br

Museu Victor Meirelles

museuvictormeirelles.museus.gov.br
instagram.com/museuvictormeirelles
mvm@museus.gov.br

museu Victor Meirelles · Sbm sistema brasileiro de museus · ibram instituto brasileiro de museus · MINISTÉRIO DA CULTURA · GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO