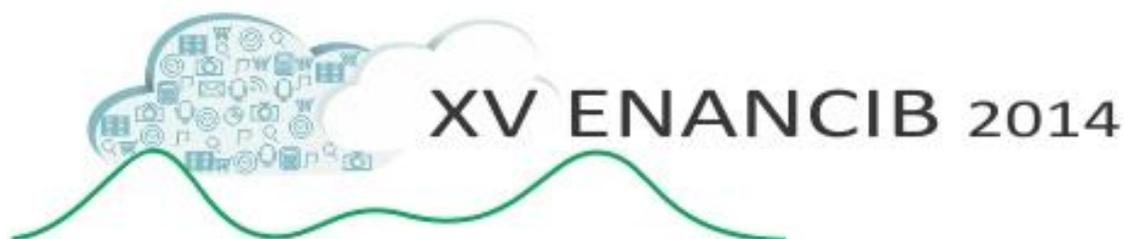




ALÉM DAS NUUVENS:
EXPANDINDO AS FRONTEIRAS DA CIÊNCIA DA
INFORMAÇÃO

Isa M. Freire, Lilian M. A. R. Alvares,
Renata M. A. Baracho, Mauricio B. Almeida,
Beatriz V. Cendon, Benildes C. M. S. Maculan
(Org.)



ALÉM DAS NUUVENS:
EXPANDINDO AS FRONTEIRAS DA CIÊNCIA DA
INFORMAÇÃO

ISSN 2177-3688

BELO HORIZONTE

ECI/UFMG

2014

DIREITO AUTORAL E DE REPRODUÇÃO

Direitos de autor ©2014 para os artigos individuais dos autores. São permitidas cópias para fins privados e acadêmicos, desde que citada a fonte e autoria. E republicação desse material requer permissão dos detentores dos direitos autorais. Os editores deste volume são responsáveis pela publicação e detentores dos direitos autorais.

E56a
2014 Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação : além das nuvens, expandindo as fronteiras da Ciência da Informação (15. : 2014 : Belo Horizonte, MG).

Anais [recurso eletrônico] / XV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação : além das nuvens, expandindo as fronteiras da Ciência da Informação, 27-31 de outubro em Belo Horizonte, MG. / Organizadores: Isa M. Freire, Lillian M. A. R. Álvares, Renata M. A. Baracho, Maurício B. Almeida, Beatriz V. Cendon, Benildes C. M. S. Maculan. – Belo Horizonte, ECI, UFMG, 2014.

ISSN 2177-3688

Evento realizado pela Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ANCIB) e organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCI-ECI/UFMG).

1. Evento – Ciência da Informação. 2. Evento – Pesquisa em Ciência da Informação. I. Título.

CDU: 02(063)(81)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Renata Maria Abrantes Baracho – UFMG: Presidente
Profa. Dra. Lillian Alvares – UnB
Profa. Dra. Icléia Thiesen – Unirio
Profa. Dra. Brígida Maria Nogueira Cervantes – UEL
Profa. Dra. Giulia Crippa - USP
Profa. Dra. Emeide Nóbrega Duarte – UFPB
Prof. Dr. Clóvis Montenegro de Lima – IBICT
Profa. Dra. Aida Varela - UFBA
Profa. Dra. Leilah Santiago Bufrem – UFPE
Profa. Dra. Plácida Amorim da Costa Santos – Unesp/Marília
Profa. Dra. Luisa M. G. de Mattos Rocha – IPJB/RJ
Prof. Dr. Carlos Xavier de Azevedo Netto – UFPB
Profa. Dra. Maria Cristina Soares Guimarães - IBICT/Fiocruz

PARECERISTAS DA COMISSÃO CIENTÍFICA DO GT 9

MUSEU, PATRIMÔNIO E INFORMAÇÃO

Alda Heizer
Claudia Bucceroni Guerra
Diana Farjalla Correia Lima
Elizabeth de Castro Mendonça
Gustavo Freire
Heloisa Costa
Icléia Thiessen
Isa Maria Freire
Lena Vania Ribeiro Pinheiro
Lígia Café
Lillian Maria Araújo de Rezende Alvares
Luisa Maria Rocha
Luiz Carlos Borges
Marcio D'Olne Campos
Marcio Rangel
Marcus Granato
Maria Nélide Gonzalez de Gómez
Marilia Xavier Cury
Nanci Elizabeth Oddone
Nilson Moraes
Priscila Kuperman
Rosane Carvalho
Simone Wietzel
Tania Chalhub de Oliveira
Tereza Cristina Moletta Scheiner
Valéria Gauz

Instituições Organizadoras



Realização



Agências de Fomento



Grupos de pesquisa



Apoio



GT 9

MUSEU, PATRIMÔNIO E INFORMAÇÃO

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
GT 9 – MUSEU, PATRIMÔNIO E INFORMAÇÃO.....	4271
Modalidade da apresentação: Comunicação oral.....	4271
O BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI: TRAJETÓRIA E ASPECTOS HISTÓRICOS DOS PRIMEIROS 20 ANOS (1894-1914) NA AMAZÔNIA E NO CENÁRIO INTERNACIONAL.....	4271
<i>Alegria Benchimol</i>	
<i>Lena Vania Ribeiro Pinheiro</i>	
ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO EM ACERVO DE MUSEU: A FOTOGRAFIA HISTÓRICA	4293
<i>Renata Cardozo Padilha</i>	
<i>Lígia Maria Arruda Café</i>	
OBJETOS DE C&T: PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS EM MUSEUS CARIOCAS	4313
<i>Fernanda Pires Santos</i>	
<i>Marcus Granato</i>	
MUSEALIZAÇÃO E PATRIMONIALIZAÇÃO: FORMAS CULTURAIS INTEGRADAS, TERMOS E CONCEITOS ENTRELACADOS	4335
<i>Diana Farjalla Correia Lima</i>	
COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: UM ESTUDO DO PATRIMÔNIO DO SETOR ELÉTRICO EM MUSEUS DO ESTADO DE SÃO PAULO	4356
<i>Mirian Midori Peres Yagui.....</i>	<i>4356</i>
JARDIM VIRTUAL: FOLKSONOMIA COMO RECURSO DE INCLUSÃO	4374
<i>Luisa Maria Rocha</i>	
<i>Marcos Gonzalez</i>	
O JARDIM DO MUSEU CASA DA HERA COM ESPAÇO MUSEOLÓGICO RELACIONAL	4395
<i>Daniele de Sá Alves</i>	
<i>Luisa Maria Rocha</i>	
COLEÇÕES MUSEALIZADAS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA: RESULTADOS PRELIMINARES DA ANÁLISE DA COLEÇÃO DE CLAUDE HENRI GORCEIX.....	4412
<i>Cátia Rodrigues Barbosa</i>	
PROGRAMAS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS E PÚBLICOS	4430
<i>Marília Xavier Cury</i>	
PRÁTICAS INFORMACIONAIS EM MUSEUS DE BELO HORIZONTE.....	4448
<i>Tatiane Krempser Gandra</i>	
<i>Carlos Alberto Ávila Araújo</i>	
EXPOSIÇÕES: ENTRE MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS	4465
<i>Antonio Carlos Martins</i>	

PRIMÓRDIOS DA MUSEOLOGIA NO BRASIL: DAVID CARNEIRO E O POSITIVISMO	4486
<i>Ivan Coelho de Sá</i>	
ACESSIBILIDADE A MUSEUS BRASILEIROS: REFLEXÕES SOBRE A INCLUSÃO DE SURDOS.....	4502
<i>Tania Chalhub</i>	
COLEÇÃO PARANAGUÁ: DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO ACESSO AO CONHECIMENTO.....	4519
<i>Patrícia Moura</i>	
<i>Luisa Maria Rocha</i>	
ORIGENS DO ENSINO AGRONÔMICO NO BRASIL E OS MUSEUS	4537
<i>Marcio Ferreira Rangel</i>	
LIVRO RARO-OBJETO EM MUSEU CASA HISTÓRICA: O CASO DO MUSEU PLANTIN-MORETUS.....	4555
<i>Valeria Gauz</i>	
REFLEXÕES SOBRE MUSEOLOGIA: DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS OU MUSEOLÓGICA?	4573
<i>Luciana Menezes de Carvalho</i>	
<i>Tereza Scheiner</i>	
O MUSEU COMO ESPAÇO INTERDISCIPLINAR, SIMBÓLICO E EDUCATIVO	4591
<i>Margarete Zacarias Tostes de Almeida</i>	
<i>Maria Amélia Gomes de Souza Reis</i>	
UMA COLEÇÃO FORA-DAS-NORMAS NO TEMPLO DAS ARTES	4606
<i>Eurípedes Gomes da Cruz Junior</i>	
<i>Lena Vania Ribeiro Pinheiro</i>	
ARQUEOLOGIA, INFORMAÇÃO E MUSEU	4627
<i>Renata Rodrigues Maia</i>	
<i>Marcos Pereira Magalhães</i>	
<i>Diogo Jorge de Melo</i>	
CONCEITOS, TERMOS E LINGUAGES DA MUSEOLOGIA: NOVAS ABORDAGENS.....	4644
<i>Tereza Cristina Scheiner</i>	
EDUCAÇÃO E INCLUSÃO NO MUSEU: UM PENSAR CRÍTICO SOBRE MUSEUS INDÍGENAS BRASILEIROS	4664
<i>Anna Martha Tuttmann Diegues</i>	
<i>Maria Amélia Gomes de Souza Reis</i>	

Modalidade da apresentação: Pôster 4679

FERRAMENTAS DE APOIO À DOCUMENTAÇÃO DA ARTE EM MUSEUS..... 4679

Vânia Mara Alves Lima

Ivani Di Grazia Costa

Luiza Wainer

Magda de Oliveira Guimarães

Camila Fernanda de Oliveira

Fernanda Ferreira da Silva

Valéria Matias da Silva Rueda

PREFÁCIO

A Ciência da Informação é um campo científico de natureza interdisciplinar devotado à busca por soluções para a efetiva comunicação da informação, bem como de seus registros, [contexto social não é entre pessoas?] no contexto social, institucional ou individual de uso e a partir de necessidades específicas. A evolução da Ciência da Informação está inexoravelmente ligada à tecnologia da informação, uma vez que o imperativo tecnológico tem gerado transformações que culminaram em uma sociedade pós-industrial, a sociedade da informação. Nesse contexto, a Ciência da Informação desempenha importante papel na evolução da sociedade da informação por suas fortes dimensões social e humana, as quais vão além das fronteiras da tecnologia.

O tema do ENANCIB 2014 – Além das nuvens: expandindo as fronteiras da Ciência da Informação – remete ao cenário atual caracterizado pelo contínuo desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação, assim como pela evolução constante do ambiente Web, os quais têm proporcionado novas formas de acessar, recuperar, armazenar e gerir a informação. Telefonia móvel, nuvens, big data, linked data, dentre outras formas de interagir com a informação têm exigido novas abordagens para os estudos em Ciência da Informação. O ENANCIB 2014 oferece a oportunidade para refletir sobre essas mudanças, as quais impactam na interação humana com a informação, bem como sobre suas implicações para o futuro da Ciência da Informação.

Promovido pela Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ANCIB), o ENANCIB, em sua décima quinta edição, foi organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCI-ECI/UFMG) e realizado na Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (ECI/UFMG), em Belo Horizonte, Minas Gerais, no período de 27 a 31 de outubro de 2014. O evento foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pela UFMG e outras organizações apoiadoras.

Pesquisadores em Ciência da Informação foram convidados a submeter pesquisas teóricas e empíricas, de acordo com a orientação temática dos onze Grupos de Pesquisa (GTs) da ANCIB. A chamada de trabalhos foi aberta para duas categorias de submissões. A primeira categoria é a comunicação oral (máximo de 20 páginas), que consiste de artigo escrito em português, descrevendo trabalho original com demonstração efetiva de resultados. As

comunicações orais aprovadas foram convidadas para apresentação no evento. A segunda categoria é o pôster (máximo de 7 páginas), que consiste de artigos curtos escritos em português, descrevendo pesquisa em desenvolvimento. Os pôsters aceitos foram convidados para exposição nas dependências em que ocorreu o evento.

O ENANCIB 2014 recebeu mais de 600 trabalhos, dos quais mais de 300 foram aceitos para publicação nos Anais, sendo cerca de 240 para apresentação oral e 80 para exibição em pôsters. Este volume é então constituído por 74% de comunicações orais e 26% de pôsteres, selecionados pelo comitê de programa dos GTs, os quais são compostos por pareceristas especializados, definidos no âmbito de cada GT.

Agradecemos à Comissão Organizadora e à ANCIB pelo seu comprometimento com o sucesso do evento, aos autores por suas submissões e à Comissão Científica pelo intenso trabalho. Agradecemos ainda aos alunos, funcionários e colaboradores que contribuíram para a efetivação do evento.

Belo Horizonte, outubro de 2014

Isa M. Freire
Lilian M. A. R. Alvares
Renata M. A. Baracho
Mauricio B. Almeida
Beatriz V. Cendon
Benildes C. M. S. Maculan

GT 9 – MUSEU, PATRIMÔNIO E INFORMAÇÃO

Modalidade da apresentação: Comunicação oral

O BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI: TRAJETÓRIA E ASPECTOS HISTÓRICOS DOS PRIMEIROS 20 ANOS (1894-1914) NA AMAZÔNIA E NO CENÁRIO INTERNACIONAL

THE BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI: PATH AND HISTORICAL ASPECTS OF THE FIRST 20 YEARS (1894-1914) IN THE AMAZON AND THE INTERNATIONAL SCENE

Alegria Benchimol¹
Lena Vania Ribeiro Pinheiro²

Resumo: Análise quali-quantitativa do “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi” nos primeiros 20 anos de circulação (1894-1914), enfatizando as principais características do periódico, bem como a produtividade de autores de artigos no período selecionado. A pesquisa adotou a abordagem bibliométrica como método e utilizou duas técnicas de coleta de dados para a sua realização: pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. A principal fonte consultada foi o próprio periódico científico. Os resultados refletem, de um modo geral, as características de periódicos na sua fase inicial e no período estudado: frequente mudança de título, de seções e periodicidade irregular, assim como dificuldades financeiras e descontinuidade. Quanto à produtividade de autores, a sua identificação e respectivas áreas, os resultados apontam predominância da botânica e zoologia. Os resultados mostram, ainda, a presença de atividades científicas significativas em Ciência e Tecnologia na região Amazônica e sua repercussão internacional. A permanência de um periódico nascido no século XIX (1894), até hoje, comprova também a produção científica de uma região, cuja relevância para o desenvolvimento do Brasil é indiscutível.

Palavras-chave: Periódicos Científicos. Comunicação Científica. Ciência da Informação. Museu Paraense Emílio Goeldi.

Abstract: Qualitative and quantitative analysis of the first 20 years of publication (1894-1914) of the Goeldi Museum Bulletin, emphasizing the main characteristics of the journal, as well as the authors’ productivity in the selected period. The research adopted a bibliometric approach as a method and used two techniques to collect data: literature review and documentary research. The main source used was the journal itself. The results reflect, in general, the characteristics of the journal in its initial phase and in the studied period: frequent change of journal’s title, sections and irregular periodicity as well as financial difficulties and discontinuity. Regarding the authors’ productivity, their identification and their areas, the results indicate a predominance of botanic and zoology. The results also show the presence of significant activities in science and technology in the Amazon region and its international repercussion. The endurance of a journal established in the XIX century (1894) until today also proves the outstanding relevance of the scientific production of the Amazon region to the development of Brazil.

¹ Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), Doutoranda em Ciência da Informação (IBICT/UFRJ), alegria.benchimol@gmail.com

² Lena Vania Ribeiro Pinheiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), lenavania@ibict.br

Keywords: Scientific Journals, Scientific Communication, Information Science, Emilio Goeldi Museum.

1 INTRODUÇÃO

A produção de conhecimento científico tem sua essência vinculada a uma rede de relações sociais que está condicionada a um universo dotado de regras, de interpretações e de significados, que especificam os contextos nos quais as informações adquirem sentidos. No cerne deste conhecimento há uma relação de interdependência entre o homem e o seu meio sociocultural. Alguns estudos da Sociologia da Ciência indicam que “as ideias são socialmente “situadas” e formadas por visões de mundo ou “estilos” de pensamento associados a períodos, a nações, a gerações e classes sociais” (MANHEINN, 1925 apud BURKE, 2003, p 14).

Nesta direção, um cientista, sujeito social que é, pertence a uma comunidade científica própria, construída segundo suas práticas cotidianas de pesquisa, sustentadas por visões de mundo, pensamentos, ideias e princípios do tempo e espaço em que vive. Na visão de Schwartzman (2001, p.13) a ciência “consiste acima de tudo em uma comunidade de indivíduos com boa educação que empregam com entusiasmo o melhor da sua inteligência e criatividade” e os produtos do empenho destes indivíduos compõem a chamada literatura científica, importante indicador dos avanços de uma área.

Assim, o processo de se produzir ciência prevê, entre outras atividades, a comunicação dos resultados obtidos em pesquisas por meio de publicações reconhecidas pela comunidade científica à qual o pesquisador é vinculado, ratificando uma relação de interdependência entre o conhecimento e o grupo social ao qual o cientista pertence. E um dos mais importantes meios de comunicar resultados de pesquisa é a publicação em periódico científico.

Mesmo com mais de três séculos de existência, o periódico continua sendo o canal formal mais relevante para as comunidades científicas e, por esta razão, tem sido muito estudado com os mais variados objetivos e sob diferentes aspectos: alguns mostram historicamente sua evolução, outros propõem modelos para sua análise e há aqueles que mapeiam a produtividade científica e autores nas diversas áreas do conhecimento, entre outras pesquisas aqui não citadas. O que se quer ressaltar, de fato, é a importância do periódico como um elemento que legitima uma área científica, juntamente com universidades, institutos de pesquisas, sociedades e eventos científicos.

No Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, os periódicos vinculados aos Museus de História Natural contribuíram para a institucionalização da pesquisa científica no

país, na medida em que, inicialmente, o conhecimento científico no país era oriundo dessas instituições e não de academias ou universidades (LOPES, 2011, *online*).

Neste artigo, direcionamos o olhar para um periódico científico específico, o “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi”³, vinculado ao Museu de História Natural homônimo, nos seus primeiros 20 anos de existência, isto é, de 1894 a 1914. É preciso considerar, antes de qualquer análise, o contexto em que foi criado o referido periódico, no qual a ciência não estabelecia os mesmos parâmetros e nem era formada por grandes equipes e agências de fomento, como nos dias atuais. Não havia Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) e o advento da Internet ainda estava por surgir. Neste sentido, a análise será calcada naquelas características condizentes com a época da criação da revista, explicitadas na Seção “objetivos e metodologia”. Os critérios eram outros porque também as circunstâncias históricas, sociopolíticas e científicas da época eram distintas. A pesquisa é parte de tese de doutorado, em fase de conclusão, do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do IBICT-UFRJ.

2 OBJETIVOS E METODOLOGIA

A proposta desta comunicação é analisar quantitativa e qualitativamente as principais características do “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi” e da produtividade de autores de artigos na trajetória dos 20 anos iniciais desta publicação. Dentre as primeiras examinamos: nomenclatura, periodicidade; tiragem, distribuição, seções, além da constituição do corpo editorial e processo de avaliação pelos pares. Quanto aos autores, o enfoque está direcionado para o levantamento quantitativo dos artigos e para a identificação por área de seu conteúdo.

A pesquisa adotou a abordagem bibliométrica como método e utilizou duas técnicas de coleta de dados para a sua realização: as pesquisas bibliográfica e documental. A fonte principal consultada foi o próprio “Boletim”, entretanto, os dados sobre as nacionalidades e formação acadêmica dos autores, em sua grande maioria, foram extraídos das seguintes fontes: “As Ciências Humanas no Museu Paraense Emílio Goeldi em suas fases de formação e consolidação” (2001) de Bertho; “As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921)”, (2006), cujos autores são Crispino, Bastos e Toledo;

³ O “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi” e o “Museu Paraense Emílio Goeldi” tiveram diversas nomeações desde que foram fundados. Entretanto, no escopo desta comunicação serão referidos pelas nomenclaturas atuais, referidas no início desta nota ou simplesmente por “Boletim”, no caso do periódico e pela sigla MPEG, no caso da Instituição.

“Grandes expedições à Amazônia Brasileira: 1500-1930”, (2009), de Meireles Filho e duas obras de Sanjad, “Emílio Goeldi (1859-1917): a ventura de um naturalista entre a Europa e o Brasil” e “A Coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a república (1866-1907)”, datados de 2009 e 2010 respectivamente. Eventualmente, outros autores subsidiaram a pesquisa. Para selecionar as características do periódico a serem examinadas, utilizamos critérios adotados, sobretudo, por Braga e Oberhofer (1982); Krzyzanowski e Ferreira (1998); Mueller, Campelo e Dias (1996); Pinheiro, Bräscher e Burnier (2005); Pinheiro, Bräscher, Burnier e Moraes (2006); e Valério (1994).

Como unidade de análise foram examinados 121 artigos classificados na seção intitulada “parte científica”, dos oito primeiros volumes do “Boletim”, compostos de 21 fascículos ou números, editados entre 1894 e 1914. Foram descartados todos os documentos classificados na seção intitulada “parte administrativa” tais como: relatórios, discursos, decretos, biografias, necrológios, ofícios, regimento interno e regulamentos, entre outros. No Volume II, nas áreas de arqueologia e etnografia verificam-se dois artigos que estão inseridos tanto na parte administrativa como na científica e por também constarem na “parte científica”, foram computados. Um é de autoria de Aureliano Pinto Lima Guedes e o outro de Emílio Goeldi.

Sobre o recorte cronológico, a primeira data, 1894, foi a de criação do periódico e a segunda, 1914, o momento em que houve a primeira interrupção, por 19 anos, na circulação da revista, correspondendo, portanto, a duas décadas de análise, tempo suficiente para se entender como se configurou a fase inicial da existência do periódico em questão.

Acerca da autoria, os dados foram coletados a partir do sumário do “Boletim” e os critérios seguidos foram os propostos por Pinheiro, Bräscher e Burnier (2005, p.27) que consideram “todos os autores que contribuíram com cada artigo da revista, e não apenas o autor principal, pois o mesmo autor pode ter produzido mais de um artigo”. Neste sentido, de 1894 a 1914, o “Boletim” contou com 30 autores, sendo apenas dois artigos com autoria coletiva, totalizando 30 autorias, na medida em que os dois autores que escreveram em colaboração produziram também artigos individuais. Para cada autor foram coletados os seguintes dados: a) nome e sobrenome; b) nacionalidade; c) formação acadêmica e área de atuação, significando esta última a área principal de publicação, a saber: zoologia, botânica, geologia, geografia, arqueologia e etnologia e d) tipo de autoria: individual ou colaborativa. As análises foram agrupadas por volumes publicados a fim de deixar mais clara a trajetória e evolução do periódico.

3 A GÊNESE DOS PERIÓDICOS CIENTÍFICOS

Até o século XVII, as notícias sobre o conhecimento especializado, ideias e descobertas recentes eram veiculadas por meio de cartas encaminhadas pelos pesquisadores aos seus colegas. Estas cartas circulavam apenas entre um grupo pequeno, seletivo e interessado em discutir e criticar o conteúdo das referidas cartas, chamado de “Colégio Invisível”⁴ (STUMPF, 1996, *online*).

Os periódicos científicos surgiram como uma “evolução do sistema particular e privado de comunicação que era feito por meio de cartas entre os investigadores [...]” (STUMPF, 1996, *online*), significando a “formalização do processo de comunicação” (MEADOWS, 1999, p.7). Segundo o mesmo autor, o surgimento dos periódicos se deu devido a várias razões, entre as quais a expectativa de lucro por parte dos editores e também a crença de que um debate coletivo era “necessidade de comunicação, do modo mais eficiente possível, com uma clientela crescente interessada em novas realizações” (MEADOWS, 1999, p.7). Os membros do “Colégio Invisível” serviram de base para a criação de sociedades e academias científicas que geravam, em suas reuniões, relatos de pesquisas, em forma de cartas ou atas, e as cópias eram distribuídas aos amigos que desenvolviam pesquisas análogas (STUMPF, 1996, *online*).

Ainda segundo Stumpf (1996, *online*), esses meios informais de comunicação de resultados de pesquisas influenciaram o surgimento das revistas que “com o tempo assumiram o papel de principais divulgadores das investigações”. Inicialmente, os periódicos científicos se firmaram como relevantes canais de publicação de ciência, na medida em que, entre outros fatores, propiciavam aos cientistas um registro de seu trabalho para transmissão futura (MEADOWS, 1999), tornando-o reconhecidamente público, assegurando a prioridade das descobertas e inovações de seus autores.

Os dois primeiros periódicos surgiram no ano de 1665, intitulados *Journal des Sçavants* (iniciado em 05/01), com a grafia atualizada para *Journal des Savants*, no início do século XIX (MEADOWS, 1999, p. 6) e *Philosophical Transactions: giving some Account of the Ingenious in many considerable parts of the world* (lançado em 06/03), associados a academias científicas da França e da Inglaterra, respectivamente. Muitas revistas culturais ou

⁴ A expressão “colégio invisível” não se refere a grupos formais, bem definidos e identificados, mas simplesmente a um grupo de pesquisadores que está, em um dado momento, trabalhando em torno de um mesmo problema ou área de pesquisa e se comunica sobre o andamento das pesquisas (MUELLER, 1994, p.310).

eruditas também surgiram nesta época como o *Giornale de' lettetati* (1668 – Roma), as *Actas Eruditorum* (1682 – Leipzig), *Nouvelles de la République de Lettres* – França), para citar apenas algumas (BURKE, 2003).

De maneira geral, os primeiros periódicos científicos, representantes de uma mudança na forma de comunicar ciência no século XVII, eram constituídos de "alguns artigos mais breves e específicos que as cartas e as atas, uma vez que possuíam poucas páginas, nas quais era resumido todo processo de investigação. Além disso, eliminava qualquer conotação pessoal na forma de exposição" (STUMPF, 1996, *online*). Hoje, há predominância de periódicos eletrônicos, não tratados no escopo desta comunicação.

4 O BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI

O "Boletim" foi fundado em 1894, quando Emílio Goeldi assumiu a direção do MPEG e priorizou a criação de canais que disseminassem o conhecimento científico gerado na região amazônica. O novo Regulamento assinado pelo Governador do Pará, Lauro Sodré, em julho de 1894 determinava, no Capítulo V, Art. 14º, 15º, 16º e 17º sobre as publicações:

o Museu Paraense publicará, com intervalos indeterminados e a proporção do material existente, uma revista de pequeno formato intitulada ***Boletim do Museu Paraense***, com o fim de tornar rapidamente conhecidos certos estudos e resultados sobre assumptos de História Natural e Ethnologia [...]. Com o desenvolvimento ulterior do Museu, poderá haver uma outra publicação, de formato maior e ilustrada com estampas, com a denominação de ***Memórias do Museu Paraense***. A redação d'estas revistas ficará a cargo do Diretor e do pessoal científico. A distribuição será gratuita e ao arbítrio do Diretor (REGULAMENTO DO MUSEU PARAENSE, 1894, p.26).

Desta forma, a Instituição, inicialmente, contaria com dois periódicos científicos: o "Boletim do Museu Paraense" e as "Memórias do Museu Paraense". É oportuno registrar que houve outras revistas científicas, na Amazônia, criadas antes do "Boletim", tais como Revista "Amazônica", (1883-1884), oriunda do Pará e a Revista "Vellozia", criada no Amazonas (1888), ambas de curta duração. Este fato curioso sobre a curta duração dos periódicos é conhecida como síndrome dos três números, na qual "o primeiro número é publicado com euforia, o segundo já com atraso, e o terceiro e último alguns anos depois" (STUMPF, 1998, p.4).

Assim, no contexto amazônico, entre as revistas fundadas na região, no século XIX, apenas o periódico científico do MPEG encontra-se ainda hoje em circulação. A história do "Boletim", em sua longa trajetória, confunde-se com a da instituição a qual é vinculado, na medida em que ambos, o museu e o periódico, foram sustentáculos do primeiro projeto científico elaborado para a Amazônia por Emílio Goeldi que visava, entre outras metas, a

inserir o MPEG no circuito científico internacional, por meio de um programa que valorizasse as riquezas naturais e culturais locais.

Esses volumes divulgaram, sobretudo, a produção científica de uma fértil equipe de naturalistas, liderada pelo zoólogo suíço Emílio Goeldi (1859-1917) e pelo botânico suíço Jacques Huber (1864 - 1914). Nos seus primeiros 20 anos, o Boletim ganhou fama internacional por divulgar – em quantidade e qualidade sem precedentes – informações científicas sobre a Amazônia. (MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI, Histórico, 200-?).

O início deste percurso se deu com a já mencionada chegada do zoólogo suíço Emílio Goeldi ao Pará, no período áureo do ciclo da Borracha, quando foram incrementadas as atividades científicas do Museu que se encontravam estagnadas. “O naturalista suíço teve o apoio financeiro dos governantes e o reverteu em benefício da ciência, dotando a instituição de um novo regulamento e nova estrutura, de acordo com os padrões científicos exigidos internacionalmente” (BENCHIMOL, 2009, p. 57). Dentre as prioridades do cientista destacavam-se

o estudo, o desenvolvimento e a vulgarização da História Natural e Etnologia do Estado do Pará e da Amazônia em particular, do Brasil, da América do Sul e do continente americano em geral, esforçando-se por conseguir: 1º por colleções scientificamente coordenadas e classificadas; 2º por conferências públicas espontaneamente feitas pelo pessoal científico do Museu e 3º por publicações (REGULAMENTO DO MUSEU PARAENSE, 1894, p. 22).

É relevante citar, entretanto, que o regulamento provisório da Instituição, datado de 1871, já previa a classificação científica de cada um dos objetos do Museu e uma “lição” sobre qualquer das matérias indicadas no seu art. 3º [Mineralogia e Geologia; Botânica e Zoologia, Ciências Físicas, entre outras], bem como aulas sobre Geografia e Hidrografia do Brasil, previstas no art. 7º (REGULAMENTO PROVISÓRIO, 1871). A novidade do regulamento de 1894 foi a prioridade dada à comunicação científica, através da criação de dois periódicos, já mencionados, não previstos no regulamento anterior.

5 OS PRIMEIROS 20 ANOS (1894-1914) DO BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI

O periódico científico do Museu Paraense Emílio Goeldi, ao longo de seus 120 anos (2014), passou por diversas modificações no formato. Nesta seção, serão apontadas as características presentes apenas nos primeiros 20 anos de sua existência.

O “Boletim”, segundo o Regulamento de 1894, nasce com o **nome** de “Boletim do Museu Paraense”, entretanto, desde sua 1ª edição, na capa do periódico sai impresso o título “Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia” e ficou com essa nomenclatura até 1902. As outras denominações do periódico foram: “Boletim do Museu

Paraense de História Natural e Ethnographia (Museu Goeldi)”; de 1902 a 1906; “Boletim do Museu Goeldi (Museu Paraense) de História Natural e Ethnographia” de 1906 a 1914, final do período estudado neste artigo. Os outros títulos dados ao periódico foram: “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi de História Natural e Etnografia”, em 1933; “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi” de 1949 a 2002, série Antropologia; “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi”, série Ciências Humanas em 2005. A partir de 2006, “Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi”, em duas versões: Ciências Humanas e Ciências Naturais (BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI, 2005).

Com relação à **periodicidade**, informava o já referido regulamento de 1894 (REGULAMENTO DO MUSEU PARAENSE, 1894) que não havia compromisso de publicar regularmente o periódico, condicionando a periodicidade à proporção do material existente, para que não houvesse promessas que não fossem cumpridas depois. Até 1914, a periodicidade da revista se manteve irregular, todavia, a regularidade do periódico sempre esteve nas metas do zoólogo suíço. Passados oito anos da citada declaração sobre o não compromisso com a periodicidade regular, Goeldi retoma a questão dizendo:

Quando publicamos o primeiro “Boletim” declaramos no prefácio que não fazíamos declaração alguma acerca da periodicidade da publicação. Entretanto foi sempre o nosso propósito e plano reservado- porque não o confessaríamos hoje depois de passados 8 annos? De esforçar-nos no sentido de 4 fascículos correspondentes a um tomo não levarem muito além de anno e meio, 18 mezes para sahir. Si na realidade não conseguimos ainda alcançar esse desideratum, errôneo seria suppor que houvesse abandono de semelhante ideia de nossa parte: pelo contrario, os esforços nesse sentido continuarão e nutrimos fundada esperança de que as cousas hão de endireitar em futuro próximo (BOLETIM DO MUSEU GOELDI (MUSEU PARAENSE) DE HISTÓRIA NATURAL E ETHNOGRAPHIA, 1906, p. 488)

Atualmente, um periódico científico caracteriza-se pela regularidade de sua periodicidade, e a partir da segunda metade do século XVIII “se refere a qualquer publicação que apareça a intervalos determinados e contenha diversos artigos de diferentes autores” (MEADOWS, 1999, p. 8). Isso se justifica no momento em que as ciências avançaram e a produção é significativa, sobretudo em áreas consolidadas e competitivas. Esse cuidado de Goeldi, em primeiro verificar a produção e depois estabelecer a periodicidade, é atual e deveria ser pensado pelos editores de um novo periódico de qualquer área que esteja se estabelecendo como tal.

A **distribuição** do periódico era gratuita e ao arbítrio do Diretor (REGULAMENTO DO MUSEU PARAENSE, 1894, p.26). A **tiragem** foi de 1000 exemplares para o primeiro volume. Conforme o Diretor do Museu, este volume teve uma distribuição “liberadíssima e

profusa” (RELATÓRIO..., 1896, p. 232) principalmente no estado do Pará. Receberam o *Boletim* professores, estabelecimentos de ensino público e também o corpo consular estrangeiro. Alguns exemplares foram reservados para permuta com sociedades e instituições científicas (RELATÓRIO apresentado pelo Director do Museu Paraense..., 1896). Os dados indicam que Goeldi atingiu seu objetivo e o Volume I do “Boletim” repercutiu no país e no exterior. O sistema de permuta de periódicos na administração de Goeldi era intenso, registrado em relatórios da época, o que permite, no futuro, um estudo, a partir desses documentos administrativos, sobre a rede de relações institucionais internacionais da Instituição e de seu Diretor Emílio Goeldi. Nas palavras do zoólogo:

Posso ser curto em relação ao “Boletim”, pois está na mão de todos e a crítica d’aqui e do exterior encarregou-se de lhe assignar o valor. Uma folha do Pará recebeu o quarto fascículo com a exclamação: “É incontestavelmente a mais importante publicação que sae no Pará” [...] Parece que a edição de 1000 exemplares não é suficiente; temos symptomas que indicam a necessidade de augmental-a. O primeiro fascículo já se vae tornando raro (RELATÓRIO apresentado ao EXMo Sr. Dr. Lauro Sodré,,, 1898, p.277).

No relatório de 1897 (RELATÓRIO apresentado ao EXMo Sr. Dr José Paes de Carvalho..., 1902, p.43), publicado no Volume III, Goeldi refere-se ao aumento da tiragem de 1000 para 1500 exemplares. Depois das notícias sobre a tiragem e a distribuição do volume III, nada mais é tratado nos relatórios posteriores sobre o assunto, até 1914, o que nos possibilita inferir que a distribuição continuou gratuita e a tiragem a mesma dos volumes anteriores.

Outra característica que perpassa esses oito primeiros volumes refere-se às **Seções** do “Boletim”. No quadro 1, apresentamos o número de documentos distribuídos por seções e por volumes publicados, isto é de 1894 a 1906 (os volumes I, II, III e IV) e de 1907 a 1914 (os volumes V, VI, VII e VIII):

Quadro 1 - Distribuição de documentos por seções no “Boletim” do MPEG

Seções	1894-1906 (4 volumes)	1907-1914 (4 volumes)
Parte Administrativa	27 documentos	6 documentos
Parte Científica	96 artigos	25 artigos
Bibliografia	-----	-----
Ilustrações	34 ilustrações	0

Fonte: as autoras (2014)

Dos oito primeiros volumes, os quatro iniciais (1894 a 1906) obedecem à mesma sequência e são compostos de quatro seções: a) parte administrativa; b) parte científica; c) bibliografia e d) Ilustrações. A primeira consta de relatórios, discursos, decretos, biografias, necrológios, ofícios, regimento interno e regulamentos. A “parte científica” contém artigos

classificados em zoologia, botânica, geologia, arqueologia e etnografia, além de textos referentes à geografia e às viagens. As outras duas seções referem-se à “bibliografia”, na qual estão listados títulos de livros, autor e página de tudo que foi referenciado em cada volume, e não em cada artigo, como nos dias atuais. A bibliografia em alguns volumes é comentada e, em função de sua apresentação diversificada nos volumes, esta seção não será quantificada no Quadro 1.

Há também a seção “Ilustrações” em que são citados e explicados os desenhos e mapas inseridos em cada volume. Os volumes V, VI, VII e VIII não apresentam ilustrações. Nos dois últimos, a estrutura se modifica, pois, no VII, os cinco artigos que compõem a “parte científica” não estão listados em áreas como nos seis volumes anteriores, enquanto o volume VIII mostra uma alteração no conteúdo, a ser comentada mais adiante.

A classificação dos artigos por áreas do conhecimento seguiu àquela dada pelo editor da revista, a saber: zoologia, botânica, geologia e etnografia/etnologia (que nos volumes I, II está junto com a arqueologia, no III com a geografia e nos volumes IV, VI aparece de forma isolada). Os artigos que compõem os volumes VII e VIII, por não estarem classificados pela revista, foram inseridos pelas autoras desta Comunicação nas citadas seções, usando como critério principal o assunto tratado no artigo e como segundo critério, a formação acadêmica do autor; e dois artigos classificados como “viagens”, no volume I, também foram reclassificados pelos mesmos critérios, por se entender que “viagens” não se trata de uma área do conhecimento. Desta forma, os 121 artigos foram distribuídos nas seguintes áreas: zoologia; botânica; geologia; etnografia/etnologia e arqueologia; e geografia.

No que se refere à **constituição do corpo editorial**, à seleção e à **avaliação pelos pares** dos artigos dos volumes publicados até 1907, quando Goeldi ainda era o Diretor da Instituição, as decisões editoriais ficavam a cargo do próprio zoólogo e do “pessoal científico”, como é citado no Capítulo V do regulamento de 1894: “a redação d’estas revistas ficará a cargo do Director e do pessoal científico” (REGULAMENTO DO MUSEU PARAENSE, 1894, p. 26). De 1907 a 1914, Jacques Huber, substituto de Emílio Goeldi na Direção da Instituição, assumiu também as funções referentes ao periódico científico, que foi fortemente atingido pela crise da economia extrativista da borracha (BERTHO, 2001) causando, provavelmente, a referida interrupção na sua circulação de 1914 até 1933.

6 PRODUTIVIDADE DE ARTIGOS E AUTORIA ENTRE 1894 E 1914

No regulamento de 1894 (p. 25), em seu artigo 9º, § 4º consta que os chefes de Seção do Museu devem “reservar de preferência para as publicações do Museu os fructos dos seus

trabalhos científicos”, incentivando os pesquisadores a publicarem na revista da instituição a qual estavam vinculados. Na realidade, Goeldi tinha a intenção de concentrar no periódico do Museu o maior número de trabalhos possível sobre a região amazônica, evitando assim um esfacelamento literário. Hoje tal atitude seria considerada um estímulo à endogenia, vista de forma negativa pelos padrões de avaliação contemporâneos.

A distribuição de autores no “Boletim” pode ser visualizada no Quadro 2, que apresenta o número de artigos publicados por cada autor entre 1894 e 1914, a formação acadêmica e a nacionalidade dos mesmos.

QUADRO 2 - Distribuição de autores, entre 1894 e 1914, por nacionalidade e formação acadêmica/área de atuação.

Autores	Nacional.	Formação acadêmica	Área de atuação
Jacques Huber	Suíça	Dr. em Ciências Naturais ²	Botânica
Emílio Goeldi	Suíça	Ph.D. em Zoologia ²	Zoologia
Emília Snethlage	Alemanha	Ph.D. em Ciências Naturais ²	Zoologia
Adolpho Ducke	Áustria	Botânica ²	Zoologia
Charles F. Hartt	Canadá	Geologia ²	Geologia
Orville A. Derby	EUA	Geologia ⁷	Geologia
Friedrich Katzer	Áustria	Doutor em Geologia ²	Geologia
Paul C. Hennings	Alemanha	Botânica ¹	Botânica
Vicente C. Miranda	Brasil	Engenharia Civil ¹	Zoologia/Botânica
Alexander Zahlbruckner	Áustria	Botânica ¹	Botânica
Alfred Russel Wallace	Inglaterra	História Natural ⁴	Zoologia
Auguste- Henry Forel	Suíça	Psiquiatria ²	Zoologia
Anne Casimir Candolle	Suíça	Botânica ¹	Botânica
Aureliano P. Guedes	Brasil	Militar de carreira ¹	Etnologia
Celestin A. Cogniaux	Bélgica	Botânica ¹	Botânica
Domingos S. F. Penna	Brasil	Jornalista ³	Etnolog/Arqueo
Erich Wasmann	Áustria	Zoologia ²	Zoologia
Karl F. Dahl	Alemanha	Zoologia ²	Zoologia
Gottfried Hagmann	Suíça	Ph.D. em Ciências Naturais ²	Zoologia
Gustav Wallis	Alemanha	Botânica ¹	Botânica
Henry W. Brölemann	França	Zoologia ²	Zoologia
Herbert H. Smith	EUA	Zoologia ²	Zoologia
Hermann Christ	Suíça	Botânica ¹	Botânica
Hermann Meerwarth	Alemanha	Cand. Ph.D. Ciências Naturais ²	Zoologia
Jean Louis Agassiz	Suíça	Dr. em Botânica e Medicina ⁴	Zoologia
Manoel U. Encarnação	Brasil	Sem formação acadêmica ⁶	Etnologia
Pierre E. Gounelle	França	Zoologia ²	Zoologia
Paul Dietel/ Alemanha	Alemanha	Botânica ¹	Botânica
Theodor Koch-Grünberg	Alemanha	Dr. em Filosofia ⁴	Etnologia

Rudolf R. Schuller	Áustria	Linguística ⁵	Etnologia
--------------------	---------	--------------------------	-----------

Fontes: ¹Boletim “(1898; 1902; 1906; 1909); ²Sanjad (2009; 2010) ³Bertho (2001);
⁴Meirelles Filho (2009) ⁵Horch; ⁶Chandless, 1866 apud Cardoso (2013) ; ⁷CPRM (2014); .

O QUADRO 2 apresenta os autores que publicaram artigos, na Seção denominada “parte científica” do “Boletim”, entre 1894 e 1914, contendo informações sobre a fauna, a flora, os minerais e o homem amazônico. Pode-se perceber que a grande maioria é de estrangeiros (87%) e apenas quatro são brasileiros (13%), percebe-se que a maior incidência (77%) recaiu sobre países da Europa (Alemanha, Suíça, Áustria, França, Inglaterra e Bélgica), e em menor escala (10%) em pesquisadores oriundos da América do Norte (Estados Unidos e Canadá). Os motivos para a forte presença de intelectuais europeus, principalmente suíços e alemães, decorreram inicialmente da chegada de Emílio Goeldi, que foi um dos primeiros a se estabelecer na Amazônia. Embora de origem suíça, sua formação aconteceu na Universidade de Jena, Alemanha, onde já existia a especialização e o desenvolvimento da pós-graduação em ciências naturais (SANJAD, 2006). O zoólogo chegou ao Brasil em 1884, atraído pela natureza e pelos habitantes do país que já despertavam o interesse da Europa Central.

Outros cientistas alemães e suíços chegaram à Amazônia depois que Goeldi assumiu a Direção do Museu Paraense Emílio Goeldi, entre os quais Jacques Huber, Emília Snethlage, Paul Christoph Hennings, Auguste-Henry Forel, Anne Casimir P de Candolle, Karl Fr. Dahl, Gustav Wallis, Gustav Meerwarth, Paul Dietel e Theodor Koch-Grünberg.

A fim de esclarecer os motivos dessa forte imigração de intelectuais alemães e suíços para a América do Sul, no século XIX e início do século XX, recorreremos a Sanjad (2009) que, em metucioso estudo sobre a vida de Emílio Goeldi, aponta razões para tal fato. Segundo o autor, zoólogos, botânicos, geólogos, antropólogos e engenheiros alemães sempre foram os mais assíduos viajantes deste período e se lançaram ao mar em busca de conhecimento, prestígio e trabalho. Nas palavras do autor:

essa diáspora científica não está relacionada com perseguições e sim com a formação do Estado burguês na Europa Central, fortemente centrado na educação e em instituições culturais. Neste contexto, a expansão do sistema universitário criou – em conjunto com museus, jardins botânicos, academias e laboratórios diversos – um sistema coletivo de identificação baseado na ciência e na língua alemã, bem como consolidou tradições de investigação em vários ramos científicos, da química à antropologia, passando pela biologia e pela medicina (SANJAD, 2009, p. 11).

Outro motivo do alto índice de cientistas alemães e suíços presentes na Amazônia se explica pela assunção de Emílio Goeldi à direção do MPEG, em 1894, quando selecionou os funcionários do quadro a partir do seu círculo de relações pessoais, científicas e acadêmicas:

No caso dos pesquisadores, o diretor pediu para diversos cientistas residentes na Suíça e na Alemanha que indicassem nomes habilitados para o trabalho ou fez convites pessoalmente quando conhecia os candidatos. As exigências do diretor incluíam a pós-graduação em ciências naturais, a publicação de trabalhos originais e a probidade científica (REGULAMENTO DO MUSEU PARAENSE, 1894, p. 26).

Além das condições exigidas pelo regulamento, segundo Junghans (2008, p.247) havia a “obrigatoriedade do domínio da língua alemã, o que na prática limitava a origem dos candidatos às instituições científicas centro-europeias”. Nota-se, também que apenas uma mulher aparece entre os autores: Emilia Snethlage, zoóloga alemã que dirigiu o Museu de 1914 a 1921, o que mostra a reduzida presença feminina na literatura científica, no final do século XIX, e início do século XX. Sobre esse assunto, Leite (1997), em pesquisa sobre a história da mulher no Rio de Janeiro, no período de 1800 e 1900, afirma que cinco autoras viajantes passaram pelo Rio Janeiro, entre 1800 e 1850, e tiveram seus livros localizados: Rose de Freycinet (1817-1820); Maria Graham (1821-1824); Langlet Dufresnoy (1837-1839), Baronesa de Langsdorf (1842-1843) e Ida Pfeiffer (1846). Pela Amazônia, sabemos da passagem de Elizabeth Agassiz, esposa de Jean Louis Agassiz, durante a expedição Thayer, entre 1865-1866. De acordo com o líder da viagem:

[...] a Sra. Agassiz registrou dia a dia as nossas aventuras. Habituei-me desde logo a fornecer-lhe a nota quotidiana do resultado dos meus trabalhos, bem seguro de que ela nada deixaria escapar [...] E é tal como foi escrito, salvo ligeiras modificações, que publicamos esse relato (AGASSIZ, 1938, p. 14, prefácio).

Outra presença feminina que também esteve em expedição na Amazônia, entre 1895 e 1897, foi O. Coudreau⁵, cujo primeiro nome há divergências. Henri Coudreau, seu marido, foi contratado pelo governo da Capitania do Grão-Pará para realizar um estudo sobre a geografia do Pará. Após o falecimento de Coudreau, Olga tornou-se responsável pela finalização dos trabalhos de campo e também pelas publicações (MIRANDA, 2006). Essa lista de mulheres presentes na ciência e na literatura não é exaustiva, pois a pesquisa não segue nessa direção, entretanto, é oportuno citar algumas, no intuito de esclarecer que mesmo em menor grau, a presença feminina na ciência já existia no século XIX. Podemos concluir que a grande maioria dos autores, entre 1894 e 1914, é constituída de homens de

⁵ Há divergências sobre o primeiro nome de Madame Coudreau, sendo comum encontrar Otille (Junghans, 2008); Olga (Miranda, 2006) e outros como Otilie, Odília, Otávia citados por Souza Filho (2008). Entretanto, segundo Souza Filho (2008), só foi possível identificar o verdadeiro nome da esposa de Coudreau como Octavie, a partir do trabalho de Sebastien Benoit intitulado **Henri Anatole Coudreau (1859-1899): dernier explorateur français en Amazonie**, publicado em 2000.

nacionalidade estrangeira. Com este cenário, no quadro a distribuição de produtividade de autorias se configura da seguinte forma (QUADRO3):

QUADRO 3 - Distribuição de produtividade de autores, entre 1894 e 1914, no *Boletim*, por autores e autoria

No. Autores	No. Artigos	Autores	Autoria Única	Autoria Coletiva
1	36	Jacques Huber	36	--
1	33	Emílio Goeldi	31	2
1	7	Emília Snethlage	7	--
1	6	Adolpho Ducke	6	--
2	5	Charles Hartt	5	
		Orville Derby	5	
2	3	Friedrich Katzer	3	--
		Paul Hennings	3	--
1	2	Vicente C. Miranda	2	--
21*	1	Alexander Zahlbruckner		
		Alfred R Wallace		
		Auguste- Henry Forel		
		Anne C Candolle		
		Aureliano P. Guedes		
		Celestin A. Cogniaux		
		Domingos S. F. Penna		
		Erich Wasmann		
		Karl F. Dahl		
		Gottfried Hagmann		
		Gustav Wallis		
		Henry W. Brölemann		
		Herbert H. Smith		
		Hermann Christ		
		Hermann Meerwarth		
		Jean Louis Agassiz		
		Manoel U. Encarnação		
		Pierre E. Gounelle		
		Paul Dietel		
		Theodor Koch-Grünberg		
		Rudolf R. Schuller		
30	121			

Fonte: as autoras (2014) / *Artigos de autoria única

Segundo o demonstrado no QUADRO 3, foram listados 30 pesquisadores que publicaram 121 documentos. O autor mais produtivo, Jacques Huber, produziu 36 artigos,

todos de autoria única; Emílio Goeldi publicou 33 artigos: 31 individualmente e dois (2) em colaboração com Gottfried Hagmann. Os dois autores mais produtivos no período dirigiram o MPEG, o mais produtivo, Jacques Huber, por sete (7) anos (1907-1914) e o segundo, Emílio Goeldi, por treze (13) anos (1894-1907).

Emília Snethlage que produziu sete (7) artigos de autoria única, também dirigiu a Instituição em dois períodos distintos: de 1914 a 1918 e de 1919 a 1921 (BERTHO, 2001, p.155) e “a partir de 1922 trabalhou como naturalista viajante para o Museu Nacional” (JUNGHANS, 2008, p.244). Walter Adolpho Ducke publicou seis (6) artigos; Orville Adelbert Derby e Charles Hartt escreveram cinco (5) artigos, todos individuais. Com três (3) artigos produzidos, de autoria única, aparecem Friedrich Katzer e Paul Christoph Hennings e para finalizar a distribuição, temos vinte e um (21) autores que produziram apenas um (1) artigo de autoria única.

Podemos ressaltar, finalmente, que o número de artigos produzidos e publicados pelos dois autores mais produtivos (69) é maior que o número produzido por todos os outros autores juntos (52). Há 98% de predominância de artigos em autoria única, fato que nesse período (final do século XIX, início do século XX) era muito comum. Os 2% de autoria coletiva cabem a dois artigos produzidos por Emílio Goeldi junto com Gottfried Hagmann, já mencionados. Este tema foi abordado por Price (1976), em pesquisa na qual mostra que em dados extraídos do *Chemical Abstract*

em 1900, mais de 80% de todos os artigos eram de um único autor e quase todo resto era de dois, cuja maioria vinha assinada pelo professor e seu doutorando [...] A partir dessa época, a proporção de artigos de vários autores cresceu contínua e vigorosamente e é atualmente tão grande que, se for mantido o presente ritmo, ao redor de 1980 desaparecerão os artigos de autoria única (PRICE, 1976, p. 55).

Price utilizou uma única fonte na pesquisa em que prevê o desaparecimento das autorias únicas, o *Chemical Abstract*, que se refere a uma área específica do conhecimento e sobre esse fato, comentam Pinheiro e Silva (2008, p. 4),

a comunicação científica tem padrões específicos para cada área, dinâmicos no espaço e tempo, o que envolve não somente as condições socioculturais, mas todo o sistema de ciência e tecnologia com sua política, infraestrutura de recursos humanos, laboratórios, informação e fomento, dentre outros.

Para as autoras, esse prognóstico de Price concretizou-se apenas parcialmente.

Pode-se dizer que em 20 anos de circulação (1894 a 1914), foram publicados oito volumes (os dois primeiros ainda no século XIX e os outros seis no século XX), com 21 fascículos no total, contendo 121 artigos. Os Volumes I, II, III e IV são compostos de quatro fascículos cada um; no volume V, há apenas dois, e os três seguintes são constituídos de

apenas um único fascículo em cada volume. Com relação aos artigos, apresentamos, no Quadro 4, conforme classificados pelo editor do *Boletim* e pelas autoras deste artigo em áreas do conhecimento, procedimento já explicitado na metodologia.

QUADRO 4 - Distribuição dos artigos por volumes e pelas áreas que compõem a parte científica do periódico.

Áreas /Volumes	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Total
Zoologia	12	10	11	8	7	1	0	1	50
Botânica	2	7	10	11	9	3	3	0	45
Geologia	2	13	0	0	0	0	0	0	15
Arqueologia e Etnografia	1	2	0	1	0	1	2	0	07
Geografia	1	0	2	0	1	0	0	0	04
Total	18	32	23	20	17	5	5	1	121

Fonte: as autoras (2014)

Os dados do QUADRO 4 indicam que os artigos aumentaram significativamente do Volume I (18) para o Volume II (32), mantendo-se estável até o Volume V (entre 17 e 23). Percebe-se que há um declínio abrupto (de 17 para 5) de produção dos Volumes VI ao VIII. As razões para o fato provavelmente podem ser explicadas pelo exposto no relatório de 1908 (RELATÓRIO..., 1910, p. 22), no qual o Diretor Jacques Huber, substituto de Goeldi, refere-se à crise financeira enfrentada pelo Estado refletida no Museu, diminuindo seu quadro de profissionais e, conseqüentemente, a produção científica da Instituição. Um exemplo desse fato é a ausência de um chefe para a Seção de Geologia desde 1904. Os últimos artigos referentes à essa área foram publicados em 1898, no volume 2 do periódico. Verifica-se que 78% dos artigos publicados compreendem as áreas de zoologia, botânica, 13% em geologia contra apenas 9% tratando de assuntos referentes às Ciências Humanas tais como arqueologia, etnologia e geografia.

É oportuno observar que as áreas de Arqueologia e Etnologia apresentam participação reduzida na composição das publicações do “Boletim”, com apenas sete (7) artigos publicados durante os 20 anos estudados na pesquisa, entre os quais um aborda vocabulário indígena. Tal fato pode estar relacionado à ausência de pesquisador especializado nas referidas áreas até 1921, diferente das Seções de Zoologia e de Botânica, que sempre contaram com um especialista coordenando as suas pesquisas e publicações e a de Geologia que contou com um especialista na chefia até 1904, como já citado.

No Volume VIII, de 1914, os atos administrativos da instituição, publicados até o Tomo VII, foram deixados de lado. O volume apresenta também uma alteração de conteúdo, na medida em que, pela primeira vez, um só tema foi abordado no seu escopo. Trata-se de um

Catálogo sobre aves amazônicas, “tendo por base principal as colleções de pelles de pássaros conservadas no próprio Museu, enumerando-se também as espécies mencionadas em outros trabalhos como provenientes de nossa região” (SNETHLAGE, 1914, p. 4). É oportuno esclarecer que não se tratam de artigos, mas sim de um catálogo, fora dos padrões atuais. Meadows (1999), como já citamos, caracteriza um periódico, a partir da segunda metade do século XVIII, como qualquer publicação que contenha vários artigos, diferentes autores e com periodicidade determinada.

A crise da economia extrativista da borracha afetou as diversas áreas do Museu, entre as quais a publicação de seu periódico científico (BERTHO, 2001), que a partir de 1914 foi interrompido por 19 anos, retornando a circular apenas em 1933.

7 O “BOLETIM” E SUAS REPERCUSSÕES NA PESQUISA CIENTÍFICA NA AMAZÔNIA E NO ESPAÇO INTERNACIONAL

A história do “Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi”, nos seus primeiros 20 anos, mostra não somente a sua trajetória, na qualidade de periódico científico, mas o cenário político e científico da Amazônia, no final do século XIX e início do século XX, cujo desenvolvimento esteve fortemente vinculado e dependente da extração da borracha, período áureo da economia da região.

A presença de cientistas estrangeiros, principalmente europeus, nas atividades do Museu, pode ser explicada pelas riquezas do meio ambiente, sua biodiversidade zoológica e botânica, secundada pela geológica, com suas riquezas minerais, além da arqueológica e etnográfica, portanto, relacionada às riquezas da região.

A análise da trajetória do “Boletim” traduz, por outro lado, a história do próprio Museu e a forte presença de Emilio Goeldi que, por seus serviços prestados à instituição e ao estado, na condição de cientista e diretor por 13 anos, recebe como homenagem a incorporação de seu nome ao do Museu. Os primeiros anos do *Boletim* refletem, de um modo geral, as características de periódicos na sua fase inicial e no período estudado: frequente mudança de título, de seções e periodicidade irregular, assim como dificuldades financeiras e descontinuidade. Ressaltamos as ideias e decisões de Emilio Goeldi, em relação à prudência no estabelecimento da periodicidade, que depende da produtividade científica e um dos motivos do nascimento do periódico - a disseminação da produção científica do próprio Museu. Embora hoje deva ser evitada a concentração do conteúdo de um periódico voltado a autores de determinada instituição, o que caracterizaria a endogenia, a maioria dos periódicos, no recorte cronológico estudado, nasce com esse objetivo, enquanto atualmente, os periódicos

são direcionados mais à produção de uma determinada área, com autores de instituições distintas.

No entanto, é preciso lembrar que no período estudado a ciência dava seus primeiros passos no Brasil, poucas áreas estavam consolidadas e, conseqüentemente, os periódicos ainda não tinham sido estudados, e suas normas, padrões editoriais científicos nacionais e internacionais tampouco tinham sido estabelecidos, como atualmente.

Quanto à produtividade de autores, a sua identificação e respectivas áreas, os resultados apontam, conforme dito anteriormente, a predominância da botânica e zoologia, relevantes até os dias de hoje, além das demais já citadas, em um esforço do próprio Emilio Goeldi, de abertura e incorporação de campos das Ciências Sociais e Humanas, entre as quais a Arqueologia e a Etnografia.

A autoria única predomina, qualidade natural no período, aspecto estudado por Solla Price nos anos 1960, que considerava uma tendência em declínio nos anos 1980, quando passariam a dominar os artigos de autoria múltipla, que substituiriam a prática anterior, até desaparecerem. Como este historiador da ciência baseou seus estudos na Química, pode-se compreender seus prognósticos, que não se aplicariam às Ciências Sociais e Humanas, como a História, por exemplo, área na qual ainda predominam os livros (e não periódicos) e as autorias únicas.

Um dos resultados desta pesquisa é a identificação de um sistema muito dinâmico de permuta do “Boletim” com outras publicações, no Brasil e exterior, o que representa uma fonte preciosa para estudos de uma rede de relações interinstitucionais, em nosso país e internacionalmente. É oportuno esclarecer que esse intercâmbio era baseado nos conhecimentos e relações científicas do Diretor do Museu, Emilio Goeldi.

Enfim, estudar a trajetória do “Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi” e dos cientistas que traçaram a história da Instituição a qual este periódico é vinculado, especialmente seu Diretor, Emilio Goeldi, no período de 1894 a 1914, fazem aflorar conhecimentos sobre a Ciência na Amazônia e no Brasil, e aspectos importantes da Comunicação Científica, como produtividade e autoria, tendo como núcleo central um periódico da região. Os resultados mostram, ainda, a presença de atividades científicas significativas em Ciência e Tecnologia, nessa longínqua região, afastada do centro mais desenvolvido, o sudeste brasileiro. A permanência de um periódico nascido no século XIX (1894), até hoje, comprova também a produção científica de uma região, cuja relevância para o desenvolvimento do Brasil é indiscutível.

No caso específico desta comunicação, ao apresentá-la no GT-9, de estudos sobre museu, patrimônio e informação, as autoras objetivaram, como consequência indireta, despertar interesse de museólogos nesse tipo de pesquisa da Ciência da informação, em Comunicação Científica. Além disso, mostrar o quanto periódicos de Museus, particularmente de museus de ciência, podem gerar conhecimentos para a Museologia e para a Ciência da Informação, e até suscitar pesquisas interdisciplinares entre os dois campos do conhecimento.

REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, L.; AGASSIZ, E. C.. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Traduções e notas de Edgar Süssekind de Mendonça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- BENCHIMOL, A. *Informação e objeto etnográfico: percurso interdisciplinar no Museu Paraense Emílio Goeldi*, 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia; Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
- BERTHO, A. M. de M.. As Ciências Humanas no Museu Paraense Emílio Goeldi em suas fases de formação e consolidação (1886-1914). In: FAULHABER, P.; TOLEDO, P. M. (Coord). *Conhecimento e fronteira: história da Ciência na Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2001.
- BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI, Belém, v. 1, n. 1, jan./abr., 2005. Reformulação do Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia, iniciado em 1894.
- BOLETIM DO MUSEU PARAENSE DE HISTÓRIA NATURAL E ETHNOGRAPHIA. Belém, t. 2, n. 1- 4, 1898.
- BOLETIM DO MUSEU PARAENSE DE HISTÓRIA NATURAL E ETHNOGRAPHIA (MUSEU GOELDI), Belém, t.3, n. 1-4, 1902.
- BOLETIM DO MUSEU PARAENSE (MUSEU GOELDI) DE HISTÓRIA NATURAL E ETHNOGRAPHIA. Belém, t.4, n. 1-4, 1906.
- BOLETIM DO MUSEU GOELDI (MUSEU PARAENSE) DE HISTÓRIA NATURAL E ETHNOGRAPHIA. Belém, t. 5, n. 1-2, 1909.
- BRAGA, G. M.; OBHERHOFER, C. A. Diretrizes para avaliação de periódicos científicos e técnicos brasileiros. *Rev. Lat*, v. 2, n. 1, p 27-31, jan./jun., 1982.
- BURKE, P. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CARDOSO, A. A. I. *O mundo de Manoel Urbano da Encarnação: indígenas, regatões, migrantes e fugitivos no avanço rumo ao oeste amazônico no século XIX*. In: XXVII Simpósio Nacional de História, Natal, ANPUR, 2013. Disponível em: < http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371176307_ARQUIVO_ARTIGOURBANOANP_UH_3_.pdf>. Acesso em: 30 mar 2014.
- CPRM – Serviço Geológico do Brasil. Orville Adelbert Derby. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <

<http://www.cprm.gov.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=528&sid=8>>. Acesso em: 30 maio 2014.

CRISPINO, L. C.; BASTOS, V.; TOLEDO, P. M. (Org.). *As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921)*. Belém: Paka-Tatu, 2006.

HORCH, R. E..Informes preliminares sobre a vida de Rudolf Schülelr. In: *Esboço sobre a vida de Rudolf R. Schüller (1873-1932)* Projeto Arquivo Permanente do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 1987, p.84-87. Disponível em: < <http://repositorio.museu-goeldi.br/jspui/bitstream/123456789/464/1/INVENTARIO%20ANALITICO%20RUDOLF%20SCHULLER%201987.pdf> > Acesso em: 31 ago 2014.

JUNGHANS, M. Emília Snethlage (1868-1929): uma naturalista na Amazônia. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, suplemento , p. 243-255, 2008.Disponível em : < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v15s0/13.pdf> > acesso em: 01 set 2014

KRZYZANOWSKI, R. F.; FERREIA, M. C. G. Avaliação de periódicos científicos e técnicos brasileiros. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 27, n. 2, p. 165-175, 1998. Disponível em: < <http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/357/318>> Acesso em: 07 maio 2014.

LEITE, M. L. M. Livros de viagens: 1803/1900. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1997.

LOPES, M. M. *O Brasil descobre a pesquisa científica*. Santa Teresa: Associação de amigos do Museu Mello Leitão, 2011. Disponível em: < <http://www.boletimmbml.net/sambio/o-brasil-descobre-a-pesquisa-cientifica/>> . Acesso em : 28 maio 2014.

MEADOWS, A. J. *A comunicação científica*. Brasília: Briquet de Lemos Livros, 1999.

MEIRELLES FILHO, J. *Grandes expedições à Amazônia Brasileira: 1500-1930*. São Paulo: Metalivros, 2009.

MIRANDA, E. de A. *Representações da Amazônia: espaço e imagem de Cametá (PA)*, 2006. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Orientadora: Tamara Tânia Cohen Egler.

MUELLER, S. P.M.; CAMPELLO, B. S.; DIAS, E. J. W. Disseminação da pesquisa em Ciência da Informação e Biblioteconomia no Brasil. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 25, n. 3, p. 01-23, 1996. Disponível em: < <http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/453/1644>>. Acesso em: 30 maio 2014.

MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI. *Histórico*. Belém, [200-?]. Disponível em: <<http://www.museu-goeldi.br/editora/humanas/sobre.html>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

PINHEIRO, L. V. R.; BRÄSCHER, M.; BURNIER. S. Ciência da Informação: 32 anos (1972-2004) no caminho da história e horizontes de um periódico científico brasileiro. *Ciência da Informação*, v. 34, n 3, p. 25-77, 2005.

PINHEIRO, L. V. R.; BRÄSCHER, M.; BURNIER. S.; MORAES, J. N.. *Os impactos das redes eletrônicas nas metodologias e modelos para análise de periódicos na comunicação científica*. In: Conferência Ibero-Americana de publicações eletrônicas no contexto da Comunicação Científica 1: 2006, Brasília: DF. Campo Grande: Ed. da UNIDERP, 236 p.

PINHEIRO, L. V. R.; SILVA, G. S. *Cartografia histórica e conceitual da Bibliometria/Informetria no Brasil*. In: Conferência Ibero-Americana de publicações eletrônicas no contexto da Comunicação Científica, 2: 2008, Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos, 2008. Disponível <<http://cipecc.ibict.br/index.php/2008/ii/paper/view/54/65>> acesso em 20 de julho 2013.

PRICE, D. de S. *O desenvolvimento da Ciência: análise histórica, filosófica, sociológica e econômica*. Tradução de Simão Mathias e Gilda Braga. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1976.

REGULAMENTO provisório: dá regulamento ao Museu Paraense [por meio da] Portaria de 15 abr. de 1871. In: CRISPINO, Luís Carlos; BASTOS, Vera; TOLEDO, Peter Mann (Org.). *As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921)*. Belém: Paka-Tatu, 2006. p. 313-315.

REGULAMENTO do Museu Paraense, jul. 1894, *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia*, Belém, t, 1, n. 1, 1894.

RELATÓRIO apresentado pelo Director do Museu Paraense ao Sr. Dr. Lauro Sodré, Governador do estado do Pará. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia*, Belém, t. 1, n. 1-4, p. 217-239, 1896.

RELATÓRIO apresentado ao EXM^o Sr. Dr. Lauro Sodré, Governador do estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia*, t. 2, n. 1-4, p.257-288, 1898.

RELATÓRIO apresentado ao EXM^o Sr. Dr. José Paes de Carvalho pelo Director do Museu Paraense. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia (Museu Goeldi)*, t. 3, n. 1-4, p. 1-53, 1902.

RELATÓRIO apresentado ao Sr. Dr. Secretário de Justiça, Interior e Instrução Pública referente ao anno de 1902... *Boletim do Museu Paraense (Museu Goeldi) de História Natural e Ethnographia*, t. 4, n. 1-4, p. 467-510, 1906.

RELATÓRIO sobre a marcha do Museu Goeldi no anno de 1908... *Boletim do Museu Goeldi (Museu Paraense) de História Natural e Ethnographia*, t. 6, n 1, p.22-53, 1910

SCHWARTZMAN, S. *Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil*. Brasília: MCTI, 2001. Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/spacept/espaco.htm>>. Acesso em: 22 jan 2014.

SANJAD, N. R.. Emílio Goeldi (1859-1917) e a Institucionalização das Ciências Naturais na Amazônia. *Revista Brasileira de Inovação*, v. 5, n. 2, jul./dez. 2006.

SANJAD, N. R. *Emílio Goeldi (1859-1917): a ventura de um naturalista entre a Europa e o Brasil*; [versão para o francês Janine Houard]. Rio de Janeiro: EMC, 2009.

SANJAD, N. R. *A Coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus; Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2010.

SNETHLAGE, E. Catálogo das aves amazônicas. *Boletim do Museu Goeldi (Museu Paraense) de História Natural e Ethnographia*, Belém, t. 8, n. 1, 1914.

SOUZA FILHO, D. Os retratos de Coudreau:índios, civilização e miscigenação através das lentes de um casal de visionários que percorreu a Amazônia em busca do “bom” selvagem (1884-1899). 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará Belém, 2008. Orientador: Mauro Cezar Coelho. Disponível em: <file:///C:/Users/Alegria/Downloads/Dissertacao_RetratosCoudreauIndios.pdf > acesso em: 01 set 2014.

STUMPF, I. R. C. Passado e futuro das revistas científicas. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 25, n. 3, p. 62-73, 1996. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/463/422>>. Acesso em: 28 maio 2014.

STUMPF, I. R. C. Reflexões sobre as revistas brasileiras. In: *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 3, p. 1-10, jan./jun., 1998. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/viewFile/3369/3953>> Acesso em: 28 maio 2014.

VALERIO, Palmira Maria Caminha Moriconi. *Espelho da Ciência*. Rio de Janeiro: FINEP/IBICT, 1994.144p.

ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO EM ACERVO DE MUSEU: A FOTOGRAFIA HISTÓRICA

ORGANIZATION OF INFORMATION IN COLLECTIONS MUSEUM: THE HISTORICAL PHOTOGRAPH

Renata Cardozo Padilha⁶
Lígia Maria Arruda Café⁷

Resumo: As fotografias históricas são consideradas como uma importante fonte de pesquisa. Sua salvaguarda em acervo de museu evidencia a necessidade de se repensar sua organização. Assim, o objetivo geral é identificar a fotografia histórica como objeto museológico e fonte de pesquisa científica e refletir sobre as formas de descrição desse tipo de acervo para facilitar aos pesquisadores o acesso à informação. Para tanto, elaborou-se uma ficha documental, com base em dois modelos, para servir de instrumento na inserção dos metadados coletados. Aplicamos esta ficha documental nas fichas de catalogação de acervos fotográficos históricos dos Museus de Imagem e Som do sul e sudeste do Brasil, o que resultou no que denominamos proposta de conjunto de metadados para descrição de fotografia histórica que atenda as expectativas de recuperação pelo pesquisador no espaço museológico. Entre os problemas encontrados está o número baixo de metadados comuns entre as fichas de catalogação pesquisadas. Conclui-se que a fotografia histórica salvaguardada no museu é uma fonte de informação para a pesquisa científica e que, para tanto, deve ser descrita de modo a atender o recomendado pelo sistema de documentação museológica.

Palavras-chave: Acervo fotográfico histórico. Museu. Organização da informação. Documentação museológica. Metadados.

Abstract: Historical photographs are considered as an important source of research. Their safeguard in the museum collection highlights the need to rethink their organization. Thus, the aim of this study is to identify the photograph as historical museum object and as a source of scientific research and to reflect on the forms of describing this type of collection to facilitate researcher to access information. With this in mind, we prepared an analysis grid, based on two models, to serve as a tool to insert the metadata collected. We apply this analysis grid on catalogues of the historical photographic collections of the Museums of Image and Sound in South and Southeast of Brazil, which results in what we called proposal metadata for describing historical photographs for researchers needs in the museum context. Among the problems identified, was the low level of shared common metadata between the catalogues data investigated. We conclude that the historic photograph safeguarded in the museum is a information source for scientific research and, therefore, must be described in order to meet the recommended by the museum documentation system.

Keywords: Historical photographic collection. Museum. Museological documentation. Information Organization. Metadata.

1 INTRODUÇÃO

⁶ Mestre em Ciência da Informação – UFSC.

⁷ Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – UFSC.

Do ponto de vista de sua função social e cultural, o museu, visto como espaço destinado à pesquisa, desempenha um importante papel na construção do conhecimento por intermédio de seu acervo. Nessa perspectiva, seus objetos devem ser salvaguardados como fontes de informação científica, que, para se configurarem como tal, necessitam estar organizados e sistematizados de modo a atender não só os funcionários do museu e o público em geral, como também, o pesquisador especializado que visa obter informações detalhadas sobre seu objeto de estudo.

O objeto, ao ser adquirido pelo museu, passa por uma ressignificação de sentidos e funções, o que o torna um objeto museológico completo de características intrínsecas e extrínsecas resultantes de suas múltiplas possibilidades informacionais (FERREZ, 1994). Nessa trajetória, sua descrição deve contemplar tanto dados sobre sua vida útil antes de fazer parte do museu e depois, quando ganha novos usos nesse espaço.

Como foco de análise desta pesquisa, elegeu a fotografia histórica, tendo em vista que, além de ser apreciada por meio de seu valor patrimonial, é fonte de pesquisa científica⁸ (LOIZOS, 2008). Nesse sentido, é considerada fotografia histórica aquela que, por meio do seu suporte físico e conteúdo imagético, possa ser investigada em relação aos contextos histórico, social, cultural, econômico e artístico em que foi produzida em um espaço-tempo determinado (KOSSOY, 2001). Para este caso, foi estabelecido o período de meados do século XIX ao final do século XX.

A presente pesquisa tem como objetivo geral identificar a fotografia histórica como objeto museológico e fonte de pesquisa científica e refletir sobre as formas de descrição desse tipo de acervo em museus para facilitar aos pesquisadores o acesso à informação. Os objetivos específicos são: identificar características intrínsecas e extrínsecas de acervo fotográfico histórico, salvaguardados em museus, descritas na literatura; levantar os metadados usados para o tratamento documental de fotografias históricas, nos Museus da Imagem e do Som (MIS) situados no sul e sudeste do Brasil; interpretar os metadados adotados nos Museus da Imagem e do Som (MIS) tomando por base as características identificadas na literatura;

⁸ Considera-se pesquisa científica como uma investigação realizada pelo pesquisador, na qual necessita corresponder a normas pré-determinadas e a utilização de métodos específicos para sua constituição.

propor um conjunto de metadados para a descrição de fotografias históricas que atenda as expectativas de recuperação pelo pesquisador no espaço museológico.

Pretende-se na relação entre Ciência da Informação e Museologia (BARBUY, 2008), desenvolver a base para o estudo. Dessa forma, a investigação volta o olhar para a instituição museu na perspectiva da Organização da Informação, pois se acredita na potencialidade deste campo em preencher lacunas ainda sem solução no funcionamento dos sistemas de informação e documentação dos museus.

2 MUSEU: ORGANIZAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

Os gabinetes de curiosidades, criados por volta do século XVII, reuniam uma quantidade considerável de objetos que representassem as produções do homem no mundo. Esses espaços foram concebidos por grupo de pessoas que possuíam interesse em comum por determinados assuntos, bem como aquelas que se atraíam por acumular uma grande quantidade de objetos, de variadas tipologias, em suas casas; e que também buscavam exibir peças exóticas que retratassem de uma forma universal, seu interesse pelas coisas (BURKE, 2003).

Com a concepção desses espaços, percebe-se um acúmulo desordenado de informação que aumentava consideravelmente devido a variedade tipológica de objetos e documentos que surgiam de todas as partes do mundo. A iniciativa de reunir uma grande quantidade de objetos e expô-los em uma sala foi uma inovação para a época, pois permitia que em um mesmo lugar fossem encontrados objetos variados que representavam diferentes assuntos e possibilitavam ao indivíduo adquirir conhecimentos diversos. No entanto, os gabinetes de curiosidades tinham por finalidade reunir o maior número de objetos sem atentar para a contextualização e organização informacional do seu acervo, o que tornava limitando a construção de conhecimento pelos seus visitantes.

Com o passar dos séculos, a criação de instituições denominadas museus, preocupadas com a salvaguarda e comunicação dos bens culturais e com o seu público, se tornava evidente. Com base nisso, as questões relacionadas com a construção do conhecimento, fundamentado nas diferentes áreas do saber, estimulou o tratamento documental desses objetos salvaguardados de modo que o público não só observasse o suporte físico exposto, mas também e, principalmente, compreendesse a história do objeto e suas particularidades que fizeram dele um bem cultural da sociedade.

Os museus começam a se reformular, e a preocupação com a organização e disseminação da informação passa ser necessária. Os objetos ao entrarem nos museus são

ordenados, classificados, interpretados, analisados e divulgados de modo que o público possa construir conhecimento. Conforme o Estatuto Brasileiro de Museus, Lei nº 11.904/2009 (Art. 1º), é considerado museu as

instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, **pesquisa**, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, aberta ao público a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009, grifo nosso).

Nesse sentido, se destaca a finalidade de pesquisa, determinado em lei, para aproximar as questões referentes a essa função em que os museus devem desenvolver suas práticas institucionais, tanto para a realização das suas atividades como também para tornar acessível seu acervo ao público e pesquisador especializado. Vinos Sofka, um dos criadores do *International Committee for Museology - ICOM* publicou em 1978 uma obra na qual reconhece a importância da pesquisa científica nos museus e sobre os museus, afirmando que “a pesquisa científica nos museus é uma das tarefas primordiais, uma necessidade óbvia. É tão óbvia que já não pode ser restrita apenas às coleções de um museu específico. Mas, para os museus e a sua organização [...]” (SOFKA, 2009, p.84).

Ao pensar nessa pesquisa que o museu deve proporcionar para seu público/pesquisador, Ferrez (1994, p.65) expõe que:

[...] os museus a partir das suas funções, constata-se que são instituições estreitamente ligadas à informação de que são portadores os objetos e espécimes de suas coleções. Estes, como veículo de informação, têm na conservação e na documentação as bases para se transformarem em fontes para a pesquisa científica e para a comunicação que, por sua vez, geram e disseminam novas informações.

Os motivos que levam os museus salvaguardarem os objetos são inúmeros, porém é inegável que qualquer que sejam essas razões estas estão atreladas às potencialidades de informação dos objetos. Basta analisá-los para que comecem a surgir possibilidades de respostas sobre seus usos, materiais, relações sociais, entre outros. De tal maneira, é considerado imprescindível que as etapas de desenvolvimento das coleções sejam cumpridas ordenadamente, da entrada do objeto no museu à disseminação da informação, para que assim os passos que correspondem à tríade preservação, pesquisa e comunicação sejam possíveis.

Dessa forma, se identifica a documentação como procedimento que perpassa todos os caminhos do museu, pois de acordo com Loureiro (2008, p.27-28) é na documentação que se “[...] organiza domínios de informação instituindo processos e construindo instrumentos essenciais nos quais os diversos produtores e usuários de informação possam estabelecer princípios racionais de preservação, gestão e acesso a informação”.

Smit (2011) apresenta um quadro em que exhibe os diferentes tipos de documentos presentes no museu, sendo eles: objetos, documento de gestão do acervo museológico, documento gerado pelo uso do acervo museológico, documento de apoio, documentos administrativos. O quadro permite verificar as atividades que contemplam a documentação dos acervos visando o tratamento sistemático do conjunto de dados informacionais contidos em cada um dos objetos pertencentes às coleções do museu, bem como de todas as práticas desenvolvidas na instituição.

Os objetos em sua trajetória perdem e ganham informações em consequência de sua funcionalidade, reparos e degradação. Quando adquiridos pela instituição museológica, o objeto inicia uma nova história que deverá continuar sendo documentada (FERREZ, 1994). O intuito desse sistema é preservar os objetos, potencializar o acesso e elevar ao máximo o uso da informação contida neles. São componentes deste processo: a entrada que tange a seleção e aquisição; a organização e controle que compete o registro, número de identificação/marcação, armazenagem/localização, classificação/catalogação e indexação; e as saídas que são as etapas de recuperação e disseminação da informação (FERREZ, 1994).

Nesse sentido, cabe ressaltar que a documentação precisa dar conta dessas informações, para que os museus não corram o risco de se tornarem depósitos de objetos sem sentido e passado, por isso a clareza e exatidão dos dados, a definição dos campos de informação, normalização de procedimentos, controle terminológico, segurança da documentação, entre outros, devem ser atentamente desenvolvidos.

3 FOTOGRAFIA HISTÓRICA NO MUSEU: ORGANIZAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Os avanços tecnológicos da fotografia, desde sua invenção no século XIX com a primeira imagem fixada num suporte físico em 1826 por Niépce⁹, até o presente, proporcionaram o reconhecimento e a valorização da sociedade no que se refere à evolução dos processos fotográficos, bem como a identificação desta como importante fonte documental. A fotografia surge em meio ao contexto da revolução industrial, juntamente com as transformações econômicas, sociais e culturais que ocorriam naquela época. Segundo Kubrusly (2006, p.11), “[...] a fotografia emergiu quase que como uma forma industrial da imagem, apoiada na misteriosa ‘máquina de pintar’”.

⁹ Pode ser considerado o inventor da fotografia, conseguiu fazer a primeira imagem fotográfica permanente.

Desde então, a fotografia passa a assumir papel fundamental nas questões relacionadas com a evolução tecnológica e comunicacional da sociedade. Por volta da década de 1980, se constatou um forte interesse por pesquisadores e unidades de informação, instituições de salvaguarda de acervos como museus, bibliotecas e arquivos, em utilizar a fotografia como importante instrumento de pesquisa e representação social, não só, mas principalmente das Ciências Sociais. A compreensão da fotografia como fonte de pesquisa científica surge em meio às percepções quanto aos usos sociais que conduziram o invento fotográfico ao longo dos séculos XIX e XX e que permitiram consolidar uma grande quantidade de acervos ao longo do tempo (LEITE, 2001). Segundo Kossoy (2001, p.25), a fotografia começa a ser percebida “enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.”.

A fotografia possui características próprias de representação do real, simplesmente por ser um registro direto do objeto fotografado, ou seja, ao capturar uma imagem em um determinado espaço-tempo, ela apresenta detalhes próprios de um contexto que possivelmente já tenha passado, exceto se essa imagem fotográfica for produzida e criada para tal finalidade. Nesse sentido, é coerente a visão de Flusser (2011, p.57) quando diz “[...] que as fotografias abrem ao observador visões do mundo.”, e diante disso é possível perceber o quanto a fotografia pode ser um importante instrumento de investigação, uma vez que nos apresenta fragmentos de espaços e tempos diversos que induzem a múltiplas interpretações.

Com relação a isso, Barthes (2011) em sua obra intitulada *A Câmara Clara* já nos alertava para o problema de análise de imagens fotográficas, quando afirmava que se conhecia melhor uma fotografia pela lembrança do que pela visualização dela, pois como se a visão direta da imagem guiasse erroneamente a linguagem, compreendendo-a em um esforço maior de descrição. Tendo em vista essas pluralidades interpretativas que a fotografia possibilita ao observador, verificam-se as dificuldades de documentar os conteúdos desse tipo imagético, uma vez que tais interpretações possíveis estão envolvidas em variados códigos sociais (CARVALHO; LIMA, 2009).

Diante disso, averigua-se a necessidade de se pensar as questões que envolvem os processos de organização e descrição de fotografias históricas nos acervos, uma vez que os acervos institucionais estão carentes de tratamento de conservação física e documental (CARVALHO; LIMA, 2009). A crescente utilização de documentos fotográficos como objeto e fonte de estudo demonstra a necessidade de se estabelecer instrumentos de organização que

permitam a localização dos acervos fotográficos existentes, bem como possibilitem a recuperação do seu conteúdo informativo.

Nesse contexto, é identificada uma referência indispensável sobre o presente assunto, o Manual para Catalogação de Documento Fotográfico desenvolvido pela Funarte, Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional e Imperial e a Fundação Getúlio Vargas (FUNARTE et al., 1997). Esse teve o intuito de estabelecer um estudo sobre métodos e técnicas de organização e tratamento de acervos fotográficos, buscaram elaborar uma tentativa de padronização nos procedimentos empregados pelas instituições detentoras de acervos fotográficos, de forma adequada, compreendendo sua variedade tipológica de suportes e materiais. Como também se observa um profundo esforço de estudiosos como Shatford (1984, 1986, 1994), Smit (1987; 1996; 1997), Burgi (2001), Cartier-Bresson (2004), Kossoy (2001), Manini (2008; 2010), Marcondes (2002) e Pavão (1997) no sentido de aprimorar as formas de tratamento físico e documental de fotografia.

A descrição de fotografia visa à organização e recuperação, portanto é necessário levar em consideração esse processo no qual é denominado de Organização da Informação. Segundo Bräscher e Café (2008, p.5), “o objetivo do processo de organização da informação é possibilitar o acesso ao conhecimento contido na informação”. Para tanto, é necessário realizar a descrição física e de conteúdo dos objetos informacionais, o que resulta na representação da informação. Café e Sales (2010, p.118), afirmam que “a descrição física de um objeto informacional se dá pelo processo de catalogação cujo resultado é a representação do suporte físico ou documento. Pode utilizar linguagem específica, normas e formatos que padronizam esse tipo de descrição”.

O processo de descrição do conteúdo leva o nome de análise documentária, esta conceituada, segundo Cunha (1987, p.40), “como um conjunto de procedimentos efetuados com o fim de expressar o conteúdo de documentos, sob formas destinadas a facilitar a recuperação da informação”. É importante destacar que na análise documentária três elementos estão presentes: a linguagem do documento, do sistema e do usuário. Essa questão leva as unidades de informação a adotarem esquemas que padronizem a descrição da informação, visando respeitar a terminologia do público/pesquisador. Estes esquemas são denominados de linguagens documentárias que, de acordo com Cintra (2002, p.33), “são construídas para indexação, armazenamento e recuperação da informação e correspondem a sistemas de símbolos destinados a ‘traduzir’ os conteúdos dos documentos.” para a linguagem do sistema de recuperação da informação. Na atualidade, a informação documentária pode ser registrada em metadados, que, segundo Marcondes (2006, p.97) “são dados associados a um

recurso web, um documento eletrônico, por exemplo, que permitem recuperá-lo, descrevê-lo e avaliar sua relevância, manipulá-lo [...], gerenciá-lo, utilizá-lo [...]”.

Tendo em vista que os museus são detentores de diversos tipos de acervos, entre os quais se destaca o acervo fotográfico histórico, destaca a fotografia, como objeto informacional que possui especificidades cuja descrição requer metodologia de análise própria que a caracterize como informação (SMIT, 1996). Neste contexto duas obras foram consideradas fundamentais para a descrição de fotografias: Manini (2008) e Kossoy (2001).

A primeira foi eleita diante das reflexões acerca da precisão com relação ao conteúdo informacional e da técnica que devem ser consideradas no tratamento documental da fotografia. Não faz distinção quanto ao tipo de unidade de informação (arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus) que a preserva, mesmo destacando que este objeto pode dispor de diversas informações, dependendo do contexto em que se insere. Seu estudo enfatiza a fotografia como um objeto passível de representação e que por isso necessita de tratamento adequado para que haja uma recuperação eficiente da sua informação nestes espaços. A autora, por meio de um quadro proposto com base na teoria de Smit (1997), apresenta um conjunto referencial de meta-características da imagem fotográfica, não fazendo distinção quanto à fotografia histórica e fotografia artística¹⁰, mas voltado ao processo de descrição proveniente de estudos na área da Ciência da Informação. O quadro 1 a seguir expõe o quadro proposto por Manini (2008).

QUADRO 1 – Proposta de Manini (2008) para análise de fotografia

	Conteúdo Informacional		Dimensão
	DE	SOBRE	Expressiva
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O que			
Onde			
Quando			
Como			

Fonte: Quadro elaborado por Manini (2008) com base na grade de Smit (1997).

Por outro lado, como cada unidade de informação possui métodos e técnicas distintas de concepção institucional, somente a proposta de Manini (2008) não traria densidade ao trabalho, uma vez que a pesquisa aborda o acervo fotográfico histórico inserido no espaço

¹⁰ Considera essa como “arte-fotografia” conforme apresenta Rouillé (2009), utiliza como exemplo, as fotomontagens que são criações imagéticas que associam duas ou mais imagens, ou fragmento de imagens com a finalidade de gerar uma nova imagem.

museológico, e que, para tanto, exige outras formas de descrição voltadas especificamente para a recuperação em museus por pesquisadores.

A escolha pela obra de Kossoy (2001) se justifica tendo em vista a sua preocupação em compreender a fotografia histórica como um objeto de museu que possui informações referentes tanto ao seu conteúdo imagético como seu contexto externo, que diz respeito tanto ao suporte físico quanto as relações históricas que o compõem. O historiador, ao expor um roteiro contendo os itens considerados relevantes no que tange a fotografia histórica como fonte de pesquisa científica, evidencia que são igualmente importantes as questões relacionadas ao suporte físico, o conteúdo informacional e as relações externas ao objeto. Para tanto, ilustramos no quadro 2 o que em cada item do roteiro proposto ele recomenda conter para a descrição da fotografia, objeto de museu, também, considerada como fonte de pesquisa.

QUADRO 2 – Roteiro de Kossoy (2001) para análise de fotografias históricas

<p>IDENTIDADE DO DOCUMENTO + CARACTERÍSTICAS INDIVIDUAIS (registro, localização física, procedência, conservação)</p> <p>INFORMAÇÕES REFERENTES AO ASSUNTO (tema representado na imagem fotográfica)</p> <p>INFORMAÇÕES REFERENTES AO FOTÓGRAFO (autor do registro)</p>
--

Fonte: criado pela autora com base na obra de Kossoy (2001), 2013.

4 METODOLOGIA

Para os procedimentos metodológicos foram adotados alguns critérios com o intuito de identificar a fotografia histórica como objeto museológico e fonte de pesquisa científica, bem como para propor um conjunto de metadados para a descrição de fotografia histórica de acervo de museu. Dessa forma, foram selecionados os autores Manini (2008) e Kossoy (2001), para a elaboração da ficha documental que serviu de instrumento para inserção dos metadados posteriormente sugeridos; se analisou as fichas de catalogação de acervos fotográficos históricos dos Museus de Imagem e do Som situados no sul e sudeste do Brasil, sendo esses: Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (RJ), Museu da Imagem e do Som de São Paulo (SP), Museu da Imagem e do Som do Paraná (PR) e Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (SC); e interpretou por meio da literatura específica assuntos relacionados a fotografia, história da fotografia, análise de conteúdo de imagens fotográficas, fotografia como documento de pesquisa, objeto museológico, documentação museológica, entre outros.

Ao verificar que ambos os estudiosos Manini (2008) e Kossoy (2001), pensam por vias distintas a organização e representação de fotografias, foi destacado a importância de unir essas duas referências para construir uma nova forma de pensar o acervo fotográfico histórico inserido no contexto do espaço museológico. Cada autor possui peculiaridades extremamente relevantes no que tange às formas de refletir a organização e representação da fotografia, fato que se justifica em função de suas áreas de origem. Manini (2008), pelo viés da Ciência da Informação, reconstrói a grade de análise (quadro 1) para descrição de fotografia; Já o historiador Kossoy (2001), por outro lado, pensa especificamente a fotografia histórica, propondo várias facetas de análise deste tipo de documento.

A obra de Manini (2008) foi observada sob a luz do roteiro de Kossoy (2001), estudo que resultou na ficha documental abaixo (quadro 3). Constituiu este instrumento de análise específico que busca a compreensão dos metadados que descrevem as fotografias históricas, no que tange às características informacionais intrínsecas e extrínsecas do objeto museológico.

QUADRO 3 – Ficha Documental

1. Identidade do documento + características individuais		2. Informações referentes ao assunto		3. Informações referentes ao fotógrafo		4. Informações referentes à tecnologia	
DE		DE		DE		DE	
Genérico	Específico	Genérico	Específico	Genérico	Específico	Genérico	Específico
Quem/o que	Quem/o que	Quem/o que	Quem/o que	Quem/o que	Quem/o que	Quem/o que	Quem/o que
Onde	Onde	Onde	Onde	Onde	Onde	Onde	Onde
Quando	Quando	Quando	Quando	Quando	Quando	Quando	Quando
Como	Como	Como	Como	Como	Como	Como	Como
Sobre		Sobre		Sobre		Sobre	
Dimensão expressiva		Dimensão expressiva		Dimensão expressiva		Dimensão expressiva	

Fonte: criado pela autora, 2013.

A ficha documental foi elaborada através da seguinte linha de pensamento: cada item proposto por Kossoy (2001), 1. Identidade do documento + características individuais; 2. Informações referentes ao assunto; 3. Informações referentes ao fotógrafo; 4. Informações referentes à tecnologia foram inseridas as categorias sugeridas no quadro de Manini (2008)

com o intuito de formar um instrumento de avaliação particular para auxiliar no processo de descrição da fotografia histórica. O DE genérico e específico, composto pelos campos QUEM/O QUE, ONDE, QUANDO e COMO, representa de maneira abrangente e detalhada os metadados recomendados com base na literatura específica e nas fichas de catalogação dos museus selecionados. No item 1. Identidade do documento + características individuais, os metadados deveram descrever o objeto/documento no contexto da sua nova história (FERREZ, 1994) dentro da instituição; no item 2. Informações referentes ao assunto, os metadados visam apresentar o conteúdo imagético da fotografia e suas inter-relações com o meio sócio-histórico-cultural; para o item 3. Informações referentes ao fotógrafo, os metadados buscam representar a trajetória e características do autor do objeto/documento; e no item 4. Informações referentes à tecnologia, os metadados devem descrever o contexto tecnológico em que a fotografia faz parte. Com relação às categorias Sobre e Dimensão expressiva, incorporadas em cada item, serão tratados na ficha documental como campos generalizados que estimulam a inserção de metadados em uma abordagem compreensiva, relacionada aos procedimentos institucionais e questões que envolvem a representação da fotografia como objeto/documento museológico.

5 ANÁLISE DOS RESULTADOS

A partir da elaboração da ficha documental (quadro 3), se destacou e refleti-o sobre quais informações parecem importantes serem descritas para o pesquisador que investiga a fotografia histórica no contexto do museu. Sendo assim, por meio da análise das fichas de catalogação dos Museus de Imagem e do Som selecionados e da literatura específica, pode-se chegar a um conjunto de metadados que descrevesse de forma genérica e específica elementos que representam a fotografia histórica enquanto objeto museológico que também é fonte de informação científica, conforme indicado por Loizos (2008).

Foram inseridos os metadados das fichas dos museus considerados importantes para organização da informação da fotografia histórica tendo por foco sua característica quanto documento de pesquisa. Cabe ressaltar que durante o tratamento dos dados, constatamos a necessidade de criar metadados tendo em vista que aspectos da ficha documental não estavam previstos nos metadados das fichas analisadas, neste caso foram indicados com base na interpretação da literatura específica. O tratamento dos metadados por meio da ficha documental resultou na proposta apresentada a seguir:

QUADRO 4 – Proposta de metadados para descrição de fotografia histórica

1. Identidade do documento + características individuais		2. Informações referentes ao assunto		3. Informações referentes ao fotógrafo		4. Informações referentes à tecnologia	
DE		DE		DE		DE	
Genérico	Específico	Genérico	Específico	Genérico	Específico	Genérico	Específico
Quem/O que	Quem/O que	Quem/O que	Quem/O que	Quem/O que	Quem/O que	Quem/O que	Quem/O que
Título/Nº de registro	Registrado por/Outros números	Descritores	Descritores onomásticos	Autor	Estúdio	Equipamento utilizado	Suporte físico
Onde	Onde	Onde	Onde	Onde	Onde	Onde	Onde
Localização	Posição no álbum/série	Local	Descritores geográficos	Local de nascimento	Local de atuação	Marca do equipamento	Marca do suporte
Quando	Quando	Quando	Quando	Quando	Quando	Quando	Quando
Data de aquisição	Data de registro	Data	Data das anotações	Período de trabalho do fotógrafo	Data de impressão	Período do equipamento	Período do suporte físico
Como	Como	Como	Como	Como	Como	Como	Como
Procedência	Modo de aquisição	Anotações / Assinaturas	Transcrição de assinatura	Característica de estilo	Ambiente fotografado	Processo fotográfico	Natureza do original
Sobre		Sobre		Sobre		Sobre	
Estado de conservação Ex-proprietário Observações		Histórico Elementos simbólicos Observações		Observações		Formato Cromia Dimensão Física Descrição Física Tema Observações	
Dimensão expressiva		Dimensão expressiva		Dimensão expressiva		Dimensão expressiva	
Exposições Publicações Restaurações Autorização de uso		Referência bibliográfica		Objetos associados		Técnica	

Fonte: criado pela autora, 2013.

A análise abaixo foi estruturada a partir de cada tópico da ficha documental, 1. Identidade do documento + características individuais, 2. Informações referentes ao assunto, 3. Informações referentes ao fotógrafo e 4. Informações referentes à tecnologia. Sendo assim,

foram traçadas considerações com relação à importância de cada metadado estabelecido para a descrição de fotografia histórica de modo a atender, principalmente, as necessidades informacionais do pesquisador deste objeto/documento.

5.1 Identidade do documento + características individuais

Passa-se a compreensão de cada categoria estabelecida na proposta (quadro 4) referente a esse tópico. No que tange QUEM/O QUE, genérico e específico, incluiu-se os metadados referentes ao título e o nº de registro que, conforme verificado em Ferrez (1994), sua importância é indiscutível, tendo em vista serem dados que permitem o reconhecimento do objeto na instituição. Ainda com relação a essa categoria, o metadado registrado por é extremamente importante para o museu, uma vez que, de acordo com Smit (2011), a documentação de gestão do acervo museológico e administrativo permite a segurança do objeto e o controle institucional. É este metadado que registra a responsabilidade daquele que inclui os dados descritivos, por exemplo, em caso de dúvidas o pesquisador saberá a quem recorrer. Quanto ao metadado outros números, identificamos que esse é igualmente necessário, pois pode haver casos do objeto ter pertencido à outra instituição, bem como o museu ter passado por uma renumeração do seu acervo e para tanto os números anteriormente registrados devem continuar pertencendo à história do objeto. Trata-se das perdas sugeridas por Ferrez (1994), segundo já mencionadas no referencial teórico desta pesquisa.

No campo de aferição ONDE, genérico e específico, introduziram-se os metadados localização e posição, tendo em vista que estes campos facilitam a recuperação física do objeto de forma fácil e eficiente. Pois, quanto mais específico o detalhamento da descrição do objeto no acervo, que pode compor um álbum, uma série ou um setor (KOSSOY, 2001), maior será a facilidade de sua recuperação pelo pesquisador, bem como poderá auxiliar na identificação das possíveis relações do objeto com o restante do acervo.

O item QUANDO, genérico e específico, trata das datas, referente à aquisição do objeto e de registro da instituição. No que diz respeito ao COMO, genérico e específico, foi selecionado o metadado procedência, o qual Ferrez (1994) aponta como primordial para reconhecer a origem do objeto e o modo de aquisição que, de acordo com Moro (1986), corresponde ao processo fundamental de maior responsabilidade do museu para com o objeto. Estes também contribuem para o registro administrativo e de gestão de acervos, ações muito relevantes ressaltadas no estudo de Smit (2011).

No item SOBRE, se encontram metadados como: estado de conservação e ex-proprietário, o primeiro trata do diagnóstico referente às circunstâncias em que se encontra o

objeto (KOSSOY, 2001) e o segundo visa reconhecer o antigo dono do objeto, por exemplo, em caso de doação ou compra cabe nesse campo especificar quem é o ex-proprietário do objeto. Para a DIMENSÃO EXPRESSIVA foram inseridos os metadados exposições, publicações, restaurações e autorização de uso. O metadado exposições refere-se ao que Ferrez (1994) alerta como uma ação na qual o objeto museológico, muitas vezes, passa e por isso deve ser registrada para relatar a história do mesmo dentro na instituição. Com relação ao metadado publicações, se observou que devem ser empregados para inserir referências de publicações com a imagem fotográfica em diferentes suportes, ao compreender que esta se tratando de uma fonte de informação científica, a publicação destas em diversos meios se torna algo essencial e constante. O metadado restaurações faz menção às intervenções de reparos no objeto, pois, conforme expõe Ferrez (1994), o objeto perde informação quando é restaurado por isso é necessário registrar essas etapas que o mesmo passa na instituição. Com relação ao metadado autorização de uso, verificamos a importância de se documentar as possibilidades de uso e acesso destas imagens fotográficas.

5.2 Informações referentes ao assunto

Passamos a análise de cada metadado estabelecido na proposta (quadro 4) referente a esse tópico. No que diz respeito à categoria QUEM/O QUE, genérico e específico, se evidencia os metadados descritores e descritores onomásticos, que tratam dos itens que descrevem o conteúdo representado na imagem, os quais Kossoy (2001) ressalta como de extrema relevância. O primeiro metadado faz referência a um conjunto mais amplo de conceitos que compõem o assunto representado na imagem fotográfica e, o segundo, específica possíveis personalidades ou instituições e/ou organizações que possam conter na imagem. Identificar esses componentes, muitas vezes, é o que confere valor para a fotografia por possuir instituições e/ou pessoas ilustres que compõem a cena exposta.

Com relação ao ONDE, genérico e específico, considerou-se a importância de se destacar o local no qual foi tirada a fotografia. Sobre a utilidade deste item de descrição, Ferrez (1994) argumenta sua importância quando afirma que por meio deste é possível reconhecer a localidade na qual a cena faz parte. Outro metadado considerado por nós são os descritores geográficos, cuja função é destacar referências internacionais, nacionais, regionais ou locais presentes na imagem, o que também permite ao pesquisador uma melhor visualização do lugar em que a imagem foi registrada. No campo de aferição QUANDO, genérico e específico, foi constatado a necessidade de metadados que façam menção a data da imagem fotográfica e a data das anotações. Esses metadados permitem que o pesquisador

identifique o período em que a imagem foi capturada; assim como, por meio da data das possíveis inscrições, podemos contextualizar questões sociais, históricas, culturais, artísticas e econômicas (KOSSOY, 2001) contidas na fotografia.

Para a categoria COMO, genérico e específico, anotações/ assinaturas é um metadado referente a marcas, notas e assinaturas na fotografia e transcrição de assinatura é a reprodução dessas. Segundo Bottallo (2010), no que se refere às transcrições, essas devem respeitar a grafia original e o idioma de quaisquer inscrições inseridas no objeto. Estes metadados permitem que o pesquisador possa obter algumas respostas para seus possíveis questionamentos. Entende-se que esses metadados contextualizam o objeto, as “assinaturas”, por exemplo, para identificar o fotógrafo, ou “legendas” para identificar o proprietário da fotografia ou o motivo da captura da mesma, seja presenteando alguém, indicando quem aparece na imagem ou uma dedicatória. São formas que contribuem para a análise do pesquisador. Além do mais, “marcas” de estúdios aproximam o pesquisador com relação à origem e fabricação do objeto.

No que tange o SOBRE, o metadado histórico da fotografia procura contextualizar e compreender as relações extrínsecas que a envolvem e o metadado elementos simbólicos compõe as interpretações simbólicas de cunho social e cultural representadas na imagem fotográfica (KOSSOY, 2001). Quanto a DIMENSÃO EXPRESSIVA, esta diz respeito às referências bibliográficas sugestão tanto de SMIT (2011) como de FERREZ (1994) que tratam sobre as bases teóricas que possuem relação com o assunto do objeto fotográfico.

5.3 Informações referentes ao fotógrafo

Apresenta a inclusão dos metadados correspondente a cada categoria estabelecida na proposta (quadro 4). Ao tratar do QUEM/O QUE, genérico e específico, destaca-se o metadado autor que visa identificar o fotógrafo que captura a imagem; já o metadado estúdio objetiva dar créditos as outras possibilidades de autoria que possam surgir. Arrisca-se dizer que estes metadados se referem às autorias pessoal e institucional tratadas pela catalogação na área da Ciência da Informação.

Com relação à categoria ONDE, genérico e específico, foi identificado os metadados local de nascimento e local de atuação, ambos visando extrair maiores informações sobre o fotógrafo. Quanto mais apontar informações sobre este, mais poderá ser descoberto sobre a imagem representada, e assim, melhor será descrito. Para tanto, no campo QUANDO, genérico e específico, estipulamos metadados que tratam do período de trabalho do fotógrafo

e a data de impressão da fotografia, cujo intuito é saber mais sobre a vida profissional do fotógrafo, bem como do objeto/documento.

No que tange o COMO, genérico e específico, os metadados referentes às características de estilo do fotógrafo, cujas evidências comprovam seu modo de fotografar, ou seja, de acordo com Kossoy (2001) esse campo compõem as peculiaridades na tomada de registro. Já o metadado específico diz respeito ao ambiente fotografado. A intenção é perceber que tipo de locais o fotógrafo costumava fotografar, por exemplo, se em locais fechados ou ao ar livre. Para o SOBRE, indicou-se o metadado observações para tratar de todas as informações encontradas sobre o fotógrafo que não possui metadado equivalente na ficha documental. Quanto a DIMENSÃO EXPRESSIVA, foi sugerido o metadado objetos associados que faz alusão a outros objetos que podem estar no acervo do museu e que possuem relação com o fotógrafo e/ou estúdio, por exemplo, uma câmera fotográfica utilizada por ele.

5.4 Informações referentes à tecnologia

Ao incorporar os metadados apropriados a cada categoria estabelecida na proposta (quadro 4), inicia-se uma reflexão sobre as partes que compõem esse tópico. Em relação ao QUEM/O QUE, genérico e específico, se verifica a necessidade da inserção dos metadados equipamento e suporte físico, uma vez que o primeiro permite que se identifique o aparelho (FLUSSER, 2011), parte importante para a compreensão das relações sociais que envolvem o objeto, já o segundo trata do tipo de suporte físico em que a imagem fotográfica foi exposta. Conforme Manini (2010) são muitos os sustentáculos de uma fotográfica história, por exemplo, os negativos de vidro. Além disso, é verificado que este metadado é o único que está presente em todas as fichas dos museus analisados e que possui a mesma nomenclatura, ou seja, trata-se de um campo de registro determinante para os museus no momento de descrever a fotografia histórica, uma vez que essa pode ser fixada em variados tipos de materiais.

No ONDE, genérico e específico, incluiu-se a marca do equipamento e marca do suporte, tendo em vista a existência de históricas fábricas que por muito tempo dominaram o mercado fotográfico, por exemplo, a KODAK. Para o campo de aferição QUANDO, genérico e específico, é indicado os metadados período do equipamento e período do suporte físico, ambos são necessários tendo em vista que a tecnologia avançou aceleradamente e com ela as transformações dos aparelhos e suportes. Dados que, a nosso ver, são muito relevantes porque permitem que o pesquisador se oriente no tempo-espço da ocorrência do ato fotográfico. No que se refere ao COMO, genérico e específico, os metadados processo fotográfico e natureza

do original. Segundo Manini (2010), informar sobre o processo fotográfico é importante porque permite que se identifique a trajetória da fotografia, em diferentes épocas, por meio dos diferentes processos químicos pelos quais passaram. A natureza do original, conforme Kossoy (2001) tem utilidade para o pesquisador devido ao fato de possibilitar que ele reconheça se a fotografia histórica se trata de um negativo, de um positivo ou de uma cópia. Essa informação pode tornar o objeto/documento mais ou menos raro.

Na categoria **SOBRE**, se constatou os metadados: formato, descrição física, dimensão física e cromia. Estes são características intrínsecas ao objeto, fazem referência aos elementos descritivos que compõem a sua estrutura física. Foi registrado também nesta categoria o metadado tema que está relacionado ao tipo de fotografia, por exemplo, a paisagem. Este metadado foi citado como importante pelos autores estudados Manini (2008; 2010) e Kossoy (2001), entre outros. Para a **DIMENSÃO EXPRESSIVA**, recomendamos a utilização do metadado técnica, tendo em vista sua ocorrência nas indicações de Manini (2008; 2010) que sugere a descrição da técnica fotográfica como um dado importante a ser considerado devido suas múltiplas possibilidades.

6 CONCLUSÕES

A presente pesquisa permitiu identificar que não há ainda uma preocupação visível de interoperabilidade institucional, mesmo quando estamos tratando especificamente de museus de mesma tipologia, o que permite questionar o quanto os museus estão preocupados em serem espaços de pesquisa, como sugere a Lei nº 11.409/2009. Nesse sentido, a proposta do conjunto de metadados para a descrição de fotografias históricas salvaguardadas em acervos de museus se apresenta como uma sugestão para que as instituições repensem suas formas de descrever a fotografia histórica, pensando em facilitar o acesso e a recuperação da informação pelos pesquisadores que buscam no acervo museológico sua fonte de pesquisa.

A proposta totalizou um conjunto de 54 metadados visando atender as necessidades informacionais do pesquisador. Cabe ressaltar, que desses 18 metadados foram criados para se adequarem a descrição da fotografia histórica, já os outros 36 metadados foram retirados das fichas de catalogação dos museus analisados. No entanto, nem todos metadados estavam presentes nas quatro fichas analisadas, averiguou-se que: onze estavam em todas as fichas; nove em três das fichas; quatro em apenas duas fichas e doze encontradas em apenas uma ficha.

Há que se enfatizar que essa é uma idealização do processo de descrição, pois se reconhece as dificuldades práticas encontradas nos museus brasileiros, sobretudo em relação

aos recursos financeiros e humanos. Dessa forma, é sugerido que quando não for possível a utilização integral dos metadados, estes possam ser utilizados a partir de uma seleção dos mais importantes e adequados a cada instituição.

Concluí-se diante disso que a fotografia histórica é um objeto museológico e fonte de pesquisa científica, e que para tanto deve ser descrita de forma que atenda o previsto pelo sistema de documentação museológica, no que tange às características informacionais intrínsecas e extrínsecas do objeto, bem como atenda as necessidades de recuperação pelo pesquisador. Além disso, a criação da proposta contribuiu para instigar os museus a ocuparem cada vez mais seu papel como entidades de pesquisa, por meio da organização do seu acervo e da valorização dos objetos enquanto fonte de informação. Ressalta-se a necessidade dos museus darem acesso às informações contidas nos acervos salvaguardados, de modo que a informação circule e crie condições para que a comunicação entre museu e público seja renovada, permitindo a troca de conhecimento.

REFERÊNCIAS

- BARBUY, H. Documentação museológica e pesquisa em museus. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). Documentação em Museus, v.10. Rio de Janeiro: MAST, 2008. **Anais...** Rio de Janeiro: MAST Colloquia; 2008. p. 33- 45.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BOTTALLO, M. Diretrizes em documentação museológica. In: 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, p. 48-79.
- BRASCHER, M.;CAFÉ, L. Organização da informação ou organização do conhecimento. In: Enancib, São Paulo, 2008. **Anais...**, São Paulo: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação; 2008. p. 1-14.
- BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 28 nov. 2013.
- BURGI, S. **Organização e preservação de acervos fotográficos**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001.
- BURKE, P. **Uma história social do conhecimento**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CAFÉ, L.; SALES, R. Organização da Informação: conceitos básicos e breve fundamentação teórica. In: ROBREDO, J.; BRÄSCHER, M. (Orgs.). **Passeios pelo bosque da informação**:

estudos sobre a representação e organização da informação e do conhecimento – eroic. Brasília: IBICT, 2010, p. 115- 119.

CARTIER-BRESSON, A. **Uma nova disciplina: a conservação - restauração de fotografias**. 3. ed., Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CARVALHO, V. C.; LIMA, S. F. Fotografia: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 29-60.

CINTRA, A. M. M. *et al.* **Para entender as linguagens documentárias**. 2. ed. São Paulo: Polis, 2002. 92p. (Coleção Palavra-chave).

CUNHA, I. M. R. F. Análise Documentária. In: SMIT, J. W (Coord.). **Análise documentária: a análise da síntese**. Brasília: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, 1987, p. 39- 62.

FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **Cadernos de ensaios, nº2 Estudos de museologia**. Rio de Janeiro, Minc/Iphan, 1994 p. 64-73.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FUNARTE *et al.* **Manual para catalogação de documentos fotográficos**. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

KEBRUSLY, C. A.. **O que é fotografia**. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 2001.

LEITE, M. M. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. 3 ed. São Paulo: EdUSP, 2001.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. 7. ed., Petrópolis: Vozes, 2008, p. 137- 155.

LOUREIRO, J. M. M. Esboço acerca da documentação museológica. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). Documentação em Museus, v.10. Rio de Janeiro: MAST, 2008. **Anais...** Rio de Janeiro: MAST Colloquia; 2008. p. 23- 33.

MANINI, M. P. A fotografia como registro e como documento de arquivo. In: BARTALO, L.; MORENO, N. A. (Org.). **Gestão em arquivologia: abordagens múltiplas**. Londrina: EDUEL, 2008. p. 119-183.

MANINI, M. P. Leitura de informações imagéticas: ajustes ainda necessários ao “novo” paradigma. In: MANINI, Miriam Paula; MARQUES, Otacílio Guedes; MUNIZ, Nancy Campos. (Org.) **Imagem, Memória e Informação**. Brasília: Ícone Editora e Gráfica, 2010. p. 11-31.

MARCONDES, C. H. Metadados: descrição e recuperação de informações na Web. In: MARCONDES, C. H.; KURAMOTO, H.; TOUTAIN, L. B.; SAYÃO, L. (Orgs.). **Bibliotecas digitais: saberes e práticas**. 2 ed. Salvador; Brasília: EDUFBA; IBICT, 2006, p. 95-111.

- MARCONDES, M. A importância da conservação fotográfica na reconstrução da memória. **Revista de Educação do Cogeime**, ano 11, n. 20, p. 121-125, jun., 2002. Disponível em: <<http://www.cogeime.org.br/revista/cap1320.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2012.
- MORO, F. C. **Museu: Aquisição e documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.
- PAVÃO, L. **Conservação de Coleções de Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997. 355p.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SHATFORD, S. Describing a picture: a thousand words are seldom cost effective. **Cataloging and Classification Quarterly**, New York, v. 4, n. 4, p. 13-29, 1984.
- SHATFORD, S. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. **Cataloging and Classification Quarterly**, New York, v. 6, n. 3, p. 39-62, 1986.
- SHATFORD, S. Some issues in the indexing of images. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 45, n. 8, p. 583-588, 1994.
- SMIT, J. W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: SMIT, J. W. (Coord.). **Análise documentária: a análise da síntese**. Brasília: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, 1987. p. 101- 113.
- SMIT, J. W. A representação da imagem. **Informare**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28- 36, jul./dez. 1996.
- SMIT, J. W. Propostas para a indexação de informação iconográfica. (Mimeo). 1997.
- SMIT, J. W. A interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação no museu. In: BEVILACQUA, G. M. F.; MARINGELLI, I. C. A. S. (Coord.). **I Seminário serviços de informação em museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. p. 33-41.
- SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu e sobre o museu. **Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-PMUS Unirio/ MAST**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 79-84, 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/49>>. Acessado em: 15 mar. 2013.

OBJETOS DE C&T: PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS EM MUSEUS CARIOCAS

OBJECTS OF SC & TECH: MAIN FEATURES IN CARIOCA MUSEUMS

Fernanda Pires Santos*

Marcus Granato**

Resumo: Estudos sobre o patrimônio cultural de ciência e tecnologia – C&T têm sido poucos no Brasil e mesmo no exterior, apesar de estar havendo um aumento progressivo de trabalhos sobre essa temática. Essa situação corrobora com um comportamento pouco preservacionista dispensado aos artefatos científicos e tecnológicos utilizados em instituições de ensino e de pesquisa, onde são comuns as práticas de canibalismo, modificação dos originais e, finalmente, descarte dos objetos. O Museu de Astronomia e Ciências Afins, no Rio de Janeiro, desenvolve pesquisas pioneiras no assunto, propondo-se a rastrear nas instituições brasileiras os conjuntos e coleções de objetos de C&T que tenham sido produzidos até o final da década de 1960 e que estejam relacionados às áreas das ciências exatas, engenharias e geociências; incentivando a conscientização do valor cultural desse tipo de patrimônio cultural. Os estudos desenvolvidos envolvem levantamentos sistemáticos desses conjuntos de objetos utilizando uma ficha de registro específica, contendo informações genéricas acerca dos conjuntos encontrados. Essas fichas de registro podem ser utilizadas também como fontes de dados para análises acerca dos conjuntos de objetos de C&T contribuindo para sua preservação. Na cidade do Rio de Janeiro, até o momento, foram registrados 19 museus, que preservam de diferentes maneiras conjuntos desses objetos. Esse trabalho apresenta resultados relacionados a diversos aspectos (relevância, estado de conservação, existência de documentações, etc.), desses conjuntos, possibilitando identificar algumas características sobre o patrimônio cultural de C&T musealizado no Rio de Janeiro, e concluir sobre a importância dessas instituições para sua preservação no país.

Palavras-chave: Museologia. Patrimônio de C&T. Museus de C&T. Rio de Janeiro.

Abstract: Few studies have been conducted of science and technology heritage in Brazil or even in other countries, despite the gradual rise in the number of papers on the topic. This situation has contributed to the scant attention given to the preservation of science and technology objects used in education and research institutions, which are often cannibalized, with the original objects being modified, and finally discarded. Museu de Astronomia e Ciências Afins, a museum in Rio de Janeiro specializing in the history of science and technology, has spearheaded some pioneering research in this area by tracing the sets and collections of science and technology objects held at Brazilian institutions and thereby raising awareness of the cultural value of this heritage. The target objects must have been produced by the end of the 1960s and be from the exact sciences, earth sciences and engineering. Systematic reviews have been conducted using a specific registration form to gather generic information about the sets of objects identified. The data on these forms can also be sourced to analyze the sets of science and technology objects, contributing to their preservation. In Rio de Janeiro, 19 museums that preserve sets of such objects in different ways have been

* Historiadora, M.Sc. em Museologia e Patrimônio, bolsista do Programa de Capacitação Institucional do MAST.

** Engenheiro Metalúrgico, M.Sc. e D.Sc. em Engenharia de Materiais, Coordenador de Museologia do MAST, Vice-Coordenador de professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), bolsista de produtividade IC do CNPq.

registered. This study presents the findings regarding different aspects of these sets of objects (importance, state of conservation, existence of related documents, etc.), resulting in the identification of some characteristics of the science and technology heritage kept in museums in Rio de Janeiro, and conclusions about the importance of these institutions for their preservation.

Keywords: Museology. Science and Technology Heritage. Science and Technology Museums. Rio de Janeiro.

1 INTRODUÇÃO

A preservação do patrimônio cultural pode ocorrer de diferentes maneiras. Em geral está ligada ao ato de tomar um bem material ou registrar algo intangível, ou no ato de musealizar objetos, partindo do princípio que se uma peça torna-se um objeto museológico passa a ser preservado por uma instituição de guarda, protegendo-o do desaparecimento e estimulando seu estudo e divulgação. No entanto, iniciativas preservacionistas também podem partir da intenção de uma pessoa ou um grupo de pessoas que reconhecem um conjunto de valores em determinados objetos e, ao menos, tentam poupá-los do descarte sem critérios, constituindo conjuntos que merecem ser valorados e divulgados, ainda que não sejam conjuntos musealizados.

As coleções de Ciência e Tecnologia - C&T são produtos da obra humana, por isso patrimônio material que pertence à sociedade e importante para o entendimento da história das ciências no Brasil. Os objetos de C&T (GRANATO e colaboradores, 2007) são integrantes desse patrimônio e o termo será aqui utilizado de forma mais geral que o termo instrumento científico, sendo que ambos participaram do cotidiano de laboratórios científicos e de tecnologia aplicada (GRANATO e LOURENÇO, 2011, p.88). A utilização desses objetos como fontes históricas - isto é, como fragmentos que revelam aspectos relevantes para os estudos históricos - ainda é pouco praticada, especialmente no Brasil. No entanto, esses artefatos, por terem sido um dia ferramentas atuantes no emprego ou no desenvolvimento de técnicas, possuem relevância tanto para a memória institucional, quanto para a história das ciências e das tecnologias.

Constata-se que muitos objetos de C&T são regularmente descartados devido a uma visão limitada a respeito do conhecimento que o artefato pode gerar. Esses instrumentos e equipamentos raramente passam por um processo de seleção, reavaliação e resignificação, quando estão ultrapassados. A prática de descarte é rotineira especialmente nos Centros de Pesquisa, no entanto reconhece-se um lento, porém progressivo, comportamento preservacionista frente aos objetos de C&T principalmente a partir da década de 1980. A partir de então os estudos voltados ao universo desses artefatos como representantes da

cultura material vem aumentando gradativamente (BRENNI, 2007), apesar de ainda ser um ramo de muito pouca visibilidade quando comparado a outros do patrimônio cultural.

Este trabalho foi originado a partir das reflexões e resultados obtidos em dissertação de mestrado que teve como seu objetivo principal analisar as características de coleções de objetos de C&T alocadas em museus da cidade do Rio de Janeiro. As reflexões realizadas foram fruto da análise de dados presentes nas fichas de registro preenchidas em visitas técnicas realizadas às instituições. A principal fonte para localizar os museus a serem visitados foi o Guia dos Museus Brasileiros, um catálogo online (também há versão impressa) elaborado pelo Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM e disponível desde 2010. Além dos museus do Guia, consideraram-se os espaços intitulados “Museu” por instituições identificadas em sites da internet.

As fichas preenchidas resultantes dos levantamentos são importantes fontes de informação e estudo e também podem ser encaradas como um meio de preservação do patrimônio cultural de Ciência e Tecnologia, pois nelas estão registradas informações de alguns conjuntos muito vulneráveis, que podem vir a ser descartados a qualquer momento. Neste trabalho, será apresentada uma síntese das informações sobre os conjuntos de objetos de C&T alocados em museus da cidade do Rio de Janeiro, com intuito de refletir como está sendo realizada sua preservação nessas instituições.

2 O LADO PATRIMONIAL DOS OBJETOS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

A reflexão histórica sobre o que constitui o patrimônio cultural das sociedades evidencia um progressivo alargamento do campo ao longo do tempo. A atribuição de valor, assim como a preservação e o próprio conceito aplicado ao patrimônio cultural, vem se modificando, em conformidade com as transformações das sociedades.

A incorporação de novos objetos e significados pode gerar mudanças de sentido ou de função simbólica, uma vez relacionada a fatores econômicos, sociais, políticos e, atualmente, turísticos. Sobre isso, Gonçalves menciona que:

Ao contrário do que indicavam as ideologias oficiais, os patrimônios culturais deixam de se configurar como um consenso (se é verdade que algum dia o foram) e exibem-se como fragmentários e divididos contra si mesmos. Sua unidade parece constituir-se em uma promessa jamais cumprida, uma realização constantemente adiada. (GONÇALVES, 2012, p.65)

A Ciência e a Tecnologia possuem seus meios de produção de conhecimento e seus produtos, que merecem ser valorados como patrimônio da sociedade. Para o melhor entendimento dessa tipologia de patrimônio, é importante afastar da ideia de patrimônio como

algo estático, como monumentos ou artefatos necessariamente providos de beleza estética e valor histórico de grande reconhecimento público.

A primeira dificuldade ao lidar com o patrimônio cultural da ciência e tecnologia (C&T) é construir a definição do que é e o que o constitui. Esta dificuldade tem origem em vários aspectos, especialmente no contorno da definição do que é “Ciência” e do que é “Tecnologia”, de quais áreas do conhecimento estão inseridas neste campo (GRANATO, 2009; LOURENÇO, 2009; TAUB, 2009). As definições acabam por ser muito abrangentes, já que as divergências no entendimento dos próprios conceitos de "ciência" e “tecnologia” têm como uma de suas consequências a variedade de objetos relacionados a esses termos. Uma vez que se altera a interpretação da "ciência" e da “tecnologia”, altera-se o que se considera seus artefatos e, por conseguinte, os possíveis itens do patrimônio relacionado.

A princípio podem ser considerados os bens culturais aí inseridos como todo o legado compartilhado pela comunidade científica, que seja representativo para a identidade dessa comunidade, importante de ser passado para a próxima geração (GRANATO, 2009). As principais definições sobre esse tipo de patrimônio incluem o aspecto imaterial, isto é, o conhecimento produzido pelo homem, o que se sabe sobre a vida, a natureza e o universo; e os meios materiais utilizados para o alcance desses conhecimentos: as coleções de artefatos e espécimes, assim como os espaços utilizados pelos cientistas (GRANATO, 2009, p.79; LOURENÇO; WILSON, 2013, p.3). Em resumo, nas palavras de Granato:

Em relação ao que constitui patrimônio de C&T, consideramos o conhecimento científico e tecnológico produzido pelo homem, além de todos aqueles objetos (inclusive documentos em suporte papel), coleções (...) que são testemunhos dos processos científicos e do desenvolvimento tecnológico. Também se incluem nesse grande conjunto as construções arquitetônicas produzidas com a funcionalidade de atender às necessidades desses processos e desenvolvimentos (2009, p.78-79).

Lourenço e Wilson (2013, p.3) enumeram aquilo que pode ser incluído na categoria patrimônio científico:

It includes human-made buildings and landscapes of historical significance, such as astronomical and geophysical observatories, meteorological stations, laboratories, and botanical gardens. But it also includes herbaria, fossils, bones, eggs, pollens, wax and teaching models, minerals, rocks, meteorites, scientific instruments of all types, soil samples, animals, plants and seed, tissue and DNA banks, among many others. Scientific heritage is multilayered and it includes scientific heritage of historical value. (LOURENÇO e WILSON, 2013, p.3)¹¹

¹¹ Inclui edifícios feitos pelo homem e espaços de importância histórica, como observatórios astronômicos e geofísicos, estações meteorológicas, laboratórios e jardins botânicos. Mas também

É perceptível que há uma enorme variedade de bens que podem estar inseridos nessa tipologia, alguns de maior representatividade para o ramo da C&T, outros nem tanto. Granato considera a situação do patrimônio cultural de C&T preocupante, e atenta para a necessidade de implementação de “medidas imediatas para a proteção do que resta do patrimônio da ciência e da tecnologia no Brasil” (GRANATO, 2009, p.82), evidenciando que este patrimônio deve estar se perdendo.

Como os objetos de C&T costumam ter uma vida útil muitas vezes efêmera, sob o ponto de vista histórico, eles não são vistos, de forma geral, pelos alunos, cientistas e pesquisadores que os utilizam como portadores de características e de novos valores importantes de serem preservados. No entanto, são muitas as informações que um objeto de C&T é capaz de proporcionar: os materiais que os compõem, as metodologias utilizadas na fabricação, o nível de tecnologia aplicado na sua produção e o que eles são capazes de produzir, o design, a oficina que os produziu, a instituição que os adquiriu, entre outras informações que fazem dele um importante artefato de estudo da história das ciências e da sociedade e da história dos processos científicos.

No Brasil, vê-se que as criações científicas e tecnológicas, assim como os conjuntos científicos, integram a descrição do que constitui o patrimônio cultural brasileiro, inscritos no artigo 216 da Constituição Federal de 1988. A inclusão do patrimônio de C&T na Seção da Cultura da Constituição causa um sentimento dúbio naqueles que se interessam por esses objetos. Se a priori reflete um avanço, pois a maioria dos países sequer cita o patrimônio de C&T em suas cartas magnas, uma leitura apurada da Constituição Brasileira e das Constituições Estaduais mostra que a legislação em torno da questão é limitada e, no âmbito regional, é marcada pela descontinuidade, uma vez que nem todos os estados mencionam esse patrimônio (GRANATO e LOUVAIN, 2013).

Somada a inexistência de um instrumento de proteção adequado, a falta de práticas contínuas que façam valer o que está colocado na lei acaba por corroborar com o comportamento (senso comum) pouco preservacionista dos usuários em geral dos objetos de C&T. Seja os ainda em uso nos laboratórios ou pesquisas de campo das instituições de ensino, centros e institutos de pesquisas, sejam os retirados do uso original.

inclui herbários, fósseis, ossos, ovos, pólen, cera e modelos de ensino, minerais, rochas, meteoritos, instrumentos científicos de todos os tipos, amostras de solo, animais, plantas e bancos de sementes, tecidos e DNA, entre muitos outros. O patrimônio científico é multifacetado e inclui o patrimônio de valor histórico (Tradução dos autores).

No entanto, é reconhecido entre os estudiosos e interessados no patrimônio cultural de C&T que ao longo das últimas três décadas vem aumentando significativamente os olhares voltados aos objetos de C&T (BRENNI, 2007; LOURENÇO e GESSNER, 2012; LOURENÇO, 2009; GRANATO e LOURENÇO, 2009). Segundo Brenni (2007, p.162-163), até a década de 1980 havia grande escassez de fontes secundárias que tratassem do tema de forma acadêmica, sobretudo os artefatos utilizados em laboratórios voltados ao ensino e à pesquisa científica. Apesar de ainda serem escassos os trabalhos e eventos acadêmicos nessa área, o crescente interesse por esse tipo de patrimônio pode ser visto no aumento de publicações e criação de grupos que se voltam a esses objetos:

[...] os instrumentos científicos de interesse histórico passaram a gozar de um *status* muito mais importante do que algumas décadas atrás, tanto no seio da comunidade acadêmica quanto entre os responsáveis pelo patrimônio e junto ao público mais amplo. Estes instrumentos são agora reconhecidos como parte integrante de um patrimônio histórico e cultural insubstituível (BRENNI, 2007, p.176).

Existem coleções de C&T seculares, mas recentemente foi a ampliação das facetas do campo do patrimônio cultural que abriu espaço para uma nova reflexão sobre o que constitui o patrimônio cultural de C&T. Os argumentos que visam o reconhecimento do valor histórico e científico de conjuntos e coleções de objetos de C&T se aproximam do uso da “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996), tão utilizada nos primórdios da institucionalização da preservação do patrimônio cultural. E também estão em consonância com os novos discursos do patrimônio, que diversificam o espaço cultural e expandem o que pode ser considerado bem cultural, não precisando se configurar como consenso.

Partindo-se de um universo potencialmente tão vasto, existe a necessidade de critérios de escolha e seleção do que merece ser preservado e/ou musealizado. Apesar de grande parte dos objetos de C&T dotados de valores - seja pela sua importância histórica como contribuintes nos processos e avanços científicos, seja pelas suas características físicas e metodologias de montagem e uso - estar nos institutos de pesquisa e principalmente nas universidades, é nos museus, mais especificamente nos museus de ciências, que ocorrem os debates, as reflexões, e as ações de preservação voltadas ao patrimônio cultural de C&T.

3 ASPECTOS DAS RELAÇÕES ENTRE OS OBJETOS DE C&T E MUSEUS

A relação entre o patrimônio cultural de C&T e as instituições museológicas é antiga e permeada de mudanças e continuidades. Uma vez transformados em objetos museológicos e valorados pelo aspecto histórico, científico e / ou físico, os objetos de C&T passam a ser alvo

de ações específicas ligadas à sua preservação. O papel dos museus é se responsabilizar pela consolidação de significados a partir da preservação e exposição desses objetos.

De modo geral, pode-se afirmar que são poucos os museus voltados para história e proteção de coleções de objetos de C&T. Em artigo voltado ao patrimônio científico português, Lourenço (2010, p.108) indica a falta de “instituições museológicas dedicadas à preservação, valorização e divulgação do equipamento histórico-científico”, o que também acarreta na pouca visibilidade do patrimônio cultural de C&T.

Nos museus ou espaços de memória, os objetos que compõem coleções são continuamente resignificados, a começar, segundo Pomian (1984), pelo gesto inicial de retirá-los da esfera econômica e libertá-los de seu uso original enquanto objetos comuns, transformando-os em museália. No entanto, é importante visualizar que não ganham nova função estática. Seu valor depende da sua capacidade de funcionar como “semióforos”. Panese (2007) explica que o objeto se torna “semióforo” através de uma série de intervenções realizadas por atores envolvidos com o colecionismo ou trabalhos em museus, e que dotam o objeto de poder simbólico a ponto de “representar o não representável, como, por exemplo, algo que não está aqui (exotismo), algo que não está mais presente (história) ou algo abstrato (epistemologia)” (2007, p.32). Portanto, objetos científicos, mesmo os menos controversos, podem receber nova significação quando transformados, ou seja, transportados do contexto de ciência experimental para outros contextos, e, segundo Panese, isso acontece particularmente nos museus de ciências, pois é nesse ambiente que os objetos de C&T tornam-se “testemunhos de um patrimônio científico e/ou de uma compreensão histórica, social e cultural da fabricação do conhecimento” (2007, p.31).

Para Brenni (2007, p.167) essencialmente dois tipos de museus podem ter coleções significativas desses artefatos: os museus de história das ciências e os museus de ciência e técnica. Esses objetos nos museus tiveram, ao longo dos séculos XIX e boa parte do XX, uso expositivo ligado ou à sua beleza estética ou à sua ligação com grandes cientistas e descobertas, utilizando forte conotação de celebração. No século XIX, apesar das instituições que trabalhavam com acervos de ciência e tecnologia se denominarem “museus”, os objetos que compunham suas coleções muitas vezes eram da atualidade. Jacomy (2007) destaca a relação do *Conservatoire National des Arts et Métiers* com as grandes exposições universais do século XIX, que gravam peças para as coleções museológicas. A partir da segunda metade deste século, viu-se uma onda de criação de museus técnicos e industriais desencadeada pela Grande Exposição das Indústrias de Todas as Nações, ocorrida em Londres, em 1851.

No século XX houve uma quebra de paradigma quando a tecnologia do mundo contemporâneo apresentou-se como ferramenta e objeto museológico (NASCIMENTO, 2007; BRUNO, 2007; JACOMY, 2007). Bruno (2007, p.44) mostra como essas inovações podem estar interligadas, uma vez que o uso de tecnologias e inovações nos museus traz maior qualidade na interlocução, o que permite abordagem de problemas sociais e questões do cotidiano de forma mais democrática, além de tornar o museu um campo de investimento e capacitação profissional.

O século XXI chegou trazendo estímulo à elaboração de novas formas de produção e divulgação do conhecimento. Cada vez mais as instituições museológicas vêm se mostrando mais atrativas, com uso de animações e outras tecnologias, ampliando seu potencial de diversão e de responder e problematizar questões ligadas ao cotidiano da sociedade contemporânea.

Ao que parece, o objeto original e histórico perde espaço nos novos museus e, especialmente, nos centros de ciência, locais que promovem reflexões sobre a sociedade e que apresentam espetáculos tecnológicos. Sobre isso, Jacomy atenta para o paradoxo existente na apropriação do termo “cultura” desses centros, afinal “foram aqueles que mais rapidamente ‘esqueceram’ o patrimônio e a história” e indaga: “É possível imaginar a cultura sem memória ou uma memória destituída de seu lado tangível, que são os objetos?” (2007, p.23)

A partir da década de 1980, em meio a um cenário de mudanças e avanços dos museus e do reconhecimento e valorização do patrimônio cultural de C&T, vive-se, segundo Brenni (2007, p.169), uma redescoberta de coleções de objetos científicos sob o ponto de vista museológico, paralelamente à modernização dos museus de ciência e técnica, que irá influenciar drasticamente na forma de se expor objetos nesses museus (BRENNI, 2010, p.171).

4 MUSEUS CARIOCAS COM CONJUNTOS DE OBJETOS DE C&T

Uma consulta ao Guia dos Museus Brasileiros mostra que a cidade do Rio de Janeiro apresenta 127 instituições museológicas, 19 delas mencionam possuir acervo de C&T. No entanto, praticamente metade, 9 instituições, são centros de ciência e não possuem objetos científicos de valor histórico, ou trabalham com objetos fora da área científica de interesse do projeto. Dos 10 museus que indicavam ter acervos de C&T, 7 foram visitados e registrados. Ademais, outros 10 museus que não mencionam possuir acervos de C&T no Guia, 6 foram registrados e, também, mais 6 museus que não constam no Guia. Dessa forma, foram visitadas e coletadas informações sobre acervos de objetos de C&T em 19 museus da cidade do Rio de

Janeiro. As informações registradas consideram as ações voltadas especificamente aos conjuntos de objetos de C&T, não abarcando necessariamente todo o acervo museológico da instituição.

Para a análise dos dados optou-se por interpretar as anotações e organizar as informações das fichas de registro em uma tabela síntese. Os campos da ficha de registro utilizados para as análises foram: a “relevância do conjunto”, atribuindo o status *institucional, local, regional, nacional e internacional*; a “utilização”, considerando de *uso museológico* aquele conjunto que é usado não só em exposições, mas também em pesquisas, atividades educativas e outras ações museológicas; o *uso em exposição* para aqueles que ficam permanentemente expostos, não participando de nenhuma outra atividade museológica, e *sem uso* são aqueles conjuntos de objetos que estão reunidos por atribuição de valores, mas não estão sendo utilizados e trabalhados por enquanto; acrescenta-se também o *uso em aulas* àqueles conjuntos utilizados para demonstração no ensino; o “estado do inventário”, sendo também considerados inventariados os conjuntos com os mais simples inventários e até listagens que apenas enumerem os objetos; a “documentação associada”, referindo-se a existência de documentos arquivísticos que entraram no museu junto ao objeto, podendo estar *organizada, não organizada*, ou quando não se sabe da existência deste tipo de documento, considerou-se que *não há informação*; e por fim, o “estado de conservação” atribuído a todo o conjunto, podendo variar entre *bom, regular e ruim*. A síntese das informações encontra-se na TAB. 1, a seguir.

TABELA 1 - Síntese das características dos conjuntos de C&T em museus do Rio de Janeiro.

Campo Museus	Nº de objetos	Relevância	Utilização	Estado do Inventário	Document. Associada	Estado de conserv.
Museu da Escola Politécnica	272	Nacional	Uso museológ.	Inventariado	Não há informação	Bom e regular
Museu de Química Prof. Athos Ramos	1000	Nacional	Exposição e aulas	Inventariado	Não há informação	Bom e regular
Museu da Geodiversidade (UFF)	55	Nacional	Sem uso	Não há	Não há informação	Bom

Museu Nacional	50	Nacional	Sem uso	Não há	Não há informação	Regular / ruim
Memorial Carlos Chagas Filho	100	Nacional	Uso museológ.	Inventariado	Não há informação	Bom e regular
Museu do Microscópio	100	Nacional	Exposição e aulas	Inventariado	Organizada	Bom e regular
Museu Aeroespacial	100	Nacional	Uso museológ.	Inventariado	Organizada	Bom e regular
Museu Histórico do Exército	30	Nacional	Exposição	Não há	Não há informação	Regular
Museu da Ilha Fiscal	200	Nacional	Exposição e aulas	Inventariado	Não há informação	Bom
Museu Militar Conde de Linhares	10	Nacional	Uso museológ.	Não há	Não há informação	Bom
Museu Cartográfico do Serviço Geográf. do Exército	100	Nacional	Exposição	Inventariado	Não organizada	Bom e regular
Museu do Laborat. Químico e Farm. do Exército	40	Nacional	Sem uso	Inventariado	Não há informação	Bom
Museu do Batalhão de Comando e Contr. da Marinha	20	Institucional	Sem uso	Inventariado	Não há informação	Bom
Museu da Escola Naval	10	Institucional	Exposição	Inventariado	Não organizada	Bom
MAST	2000	Internacional	Uso museológ.	Inventariado	Organizada	Bom

Museu das Tele- comunicações	297	Nacional	Uso museológ.	Inventariado	Não há informação	Bom e regular
Museu Histórico Nacional	170	Internacional	Uso museológ.	Inventariado	Não há informação	Bom e Regular
Museu da República	6	Nacional	Uso museológ.	Inventariado	Não há informação	Bom
Museu do Centro de Inform. Dissem. Informações - IBGE	9	Institucional	Exposição	Inventariado	Não há informação	Bom

Fonte: Fichas de registro do Projeto Valorização do patrimônio de C&T.

5 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS OBTIDOS

5.1 A dimensão dos Conjuntos de objetos de C&T

Nos 19 locais registrados, encontram-se cerca de 5.000 objetos de C&T. Esse total constitui parte significativa de artefatos que compõem conjuntos de C&T em museus brasileiros¹². Essa porcentagem é elevada principalmente por aqui se encontrar um dos principais museus de C&T brasileiros, o Museu de Astronomia e Ciências Afins - Mast, que pode ser considerada a instituição que mais se aproximaria de um Museu Nacional de C&T e possui uma coleção de grande dimensão. O Museu de Química Professor Athos da Silveira Ramos e o Museu das Telecomunicações também contribuem com acervos de C&T numerosos.

Uma prática observada por pesquisadores da área refere-se à que muita coisa está sendo descartada, principalmente no meio universitário. Isso justifica que existam mais objetos compondo conjuntos preservados em museus fora da área universitária. Há que se destacar que ainda há muita coisa antiga em uso nas universidades, situação rara nos institutos de pesquisa.

Quanto aos tipos de objetos mais encontrados, não é possível fazer uma análise precisa, pois nem todas as instituições souberam detalhar quais e quantos diferentes instrumentos compõem os conjuntos e coleções, deixando clara a necessidade de estudos mais

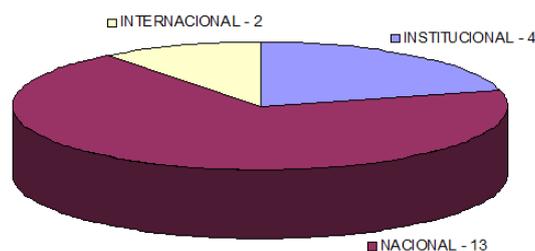
¹² 30% do patrimônio de C&T museológico encontrado pela equipe do Projeto Valorização está nesta cidade.

aprofundados sobre o assunto. De forma estimativa, as áreas mais observadas foram topografia, comunicações, ótica, eletricidade, química, física e astronomia. Quanto à antiguidade, é possível afirmar que há peças do século XIX no Museu da Escola Politécnica, no Mast, no Museu de Química da UFRJ, no Museu do Microscópio e no MHN, onde pode haver até objetos do século XVIII, talvez os mais antigos do Brasil. Ainda que não haja informação para comprovação, certamente há objetos centenários em alguns museus militares e no Museu Nacional.

5.2 A Relevância dos Conjuntos

Os resultados referentes ao quesito “relevância dos conjuntos de objetos de C&T” nos museus do Rio de Janeiro estão apresentados na FIG. 1.

FIGURA 1 - Gráfico apresentando resultados relacionados à relevância das coleções de C&T nos museus da cidade do Rio de Janeiro.



Duas coleções foram consideradas relevantes internacionalmente por possuírem peças raras e muito antigas: a preservada no Mast e a do Museu Histórico Nacional. Treze coleções foram consideradas de relevância nacional: as seis coleções universitárias, onde há conjuntos significativos, com peças de grande valor histórico, que servem de objetos de estudo sobre a evolução científica e tecnológica das áreas a que pertencem, sobre a evolução das técnicas de produção de aparatos científicos e sobre o ensino e a pesquisa acadêmica; cinco coleções militares, onde se destacam as do Museu Aeroespacial e do Museu Cartográfico do Serviço Geográfico do Exército, com objetos originais de pesquisas pioneiras no Brasil; e a coleção da Ilha Fiscal, com objetos oriundos da Diretoria de Patrimônio Histórico da Marinha, inclusive remanescentes da Guerra do Paraguai. Ainda que não haja muitas informações sobre as contribuições científicas dos objetos da pequena coleção do Museu da República, esta também foi considerada nesta relevância por compor o acervo de um dos principais museus brasileiros. O último conjunto de relevância nacional é do Museu das Telecomunicações - Oi Futuro, que além de preservar o acervo do antigo Museu do Telephone, com peças únicas da trajetória da telefonia brasileira, é uma coleção aberta, onde se está frequentemente

introduzindo novos elementos das telecomunicações. As demais quatro coleções foram consideradas de valor institucional, pois os objetos tiveram uso restrito aos trabalhos de ensino e / ou pesquisa nas instituições às quais estão atrelados e não foi identificada nenhuma peculiaridade. No entanto, essa classificação é dinâmica e pode mudar, à medida que novas pesquisas com os artefatos forem realizadas.

Ao se considerar o número estimado de objetos nessas coleções, 2.170 tem relevância internacional (2 museus), 3.100 tem relevância nacional (13 museus) e 60 objetos tem relevância institucional (4 museus). O que se percebe, é que a maior parte dos objetos de C&T preservados em museus cariocas é relevante para o país, e, graças à coleção do Mast, o número de objetos considerados relevantes internacionalmente também é bastante elevado.

5.3 A Utilização dos Objetos

O gráfico com os resultados referentes à utilização dos objetos de C&T pode ser visto na FIG. 2, a seguir.

FIGURA 2 - Gráfico apresentando resultados referentes à utilização dos conjuntos de C&T nos museus da cidade do Rio de Janeiro.



Pode-se considerar que quatro conjuntos, dois militares - Museu do Batalhão de Comando e Controle e Museu do Laboratório Químico e Farmacêutico - e dois universitários - Museu Nacional e Museu da Geodiversidade - possuem coleções que não são utilizadas museologicamente. O que se percebe nas instituições militares é a preocupação em não descartar o material histórico, mas desacompanhado de um projeto de utilização desse material. No caso dos conjuntos universitários, a situação é similar, os objetos foram utilizados nos departamentos e optou-se por não descartá-los devido a sua importância científica e histórica, porém não são da área de maior interesse dos museus - ambos de Ciências Naturais -, talvez por isso ainda não tenham sido tratados de forma adequada museologicamente. No entanto, nesses locais há maior possibilidade dos conjuntos tornarem-se objetos de estudo de funcionários ou alunos interessados na área. Vale ressaltar que alguns objetos pertencentes ao Museu da Geodiversidade encontram-se exibidos em algumas salas e

corredores do Departamento de Geociências da UFF, mas de forma que não se considera como uma exposição museológica.

Outros sete conjuntos são grupos de objetos que foram mantidos ou agrupados por serem excepcionais na área científica, são expostos ao público de forma permanente, em um local especialmente preparado para tal, ainda que sem uma metodologia definida – a exceção do Museu do Microscópio, onde não há exposição permanente. No entanto, a função deles se limita a exibição, não servindo de fonte ou referencia a nenhum tipo de estudo científico. Isso acontece no Museu do Centro de Documentação e Disseminação de Informações do IBGE, onde há a reconstituição de um escritório dos anos 1940, no qual os objetos de C&T compõem o ambiente; e em três museus militares, o Museu Histórico do Exército e Forte de Copacabana, Museu Cartográfico do Serviço Geográfico do Exército e o Museu da Escola Naval, onde há exposições permanentes abertas ao público, no entanto não é desenvolvido nenhum trabalho científico sobre ou através dos objetos expostos, nem atividades pedagógicas desenvolvidas para essas visitas. Mesmo o Forte de Copacabana, que desenvolve atividades educacionais, pois recebe grupos escolares, não utiliza esses objetos para tais atividades. O que se percebe aqui é que fora desenvolvido um trabalho que privilegiou colocar esses objetos acessíveis à contemplação da sociedade, e valorização dos mesmos como símbolos da história das instituições, mas não se gera mais conhecimento sobre ou através deles, e nem sempre possuem uma alocação adequada.

Em dois museus universitários da cidade do Rio de Janeiro vê-se uma prática comum Brasil afora: o acervo está à disposição de alunos e professores para práticas de ensino, utilizando objetos históricos em demonstrações de “como era feito antigamente”. Isso foi detectado no Museu de Química Professor Athos da Silveira Ramos e no Museu do Microscópio, ambos da UFRJ. Vale ressaltar que nas áreas das ciências exatas e engenharias os cientistas, em geral, não estão conscientes dos valores patrimoniais que essas peças podem ter e da sua importância para a História das Ciências, por isso limitam-se em tentar manter o funcionamento dos aparatos, ainda que tenham que canibalizá-los ou modernizá-los.

A prática de usar os objetos de C&T em aulas demonstrativas está em consonância com o pensamento “funcionalista” do objeto. Uma vez que não fora descartado, a função que podem ter após o fim de seu uso laboratorial é servir para observação de suas engrenagens e funcionamento. O que se vê nas áreas universitárias é que, mesmo os professores que se dispõem a não deixar descartar peças consideradas importantes, veem nesse tipo de uso uma boa justificativa para a manutenção da peça. Além desses museus universitários, houve um

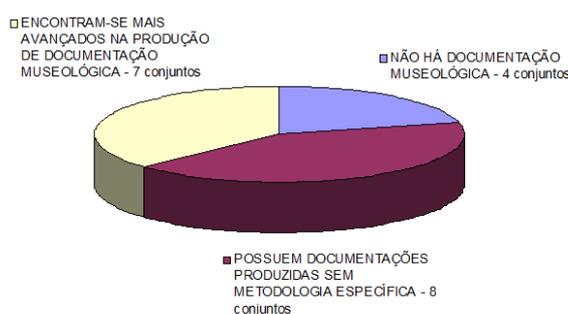
caso de empréstimo do acervo do Museu da Ilha Fiscal, também para fins de prática de ensino, por isso, a coleção deste museu foi incluída neste item.

Oito entre os dezenove conjuntos de objetos de C&T registrados podem ser considerados adequados ao conceito de uso museológico, pois são usados em exposições museológicas, estão disponíveis para realização de pesquisas e estudos científicos das áreas da história, museologia e estudos do patrimônio, e são utilizados para fins educativos e de entretenimento nos museus. Nem sempre os objetos e coleções estão sendo utilizados de todas essas formas simultaneamente, mas estão disponíveis para esses usos. Essa situação é perceptível nos seguintes museus: Museu da Escola Politécnica, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Museu das Telecomunicações, Museu Aeroespacial, Museu Histórico Nacional, Museu da República, Museu Militar Conde de Linhares e Memorial Carlos Chagas Filho.

5.4 A Documentação Museológica

A FIG. 3, a seguir, apresenta os resultados obtidos em relação à situação da documentação museológica, tendo como principal referência à produção de inventário dos conjuntos.

FIGURA 3 - Gráfico apresentando resultados sobre a documentação museológica referente aos conjuntos de objetos de C&T nos museus da cidade do Rio de Janeiro.



Seguindo as informações disponibilizadas pelos funcionários dos museus cariocas e registradas nas fichas, percebe-se que a maioria dos museus produziu inventário ou alguma listagem de organização sobre seus acervos. Quatro dos conjuntos de objetos de C&T não estão inventariados e não foi produzida nenhuma documentação museológica a respeito deles (Museu Militar Conde de Linhares, onde não há inventário, apenas poucas fichas de objetos que foram doados com documentações; Museu Histórico do Exército e Forte de Copacabana, que não possui nenhum tipo de documentação em papel relacionada aos objetos expostos; Museu da Geodiversidade, também não possui nenhuma documentação museológica; Museu

Nacional, onde ainda não produzido nenhum trabalho baseado neste conjunto específico de objetos da coleção). Os três últimos são museus que ainda não trabalharam o seu acervo, aqui considerados conjuntos sem uso.

Museus que desenvolveram listagem de organização, ou inventários utilizando metodologia própria para produzi-los são: o Museu das Telecomunicações, que também possui fichas catalográficas de cada objeto; o Museu da Ilha Fiscal, que expandiu a metodologia de produção de inventário ali criada para outros museus militares; o Museu Cartográfico do Serviço Geográfico do Exército, que elaborou um catálogo do seu acervo; e no Museu da Escola Naval, cujos objetos estão cadastrados em um sistema interno.

No Museu Agencia Modelo de 1940, do IBGE, há uma listagem informativa composta pelos materiais considerados históricos da instituição, seja o que está na sala expositiva, seja o que está em uso; situação semelhante acontece no Museu do Batalhão de Comando e Controle da Marinha, onde os objetos de C&T compõem, junto a todos os outros objetos do local, uma listagem de patrimônio renovada anualmente. Esse tipo de documento, apesar de não se assemelhar a um inventário museológico, registra a existência desses artefatos.

No Museu Aeroespacial e no Museu da Química Professor Athos da Silveira Ramos, os funcionários afirmam que os conjuntos estão inventariados, porém não estão disponíveis para consulta do público externo. No entanto o Aeroespacial publica catálogos do acervo.

Os museus onde os processos de produção de documentação museológica estão mais avançados, pois inventariaram seus acervos com base em metodologia da Museologia e possuem outros documentos como fichas catalográficas, banco de dados, etc., são: Museu da Escola Politécnica, desde o ano 2008 organiza seu acervo de forma sistematizada e disponível ao público; o Mast, desde 1997 registra e organiza seu acervo de forma sistemática e, além de disponibilizar inventários, catálogos e informações, dá consultoria para outros museus nessa e em outras atividades; o Museu Histórico Nacional, que possui base de dados digital sobre todo seu acervo, além de fichas eletrônicas e dossiês com documentos referentes a cada objeto; o Museu da República, onde o inventário está disponível em formato digital e impresso, além de possuir um arquivo de fichas museológicas de cada objeto; o Museu do Laboratório Químico e Farmacêutico do Exército possui inventário em formato digital; Memorial Carlos Chagas Filho, onde o acervo está inventariado e catalogado; o Museu do Microscópio possui inventário em formato digital e impresso.

5.5 Documentação Associada e Conservação

Poucos museus possuem documentação arquivística diretamente associada aos objetos de C&T. Três deles possuem um arquivo organizado, onde estão alocados esses e outros documentos sobre as coleções e a instituição, são eles: o Mast, onde há um conjunto de catálogos e manuais de fabricantes de instrumentos e equipamentos de C&T, além de fundos arquivísticos, no Arquivo de História da Ciência da instituição, que possuem documentos relacionados à história da instituição de origem dos objetos; o Musal, onde estão livros e manuais de uso e outras documentações originais, associadas, sobretudo aos conjuntos de aviões e aeronaves; e o Museu do Microscópio, que apesar de ter um conjunto pequeno de documentos arquivísticos, está organizado de forma sistemática no departamento.

Outras instituições que possuem manuais, catálogos de uso, notas e documentação de manutenção, compra e venda, guardados sem sistematização arquivística são: o Museu Cartográfico do Serviço Geográfico do Exército e o Museu da Escola Naval. Dois museus não souberam informar se existem documentos em outros lugares fora do museu, os demais desconhecem a existência de qualquer documentação original diretamente associada a objetos científicos.

Pelos dados das Fichas chega-se à conclusão que os conjuntos de objetos de C&T estão entre bom e razoável estado de conservação, uma vez que 18 museus afirmaram estar nesta categoria. Apenas no Museu Nacional alguns dos objetos científicos não estão em bom estado de conservação, mas sabe-se que o Museu possui laboratório de restauro e conservação de acervos, de forma que se essa coleção for trabalhada pelo museu, poderá modificar seu status.

No entanto, se a análise sair da aparência dos objetos e da afirmação dos profissionais entrevistados e cair sobre as condições ambientais às quais esses objetos estão submetidos em exposição ou em reserva técnica, a realidade é outra. Isso é interessante, pois demonstra que em muitos locais, o estado de conservação dos objetos foi analisado simplesmente pela aparência, não sendo consideradas as técnicas utilizadas para sua manutenção material (como produtos de limpeza), as características do ambiente no qual se encontra e a existência de modificações nos objetos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que existem possibilidades de proteger o patrimônio cultural de C&T, mesmo sem um instrumento jurídico de proteção específico para a área, o que realmente pode estar impedindo que esses conjuntos se tornem patrimônio, bens musealizados ou de interesse

público, são outros problemas identificados na área da valorização dos objetos de C&T. Há muitos conjuntos alocados em lugares onde não há orçamento, pessoal, vocação, missão ou sensibilidade para a preservação e divulgação. Muitos desses conjuntos não têm o seu aspecto histórico e suas potencialidades patrimoniais reconhecidas e valorizadas por aqueles que convivem com esses objetos, falta conscientização por parte dos cientistas, que os utilizam / utilizaram. Apesar de alguns reconhecerem que há exemplares raros e de grande potencial científico, não se animam com a preservação, ainda mais quando se sabe que preservar requer uma série de atividades desligadas daquelas já executadas no ambiente de trabalho.

Além das dificuldades na atribuição de valor cultural aos itens da C&T, a possível retirada dos objetos de C&T dos seus ambientes originais e inserção em acervos museológicos levantam outras questões relacionadas às práticas museológicas. Por um lado, seria interessante que as instituições de ensino e pesquisa valorizassem seus materiais, organizando-os, inventariando-os e até musealizando-os no local onde estes objetos estiveram nas suas funções originais, e onde a sua permanência poderia auxiliar em uma série de atividades, e contribuir na formação da memória da instituição. No entanto, por outro lado, vê-se a precariedade nas condições de funcionamento de muitos pequenos e médios museus de C&T criados dentro de instituições, que não conseguem verbas e políticas que atraiam o público e garantam uma boa preservação, são “histórias de fracassos” (GRANATO e LOURENÇO, 2011).

A cidade do Rio de Janeiro possui uma quantidade significativa de objetos de C&T guardados em museus. Segundo os dados do projeto Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro, há cerca de 4.570 objetos, que corresponde a 30% do registrado em museus em todo o país. Além do número relativamente elevado, mais de 98% desses objetos está em coleções consideradas relevantes nacional e internacionalmente, o que mostra que nos museus dessa cidade há representantes do patrimônio de C&T de grande importância histórica e científica.

O que não se pode afirmar é que todos estão recebendo tratamento adequado, sob o ponto de vista museológico. Apesar da maioria, 15 conjuntos, estar inventariada ou pelo menos listada, 8 de fato estão sendo utilizados em estudos e outras atividades museológicas, além das exposições. Os demais não são usados da forma mais adequada, havendo conjuntos sem nenhum uso atualmente, outros apenas expostos permanentemente.

Também é de se concluir, baseado nessas análises, que a área menos evidente em um museu é a área da pesquisa. Pouquíssimos museus investigam o seu acervo, alguns chegam a produzir um inventário museológico, mas não seguem em direção à produção do

conhecimento sobre o patrimônio ali preservado. A produção de catálogos e fichas museológicas é ainda menor, e se pensar em pesquisas mais aprofundadas, com uso de outras documentações e metodologias, talvez apenas o Mast esteja cumprindo essa tarefa.

A falta de documentos relativos à trajetória dos objetos antes de serem musealizados, comum nos museus, acarreta inevitáveis dificuldades para a construção da biografia dos objetos de C&T, especialmente na etapa pré-museu de suas existências, que seria pedra angular para uma abordagem de cunho mais histórico nos museus de ciência (ALBERTI, 2005). A realidade demonstra que, ainda que nos museus o objeto receba um tratamento visando sua preservação na melhor forma possível, com os meios que se pode obter, a documentação pré-museu não está minimamente relacionada com esses objetos. Podem existir ainda muitos documentos que se refiram aos objetos de C&T, tais como notas de compra, empréstimo, manutenção, conserto, manuais, catálogos, etc., além de anotações, cadernos, relatórios, entre muitas outras documentações. No entanto, os locais de guarda de documentos em papel e documentos tridimensionais muitas vezes não se comunicam e conseqüentemente não associam seus acervos. Alberti (2005) questiona o porquê da documentação pré-museu não ser recolhida junto ao objeto no momento em que este se torna museológico, e encontra duas justificativas: uma, a percepção limitada das potencialidades dos objetos de C&T e, a outra mais pragmática, a urgência na preservação desses objetos, frequentemente retirados do lixo.

Tendo como base a análise desses dezenove museus, o que se percebe é a impossibilidade de muitas dessas instituições em cumprir as funções primordiais das instituições museológicas, colocadas no artigo 1º do Estatuto dos Museus.¹³

Todos os museus aqui apresentados são caracterizados como "Museus Tradicionais", isto é, aqueles onde a base conceitual é o objeto museológico. O que se percebe é que os pequenos museus criados pela necessidade de guardar objetos considerados importantes possuem características que se aproximam daqueles primeiros museus institucionalizados: espaços físicos de guarda de objetos, englobando tudo que pode ser colecionável, que desperte curiosidade ou interesse científico (SCHEINER, 2008).

¹³ Sucintamente, devem conservar os acervos, investigá-los, interpretá-los e expô-los, de forma que possam contribuir em estudos, pesquisas, atividades educativas e contemplação. Além de serem instituições sem fins lucrativos, permanentemente abertas ao público, e que contribuam para o desenvolvimento da sociedade.

É sabido que nem todas as instituições que se propõem a serem museus, ou que assim se intitulam, conseguem se enquadrar nessa categoria. Essa impossibilidade pode ter uma série de causas: a falta de recursos financeiros e humanos; a falta de espaço adequado; a falta de prioridade da instituição a qual estão vinculados; e inclusive, a falta de interesse em praticar todas as ações que deveriam ser primordiais nos museus, limitando-se a salvar do descarte peças consideradas importantes e possibilitando o acesso ao público. Portanto, o uso de outras nomenclaturas, como memoriais, exposições, coleções visitáveis, etc., deveriam ser adotados, sem demérito do trabalho realizado. Isso é importante tanto para a instituição, que não transpõe executar um trabalho ineficiente, quando para as instituições museológicas, que não têm os seus objetivos e finalidades deturpados, o que prejudica a identidade dos museus. Por outro lado, em alguns casos a denominação de “museus” torna-se importante para o reconhecimento institucional e, muitas vezes para a própria sobrevivência do espaço que se propõe museológico.

Por fim, o que se conclui com a análise dos museus que possuem acervo de C&T é a necessidade da realização de muitos outros estudos e reflexões, havendo diversas possibilidades para a produção de conhecimento, como ampliar a análise para os conjuntos de museus do Brasil; ou eleger um ou alguns deles para que sejam minuciosamente estudados e descritos. Esses conjuntos não podem ser equiparados às centenas de conjuntos que se encontram pelas universidades, institutos de pesquisa e escolas de ensino médio. Os aqui apresentados estão de alguma forma protegidos, por terem sido selecionados, resignificados e estarem em um local que tem a salvaguarda de objetos culturais como missão. Conjuntos já alocados em museus podem estar mais próximos de serem estudados, pesquisados e divulgados do que tantos outros conjuntos que estão fora deste tipo de instituição.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa no Rio de Janeiro (FAPERJ) pelo financiamento das pesquisas aqui apresentadas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Samuel J. J. M. Objects and the museum. **ISIS**, v. 96, p. 559-571, 2005.

BRENNI, Paolo. Trinta anos de atividades: instrumentos científicos de interesse histórico. In: ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de. **Caminho para as estrelas**: reflexões em um museu. Rio de Janeiro: MAST, 2007. p.162-179

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museu, ciência, tecnologia e sociedade. In: VALENTE, Maria Esther Alvarez (Org). **Museus de Ciência e Tecnologia** – interpretações e ações dirigidas ao público. Rio de Janeiro: MAST, 2007. p. 41-45.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As Transformações do Patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, Izabela; LIMA, Manuel Ferreira (Org.). **Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA Publicações, 2012. p. 59-73.

GRANATO, Marcus. Panorama sobre patrimônio da Ciência e Tecnologia no Brasil: Objetos de C&T. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio (Org.). **Cultura Material e Patrimônio de Ciência e Tecnologia**. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p.78-103. Disponível em:

<http://www.mast.br/livros/cultura_material_e_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia.pdf>. Acesso em: 14 de jul. 2014.

GRANATO, Marcus; LOURENÇO, Marta. Reflexões sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia na Atualidade. **Revista Memória em Rede**, v. 2, n. 4, p. 85-103, dez. 2010 / mar. 2011. Disponível em: www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede. Acesso em: 12 Jul. 2014.

GRANATO, Marcus; LOUVAIN, Pedro. Legislação de Proteção ao Patrimônio Cultural de Ciência e tecnologia: análise e proposições. In: GRANATO, Marcus; SCHEINER, Tereza (Org.). **Museologia, Patrimônio, Interculturalidade: museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo intercultural**. V.2. Museologia, Políticas Públicas e Inclusão Social. Museus, Patrimônio, Natureza e Biodiversidade. Museus e Patrimônio Científico e Tecnológico. (*Textos Selecionados*). Rio de Janeiro: MAST, 2013. p.234-249.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; FURTADO, Janaina L.; NEVES, Luiz Paulo Gomes. Objetos de ciência e tecnologia como fontes documentais para a história das ciências: resultados parciais. In: VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2007, Salvador. **Anais do VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. Brasília: ANCIB, 2007. p. 1-16.

JACOMY, Bruno. Instrumentos, máquinas e aparatos interativos de ciência e tecnologia exibidos em museus. In: VALENTE, Maria Esther Alvarez (Org.). **Museu de Ciência e Tecnologia** – interpretações e ações dirigidas ao público. Rio de Janeiro: MAST, 2007.

LOURENÇO, Marta. O patrimônio da ciência: importância para a pesquisa. *Museologia e Patrimônio*, **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, v. 2, n. 1, p. 47-53, 2009. Disponível em:

<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/45/25>>. Acesso em: 14 de Jul. de 2014.

LOURENÇO, Marta; GESSNER, Samuel. Documenting Collections: Cornerstones for More History of Science in Museums. **Science & Education** – Contributions from History, Philosophy and Sociology of Science and Mathematics, v. 15, n. 1. p. 1-21, 2012.

LOURENÇO, Marta; WILSON, Lydia. Scientific heritage: Reflections on its nature and new approaches to preservation, study and access. **Studies in History and Philosophy of Science**, v. 44, p. 1-10, 2013.

NASCIMENTO, Silvania Sousa do. Museu, ciência, tecnologia e sociedade: um desafio de gerações. In: VALENTE, Maria Esther Alvarez (Org). **Museu de Ciência e Tecnologia: interpretações e ações dirigidas ao público**. Rio de Janeiro: MAST, 2007. p. 47-55.

PANESE, Francesco. O significado de expor objetos científicos em museus. In: VALENTE, Maria Esther Alvarez (Org.). **Museus de Ciência e Tecnologia: interpretações e ações dirigidas ao público**. Rio de Janeiro: MAST, 2007. p.31-39.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopedia Einaudi*, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

SCHEINER, Tereza Cristina. O Museu como Processo. In: JULIÃO, Letícia (Coord.); BITTENCOURT, José Neves (Org.). **Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p.34-47.

TAUB, Liba. Introduction On scientific instruments. **Studies in History and Philosophy of Science**, v. 40, p. 337-343, 2009.

MUSEALIZAÇÃO E PATRIMONIALIZAÇÃO: FORMAS CULTURAIS INTEGRADAS, TERMOS E CONCEITOS ENTRELACADOS¹⁴

MUSEALIZATION AND PATRIMONIALIZATION: CULTURAL FORMS INTEGRATED, TERMS AND CONCEPTS INTERLACED

Diana Farjalla Correia Lima¹⁵

Resumo: Abordagem dos processos Musealização e Patrimonialização aplicados no campo da Museologia de modo integrado. Representam instrumentos do poder simbólico das instâncias e profissionais credenciados como especializados. Assim, socialmente legitimados, atuam baseados em preservar manifestações culturais/naturais caracterizando-as como bens simbólicos a benefício de gerações futuras. Objetivos da investigação: identificar no contexto desses termos/conceitos as expressões do pensar e agir do campo; as designações atributos de valor; interpretar os critérios vinculados; relacionar a políticas culturais locais e internacionais visando construir um elenco de indicadores temáticos teórico-práticos e representativo das objetivações simbólicas que permita desenhar o contexto de exercício de tutela intelectual e prática. Pesquisa de teor qualitativo em contexto documental, interpretação e análise comparativa das fontes do tema (em grande parte, primárias) associando patrimônio e patrimônio musealizado, contextos nacional e internacional de: artigos de profissionais; instâncias de representação; produção relacionada a interpretações, normas, procedimentos e formas de tratamento; legislação; bases de dados temáticas sobre espaços e coleções musealizadas e patrimonializadas (serviços de informação: países, grupos internacionais, locais). Os resultados apontam indicadores com designações e significações (termos/conceitos) revestidas de perfil destacando os itens selecionados em meio a grupos tipológicos – uma marca cultural de distinção. É o atributo de valor determinando inserção na categoria Bem, permitindo ingerências técnicas ou legais. Ao final, verificou-se que o poder simbólico está entranhado no quadro ideológico e de atividades dos dois processos. Na qualidade de aparelhos simbólicos validam institucionalmente pelo ato documental (registro) que de um lado imprime a imagem social de valorização, mas por outro legitima a outorga da responsabilidade no trato dos bens aos agentes do campo museológico-patrimonial. Presidem na dimensão cultural a construção de um perfil competente que lhes dá o crédito do reconhecimento e abona para estabelecer a ordem tutelar das apropriações e intervenções conceituais e operacionais.

Palavras-chave: Museologia e patrimônio. Musealização. Patrimonialização. Bem Cultural-Natural. Poder Simbólico.

Abstract: Approach of musealization and patrimonialization processes applied in the field of museology in an integrated manner. They represent the symbolic power of cultural instances and the professional groups recognized as specialist. Thus, socially legitimized, they act based on preserving cultural/natural manifestations characterizing them as symbolic cultural property in benefit of future generations. Objectives of the research: identify in the context of these terms/concepts the expressions of thought and action of the field; the names and attributes values; to interpret criteria and relate to local and international cultural policies, seeking to build a list of representative theoretical and operational themes indicators of

¹⁴ Artigo relacionado a pesquisa realizada com apoio do CNPq (produtividade). “Musealização e Patrimonialização - Termos e Conceitos da Museologia em ação: identificando e explicitando indicadores teórico-práticos para aplicação”.

¹⁵ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST, diana@mls.com.br

symbolic objectifications enabling drawing the context of the intellectual and practical exercise of protection. Qualitative research with documental context, interpretation and comparative analysis of the sources of themes (primary, in large part) involving musealized heritage and other cultural elements with potential qualities to be musealized, international and national context of: edited articles; instances of cultural representation and related interpretations; rules; cultural procedures and modalities of technical treatment; legislation; thematic databases focusing museum spaces and museum artifacts and patrimonialized collections (information services: countries, international and local groups). The research results point to indicators with names and meanings (terms/concepts) revealing profile highlighting the selected items amid typological groups - a cultural mark of distinction. It is the attribute value determining inclusion in the category of cultural property, allowing technical or legal interference. At the end, it was found that the symbolic power is entrenched in the ideological framework and activities of the two processes.

Keywords: Museology and Heritage. Musealization. Patrimonialization. Cultural-Natural Property. Symbolic Power.

O conceito de cultura que eu defendo, [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado as teias do significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa a procura de significados. É justamente uma explicação que eu procuro.

Clifford Geertz

1 MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO: UMA COMPOSIÇÃO SINGULAR

A pesquisa que estamos desenvolvendo no campo da Museologia envolve os processos denominados Musealização e Patrimonialização, um espaço conceitual e prático que contempla a classe dos bens simbólicos nas amplas categorias nomeadas culturais, naturais, materiais, intangíveis e cujo espectro se sustenta em variadas formas de interpretação elaboradas pelo olhar e pelo trato especializados do domínio do conhecimento. O contexto interpretativo está vinculado, no plano do pensar, a representações culturais e explicitações correlatas ambientadas e voltadas a determinado objeto de estudo; e no plano das ações a práticas culturais formalizadas por meio das modalidades de execução que expressam e exercem o discurso do outro plano em comportamento de interrelação. O cenário integrado da Musealização-Patrimonialização alcança manifestações consideradas como Bens de valor simbólico e ligadas aos aspectos da vida humana na sua integralidade: diferentes grupos culturais e as referências ao mundo da natureza.

Nossa pesquisa apoiada na ação do poder simbólico, força ativa na dimensão da cultura, é desenvolvida em conformidade com estudos teóricos de Pierre Bourdieu. Assim, dedica-se às intervenções dos dois processos e suas interpretações apresentadas a partir da identificação de uma imagem que chancela atributos de valor, rege procedimentos político-

institucionais a cargo de instâncias culturais socialmente legitimadas por agentes credenciados, individuais e institucionais, no entrelace temático e de ação unindo Museologia e Patrimônio. O foco investigativo, portanto, diz respeito à vocalização habilitada pelo campo museológico que proclamada pelas vias da produção teórica e da prática alcança diálogos com outros espaços do conhecimento.

No contexto da Musealização e da Patrimonialização, processos que são referenciados no campo da Museologia a várias modalidades pelas quais se apresentam os museus e suas interações no mundo da cultura, reconhece-se o domínio Museologia revestido de feição singular, isto é, uma formação cultural constituída de elementos considerados da ordem do Patrimônio.

A forma cultural Patrimônio alicerçada no valor simbólico emprestado ao que se convencionou identificar como um Bem, nas clássicas categorizações já citadas, ilustra um ambiente ajustado às interseções museológicas e suas relações decorrentes. Da mesma maneira, o museu responde a outra forma cultural identificada sob o modelo de patrimônio musealizado. Ainda, o Patrimônio, a sua vez, em sua constituição deixa perceber que a condição original é passível de musealização: o estado latente musealizável.

Não estamos fazendo um mero jogo de palavras.

Em Musealizar e Patrimonializar há imbricação que se mostra em situações combinando fundamentos da formação cultural. E traça nichos de visões interpretativas para intervenções do extrato museológico-patrimonial que, também, atuam como prerrogativas das instâncias legitimadas pela dimensão social/cultural em níveis nacional e internacional.

As bases da interação conceitual Museologia-Patrimônio são expostas no artigo *L'histoire de la Muséologie, est-elle finie?* Em trecho específico, o tópico Da Museologia à Patrimoniologia, François Mairesse ¹⁶ explica que

[...] desenha-se uma reflexão de outro modo mais importante: o museu se funda, nesta perspectiva, inteiramente com a noção do patrimônio. Refletindo bem, é efetivamente uma forte tendência que pode ser observada ao longo dos últimos 20 anos: torna-se cada vez mais difícil separar o patrimônio e museus, tal o modo que os dois estão fundidos. Provavelmente, pode-se salientar que, durante este período, as fronteiras demarcando os dois domínios foram diluídas, permitindo o desafio de projetar o patrimônio sob uma forma mais global que vai do monumento histórico ao patrimônio imaterial passando através dos testemunhos materiais apresentados tradicionalmente nos museus. Atualmente o certo é que a maioria das obras

¹⁶ Exerce a docência na Universidade Sorbonne 3 (França). Atual presidente do ICOFOM, Comitê Internacional para Museologia do ICOM, Conselho Internacional de Museus, também, foi diretor do Museu Real Mariemont (Bélgica) entre outras atividades.

sobre patrimônio abordam, de passagem, o mundo dos museus, porquanto a noção de patrimônio é central para a museologia (MAIRESSE, 2006, p.91-92, tradução e grifo nosso)¹⁷.

O cenário dessa irmanada influência intelectual e operativa está manifestado nos títulos que as instâncias ostentam e vem a dar indícios ou, claramente, dizer da representação dos seus conteúdos.

Citamos alguns exemplos e as áreas ou temas associados a entidades: -- Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM (Museologia); -- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN (Patrimônio e Museus¹⁸); -- Conselho Internacional de Museus, *International Council of Museums* ICOM (Museologia e Patrimônio) e seu Comitê Internacional para Museologia, *International Committee for Museology* ICOFOM (Museologia e Patrimônio); -- Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, *International Council on Monuments and Sites*, ICOMOS (Patrimônio e Museus); -- Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Patrimônio e Museus); e ainda, como não poderia deixar de ser, a instância Museu (Museologia e Patrimônio).

Abrindo parênteses, devemos mencionar que as instâncias de legitimação firmam sua prerrogativa sobre um conjunto de manifestações categorizadas como Bens Simbólicos. A ingerência sobre tais representações torna-se globalmente pública por meio da divulgação da informação cultural especializada em determinado assunto na rede mundial de computadores (*internet*). A função comunicacional pode ser veiculada em modelo que diz respeito ao *site* de cada instituição e no qual se apresenta, individualmente, referenciando bases de dados relativas ao conjunto de bens que titula. Ou também, quando integra bases de dados reunidas nos serviços de informação (portais) de temática museológico-patrimonial compondo ‘conglomerados’ de Bens. A repercussão no segundo modelo alcança maior impacto pela

¹⁷ Texto original de Mairesse --- [...] “se dessine une réflexion autrement plus importante: le musée se fonde, dans cette perspective, entièrement avec la notion de patrimoine. A bien y réfléchir, c’est effectivement une tendance lourde qui peut être observée depuis une vingtaine d’années: il devient de plus en plus difficile de séparer patrimoine et musées, tant les deux sont fusionnés. Sans doute peut-on remarquer que, durant cette période, les frontières balisant ces deux domaines se sont fluidifiées, permettant de concevoir l’enjeu patrimonial sous une forme plus globale allant du monument historique au patrimoine immatériel en passant par les témoins matériels classiquement présentés dans les musées. Toujours est-il que la plupart des ouvrages sur le patrimoine abordent, en passant, le monde des musées, tandis que la notion de patrimoine est centrale à la muséologie”.

¹⁸ O IPHAN esteve responsável no Brasil pela política de museus desde o ato de criação do processo de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, 1937 (SPHAN), até 2009 quando, então, foi criado o IBRAM, transferindo-se a partir da nova condição político-institucional a competência do antigo órgão para o novo Instituto.

facilidade oferecida ao usuário que, em um só lugar, encontra múltiplos aspectos acerca da informação desejada.

E fechado parênteses...

A Musealização e a Patrimonialização operam estabelecendo mudanças de condição interpretativa para as manifestações da natureza e da cultura sobre as quais passam a atuar.

No primeiro processo, de acordo com André Desvallées (2000, p.71), transmuda-se a função original (e própria da coisa em questão) para a função museológica, desse modo passando a ser caracterizada como um item musealizado. E sendo o museu uma instituição alicerçada e responsável por itens caracterizados como “patrimônio cultural e natural, material e imaterial”, de acordo com o Código de Ética do ICOM para Museus (2009, p.12)¹⁹, reconhece-se que sob sua zona de competência conceitual, por conseguinte, torna-se um patrimônio musealizado. No caso da Patrimonialização o fundamento é a ocorrência de idêntico processo modificador da sua condição original (DESVALLÉES, 2000) ao ser alçado e qualificado na função patrimonial.

As novas interpretações dadas pelas instâncias na mecânica da apropriação acontecem no mesmo terreno no qual se enraízam e mesclam os atributos da memória coletiva na feição do pertencimento cultural, nas dinâmicas relativas aos aspectos da permanência ou das ressignificações. As mudanças para o estado Musealizado-Patrimonializado agregam predicados que determinam um critério de distinção: os valores de ordem museológica e patrimonial outorgando caráter de algo que passa a ser de representação ímpar, o Bem Simbólico.

É no quadro interligando a lógica que orienta e aplica a Musealização e a Patrimonialização aos nomeados Bens Simbólicos que, exatamente, a investigação em pauta dá continuidade à reflexão desenvolvida em nossos estudos precedentes, os quais já faziam considerar, nos temas que vínhamos pesquisando, os dois conceitos primordiais vocalizados pela Linguagem de Especialidade do campo museológico que enlaçam Museologia e Patrimônio.

Desse modo, a pesquisa ora apresentada enfoca as relações entre Museologia e Patrimônio, trata das interpretações dadas aos termos/conceitos representativos deste binômio

¹⁹ Texto atualizado e aprovado em 2004 por ocasião da 21ª Conferência Geral do ICOM, na Coreia. A versão original do documento é apresentada em inglês, um dos três idiomas oficiais usados pelo ICOM, secundada pelas versões em francês e espanhol. Os Comitês Nacionais do ICOM existentes nos diversos países são responsáveis pela tradução no idioma local. É o caso dos países lusófonos com edição a cargo do Comitê Brasileiro do ICOM.

temático usadas pelas instâncias e profissionais especializados. O contexto investigado caminha, por essa razão, na historicidade do campo calcada nas relações simbólicas de apropriação emanadas das instâncias culturais legitimadas para o trato museológico-patrimonial e ativas por seus agentes; nas tipologias técnicas de determinação dos perfis museológicos; nas categorizações natural, cultural, materialidade, imaterialidade (Patrimônio); nos modelos conceituais das abordagens tradicionais e das novas formas digitais/virtuais dos Bens Simbólicos e configurações ligadas a coleções/territórios/museus (Museologia).

A literatura especializada englobando os dois processos afirma serem modalidades que, por conceito e prática, estabelecem novas funções culturais ao que foi apropriado, em vista disso, conferem a característica de um Bem Cultural – a aquisição de uma propriedade simbólica; assim se instaura a feição do Patrimonializado-Musealizado convertida em espelho dos conteúdos do pensamento e da ação, ainda, orientando as intervenções das instâncias culturais que, inclusive, em determinadas posturas institucionais podem representar o grau máximo e legal de decisão. E na dimensão social repercutem figurando como políticas culturais consubstanciando atividades de apropriação perpassadas pelo exercício do poder simbólico, um poder sutilmente instalado nos processos, como é da sua natureza fazer-se impor e sobre o qual falaremos adiante.

2 MUSEALIZAÇÃO ENTRELACE PATRIMONIALIZAÇÃO: FUNDAMENTAÇÃO PELO CAMPO MUSEOLÓGICO

A imagem cultural que integra Museologia e Patrimônio com seus processos de apropriação Musealização e Patrimonialização ao desenhar o perfil de semelhança sustenta-se em argumentações do campo museológico.

A configuração na perspectiva do patrimônio musealizado é abordada no Código de Ética para Museus do ICOM. O texto afirma o modelo da apropriação tutelar e a qualificação de excepcionalidade atribuída ao Bem; itens 1 e 6 transcritos a seguir:

1. Os museus preservam, interpretam e promovem o patrimônio natural e cultural da humanidade.

Princípio: Os museus são responsáveis pelo patrimônio natural e cultural, material e imaterial. As autoridades de tutela e todos os responsáveis pela orientação estratégica e a supervisão dos museus têm como primeira obrigação proteger e promover este patrimônio [...]

6. Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades de onde provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem.

Princípio: Os acervos dos museus refletem o patrimônio cultural e natural das comunidades de onde provêm. Desta forma, seu caráter ultrapassa aquele dos bens comuns [...] (ICOM-BR, 2009, p.12, grifo do autor negrito, grifo nosso sublinhado).

A percepção da Museologia e Patrimônio como unidade interpretativa fez-se igualmente expressa, no início dos anos 80, pelo termo Patrimoniologia, *Heritology*, (DESVALLÉES, 2000, p.23, 56-57; DESVALLÉES, MAIRESSE, 2011, p.443-444) como designação para representar a Museologia e, por extensão, seu conceito. Fundamenta-se na ressignificação operada pelo campo museológico que estabelece a compreensão da existência do teor patrimonial como elemento básico integrante da imagem da Museologia e do museu, configuração que se foi tornando visível e sendo consolidada a partir dos dois últimos decênios do século passado.

Peter van Mensch afirmou que a qualificação mencionada trazia um entendimento novo e adequado na medida em que “lida com a nossa atitude em relação ao nosso Patrimônio como um todo” (MENSCH, 1994, p.14).

É elucidativa a concepção elaborada pelo espaço museológico que assume com dominância a postura de ter, também, cunho patrimonializador ao proceder a Musealização e, entre outros autores que partilham da mesma posição, citamos Desvallées e Mairesse, “tudo que é musealizado é patrimonializado, mas tudo que é patrimonializado não é musealizado” (2011, p.254, tradução nossa, grifo nosso) ²⁰.

André Desvallées observa que a relação entre Museologia e Patrimônio por meio da Musealização e Patrimonialização tem por objetivo a noção de “preservação” de bens culturais ²¹ (DESVALLÉES, 2000, p.68-72, 41-57; DESVALLÉES, MAIRESSE, 2011, p.251-269). O ponto de partida da relação é compartilhado por Mairesse na posição de co-autor de Desvallées na publicação *Concepts clés de Museologie* (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010) elaborada sob os auspícios do ICOM e lançada por ocasião da 25ª Assembléia Geral, na China, em 2010.

Do mesmo modo é a interpretação dada pelo ICOM no seu Código de Ética, conforme comentamos no início desse tópico, exposta na citação (item 1) que já transcrevemos.

E ao tratarmos de preservação não podemos esquecer que o conceito de preservar que entendemos também se estende ao contexto informacional, portanto, abrange o que se reconhece como preservação de Bens Culturais musealizados representados no sentido tradicional do contexto da materialidade e, de igual modo, como preservação das informações.

²⁰ Texto original de Desvallées; Mairesse -- “tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé, mais tout ce qui est patrimonialisé n’est pas muséalisé”.

²¹ Entendendo bens culturais em largo sentido por abranger os de origem natural. Lembrando que é o olhar cultural que valoriza elementos da natureza e avaliza-os como bens simbólicos.

Da mesma maneira, os liames entre os processos culturais Musealização e Patrimonialização foram confirmados durante o XXXII Simpósio Anual do ICOFOM, em 2009, quando com o sugestivo título *Museologia Retorno às Bases (Museology: back to Basics – Muséologie: revisiter nos fondamentaux – Museología: retorno a las bases)* foi discutido na sessão 4: Patrimônio, Preservação, Pesquisa, Objeto, Coleção, Musealização (*Heritage, Preservation, Research, Object, Collection, Musealization*) (ICOFOM, 2009, p.13-23) o tema que a proposta da atual pesquisa apresenta.

Eis algumas considerações feitas pelos teóricos que apresentaram ou discutiram as conferências iniciais:

André Gob (p.17)²², professor da Universidade Livre de Liège, Bélgica, ponderou afirmando que entende os dois processos como “atividades que são complementares e paralelas”.

Jean Davallon (p.15)²³, professor na Universidade de Avignon, França, em sua reflexão afirmou: a “musealização é uma forma de patrimonialização – um objeto de qualquer natureza tornando-se parte do ‘patrimônio’”.

François Mairesse, naquele ano na direção do Museu Real Mariemont, Bélgica, e Davallon pontuaram a questão do reconhecimento institucional como procedimento legitimador.

O primeiro teórico estabeleceu a “ligação entre os conceitos” “institucionalização e validação” (p.17)²⁴. E o outro sustentou o argumento da ação da instância institucional com relação ao Bem apropriado asseverando que: “essa mudança de estatuto por um lado é uma operação científica, por outro lado é certificada pela validação institucional” (p.17)²⁵.

As assertivas apresentadas pelos autores citados são compartilhadas por outros especialistas da Museologia, docentes e/ou profissionais de museus, entre os quais Bernard Deloche, Martin Schärer, Raymond Montpetit, tanto nas suas intervenções no evento que

²² Texto original de A. Gob - [...] “the difference between musealization and patrimonialization is not so great; [...] them activities that are complementary”.

²³ Texto original de J. Davallon - [...] “musealization is a form of patrimonialization – an object of any nature becoming part of the “heritage” ”.

²⁴ Texto original de F. Mairesse – [...] “link between the concepts [...] institutionalization and accreditation” [...].

²⁵ Texto original de J. Davallon - “This change of status is a scientific operation on the one hand, and it is certified by institutional accreditation on the other”. Na versão francesa do documento -- “Ce changement de statut d’une part tient à une opération scientifique, et d’autre part il est certifié par une reconnaissance institutionnelle”.

estamos comentando como ao serem referenciados por Desvallées e Mairesse em outra publicação (2011, p.252-269).

Ainda, em se tratando do reconhecimento da existência do caráter similar na natureza da intervenção de instâncias legitimadoras ao Musealizar e Patrimonializar, outro autor da área, Diana Farjalla Correia Lima, analisando as relações interativas e recuando às suas bases históricas assim se expressa:

O atendimento aos princípios formais estabelecidos pelo contexto da organização social que envolve os padrões da institucionalização do Patrimônio e tendo por ambiente o espaço da Museologia é processo cuja natureza imprime ao bem cultural um caráter diverso da sua função original, isto por força da ação técnico-conceitual que cada objeto sofre. Assim, dotado de teor museológico, colocando-o sob sua tutela especializada para a proteção e a guarda: a salvaguarda para Preservação. O procedimento instaurado pela Revolução Francesa e a Patrimonialização ou institucionalização dos bens que se solidificou na seara dos Museus ao longo dos séculos seguintes, especificamente por volta da segunda metade do século XX e com feição de sentido similar, denomina-se Musealização (LIMA, 2012, p.40).

No feitiço dos processos construídos pela dimensão cultural de cunho institucionalizado identificamos que ambos estabelecem e expressam um contexto interpretativo no qual se elabora uma imagem exclusiva, especial, para dotar e categorizar como Bem Cultural determinados espaços (territórios); objetos e espécimes: coleções, exemplares isolados ou conjuntos quer produtos da cultura quer de origem natural; e manifestações culturais não tangíveis cujas formas materiais que as representam estão sediadas em coleções de museus ou são, também, museus, respectivamente, nos moldes de um patrimônio musealizado caracterizado como *ex situ*, quando fora do local de origem, e *in situ* – no próprio local da ocorrência.

Dá-se para tanto um procedimento de apreciação e de prática seletiva que modela uma maneira comum aos dois processos para exercerem o discurso, a atividade e determinarem aos itens mencionados um sentido de “distinção” (BOURDIEU, 1989, p.11). Esse aspecto revela uma forma cultural diferenciadora, hierarquizante, um valor que define, a partir da posição conferida de destaque, um caráter de excepcionalidade e um atributo modelador da configuração patrimonialista e museológica cuja face real é o exercício do poder simbólico.

O poder simbólico detém uma propriedade definidora: sua natureza arbitrária (BOURDIEU, 1989). E ninguém melhor do que Pierre Bourdieu que legou pesquisas básicas sobre o tema para expor o conceito.

O poder simbólico é um poder de fazer coisas com palavras. E somente na medida em que é verdadeira, isto é, adequada às coisas, que a descrição faz as coisas. Nesse sentido, o poder simbólico é um poder de consagração ou de

revelação, um poder de consagrar ou de revelar coisas que já existem. Isso significa que ele não faz nada? De fato, como uma constelação que começa a existir somente quando é selecionada e designada como tal, um grupo - classe, sexo, religião, nação - só começa a existir enquanto tal, para os que fazem parte dele e para os outros, quando é distinguido segundo um princípio qualquer dos outros grupos, isto é, através do conhecimento e do reconhecimento (BOURDIEU, 1989, p.14-15, grifo nosso).

No entrelaçamento Museologia e Patrimônio nos planos do pensar e do agir as formas musealizadas e patrimonializadas relativas à categoria Bem(s) referenciando a memória coletiva, retomando o que dissemos em outro artigo; são originadas no bojo do que se reconhece como “formação cultural”, segundo Francisco Falcon (1992, p.13), e remetem ao panorama da “formação social”, conforme Roger Chartier (1990, p.23), sendo compreendidas como da ordem da “formação simbólica”, de acordo com Ernest Cassirer (2001, p.46) e Pierre Bourdieu (1986, p.78); por isso, a sua vez, estabelece modelos de poder estruturados em contextos socialmente condicionados e nos quais agentes reconhecidamente especializados exercem posturas estabelecendo linhas conceituais e práticas.

A referência que se faz à formação cultural diz respeito a “todas as categorias e todos os processos que constroem o mundo como representação” de acordo com o olhar antropológico de Clifford Geertz (1989, p.68, 73), que assim a entendeu, e relaciona-a a “diferentes modalidades de apreensão do real” como produto da “interpretação das culturas”. Quanto aos Bens Simbólicos a esfera cultural os interpreta em espaço de significações com o sentido de “bem público” (DESVALLÉES, 2000, p.41) como também de “interesse público” (ICOMOS, Carta de Florença, 1981), (BRASIL, Decreto Lei 25, 1937), condição na qual o poder simbólico, sutil e imperceptível, instala-se de modo dominante.

É por meio deste traço constitutivo que se dá, então, a mudança da função primeva, de origem, pela função de caráter museológico e pela função de patrimônio. Portanto, ocorre assumir nova característica que lhe dá uma especificidade resultante da “forma” e sua “intervenção sobre a realidade” que materializa a “ação cultural”, tomando-se as palavras de Humberto Eco (1969, p.19), autor que recorreremos mais uma vez. A nova condição implica, por conseguinte, em uma nova classe e seus atributos recém identificados. A situação permite considerar que, originalmente, não estavam sendo percebidos no que lhes era ‘especial’, que tais qualificações só emergiram (foram ‘adquiridas’) por força do reconhecimento e da aplicação do poder simbólico, intervenções executadas pelos dois instrumentos culturais. As ressignificações que apoiam as mudanças para uma nova condição decorrem destas formas simbólicas de olhar, interpretar, atribuir.

De algo comum que foi transmutado, categorizado como Bem e elevado à condição de um patrimônio público, um usufruto -- das comunidades e para as comunidades -- o Bem passa a esfera de objeto de atenção das instituições especializadas. A ação cultural de domínio se assume como exercício de tutela para as questões ligadas ao tratamento, consubstanciando uma situação adequada para que se afirme a institucionalização como modelo pertinente à apropriação simbólica: “é um bem público e sua preservação deve ser assegurada”²⁶ (DESVALLÉES, 2000, p.41). Relembramos a afirmativa de Davallon: o reconhecimento da categoria se dá pela validação institucional. E torna-se possível traçar correspondência aos sentidos aplicados às palavras “revelar” e “consagração” que foram expostas na citação de Bourdieu sobre o poder simbólico e transcritas em linhas anteriores.

Musealização e Patrimonialização são processos gestados por estatutos de perfil imposto, reconhecidos e aplicados por instâncias culturais personificadas como agentes especializados e institucionalizados para trato do tema. São, ao mesmo tempo, instrumentos do poder simbólico cuja presença é exercida pela qualificação emprestada às instâncias para atuar como representantes das necessidades e aspirações vocalizadas por inúmeros grupos sociais nos moldes comunitários, associativos, profissionais, entre outros, aos quais foi relacionada a figura da identidade cultural (pertencimento).

E em razão da outorga pelos pares na circularidade da arena da especialização e do aceite profissional que os campos do conhecimento apresentam, cabe aos agentes agir em anuência com a condição auferida de relevância e de legitimidade que o domínio concede, compreendendo-se a imagem como forma simbólica denominada por Bourdieu de “competência cultural” (1989, p.61, 1986, p.25, 62) para responder pelos Bens. Tais fragmentos da realidade componentes da memória coletiva são assim apropriados e regimentalmente integrados aos processos por meio de práticas que associam ao teor técnico-conceitual o poder simbólico que, aparentemente, a institucionalização não dá a perceber. Os procedimentos do regime são realizados a partir da inscrição em registros das instâncias, a exemplo de listas, inventários, textos normativos (cartas, convenções, resoluções, etc.) e legislação.

O perfil que estrutura a competência exigida para Musealizar e Patrimonializar em contexto formal da dimensão social/cultural imprimindo o *status* de autoridade no assunto, portanto, não foge a natureza político-institucional.

²⁶ Texto original de Desvallées --- [...]“est un bien public dont la préservation doit être assurée” [...]

Esclarecemos que, em tal panorama, o caráter da institucionalização é compreendido ao se reconhecer os agentes integrados a um modelo de organização social que atende a padrões interativos estruturados em valores, regras e comportamentos formalizados. São as instâncias culturais socialmente legitimadas e, portanto, autoridades ativas em contexto local, nacional ou internacional, representadas pelas instituições que apontamos no primeiro tópico do artigo ao darmos exemplos das entidades e suas abordagens de trato temático. Ainda, o modelo é reconhecido como de característica política no conjunto de princípios conceituais e práticos das instâncias que definem, orientam, estabelecem qualificar e tratar os Bens simbólicos sob a égide de um padrão cultural outorgado para o exercício do papel de autoridade responsável.

3 A PESQUISA: DESENVOLVIMENTO E RESULTADOS

A pesquisa sobre Musealização e Patrimonialização traça seu desenho composto pelas representações culturais de Bens simbólicos e no âmbito das instâncias ligadas aos dois processos. Tem como objetivo geral: identificar, analisar as modalidades de apresentação desses dois termos/conceitos da linguagem museológica que são exercidas como políticas institucionais de entidades socialmente credenciadas, em nível nacional e internacional, visando à elaboração e explicitação de um elenco composto de indicadores temáticos teórico-práticos relacionado a critérios de valor regentes da apropriação simbólica das manifestações e aplicado nas intervenções que caracterizam os Bens culturais. Os objetivos específicos englobam o perfil das competências institucionais; as decisões ordenadoras das qualificações do corpo explicativo (modelos) e do corpo prático (atuações) que configuram os processos de enquadramento.

Sob a perspectiva metodológica a investigação de caráter teórico desenvolveu análise interpretativa e comparativa aos conteúdos dos documentos especializados. O levantamento se fixou, principalmente pela questão focalizada, em fontes primárias produzidas no Brasil e exterior. Destacamos: legislação; normas sob várias designações e abrangências que definem as especificidades para o enquadramento dos Bens e qualificam a proteção; registros de bens simbólicos em diversos modos de apresentação e relativos a níveis de tutela legal ou simbólica para proteção como, por exemplo, inventários, catálogos de acervos, listas de patrimônio, relações de tombamento, entre outros. Também complementando as fontes: artigos de autores dedicados à temática; leitura interpretativa do perfil pelo qual se apresentam publicamente as instâncias ditas competentes, ambiente nacional e internacional, associando-as aos documentos investigados que são próprios da sua produção. Dentre as instâncias

analisadas estão as que nomeamos no tópico 1 do artigo; também os serviços de informação que detêm, podemos dizer de jeito simplório, número ‘gigantesco’ de itens sobre museus patrimônio (Bens simbólicos). São referentes ou a cada país ou a grupos temáticos integrando países e suas instituições e disseminados em bases de dados a exemplo de: -- Bens Tombados e Registrados, IPHAN, Brasil; -- *Canadian Heritage Information Network*, CHIN, Rede Canadense de Informação em Patrimônio, Governo do Canadá, Canadá; -- *Charters and other doctrinal texts*, Cartas e outros textos normativos, ICOMOS; -- *Inventaire général du patrimoine culturel*, Inventário geral do patrimônio cultural, Ministério da Cultura e Comunicação, França; -- *Joconde, Memoire, Palissy, Mérimée*, Bens diversificados, Ministério da Cultura e Comunicação, França; -- *Legal Instruments*, Instrumentos Legais, UNESCO, França; -- *MatrizNet*, Instituto dos Museus e da Conservação, Bens diversificados, Ministério da Cultura, Portugal; -- *Museums.ch-La plate-forme des musées en suisse*, Museus.ch.Plataforma dos museus na Suíça, Associação de Museus Suíços, AMS, Suíça; -- *Virtual Museum of Canada*, Museu Virtual do Canadá (museus reais e digitais), Governo do Canadá, Canadá; -- *World Heritage List*, Lista do Patrimônio Mundial, UNESCO, França.

Em se tratando do que está sendo definido e aplicado na interação Museologia e Patrimônio o resultado, na fase atual da pesquisa, já aponta uma particularidade que se apresenta com base no uso comum de modo prevalente. É o pensamento erigido sob o signo da proteção, a missão da salvaguarda, sedimentando na prática a ideia da preservação dos Bens das coletividades e destinada para transmissão às gerações futuras, reforçando a construção e o registro da memória social sustentada na pertença cultural.

De acordo com tal princípio, o papel dos museus, mesmo aqueles orientados segundo uma ótica contemporânea, busca essencialmente preservar e transmitir as aquisições dos últimos cinco séculos de nossa cultura ocidental moderna (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2011, p.262, tradução e grifo nosso)²⁷.

O discurso preservacionista é reforçado na literatura por participantes do domínio museológico, em tempos diversos, tais como: Waldísia Rússio (1984); Menezes (1992); Martin Schärer (2010), entre outros. E, do mesmo modo, assim é feito em ambiente de instâncias, desde a primeira Carta de Atenas, 1931, na qual o espírito museológico está marcado pela participação do Escritório Internacional de Museus por ocasião do Primeiro

²⁷ Texto original de Desvallées; Mairesse --- “Selon un tel principe, le rôle de tous les musées, même ceux orientés dans une optique contemporaine, vise essentiellement à préserver et transmettre l’acquis des cinq derniers siècles de notre culture moderne occidentale”.

Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos e, ainda, nos demais “documentos patrimoniais”²⁸ (LIMA, 2009, p.7) até o presente.

O documento elaborado quando da Conferência de Nara, Japão, ilustra a preocupação conservacionista.

A diversidade de culturas e patrimônios no nosso mundo é insubstituível fonte de informações a respeito da riqueza espiritual e intelectual da humanidade. A proteção e a valorização da diversidade cultural e patrimonial no nosso mundo deveria ser ativamente promovida como um aspecto essencial do desenvolvimento humano. (UNESCO, Conferência de Nara, 1994, p.1-2, grifo nosso).

Preservar como atitude de demanda primeira tornou-se a política que move as instâncias. Passou a referendar a atribuição de valores promotores dos processos de Musealização-Patrimonialização e a permitir assegurar a legitimidade da ação que imprime a figura do que reconhece culturalmente como um Bem. E os atributos/valores que analisamos levou-nos a considerá-los no papel determinante para serem os indicadores temáticos teórico-práticos da pesquisa.

Verificamos que os indicadores representam um valor de distinção consignando uma diferença no significado, uma hierarquia que ao ser estabelecida pelo olhar cultural vem respaldar as apropriações da institucionalização.

A marca da distinção se evidencia nas designações (termos) emprestadas aos Bens que são o objeto da Musealização-Patrimonialização, bem como nas definições que as acompanham (conceitos) explicitando os termos representando os atributos de valor²⁹ que associam imagens. Expomos uma pequena amostra apenas para exemplificar a representação do elenco de indicadores temáticos teórico-práticos que construímos e cobrem um período de cerca de 80 anos.

²⁸ Texto original de Lima --- Considera-se como tal: textos normativos – Convenções, Recomendações, Declarações, Cartas, Compromissos, Normas e similares – representando a produção internacional/nacional que, em especial, destaca o conjunto relativo às normas/procedimentos para tratamento do tema patrimônio, quer seja indicando a interpretação conceitual como o exercício prático e oriundos das instâncias especializadas; exemplos: ICOM, Conselho Internacional de Museus; ICOMOS, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios; IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; TIICH, Comitê Internacional para a Conservação do Patrimônio Industrial; UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, entre outras entidades. -- A definição data de 2005/2006 inicialmente apresentada no relatório da pesquisa Termos e Conceitos da Museologia, UNIRIO e, posteriormente, publicada.

²⁹ A limitação de espaço não nos permite citar demais indicadores e outras fontes que nomeiam com os textos na íntegra ou os valores correlatos, além de diversas designações/valores que compõem o elenco construído pela pesquisa. Inclusive, os conceitos que representam e explicam os indicadores e estão baseados nas interpretações das fontes. No entanto isso será, em breve, objeto de outro artigo.

Os termos são signos que deixam perceber conceitos que encerram interpretações da ordem da distinção: -- “testemunho”/“testemunhos” (ESCRITÓRIO INTERNACIONAL DE MUSEUS, SOCIEDADE DAS NAÇÕES, Carta de Atenas, 1931), (ICOM BR, 2009, p.28), (ICOMOS, Carta de Veneza - Carta internacional sobre a conservação e restauração de monumentos e sítios, 1964); -- “documento” (ICOMOS, Carta de Washington – Carta internacional para a salvaguarda das cidades históricas, 1986); -- “autêntico”/“autenticidade” (Schreiner, 1985, apud DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010, p.60), (UNESCO, ICCROM, ICOMOS, Conferência de Nara - Conferência sobre a autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial, 1994); -- “original”/“originalidade” (LEMONS, 2007, não paginado); - - “excepcional”/“excepcionalidade” (BRASIL, Decreto Lei 25 - Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, 1937), (UNESCO, Declaração de Budapeste sobre o Patrimônio Mundial, 2002); -- “feição notável” (BRASIL, Decreto Lei 25, 1937); -- “identidade cultural” (ICOMOS, Declaração do México - Conferência mundial sobre as políticas culturais, 1985), “construção identitária” (BRASIL, Lei nº 11.906, 2009 - cria o Instituto Brasileiro de Museus...); -- “herança cultural”, “herança comum da humanidade” (UNESCO, Declaração de Budapeste sobre o Patrimônio Mundial, 2002); -- “capital” (CONSELHO DA EUROPA, Manifesto de Amsterdã – Congresso do Patrimônio arquitetônico europeu, 1975); -- “informacional”; (STRÁNSKÝ, 1974, p. 3, apud MENSCH, 1992, não paginado); -- “fonte de conhecimento”, “fonte primária de conhecimento” (STRÁNSKÝ, 1965, apud MENSCH, 1992, não paginado); -- “substituto da realidade” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010, p.49); entre outras significações atribuídas. São elaborações feitas para confirmar a valoração como signos culturais daquilo que é selecionado e foi determinado relevante diferenciar em meio a outras manifestações.

A marca da diferença, distinção, é construída por objetivações centradas em firmes padrões interativos e organizacionais calcados em procedimentos, normalizações, seleções formalizadas que decorrem das especialidades e validam a prescrição conservacionista. O ato inicial para promover a qualificação na categoria Bem é documentá-lo pela ação de registrar no acervo do museu ou, dependendo da condição apresentada, torná-lo um museu e, do mesmo modo, efetivar os registros (documentação) nas entidades ou grupos responsáveis pelo tema patrimonial com vistas a afirmar perante a sociedade a imagem do Musealizar-Patrimonializar.

O contexto dos resultados faz reconhecermos atuando um modelo do exercício do poder simbólico que é detido pelas instâncias associadas no panorama da Musealização-Patrimonialização. São entidades que assumem o caráter de domínios socialmente autorizados

sob a chancela da competência cultural, portanto, com habilitação para serem as entidades dominantes no trato do tema em vários níveis de representação social e de políticas que cobrem um largo espectro como nuances da consulta, da recomendação, da ação administrativa, da face legal. Os museólogos e demais especialistas compartilham como atores dessa cena cultural.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os termos/conceitos Musealização e Patrimonialização são processos culturais que ao atribuírem valores simbólicos a elementos da natureza e da cultura alteram em contexto social suas qualificações originais, seus estados, pois os categorizam em um padrão diferenciado: transforma-os em Bens Musealizados e Bens Patrimonializados. Dessa maneira, o que poderia ser considerado como algo dotado de caráter comum passa a ostentar um valor especial, assume uma condição que o distingue e o classifica no extrato da singularidade.

Nosso estudo encaminha compreender os atributos de valor expressando significações geradas em contexto de simbolização. Por conseguinte, são reveladoras de interpretações que pela força do sentido empregado aos conceitos ilustram nos seus termos a outorga do poder simbólico.

São explicações cujas objetivações provêm das instâncias e de profissionais socialmente legitimados, culturalmente reconhecidos na qualidade de especialistas, por tal motivo, aptos a consumir maneiras de validação deflagradas sob forma apropriadora, intervencionista que, plena de variadas e amplas medidas justificadas pela imagem da necessidade de preservação, faz-se sustentada na referência à memória coletiva. E cobre tanto as condições físicas dos bem materiais como se estende às expressões das manifestações imateriais que, pela condição intangível, não podem ser desconsideradas na dinâmica das transformações culturais que podem suceder.

No cenário da pesquisa o modelo que executa o poder simbólico se destaca interpretado na qualificação de um padrão culturalmente aceito para cumprir a responsabilidade em sociedade.

O elenco de indicadores temáticos teórico-práticos e constituído pelas designações (termos) e interpretações (conceitos) veiculado na comunicação do campo museológico assinala valores e procedimentos político-institucionais referendados que, também, formalizam orientar os agentes (individuais e instituições) quanto às especificidades das condições requeridas e, sobretudo, dar apoio para determinar e desenvolver ações simbólicas

que, verdadeiramente, deixaram-nos identificar a dominância decisória e repetimos: do poder simbólico para intervenções de apropriação cultural.

E o entrelace Musealização-Patrimonialização, no seu espaço de ingerência intelectual e de operação, descortina esse horizonte que desenha e legitima o competente quadro de uma ordem tutelar que, considerada em nível de excelência, preside o tema e o tratamento dos bens que se colocam sob sua órbita.

REFERÊNCIAS

BRASIL, **Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. D.O.U. Seção 1. 06/12/1937. p. 24056. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=284>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

BRASIL, **Lei nº 11.906, de 21 de janeiro de 2009**. Cria o Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM. D.O.U. de 21/01/2009, p. 1. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%2011.906-2009?OpenDocument>. Acesso em: 27 jun. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. (Memória e Sociedade).

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Estudos).

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas**. A linguagem. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990. (Coleção Memória e Sociedade).

CHIN - **Canadian Heritage Information Network**. Disponível em: <http://www.rcip-chin.gc.ca/avis_importants-important_notices-eng.jsp>. Acesso em: 27 jun. 2014.

CONSELHO DA EUROPA. Declaração de Amsterdã. Congresso do Patrimônio arquitetônico europeu. 1975. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=246>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

DESVALLÉES, André. **Terminología Museológica. Proyecto Permanente de Investigación**. ICOFOM, ICOFOM LAM (ICOM). Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 2000. 1 CD ROM.

DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F. (Ed). **Concepts clés de muséologie**. France: ICOM, ICOFOM Armand Colin, 2010. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Francais_BD.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2014.

DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F. (Ed). **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, Centre National du Livre. 2011. 2 v.

ECO, Humberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção Debates).

ESCRITÓRIO INTERNACIONAL DE MUSEUS, SOCIEDADE DAS NAÇÕES. Carta de Atenas - Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos (1). 1931. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=232>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

FALCON, Francisco J. C. **A história cultural**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1992.

FRANCE - **L'Inventaire général du patrimoine culturel. Le portail de la culture**.

Disponível em: <<http://www.inventaire.culture.gouv.fr/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1989.

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus. **Instituto Brasileiro de Museus**. Disponível em:

<<http://www.museus.gov.br/a-instituicao/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOFOM - International Committee for Museology. Synthesis of the Symposium - Session 4: Heritage, Preservation, Research, Object, Collection, Musealization. In: ICOFOM Annual Symposium - Museology: back to Basics, 32, 2009., Liège, and Mariemont. **Anais eletrônicos...** Liège, Mariemont. ICOFOM. p. 12-23. (ISS 38). Disponível em:

<http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2838%Suppl-Engl.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOM - International Council of Museums. **The International Committees of ICOM**.

Disponível em: <<http://icom.museum/the-committees/international-committees/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOM - International Council of Museums. **ICOM Statutes – Definition Terms, Museum**. 2007. Disponível em:

<http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdfm>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOM - International Council of Museums. **Statutes**. 2007. Disponível em:

<http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/Statutes_eng.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOM BR- Comitê Brasileiro do ICOM. **Código de ética para museus do ICOM**: versão lusófona. São Paulo: ICOM BR, Governo do Estado de São Paulo, 2009. 31 p. Disponível em: <www.museupm.com.br/legislacao/codigoEtica.pdf>. Acesso em: jun. 2014.

ICOMOS - **International Council on Monumentes and Sites**. Disponível em:

<<http://www.icomos.org>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOMOS - International Council on Monumentes and Sites, IFLA - Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos. Carta de Florença.1981. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=252>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOMOS - International Council on Monumentes and Sites. Carta de Veneza. Carta internacional sobre a conservação e restauração de monumentos e sítios. 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOMOS - International Council on Monumentes and Sites. Carta de Washington – Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas, 1986. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=256>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOMOS;- International Council on Monumentes and Sites. **Charters and other doctrinal texts.** Disponível em: <<http://www.icomos.org/en/charters-and-texts>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

ICOMOS - International Council on Monumentes and Sites. Declaração do México sobre as políticas culturais. 1985. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=255>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Bens tombados e registrados.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17733&sigla=Institucional&retorno=paginaInstitucional>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

IPHAN - **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/>>. Acesso em: 27 jun 2014.

JOCONDE. **Portail des collections de musés de France.** Disponível em: <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. Originalidade, autenticidade, identidade, valor documental. **Arquitextos.** São Paulo, ano 7, n. 082.1, mar. 2007. Disponível em: Vitruvius <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/260>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Herança Cultural (re)interpretada ou a Memória Social e a instituição Museu: releitura e reflexões. **Museologia e Patrimônio.** Rio de Janeiro, PPG-PMUS UNIRIO/MAST v. 1, n. 1, 2008, p. 33-43. Texto baseado em paper, Simpósio ICOFOM – Museologia e Memória. (ICOM), Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/4/2>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: ‘tematizando’ Bourdieu para um convite à reflexão. **Museologia e Interdisciplinaridade.** Brasília, PPGCI UnB, v. 2, n. 4, p. 48-61, 2013. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/9627/7117>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas** – Museologia e Patrimônio, Belém, MPEG. v. 7, n. 1, p. 31-50, jan/abr, 2012. Disponível em: <[http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/museologia\(lima\).pdf](http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/museologia(lima).pdf)>. Acesso em: 27 jun. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. **Museologia e Patrimônio.** Rio de Janeiro, PPG-PMUS UNIRIO/MAST, v. 3, n. 2, jul/dez de 2010, p. 16-26. 2014. Texto baseado no paper “Museu e diversidade cultural: implicações de um espaço simbólico do poder”, Seminário Internacional ICOFOM - Museums, Museology and Cultural Diversity, ICOM, Xochimilco, México. 1998. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/167/130>>. Acesso em: 27 jun.

LIMA, Diana Farjalla Correia. O que se pode designar como Museu Virtual segundo os museus que assim se apresentam. In: ENANCIB 2009 - Encontro Nacional de Pesquisa em

Ciência da Informação (10), Responsabilidade Social da Ciência da Informação, 2009, João Pessoa. **Anais X ENANCIB, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação**. João Pessoa: ANCIB, PPGCI-UFPB, 2009, p. 2421-2468. 1 CD ROM.

MAIRESSE, François. L'histoire de la Muséologie, est-elle finie? In: ICOFOM 2006 – Annual Symposium, *Museology - a field of knowledge: Museology and History*, 29, 2006., **Anais eletrônicos...** Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers, Alta Gracia. Córdoba: ICOFOM/ICOFOM LAM, 2006, p. 81-88. (ISS 35).

Disponível em:

<http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2035%202006%20History.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2014.

MATRIZNET. **Catálogo colectivo on-line dos Museus do Ministério da Cultura**.

Disponível em: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/BemVindo.aspx>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea. **Ciências em Museus**, Belém, n. 4, p. 103-120, 1992.

MENSCH, Peter van. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. Trad. Tereza Scheiner. **Boletim ICOFOM-LAM**. Buenos Aires-Rio de Janeiro: n. 4/5, p. ix-x, ago. 1992.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994. (Pretextos Museológicos).

MICELI, Sergio. Introdução: a força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.p. i-xli. (Coleção Estudos).

MUSEUMS.CH, La plate-forme des musées en suisse. **Home**. Disponível em: <<http://www.museums.ch/fr/au-musee/impressions/>>. Acesso em: jun. 2014

RÚSSIO, Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação – texto III. In: ARANTES. A. A. (Org.) **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984. p. 59-64.

SCHÄRER, Martin. Things + Ideas + Musealization = Heritage a Museological approach. **Museologia e Patrimônio**- PPG-PMUS UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, v. II, n.1, p. 85-89, jan/jun 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

SCHREINER, Klaus. Critères pour la place de la muséologie dans le système des sciences. **Museological Working Papers**, Stockholm, ICOFOM, n. 1, p. 39-41, 1980.

SOLA, Tomislav. Concept et nature de la muséologie. **Museum**. Paris: Unesco, v. 39, n. 153, p. 45-49, 1987.

STRANSKÝ, Zbynek Z. La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée? **Museological Working Papers - MuWoP/DoTraM**, Stockholm, ICOFOM, n.1, p. 42-44, 1980.

STRANSKÝ, Zbynek Z. Working Group on terminology. **Museological News-Bulletin of ICOFOM**. Stockholm, ICOFOM, n. 8, p. 29-31, 1985.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. **Culture**. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/culture/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

UNESCO, ICCROM, ICOMOS, **Conferência de Nara – Conferência sobre a autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial**. 1994. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/portal/baixaFcdAnexo.do?id=264>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

UNESCO. **Declaração de Budapeste sobre o Patrimônio Mundial**. 2002. Disponível em: <<http://www.igespar.pt/media/uploads/cc/declaracaoBudapestesobrepatrimoniomundial2002.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

UNESCO. **Legal Instruments**. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=12024&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 7 jun. 2014.

UNESCO. **World Heritage List**. Disponível em: <<http://en.unesco.org/>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: UM ESTUDO DO PATRIMÔNIO DO SETOR ELÉTRICO EM MUSEUS DO ESTADO DE SÃO PAULO

MUSEOLOGICAL COMMUNICATION: A RESEARCH ON THE ELECTRIC SECTOR HERITAGE IN SÃO PAULO STATE MUSEUMS

Mirian Midori Peres Yagui³⁰

Resumo: A musealização do patrimônio industrial é um fenômeno recente, refletindo a expansão do conceito de patrimônio cultural por meio de discussões que se iniciaram a partir do século XX. As iniciativas de musealização deste patrimônio vêm ocorrendo em diferentes países, abrangendo desde antigas fábricas e estações ferroviárias a usinas hidrelétricas. O processo de musealização necessariamente precisa compreender um conjunto de atividades como a pesquisa, preservação e comunicação, considerando-se que a retirada do objeto de seu contexto pode levar à perda de informações. Com ênfase na comunicação museológica, este trabalho apresenta o resultado da pesquisa que teve por objetivo analisar os aspectos comunicacionais de museus situados no estado de São Paulo, Brasil, que possuem objetos do setor elétrico em suas coleções. A escolha pela pesquisa do patrimônio industrial do setor elétrico baseia-se na grande presença de usinas hidrelétricas no estado, tendo seus primeiros exemplares sido construídos no final do século XIX e início do século XX. Esta é uma pesquisa qualitativa exploratória com dados coletados em nove museus entre 2013 e 2014, no curso de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (Nível - Mestrado Acadêmico). Por meio da análise de exposições e entrevistas com a equipe dos museus, verificamos que o patrimônio do setor elétrico é comunicado em geral a partir de uma perspectiva histórica, atrelando-os a história dos municípios, no entanto, poucos o comunicam como problemática contemporânea.

Palavras-chave: Museologia e comunicação. Museus. Musealização. Patrimônio Industrial. Usina Hidrelétrica.

Abstract: Musealization of the industrial heritage is a recent phenomenon, reflecting the expansion of the concept of cultural heritage influenced by the discussions started from the twentieth century. Initiatives to musealize this heritage occur in different countries, from old factories and railway stations to electric power plants. The musealization process necessarily needs to include a range of activities such as research, preservation and communication, considering that the removal of the object from its context can result in a loss of information. Emphasizing museological communication, this paper presents the analysis of the communicational aspects of museums located in the State of São Paulo, Brazil, that have electricity sector objects in their collections. The choice of searching the electricity sector heritage is based on the presence of many hydroelectric dams in the State, having their first examples built in the late nineteenth century and beginning of the twentieth century. It is a qualitative exploratory study with data collected in nine museums between 2013 and 2014, under the Post-Graduate Course Interunits in Museology, at the University of São Paulo (Academic Master Level). The analysis of exhibitions and the results of interviews with the staff of the different museums has proven that the heritage of the electricity sector is communicated in general from a historical perspective, related to the history of the city of each museum. However, few of them communicate this heritage as a contemporary issue.

³⁰ Mestre em Museologia – USP.

Keywords: Museology and Communication. Museums. Musealization. Industrial Heritage. Hydroelectric Power Plants.

1 INTRODUÇÃO

O surgimento de iniciativas de preservação do patrimônio industrial empreendidas por diferentes instituições nos faz refletir sobre como os processos museológicos dialogam com esse patrimônio.

Entendemos que o patrimônio industrial compreende

[...] os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infraestruturas, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação (TICCIH, 2003).

É importante também complementarmos essa ideia com a dimensão imaterial do patrimônio industrial, “como o saber-fazer, a organização do trabalho e dos trabalhadores e uma herança complexa de práticas sociais e culturais que resultam da influência da indústria sobre a vida das comunidades [...]” (LIMA, 2013, p.10).

A preservação do patrimônio industrial é ainda um desafio e torna-se primordial a reflexão sobre seus novos usos. Por um lado, devemos analisar o valor histórico, artístico e tecnológico desse patrimônio e, por outro, não podemos desconsiderar o fato desses bens estarem inseridos em um novo contexto cultural, social e econômico. Nesse sentido, a musealização pode se constituir como um meio de preservação do patrimônio industrial e toda a materialidade e imaterialidade que o envolve.

Damos enfoque neste trabalho ao patrimônio industrial do setor elétrico, considerando a relevância desse setor historicamente, por se constituir em elemento primordial no processo de modernização e industrialização das cidades e ser a essência da economia moderna.

O universo dos bens patrimoniais musealizados do setor elétrico é bastante amplo e inclui museus com diferentes formas de institucionalização e lógicas discursivas, por estar diretamente ligado às ciências exatas, tecnologias e engenharias, por problematizar questões referentes ao meio ambiente e ao uso consciente da energia e por trazer aspectos históricos relevantes. Devido a essa amplitude, esses museus possuem o desafio de comunicar acervos constituídos por objetos de diferentes naturezas.

Com o intuito de estudar a musealização do patrimônio do setor elétrico, pesquisas têm sido realizadas em âmbito nacional e internacional. Citamos, como exemplo, a proposta

de musealização da Central Elétrica da Companhia Fiação e Tecidos de Alcobaça, em Portugal, estruturada e apresentada na dissertação de Carvalho (2002).

No Brasil, especificamente no estado de São Paulo, entre os anos 2007 e 2010, realizou-se a primeira edição do Projeto Eletromemória em parceria com a Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Fundação Energia e Saneamento, e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Este projeto focou as crises de energia dentro do contexto de planejamento, estatização e nacionalização, possuindo como linhas de pesquisa: história, arquivologia e cultura material. A partir de expedições em barragens, usinas e construções da Companhia Energética de São Paulo (CESP), AES Tietê, Duke Energy, além de pesquisas em subestações da Companhia de Transmissão Elétrica do Estado de São Paulo (CTEEP), centros de manutenção da AES Eletropaulo, e a coordenação central de arquivos da CESP, descobriram-se importantes fontes de informações históricas, arquivísticas e de cultura material.

Sua continuidade deu-se a partir de 2012, com o Projeto Temático Eletromemória 2³¹ denominado “História da Energia Elétrica no Estado de São Paulo (1890-1960): Patrimônio Industrial, Paisagem e Meio-Ambiente”, que propõe um estudo sobre as pequenas centrais hidrelétricas do estado de São Paulo construídas entre 1890 e 1960, compreendendo o contexto histórico e social em que essas usinas foram implantadas, as interferências paisagísticas e ambientais causadas por elas e evidenciando as ações de revitalização e salvaguarda desse patrimônio industrial por meio da produção documental e constituição de acervos museológicos.

Além das pesquisas, ao longo dos anos têm sido empreendidas ações de musealização desse patrimônio, em especial, por empresas do setor elétrico. Na década de 1980, a partir da compreensão de seu papel histórico, as organizações passaram a assumir responsabilidades com relação à memória institucional, o que resultou na institucionalização de coleções e criação dos primeiros museus voltados ao patrimônio do setor elétrico. No estado de São Paulo, por exemplo, foram criados o Museu Histórico da CPFL(1986), o Museu da Energia na Usina do Corumbataí (1990) pela Cesp e os Museus da Eletricidade, localizados nas agências da Eletropaulo em Jundiaí (1988) e Itu (1994). Citamos, ainda, as ações de musealização

³¹ Projeto Temático financiado pela Fapesp (Projeto FAPESP 2012/51424-2) e coordenado pelo Prof. Dr. Gildo Magalhães dos Santos Filho. A participação desta pesquisadora acontece no eixo Museologia.

implementadas desde a década de 1980 em Portugal, as quais, recentemente foram articuladas formando o Roteiro Museus de Energia.

A dissertação voltada ao estudo da musealização do patrimônio do setor elétrico no estado de São Paulo (YAGUI, 2014), cujo recorte de seus resultados será apresentado neste artigo, está vinculada ao Projeto Eletromemória 2 e foi pensada e estruturada a partir da análise das ações de musealização e iniciativas de pesquisa do patrimônio do setor elétrico citadas anteriormente.

Longe de ter a pretensão de esgotar nesse artigo todas as discussões e reflexões realizadas em dois anos de estudo, buscaremos mostrar um panorama dos museus pesquisados, a composição de seus acervos e algumas considerações quanto à comunicação museológica de suas coleções.

2 COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: ASPECTOS METODOLÓGICOS

Os museus estão buscando novas oportunidades e conexões com o cotidiano das pessoas e da sociedade plural, por meio de estratégias que tangem uma de suas principais premissas: a comunicação museológica.

A comunicação museológica compõe um conjunto de atividades do museu necessárias para que ocorra de fato o processo de musealização, que consiste na identificação da musealidade do bem cultural, compreendendo-o como evidência material e imaterial do homem e do seu meio (DESVALLÉ; MAIRESSE, 2013).

Os museus têm como vocação a comunicação, compreendida como a “troca, diálogo e negociação dos sentidos patrimoniais entre sujeitos” (CURY, 2004, p.90), e que se fundamenta especialmente na prática expositiva e nas ações culturais e educativas, as quais expressam o discurso institucional e estão impregnadas de valores, sentimentos, atitudes.

Os meios de comunicação no espaço museal pressupõem: uma concepção de mundo, de sociedade, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, que conferem as marcas de uma autoria; uma linguagem de comunicação própria; um texto estruturado segundo regras e princípios internos e externos, que envolve uma atitude narrativa na abordagem das relações sociais; um ato comunicacional, com emissor e receptor, onde estão em jogo padrões e códigos que referendam determinada competência cultural e procuram uma interlocução com o sujeito social, na medida em que a transferência informacional visa produzir significado e sentido na prática social (ROCHA, 1999, p.87).

Por tal motivo, os processos comunicacionais dentro do museu, como a exposição e a ação educativa, são considerados “lugares metodológicos” importantes para a pesquisa na área da museologia. As exposições são os meios utilizados para que as coleções museológicas sejam postas em “*mise-en-scène* para o público, por meio de articulações conceituais

estruturadas em narrativas postas à disposição do público de museu para recepção” (CURY, 2012, p.3). Portanto, para esse estudo, além da pesquisa bibliográfica e entrevistas com as equipes dos museus, os métodos e técnicas de pesquisas traçados também previram a visita *in loco* para análise de suas exposições, a qual foi essencial para que compreendêssemos como ocorre a comunicação museológica nessas instituições. Para isso, utilizamos, com algumas adaptações, a proposta de análise de exposições elaborada por Cury (2012)³², criando as seguintes categorias para coleta de dados:

- Criação e implantação do museu;
- Forma de institucionalização e/ou problemática museal;
- Lógica discursiva da disciplina (história, arqueologia, técnico científico), da comunicação (aproximação com a cultura e o cotidiano do público e a relação com a cidade onde se situa), da educação (como finalidade);
- Expografia (tradicional, cenográfica, tecnológica, sensorial);
- Duração da exposição (longa duração e temporária);
- Acervo em exposição.

A pauta de análise adotada desconstrói a exposição em suas partes, para entendimento de sua composição em elementos de mérito comunicacional. Levamos em consideração, também, os processos museográficos das instituições estudadas, bem como seus perfis administrativos, obtendo dados por meio das entrevistas realizadas com seus dirigentes e funcionários.

A pesquisa abrangeu nove museus, seis deles situados em cidades que possuem ou já possuíram, no caso dos municípios emancipados, centrais hidrelétricas. Cinco desses museus fazem parte da Rede Museu da Energia, coordenada pela Fundação Energia e Saneamento.

2.1 Museu do Porto de Santos

O primeiro museu estudado, o Museu do Porto de Santos, pertence à Companhia Docas de Santos e foi implantado com o intuito de apresentar a história do Porto e como ela está diretamente ligada ao crescimento da cidade onde está situado e ao desenvolvimento do estado de São Paulo.

³² Utilizamos, também: CURY, Marília Xavier. Roteiro de visita a museus. São Paulo: 2013. Notas de aula da Disciplina: IMU 5003-1 Comunicação e Expografia. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP.

FIGURA 1 – Museu do Porto de Santos



Fonte: Acervo Mirian Yagui

O museu possui uma exposição de longa duração³³, não titulada e tradicional, ou seja, em que os objetos são colocados em “mobiliário museológico, ou em contexto, explicitados por meio de legendas, de discursos personalizados ou coletivos, de videogramas e diaporamas [...], objectos esses que a própria exposição se encarrega de transformar, manipular, alterar” (MOUTINHO, 1994, p.7).

A Companhia Docas foi responsável pela construção e funcionamento da Pequena Central Hidrelétrica Itatinga, inaugurada em 1910, cuja energia produzida era destinada à eletrificação das instalações do Porto de Santos e à iluminação geral do cais, armazéns e escritórios. Devido a isso, há uma sala na exposição do Museu do Porto destinada somente à PCH Itatinga, com registros fotográficos, documentos e equipamentos utilizados na usina e em suas dependências, sendo que grande parte dos objetos são ferramentas representativas do trabalho realizado nessa hidrelétrica.

O museu não possui sinalização, não há um trajeto proposto ao público e, embora os objetos expostos estejam divididos nas salas por aproximação (categoria, local ao qual pertence, função), não há informações que explicitem claramente essa divisão.

Nota-se de forma implícita, que o enfoque dado à exposição como um todo é voltado à história e ao trabalho no Porto de Santos. No que tange especificamente à sala onde se

³³ Classificação dada de acordo com as categorias para coleta de dados, baseadas em Cury (2012), para análise de exposições. O termo “exposição de longa duração” é apresentado na publicação *Conceitos-chave de museologia* como um dos correlatos ao termo “exposição” utilizado no Brasil e em Portugal (DESVALLÉ; MAIRESSE, 2013, p.46).

encontram expostos os objetos da Pequena Central Hidrelétrica Itatinga, há uma preocupação em informar sobre a constituição da usina, sua forma de funcionamento e os equipamentos principais que a compõem. No entanto, o discurso expográfico não expõe ou discute em nenhum momento questões sobre a usina na atualidade e a problemática contemporânea do uso da energia nas cidades.

2.2 Museu Histórico e Pedagógico Voluntários da Pátria

Outro museu pesquisado foi o Museu Histórico e Pedagógico (MHP) Voluntários da Pátria³⁴ situado em Araraquara-SP. Voltado à história da cidade, possui objetos em grande parte doados por seus moradores que retratam a fauna, os minerais, bem como objetos indígenas e objetos de uso pessoal, compondo um acervo de aproximadamente 3000 itens de diversas categorias.

FIGURA 2 – MHP Voluntários da Pátria



Fonte: Acervo Mirian Yagui

Em 1996, o MHP Voluntários da Pátria recebeu acervo da Companhia Paulista de Força e Luz (CPFL) composto, em geral, por objetos que se voltam ao trabalho no setor elétrico, à presença de eletricidade no cotidiano doméstico e à iluminação pública.

³⁴ Os museus históricos e pedagógicos, criados pelo Estado de São Paulo entre as décadas de 1950 e 1980, permitiram “ao poder estadual afirmar-se no campo da cultura e da educação de modo hegemônico” (MISAN, 2008, p.176), deslocando professores da rede pública para atuarem em instituições e auxiliando na coleta e no armazenamento do acervo de acordo com seus interesses. A implantação desses museus enfatizou um ponto de vista determinado sobre o Estado, relegando a história das cidades onde se situam e servindo aos propósitos da educação formal. Na atualidade, os MHPs realizam um movimento contrário, buscando priorizar a história local, não tendo mais o vínculo com a Secretaria da Educação e as características que o intitularam “pedagógico” na época de sua criação, mas sem deixar de realizar sua função educativa.

Os objetos estão dispostos em uma sala, juntamente com outro conjunto de objetos doados pela empresa telefônica, organizados em suportes expositivos, não apresentando uma lógica discursiva explícita.

Nota-se que diante da variedade de objetos presentes na exposição, os bens do setor elétrico não se destacam e ficam descontextualizados. Tal fato é reforçado quando lemos as informações fornecidas no texto presente na sala onde esses bens estão expostos, pois tratam somente sobre a CPFL, sua constituição, área de atuação e histórico da empresa até o ano de 2008. Não há informações sobre os objetos, como e onde eram utilizados e como eles se inserem na lógica do museu.

Decerto, o MHP Voluntários da Pátria possui relação com a cidade, se refletirmos a constituição de parte de seu acervo (doado por moradores) e por apresentar muitos objetos de uso cotidiano e obras de artistas populares da região. No entanto, a comunicação do acervo, especialmente dos objetos do setor elétrico, não favorece as múltiplas relações e problematizações que podem ser levantadas para aproximar a exposição do cotidiano do público.

2.3 Museu Histórico Constantino Leman

O Museu Histórico Constantino Leman, situado em Piraju-SP, possui acervo composto por objetos diversificados, em geral, de uso cotidiano em residências e no trabalho como máquinas de costura, televisão, instrumentos musicais, balanças utilizadas no comércio, ferramentas de trabalho no campo, máquinas de escrever, ferros de passar roupa, máquinas fotográficas, rádios, toca discos e objetos da Revolução Constitucionalista de 1932.

FIGURA 3 – Museu Histórico Constantino Leman



Fonte: Acervo Mirian Yagui

Quanto aos objetos do setor elétrico, possui imagens da Hidrelétrica Jurumirim, algumas imagens da Pequena Central Hidrelétrica (PCH) Paranapanema e um escafandro

utilizado na Usina Hidrelétrica de Jurumirim. As imagens mostram a construção e maquinaria da Usina Hidrelétrica Jurumirim, bem como a ponte existente na PCH Paranapanema apresentando, em alguns casos, a figura do trabalhador.

De modo geral, a exposição de longa duração, não titulada, embora tente apresentar o histórico da cidade por meio de seu acervo, a temática não fica evidente e não existe um desenvolvimento conceitual claramente posto no espaço.

Nota-se que o problema na comunicação do acervo é reflexo da estrutura do próprio museu, que divide seu espaço e funcionários com o Departamento de Cultura do Município, além de não possuir recursos para sua manutenção.

As ações realizadas pelo museu e Departamento de Cultura também recebem apoio do acervo do centro de documentação da cidade, que possui mais de 3000 imagens, dentre elas fotos de usinas hidrelétricas instaladas no município.

Decerto, a presença no museu de mais referências das usinas hidrelétricas, em especial da PCH Paranapanema que, inclusive, é um dos atrativos turísticos da cidade, ajudaria a aproximar a exposição ao cotidiano dos moradores de Piraju e a problematizar a questão da instalação de grande quantidade de usinas hidrelétricas no município.

2.4 Museu da Cidade de Salto

O Museu da Cidade de Salto foi implantado e apresentado como museu-percurso, embora este conceito não esteja bem definido e mereça estudos no campo museológico. Além da sede, o museu articula-se na cidade por meio de núcleos externos (Parque Rocha Moutonnée Parque das Lavras) e pontos de referência (Fábrica Brasital, Igreja Matriz, Praça XV de Novembro, Quintalões da Brasital, Escola Tancredo do Amaral, Antiga Estação Ferroviária, Monumento à Padroeira, Rio Jundiáí, Jardim Público e Concha Acústica, Cachoeira e Ponte Pênsil).

Um dos núcleos externos do museu, o Parque das Lavras, foi formado na área que compreende o edifício remanescente da Pequena Central Hidrelétrica das Lavras, construída no rio Tietê em 1906. Percorrendo o parque, encontramos duas casas: uma é a atual sede administrativa do parque e a outra apresenta uma mostra sobre a usina.

A exposição é composta basicamente por painéis e uma escultura feita por artistas plásticas, trazendo referências com relação a questões históricas e ambientais. Os painéis fazem uma breve fala sobre o estado de São Paulo entre os séculos XIX e XX, o aproveitamento hidrelétrico no estado e região e a Companhia Ituana de Força e Luz, responsável pela implantação das Pequenas Centrais Hidrelétricas das Lavras e Porto Góes.

Há também painéis que expõem a cronologia da PCH das Lavras, imagens da PCH Porto Góes, e citam outras pequenas centrais e grandes usinas geradoras de energia hidrelétrica construídas ao longo do rio Tietê.

Por meio de trechos de depoimentos e imagens, alguns painéis trazem recordações de funcionários que atuaram na usina e seus familiares relatando como era o trabalho e o cotidiano na Pequena Central Hidrelétrica das Lavras. Trazem, ainda, imagens dos mais de dez anos de abandono e conseqüente degradação da usina.

A casa de máquinas, construída em granito rosa, situa-se próxima à casa dos operadores e, em seu interior, é possível encontrar partes da turbina utilizada no período em que a usina ainda produzia energia. Esse maquinário encontra-se bastante degradado e sua deterioração é agravada com as enchentes recorrentes nessa região. O piso e as paredes trazem consigo as evidências dos constantes alagamentos que ocorrem nessa área do parque.

Os painéis existentes dentro da casa de máquinas trazem informações sobre as primeiras usinas construídas no Estado, sobre a PCH das Lavras e o porquê de seu nome, e como ocorria a geração de energia especificamente nesta usina. Todos eles estão fora do alcance dos olhos, o que torna mais difícil a leitura de seu conteúdo.

FIGURA 4 - Casa de máquinas da PCH das Lavras



Fonte: Acervo Mirian Yagui

Temos aqui, então, um caso de musealização de remanescentes de uma pequena central hidrelétrica. No entanto, atualmente, a usina encontra-se em estado de degradação, especialmente a casa de máquinas e a turbina, que sofrem com as constantes cheias do rio Tietê. A exposição encontrada na casa do operador, embora necessite de uma reestruturação da comunicação visual, apresenta um conteúdo bastante representativo, em especial por dar voz àqueles que fizeram parte da história da PCH das Lavras.

2.5 Rede Museu da Energia

A Rede Museu da Energia, que passou a ser implementada pela Fundação Energia e Saneamento a partir de sua constituição (1998), é formada por sete unidades: três imóveis

urbanos, um em Itu-SP, outro em Jundiaí-SP e a unidade de São Paulo-SP, e quatro pequenas centrais hidrelétricas (Salesópolis, São Valentim, Jacaré e Corumbataí) situadas em Salesópolis-SP, Santa Rita do Passa Quatro-SP, Brotas-SP e Rio Claro-SP respectivamente, sendo que as Centrais Hidrelétricas São Valentim e Jacaré encontram-se fechadas e não foram efetivamente musealizadas.

Vamos tratar inicialmente sobre o Museu da Energia de Salesópolis, situado no município de mesmo nome e instalado na Pequena Central Hidrelétrica de Salesópolis.

FIGURA 5 – Museu da Energia de Salesópolis



Fonte: Acervo Mirian Yagui

Essa unidade da Rede Museu da Energia apresenta não só a usina hidrelétrica musealizada, mas todo o território que a circunda, constituindo o que a Fundação Energia e Saneamento denominou de usina-parque.

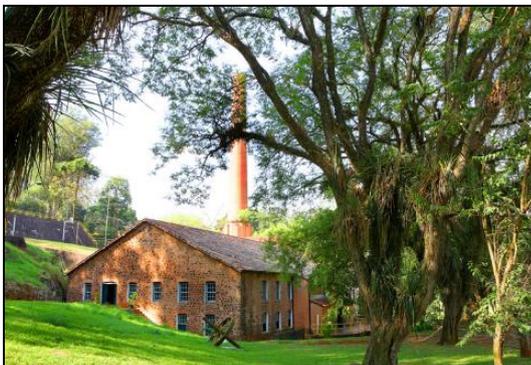
Na casa de máquinas é possível visualizar grupos geradores de energia elétrica e ferramentas, além de uma planta da usina. Há também o Espaço Energia que possui experimentos que contextualizam os usos e as diferentes formas de produção de energia, e o espaço das águas que trata assuntos ambientais.

De modo geral, o circuito sugerido pelo museu traz aspectos técnicos e ambientais intrínsecos à usina e seu entorno, no entanto, não havia recursos expositivos que tratassem aspectos históricos da construção da usina e sua influência na região na época de sua construção.

Quanto ao acervo exposto, é evidente sua representatividade e importância no que tange ao patrimônio industrial do setor elétrico no estado de São Paulo e a relevância de sua preservação e comunicação.

Outra unidade que compõe a Rede Museu da Energia é a de Rio Claro a qual, embora esteja fechada e não tenha sido possível realizar a visita *in loco* recentemente, faz parte do escopoda pesquisa devido a sua relevância.

FIGURA 6 – Museu da Energia de Rio Claro



Fonte: Fundação Energia e Saneamento
Fotógrafo:Caio Mattos.

O Museu da Energia de Rio Claro foi inaugurado em 2001 e, assim como no Museu da Energia de Salesópolis, o território onde a usina se situa foi musealizado. Portanto, o museu traduz-se na paisagem, nas edificações e áreas construídas da usina, nos maquinários, painéis de controle, ferramentas e tudo o que o trabalho na usina envolve.

Além disso, busca abordar não só a geração de energia, questão intrínseca à usina hidrelétrica, mas também a transmissão e distribuição da energia elétrica e questões ambientais.

Observa-se mais uma vez a musealização de conjunto significativo, remanescente do patrimônio do setor elétrico e ligado à geração de energia elétrica, mas que efetivamente não está sendo comunicado por permanecer fechado a visitas por tempo ainda indeterminado.

Assim como em Salesópolis, a comunicação no Museu da Energia de Rio Claro traz poucas referências da cidade onde se situa e só consegue se aproximar da cultura e cotidiano do público a partir da problematização com relação a questões ambientais e a abordagem sobre o uso racional da energia.

Com relação aos imóveis urbanos, vamos falar primeiramente sobre o Museu da Energia de Itu, sediado num sobrado que durante parte do século XIX foi habitado pela família Pacheco, até ser vendido para a Companhia Ituana de Força e Luz, em 1908, tornando-se sede da companhia e agência para atendimento ao público.

FIGURA 7 – Museu da Energia de Itu



Fonte: Acervo Mirian Yagui.

O Museu da Energia de Itu possui a exposição de longa duração História, Energia e Cotidiano que trata o uso doméstico da energia durante os séculos XIX e XX por meio de objetos e equipamentos a gás e elétricos como lâmpadas, lamparinas, medidores de consumo de energia, aquecedores de água, vitrolas, rádios, fogões, geladeira, chuveiro, batedeiras, ventiladores dentre outros.

Sua expografia é tradicional e a lógica discursiva converge com a história e a ciência e tecnologia. Os objetos são expostos por temática de acordo com a proposta de cada sala como, por exemplo, a sala denominada “Quarto de banho” que apresenta objetos como chuveiros e aquecedores. Há também algumas salas que apresentam a evolução do uso da eletricidade, expondo desde castiçais com velas até luminárias.

No espaço educativo "Energia: Use, mas não abuse", há jogos e equipamentos interativos que, de forma lúdica, problematizam o uso inadequado da energia elétrica, buscando conscientizar o visitante sobre a utilização racional deste insumo.

A exposição não faz referência à cidade onde se situa, contudo consegue se aproximar do cotidiano do público por apresentar elementos que fazem parte do dia a dia e compõem suas residências, porém com diferentes tecnologias. Consegue, ainda, se aproximar do público por meio da problematização do uso da energia no cotidiano, no entanto, apenas aqueles que usufruem do espaço educativo evidenciam de forma mais clara tal problemática.

No andar térreo há uma exposição denominada “Memórias de um sobrado”, apresentando objetos de seus primeiros moradores - família Pacheco, e, também, objetos utilizados pelos escritórios das companhias de energia elétrica instaladas posteriormente no mesmo local. O nome da exposição condiz com o que está sendo exposto, os painéis possuem uma padronização e os cenários e reconstituições são interessantes recursos para conseguirmos imergir em parte da história do casarão.

Não podemos deixar de nos referir à subestação existente no fundo do sobrado, constituída por edificação em tijolos aparentes e maquinário preservado, mais um objeto significativo do setor elétrico.

Outro imóvel urbano, o Museu da Energia de Jundiaí, foi inaugurado em 2001 e apresenta em sua área expositiva questões sobre a distribuição, geração e transmissão de energia, abrangendo os trabalhadores do setor energético e a segurança no trabalho.

FIGURA 8 – Museu da Energia de Jundiaí



Fonte: Acervo Mirian Yagui

Em geral, são poucos os objetos expostos: dentre eles estão medidores de consumo de energia, lâmpadas, para-raios, chave-fusível e ferramentas.

A exposição utiliza muitos recursos expográficos como painéis com imagens, maquete e cenários, que competem de forma desleal com os objetos, pois poderiam estar melhor dispostos, valorizando suas qualidades patrimoniais. Próximo a área expositiva está o espaço das águas que traz a memória do saneamento e problematiza o uso sustentável dos recursos hídricos.

Na área do edifício (subsolo) que compunha anteriormente uma usina termoelétrica, a exposição tem como tema “Mãos anônimas no universo do trabalho das diferentes formas de energia”, com uma expografia que remete à ideia do trabalho e do trabalhador. Apresenta imagens de trabalhadores atuando não só nas fornalhas de uma usina termoelétrica, mas em outras atividades do ramo energético, ferramentas de trabalho, além de apresentar iluminação especial e sonorização do carvão queimando ativada por movimento.

Nota-se, portanto, que a exposição de longa duração no museu converge para as disciplinas de história, ciência e técnica e meio ambiente. Destaca-se a temática “Mãos anônimas no universo do trabalho das diferentes formas de energia” que traz ainda referências

da geração de energia por termoe elétrica e a questão do trabalhador. Há também, na área expositiva no térreo, imagens de pequenas centrais e de usinas hidrelétricas, o que remete, também, à produção de energia elétrica.

Os recursos expográficos colaboram para a compreensão da exposição, mas sobressaem diante dos objetos expostos, o que nos coloca na posição de questionar o quanto o acervo museológico está sendo entendido, para ser valorizado.

Apenas o Espaço das Águas faz relação clara com a cidade de Jundiaí, apresentando dados sobre o saneamento no município e região. Nota-se, de forma geral, que com exceção do Espaço das Águas, a comunicação na exposição de longa duração pouco se aproxima da cultura e cotidiano do público. No entanto, as temáticas do trabalho no setor elétrico, o olhar para o trabalhador e a segurança no trabalho, decerto, se enquadram na questão da energia como problemática contemporânea.

O último museu da rede sobre o qual falaremos é o Museu da Energia de São Paulo, fundado em 2005, e situado em um casarão construído entre 1890 e 1894 no bairro Campos Elíseos.

FIGURA 9 – Museu da Energia de São Paulo



Fonte: Fundação Energia e Saneamento.

No caso do Museu da Energia de São Paulo, não foi possível fazer uma análise aprofundada, pois o objeto de análise, a exposição de longa duração, está em fase de montagem e não foi finalizada a tempo de ser inserida neste trabalho.

No museu houve a instalação de diversas exposições temporárias no piso superior, e no térreo instalou-se, e permanece até os dias de hoje, a exposição “Memórias de um casarão” que conta a história do prédio que o abriga. Por meio de painéis com imagens, maquetes e exposição de objetos, como poste de iluminação pública, não só a história do edifício é abordada, mas também o contexto histórico em que ocorreram as transformações no edifício, além de apresentar todo o processo de restauro realizado.

Diferentemente dos demais museus apresentados, nos quais o patrimônio do setor elétrico foi inserido em acervos com objetos de diversas categorias ao longo de sua constituição, a Rede Museu da Energia foi idealizada a partir do patrimônio do setor energético pertencente à Fundação Energia e Saneamento. Portanto, seu acervo inicial já era composto em sua essência por objetos representativos desse setor.

Essa característica justifica o fato das unidades da Rede Museu da Energia terem suas exposições focadas na questão energética, abordando-a sob diferentes perspectivas que incluem a geração, transmissão e distribuição de energia, bem como o uso da energia no cotidiano.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de metodologia específica para análise de exposições e com base nos conceitos de patrimônio industrial e comunicação museológica, este artigo buscou apresentar museus com patrimônio industrial do setor elétrico no estado de São Paulo, e compreender como seus acervos são comunicados.

A partir da análise de coleções do setor elétrico nas exposições presentes em nove museus do estado, pudemos verificar que a comunicação desse patrimônio é feita a partir de uma perspectiva histórica, atrelando-o à história dos municípios. A exceção é a Rede Museu da Energia, na qual a questão da energia é abordada sob diversos aspectos, inclusive, como problemática contemporânea. Essa diversidade de abordagens é essencial para a visualização do patrimônio do setor elétrico em sua amplitude, contribuindo para a compreensão da eletrificação como processo social, já que trouxe transformações significativas ao cotidiano da sociedade, à economia, influenciando, dentre outros fatores, a mudança de hábitos e o desenvolvimento de novas tecnologias. Contribui, ainda, para a reflexão sobre as crises energéticas e o uso consciente e seguro da energia na atualidade.

Verificamos, também, que a comunicação nas Pequenas Centrais Hidrelétricas musealizadas é facilitada, mesmo com poucos recursos expográficos, já que o edifício e os maquinários em si constituem o acervo e já estão “em exposição” dentro do seu contexto de uso, contando, ainda, com as questões paisagísticas e ambientais intrínsecas. Tal fato poderá ser verificado em diversos edifícios industriais que atrelam sua origem à nova função – museológica –, como museus ferroviários, museus têxteis, dentre outros.

Decerto, a inserção do patrimônio do setor elétrico em museus no estado de São Paulo pode ser considerada um passo importante no sentido da ampliação do olhar

patrimonial para os bens do setor elétrico em toda a sua dimensão (geração, transmissão, distribuição e consumo de eletricidade).

Esperamos que essa análise contribua com pesquisas futuras, onde a comunicação do patrimônio do setor elétrico possa ser estudada a partir da teoria da recepção, analisando não só os meios, mas as mediações que ocorrem no âmbito dessas instituições.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Maria L. D. A. Ferreira. **A central eléctrica da Companhia Fiação e Tecidos de Alcobaça: um testemunho ímpar da industrialização e urbanização da vila e da região.** Dissertação (Curso *stricto sensu* em Museologia) – ULHT, Lisboa, 2002.

CURY, Marília Xavier. Análise de exposições antropológicas: Subsídios para uma crítica. 2012. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 13, 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos....** Rio de Janeiro: Enancib, 2012. Disponível em: <<http://www.eventosecongressos.com.br/metodo/enancib2012/arearestrita/pdfs/19360.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

CURY, Marília Xavier. Os usos que o público faz dos museus: a (re)significação da cultura material e do museu. **Musas** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 86-106. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

CURY, Marília Xavier. **Roteiro de visita a museus.** São Paulo: 2013. Notas de aula da Disciplina: IMU 5003-1 Comunicação e Expografia. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Ed). **Conceitos-chave de museologia.** Tradução Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de museus, Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FUNDAÇÃO ENERGIA E SANEAMENTO. Disponível em: <www.energiaesaneamento.org.br>. Acesso em: 4 abr. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Da face inativa da indústria ao contexto ativo do museu: aspectos da musealização do patrimônio industrial. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14, 2013, Florianópolis. **Anais....** Florianópolis: Enancib, 2013. Disponível em: <http://enancib.sites.ufsc.br/index.php/enancib_2013/XIVenancib/paper/viewFile/221/393>. Acesso em: 1 abr. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p.31-50, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-1222012000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 1 abr. 2014.

MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.16, n.2, p. 175-204. jul.-dez., 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5496/7026>>. Acesso em: 21 mai. 2014.

MOUTINHO, Mário. A construção de objectos museológicos. **Cadernos de Sociomuseologia**, n.4. Lisboa: Edições Lusófonas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994.

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. **Museu, informação e comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias**. 1999. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) - Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://tededep.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=45>. Acesso em: 29 mai. 2013.

TICCIH. Carta de NizhnyTagil sobre o patrimônio industrial, julho, 2003. Disponível em: <<http://ticcih.org/about/about-ticcih/>>. Acesso em: 4 abr. 2014.

JARDIM VIRTUAL: FOLKSONOMIA COMO RECURSO DE INCLUSÃO

VIRTUAL GARDEN: FOLKSONOMY AS A RESOURCE FOR INCLUSION

Luisa Maria Rocha³⁵

Marcos Gonzalez³⁶

Resumo: Este artigo tem por objetivo situar o conceito de folksonomia no cruzamento dos campos da Ciência da Informação e Museologia, com vistas a subsidiar ações de indexação social no projeto “Jardim Virtual” do Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mais especificamente na sua coleção viva virtualizada. A partir da literatura especializada e do relato de experiências de indexação social em coleções de museus internacionais busca-se contribuir para a discussão e o entendimento desta modalidade de indexação no ambiente dos museus virtuais. O foco se direciona para analisar e aproximar as práticas e técnicas tradicionais de organização do conhecimento dos museus e seus sistemas de informação com as práticas sociais de organização distribuída de conteúdo através da etiquetagem nas redes. Busca-se contemplar ações comunicacionais voltadas para propiciar múltiplas interações, complexas e articuladas com o mundo comum em que vivemos e construímos nossos valores e saberes culturais. Assim, a interlocução dos museus com diferentes segmentos da sociedade poderá subsidiar com narrativas plurais os processos de gestão patrimonial museológica.

Palavras-chave: Jardim botânico. Museu virtual. Museologia. Folksonomia.

Abstract: This article aims to situate the concept of folksonomy from the intersection of the fields of Information Science and Museology, in order to subsidize social indexing in “Virtual Garden” Project of Research Institute of the Botanic Garden of Rio de Janeiro, more specifically in its virtualized living collection. From the literature and report of experiences of social indexing collections of international museums we seek to contribute to the discussion and understanding of this type of indexing in the environment of virtual museums. The focus is directed to analyze and approach the traditional practices and technical knowledge organization of museums and their information systems with the social practices of organization distributed content through tagging networks. Seeks to include communication actions aimed to provide multiple interactions, complex and articulated with the common world in which we live and build our cultural values and knowledge. Thus, the dialogue of museums with different segments of society with plural narratives can support the processes of museum property management.

Keywords: Botanical garden, Virtual museum, Museology, Folksonomy.

1 INTRODUÇÃO

Em 2013 foram lançadas as bases do “Jardim Virtual”, projeto do Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ) que visa, no médio prazo, melhorar a comunicação com seu público visitante. Por seu turno, a instituição quer aumentar o acesso a

³⁵ Museu do Meio Ambiente/IPJBRJ e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

³⁶ Museu do Meio Ambiente/IPJBRJ.

notícias e informações sobre sua história, personagens, monumentos, documentos e edificações, mas principalmente sobre as plantas e os animais que as frequentam, ou seja, a biodiversidade que as coleções vivas representam. A produção desse conteúdo interpretativo vem mobilizando dezenas de profissionais do Jardim Botânico, técnicos, tecnologistas e pesquisadores, um grupo que vem envolvendo profissionais das mais diversas áreas do conhecimento, não apenas biólogos, ecólogos, engenheiros florestais e fitossanitaristas, mas também historiadores, educadores, paisagistas, arquitetos, bibliotecários, museólogos, jornalistas, cientistas da informação, designers, profissionais de informática e turismo.

Pretende-se ainda, com a evolução do projeto, não apenas fornecer mas também colher comentários, contribuições e indexações folksonômicas, promovendo assim um diálogo com os usuários do site e o do arboreto. Nesse contexto, estão previstas ações locais, tais como reorientação do Centro de Visitantes e da Escola Nacional de Botânica Tropical, mas também “virtuais”, como a atualização do site institucional vigente e o desenvolvimento de um aplicativo para dispositivos móveis, que poderá ser utilizado dentro do arboreto como apoio à visita, um recurso que vem sendo utilizado com sucesso em outros jardins botânicos do mundo (WATERSON; SAUNDERS, 2012; TALLON, 2013).

A meta primordial dos governos desta era da informação é simplificar a busca por informações. Os esquemas precisam, para tal, ser intuitivos. Desde a década de 1990 a audiência-alvo dos produtos de tecnologia da informação, como constatou Rubin (1994), vinha mudando radicalmente na direção de uma exigência por melhor usabilidade e, com os aplicativos para dispositivos móveis, esse efeito foi multiplicado. Nesses tempos, dirá Nielsen (2000) “o usuário é quem manda”. É preferível, como confirma um documento de Estado, “a linguagem do leigo ao jargão do serviço público ou termos técnicos”, na suposição de que o cidadão não tem “conhecimento prévio das responsabilidades de cada nível ou órgão governamental” e a procura pela independência em relação à estrutura governamental, “devendo sobreviver às mudanças de estruturas e organogramas” (BRASIL, 2011).

No site anterior do Jardim Botânico, observava-se uma tendência a representar “o modelo de negócios da organização na home page” (AGNER, 2009, p.62), o que podia ser atestado pela referência a unidades do organograma da instituição e o uso de “siglas incompreensíveis” (Jabot, Re flora, Probio II). Temos aí alguns sintomas que sugerem que a publicação não era centrada no usuário comum, mas no que a literatura chama de “usuário avançado”, isto é, aquele que está familiarizado com termos científicos, acadêmicos, administrativos ou jurídicos, tais como cientistas, alunos, professores ou jornalistas, por exemplo, para quem as siglas são compreensíveis.

Usuários avançados e inexperientes têm necessidades distintas (SHNEIDERMAN, 1998) e, com efeito, estatísticas com base nas palavras-chave revelam algumas diferenças entre as buscas ao site realizadas pelos dois perfis. Os primeiros, em geral, pesquisam informações sobre plantas a partir de seus nomes científicos (*Pilocarpus giganteus*, *Crescentia cujete* ou *Erythroxylon coca*, só para citar alguns casos reais) ou termos técnicos (“espécies endêmicas”, “pioneiras”, “exóticas”, “suculentas”, “mudanças climáticas”), enquanto que os “usuários comuns” costumam pesquisar sobre plantas a partir de seus nomes vulgares (“ipê rosa”, “cabeludinha”, “jabuticaba de cipó”), demonstrando maior interesse pelas plantas úteis, particularmente por aquelas com propriedades medicinais (“cânfora”, “canela”, “pata de vaca”, “plantas repelentes de insetos”), ornamentais ou frutíferas. Mesmo quando o “usuário comum” busca informações próprias aos “usuários avançados”, os termos que utiliza demonstram seu modo menos racional de planejar a pesquisa (ex.: “planta terrestre primitiva que não possui flores nem sementes”, uma referência às briófitas e pteridófitas).

Neste artigo, buscamos reunir alguns apontamentos sobre etiquetagem social e folksonomia com destaque para os museus virtuais e suas coleções digitalizadas, de forma a subsidiar a proposta de utilização deste recurso tecnológico e linguístico no Jardim Virtual, que tem como princípio e fundamento o foco no usuário, potencial e virtual. Nossa atenção será direcionada para etiquetagem das espécies, especialmente ao nome que os usuários comuns dão a elas, que em última instância é uma manifestação de um sistema “vulgar” e socialmente construído para a classificação das plantas.

Para tal, utilizamos a abordagem hermenêutica e dialética de análise e discussão sobre a temática, a partir de pesquisas bibliográficas e documentais, nacionais e internacionais, voltadas para as relações entre o digital e o social tanto no âmbito dos museus quanto na produção, organização e recuperação da informação, característica da Ciência da Informação.

É importante destacar que esta análise insere-se nas discussões sobre o direito de alteridade no campo da antropologia, da museologia e da comunicação, para as quais as diferentes formas de vida, através do uso de recursos tecnológicos, podem ter voz e representação, ações importantes para o fortalecimento das suas expressões culturais.

A análise das ações de indexação social colaborativa nas redes envolve os campos da Museologia e da Ciência da Informação que, na atualidade, têm como desafio a aproximação das práticas e técnicas tradicionais de organização do conhecimento dos museus e seus sistemas de informação, agora virtualizadas, das práticas sociais de organização distribuída de conteúdo através da etiquetagem nas redes.

2 JARDIM BOTÂNICO: VOZES DE ONTEM E AMANHÃ

Os Jardins Botânicos são reconhecidos pelo Conselho Internacional de Museus–ICOM, desde 1947, como museus de acervo vivo³⁷, e como tal devem adquirir, conservar, pesquisar, comunicar e exibir, para fins de estudo, educação e lazer o seu patrimônio. No documento da Convenção sobre Diversidade Biológica (1998)³⁸, os jardins são definidos como “áreas protegidas, constituídas por coleções de plantas vivas, cientificamente reconhecidas, ordenadas, documentadas e identificadas, mantidas abertas ao público com a finalidade de estudo e documentação do patrimônio florístico do país, servindo à educação, ao lazer, conservação e preservação do meio ambiente”. Assim, os jardins botânicos nas duas definições integram objetivos comuns como pesquisa, conservação e educação, mas uma dimensão essencial para alcançar os seus objetivos institucionais não está explicitamente contemplada: a comunicação. Se esta difusão remete a dimensão comunicacional e informacional, ela também se refere à dimensão da informação como inscrição sob o ponto de vista da pesquisa documental botânica (herbário, coleções correlatas, germoplasma), sem, contudo, mencionar a informação como significação na relação público-coleção.

Testemunha das transformações ocorridas nas práticas e saberes culturais em diferentes momentos históricos, o espaço vivo do *arboreto*³⁹ tem na sua formação desde plantas de interesse econômico até as de cunho científico coletadas em expedições botânicas. Hoje, esta coleção mescla estas características com a responsabilidade sobre as espécies vegetais ameaçadas de extinção do Brasil, alinhando-se com a missão institucional de contribuir para a conservação da biodiversidade. Entretanto, em ambas responsabilidades, o jardim, na qualidade de museu, se constitui num “lugar” privilegiado para compreensão da institucionalização de determinadas configurações do saber nas sociedades, pois no processo de musealização um olhar coletivo recorta um objeto de seu contexto social, político e cultural

³⁷ Definição de museu criada pelo ICOM em 1974: como “uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe, para fins de estudo, educação e lazer, evidência material das pessoas e de seu meio ambiente”.

³⁸ A Convenção sobre a Diversidade Biológica – CDB foi elaborada no Rio de Janeiro, em 5/6/92, entrou em vigor, em 29/12/1993, sendo que para o Brasil, em 29/5/1994, e foi sancionado por decreto pelo Presidente da República em 16/03/1998. É um tratado internacional resultante da Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD) no Rio de Janeiro em 1992.

³⁹ Conjunto de espécimes representados em espaço público, numa composição elaborada com base nos critérios de relevância da ciência, mas que objetiva também o processo de produção de sentido pelo público.

e o insere numa rede institucionalizada de práticas culturais com a intenção de sua permanência (ROCHA, 2009, p.110) .

Na musealização desta coleção, o acervo vivo do jardim pode ser identificado não somente sob o prisma de uma coleção científica, mas também como um espaço comunicacional. É exatamente na totalidade da sua dimensão informacional e comunicacional que a coleção viva guarda a sua similaridade com o museu. Ou seja, o objeto (plantas) tem como características ser retirado de seu contexto original de interação em termos de tempo e espaço; introduzido em um espaço artificial com organização e classificação específicas e com outros propósitos de interação; inventariado, catalogado e pesquisado de forma unitária como um espécime singular e plural; portanto, transformado num documento exposto, lado a lado, com outros adquirindo na composição uma re-significação; e integrado a um espaço aberto ao público com que, individualmente e no seu conjunto, apresentam o potencial de significação (ROCHA, 2009, p.110). Assim, a musealização confere a esta coleção um estatuto museal⁴⁰ (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p.57).

Desta forma, o binômio relacional Museologia e Patrimônio ancora-se não mais em uma única dimensão, mas nas múltiplas manifestações da memória coletiva. A coleção viva torna-se um “lugar”, um espaço fortemente simbolizado, no qual “podemos ler, em parte ou em sua totalidade, a identidade dos que a ocupam, as relações que mantêm e a história que compartilham” – um território onde se produzem as relações sociais e simbólicas (AUGÉ, 2006, p.107). Assim, olhar o arboreto por uma metodologia museológica significa construir um diálogo inter e transdisciplinar que busca compartilhar sentidos, a pluralidade de saberes, práticas e expressões que possibilitem trabalhar a dimensão crítica e ética em relação aos modos de perceber, conceber e construir a relação homem-natureza.

O projeto Jardim Virtual assume que a coleção viva tem o papel de possibilitar ações comunicacionais voltadas para propiciar múltiplas interações, complexas e articuladas com o mundo comum em que vivemos e construímos nossos valores e saberes culturais. É exatamente na possibilidade de colocar em relação estas diversas dimensões associadas a uma coleção com forte poder simbólico que reside o nosso olhar da musealidade do *arboreto*, aqui explorado a partir da sua virtualização. Afinal, como aponta David Bearman e Jennifer Trant

⁴⁰ Na Terminologia Museológica, projeto permanente de investigação do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), o termo musealizar é definido como “Extrair fisicamente ou singularizar juridicamente uma coisa real ou um conjunto de coisas reais de seu (s) meio (s) de origem por um ato físico ou decisão administrativa que lhes confere um estatuto de patrimônio”. (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013).

(2007, p.10), “A web que nós queremos é uma dimensão estendida ligada ao mundo real. Ela suporta e melhora a nossa compreensão e apreciação da realidade em suas múltiplas dimensões”.

3 MUSEUS DO SÉCULO XXI: O VIRTUAL COMO POTÊNCIA

No século XXI, a popularização do espaço web transforma o mundo material em fluxos que promovem o entrelaçamento de pessoas, idéias, dados, conhecimentos, saberes, expressões e ações sob a forma de informação, que circula neste espaço de comunicação distribuída contemplando tanto as redes institucionais quanto comunidades virtuais espalhadas nos quatro cantos do mundo. O espaço web revela a capacidade de interligar pessoas e comunidades vencendo as distâncias nem sempre físicas, mas cognitivas e afetivas.

Esta nova interação dos museus e das comunidades sociais na web possibilita a articulação de visões de mundo diferenciadas, quer seja pelas novas ferramentas e recursos tecnológicos, quer seja pelas demandas e necessidades que movimentam e produzem novas visões de futuro. Contudo, se as tecnologias da comunicação nos possibilitam travar novas relações sociais através da circulação de conteúdos informacionais na web, estes ainda se apresentam nas redes de forma hierarquizada e codificada fazendo prevalecer mecanismos de controle e poder, nem sempre tão aparentes como poderíamos supor frente às múltiplas camadas de mediações que as ocultam.

Neste momento, nosso foco incide sobre os museus digitais e virtuais e as questões das coleções no espaço web, em particular os processos de documentação, informação e comunicação próprios do campo museológico.

Na sua pesquisa sobre a normalização terminológica da área, Diana Farjalla Lima (2009) identificou e classificou os modelos que configuram a tipologia Museu Virtual, esclarecendo seus enfoques conceituais e práticos. Na análise da autora, o museu virtual pode ser considerado um cibermuseu “na medida em que se encontra situado na web”. Denominado também de “museu on-line, museu eletrônico, hipermuseu, museu digital”, todos compreendidos pelo uso do termo virtual que abrange “tanto o que se cria por meio do computador sem existir o referente no mundo físico, quanto o que existe no mundo real (mundo físico) e sofre processo de digitalização”.

Importante patrimônio em circulação na rede constitui o Digital⁴¹, que abarca a criação e reprodução digital. Um exemplo deste patrimônio constitui o Herbário Virtual Re flora do

⁴¹ Ver UNESCO, 2003.

Jardim Botânico, uma iniciativa do governo brasileiro, que objetiva o resgate de imagens dos espécimes da flora brasileira e das informações a eles associadas depositados nos herbários estrangeiros, coletados dos séculos XVIII ao XX. Esta plataforma virtual congrega o acervo de imagens e dados textuais dos herbários do *Royal Botanic Gardens, Kew* e o *Muséum National d'Histoire Naturelle*, além da Lista de Espécies da Flora do Brasil, num sistema de validação da classificação nomenclatural das espécies representadas no Herbário Virtual. Este projeto alinha-se com a meta da Estratégia Global para a Conservação de Plantas (GSPC-CDB) para 2020: a elaboração da Flora do Brasil Monografada com acesso *online*.

Neste sentido, a coleção virtual congrega o patrimônio musealizado, que se define menos pela sua realidade física do que pela sua característica de ser “seres de linguagem”, na medida em que uma ou mais pessoas reconhecem no objeto valores para sua preservação e exposição, e de suporte das práticas sociais, uma vez que são coletados, catalogados e exibidos. (DAVALLON ET AL, 1992, p. 104). Na qualidade de seres de linguagem os objetos, tanto criados material e fisicamente quanto aqueles de origem digital, podem ser valorados numa área de influência mútua gerada por objetos, pessoas e ambientes, inclusive os virtuais.

No ciberespaço, a linguagem virtual se define pela pluralidade de representações simbólicas mediáticas que contemplam em si os “seres de linguagem” dos objetos de museu, pois, sob a lógica da web, importa que estas se constituem em informação qualificada e valorada circulando na rede de comunicação. Para os museus, interessa as dimensões do alcance desta rede de comunicação social em função do seu compromisso com o patrimônio musealizado. Contudo, nos conteúdos informacionais veiculados inscreve-se um olhar diferenciado, que confere valor cultural à informação digital virtualizada na medida em que esta é capaz de instaurar novas relações sociais, políticas, econômicas e culturais, constituindo novos regimes de pensar, agir e viver. Reais ou virtuais? Pouco importa na medida em que se impregna transversalmente nas diferentes sociedades.

Os museus e suas coleções de acordo com atributos que são referentes à sua elaboração e significado dado para virtual foram identificados por Lima (2009) em sua pesquisa empírica, segundo duas linhas de caracterização: criações de origem digital e produtos digitalizados de elementos do mundo real. Estas linhas deram origem a três categorias: o Museu Virtual Original Digital, o Museu Virtual Conversão Digital e o Museu Virtual Composição Mista.

Na visão de Lima (2009), o modelo do Museu Virtual comporta perfis diversificados que variam numa faixa entre criações de origem digital à produtos digitalizados, mas todos

têm características de produzir, processar e transferir informações destinadas à sociedade. No nosso caso, o Jardim Virtual assemelha-se ao Museu Virtual de Conversão Digital, uma vez que reproduz na web tanto o museu/jardim quanto a sua coleção de natureza material. Assim, museu e coleção representam a materialidade do patrimônio musealizado tanto no mundo físico quanto no espaço web. Na pesquisa empírica de Lima (2009), esta categoria foi vista como complementar ao museu físico e seu foco de atuação reside na comunicação, pela possibilidade de gerar envolvimento e conhecimento do patrimônio. Sem dúvida, metas colocadas pelo corpo editorial do Jardim Virtual. Entretanto, isto não contempla as diversas ações propostas para o desenvolvimento do nosso site, o que nos remete a afirmação de Lima (2009): o museu virtual comporta perfis diversificados que evidenciam o aspecto de “unidade poliédrica que um termo pode ostentar para uma só designação com seus vários conceitos praticados para sua representação”.

Na atualidade, os museus virtuais apresentam cada vez mais propostas de interação que trazem em si pressupostos de novas regras de comunicação apoiadas nas tecnologias que, segundo Gracioso e Silveira (2012, p.2), implicam, em repensar “as práticas e técnicas de organização do conhecimento convencionalmente aplicadas” de forma a buscar “uma aproximação entre metodologias profissionais e práticas sociais, acreditando ser possível aproximar vidas, linguagens e culturas”. Neste sentido, torna-se possível organizações baseadas no compartilhamento de conteúdos, a partir de tecnologias digitais e virtuais, de forma a espelhar o seu universo de produção e circulação social na web (GRACIOSO; SILVEIRA, 2012, p.2).

4 ETIQUETAGEM E FOLKSONOMIA: A INSURGÊNCIA DO NOVO

Nos últimos anos, foram desenvolvidas novas ferramentas na plataforma web 2.0, com destaque para aquelas direcionadas à organização dos conteúdos dos recursos digitais pelos próprios usuários da rede. Esta nova abordagem tem recebido diferentes designações que guardam em si similaridades e diferenças em função do seu uso ou mesmo significado, como, etiquetagem (*tagging*), marcação social (*social tagging*) e folksonomia.

Essas etiquetas foram criadas por Thomas Vander Wal como complemento dos sistemas tradicionais de classificação taxonômica e foram usadas pela primeira vez por sites de redes sociais, como Flickr e YouTube. Para Wal (2005), folksonomia⁴² é o resultado da

⁴² Folksonomia tem sua origem em um neologismo criado por Thomas Vander Wal, a partir da junção do termo folk (povo, pessoas) com nomia (lei ou regra).

atribuição livre e pessoal de etiquetas a informações ou objetos, em um ambiente social compartilhado, visando à sua recuperação.

No Brasil, um dos primeiros trabalhos sobre o tema foi desenvolvido pelas pesquisadoras Maria Elisabete Catarino e Ana Alice Baptista (2007), que destacam três fatores essenciais da folksonomia: 1) é resultado de uma indexação livre do próprio usuário do recurso; 2) objetiva a recuperação a posteriori da informação e 3) é desenvolvida num ambiente aberto que possibilita o compartilhamento e, até, a sua construção conjunta. Assim, folksonomia é o resultado da etiquetagem dos recursos da Web num ambiente social compartilhado pelos próprios usuários da informação visando a sua recuperação.

Vob (2007) afirma que a etiquetagem tem sido apontada como uma nova organização do conhecimento que difere das tradicionais, por ser uma forma popular de indexação dos recursos da Web. Atribui à visibilidade instantânea, o incentivo para a etiquetagem e compartilhamento das palavras-chave pelos usuários, mas recomenda averiguar em quais circunstâncias pode ser necessário o controle do vocabulário e das relações. Para o autor, a principal característica dos sistemas de etiquetagem é a sua interface: “A etiquetagem colaborativa não é a sucessora de indexação tradicional nem uma tendência de curto prazo, mas (...) um catalisador para a melhoria e inovação na indexação”.

Na visão de Cairns (2011), estes princípios socialmente focados da Web 2.0 estão redefinindo a interação entre e com um número crescente de museus, suas coleções digitais e seus públicos. Na atualidade, os museus convidam seus visitantes para etiquetar digitalmente com palavras-chave seus objetos *online* e o conjunto destas etiquetas classificadas pelos usuários é conhecido como folksonomia e destina-se a colaboração social na rede.

Tomemos o exemplo dos “nomes vulgares”, que são os nomes com os quais o “vulgo” classifica as espécies vivas. Como já havia constatado Keith Thomas em seu livro clássico *O homem e o mundo natural* (THOMAS, 1988), também encontramos no Jardim Botânico do Rio “designações pitorescas de plantas, com suas fortes conotações visuais, emocionais e humanas” (p.97). Algumas são nomes bíblicos ou religiosos, herança do nosso passado católico, como a coroa-de-cristo (*Euphorbia milii*), a lágrima-de-nossa-senhora (*Coix lagrima-jobi*) e a espada-de-são-jorge (*Sansevieria trifasciata*). Muitas fazem referência a animais, como a ave-do-paraíso (*Strelitzia reginae*), o dente-de-cachorro (*Smilax rufescens*) e o olho-de-boi (*Dimocarpus longan*). Colaboram, na constituição desse sistema de classificação “vulgar”, os sentidos (chichá-fedorento, *Sterculia foetida*; pau-amargoso, *Quassia amara*), as semelhanças com o corpo humano (cabeluda, *Plinia glomerata*; comigo-ninguém-pode, *Dieffenbachia picta*) ou a itens de vestuário (bordão-de-velho, *Abarema*

cochliocarpa; chapéu-de-couro, *Echinodorus macrophyllus*) e a procedência ou origem biogeográfica da espécie (cravo-da-índia, *Syzygium aromaticum*; guatambú-do-cerrado, *Aspidosperma macrocarpon*). Há ainda “os velhos nomes vernáculos” que, depois do século XIX, passaram a ser vistos “com maus olhos por serem considerados excessivamente grosseiros” (THOMAS, 1988, p.101), tal como cocô-de-cotia (*Acioa guianensis*).

Como um processo colaborativo, social por natureza (HUANG & CHUANG, 2009), sem estrutura hierárquica (CAIRNS, 2011), categorizado de baixo para cima (WAL, 2007), não possuem uma organização prévia, não são controladas centralmente e apresentam informações sobrepostas e ambíguas. Retomemos os nomes vulgares das plantas do Jardim Botânico em contraposição à taxonomia científica. Há espécies associadas a mais de um nome vulgar (*Bauhinia purpurea*: unha-de-boi ou pata-de-vaca; *Cespedesia spathulata*: imburana-de-cheiro ou malafaia); há nomes vulgares que se referem a mais de uma espécie, muitas vezes de famílias diferentes (murta: *Acosmium lentiscifolium* ou *Eugenia sprengelii*; cedro: *Cedrela fissilis* ou *Poupartia amazonica*) e não são raros os nomes que cubram todo um gênero (açoita-cavalo, pata-de-vaca).

Esta abordagem colaborativa da informação difere das classificações formais de cima para baixo de objetos de museus. Na classificação e identificação dos seres vivos e objetos, as estruturas taxonômicas tradicionais, como por exemplo no *Systema Naturae* de Carolus Linneaus, são constituídas de linhas hierárquicas e em árvore, em grupos criados com base na percepção das semelhanças e diferenças e suas relações, e na sua articulação linguística em afirmações gerais sobre as classes de objetos que buscam, em última instância, a universalização das suas regras. Neste sentido, um sistema de classificação constitui-se num conjunto articulado de regras e regulamentos pelos quais os objetos são agrupados em relações definidas, de forma a facilitar a recuperação de informações (SOKAL, 1974 apud CAIRNS, 2011).

A “naturalização” do ato de classificar é uma consequência da necessidade de criar e se apropriar de referências que funcionem como uma bússola no mundo. Como afirma Pombo (1998, p.19), “Elas constituem os pontos estáveis que nos impedem de rodopiar sem solo, perdidos no desconforto do inominável”. Contudo, na qualidade de “códigos ordenadores”, como evidenciado por Foucault (2007, p.18) e referendado por Pombo (1998, p.20), as classificações são solos epistêmicos “onde o olhar minucioso, descritivo, hierarquizador e relacional que torna possível a constituição de todos os saberes encontra o seu próprio princípio de instituição”. Assim, delimitando fronteiras epistemológicas para configurar seus objetos de pesquisa, a classificação tradicional dos museus agrupa, a partir de estruturas

hierárquicas de conhecimento, os objetos segundo seus assuntos, temas ou atributos simbólicos.

O final do século XVII marca, segundo Keith Thomas (1988, p.100), o início da hostilidade da comunidade científica inglesa em relação à “doutrina das assinaturas”, ou seja, a crença bem documentada nos nomes vulgares e na folksonomia botânica de que “toda planta tinha um uso humano e que sua cor, forma e textura seriam destinadas a dar alguma indicação externa desse uso”, e o autor cita exemplos como “as ervas sarapintadas curassem manchas”, “as amarelas sanassem a icterícia” ou “a língua-de-cobra fosse benéfica para picadas desse réptil”. Desta forma, o que antes era “natural” no ato de classificar assume contornos específicos para configurar aprioristicamente uma forma codificada de ordenação, política e social, que recorta o real e insere seus fragmentos em modelos “mentais” a serem disseminados na sociedade.

As novas condições de geração de informações pelo compartilhamento online, pela negociação de conceitos e pela apreciação social de diversos tipos de conteúdos através da plataforma e ferramentas da Web 2.0, fazem da folksonomia um instrumento contemporâneo de classificação e organização das informações, com forte característica social, na medida que esta permite a formação de grupos de interesse em comum que se fortalecem em identidades constituídas socialmente (REIS, 2012, p.57) e, nos museus, possibilita a representação destes grupos no âmbito das atribuições simbólicas conferidas aos objetos das coleções.

Se a recuperação da informação lógica e linear é uma característica das taxonomias formais, nas quais as classificações de cima para baixo informam as propriedades dos que estão abaixo, as folksonomias são inerentemente sociais e relacionais. Assim, grande parte do valor que os museus podem obter a partir de sua integração nos bancos de dados *online*, advém da compreensão do público pela reflexividade de sua atuação nas redes. Segundo Cairns (2011), a sua incorporação junto aos sistemas de classificação tradicional do museu pode, não somente ampliar os termos para recuperação da informação ou do objeto, mas fomentar o uso da linguagem na construção de valor e sentido do patrimônio. Assim, em um ambiente interativo e colaborativo, os visitantes têm a oportunidade de fazer uso social da linguagem através de criação ou alteração de etiquetas digitais associadas a objetos, gerando novos metadados que representam conteúdos diversos, os quais podem ser usados no acesso interno e externo a coleção (CAIRNS, 2011).

Na visão da autora, os principais esquemas de classificação adotados pelos museus, utilizam a abordagem politética⁴³ e facetada na estruturação de suas taxonomias. Motivo pelo qual, a informação em museus deve evidenciar “as relações entre os objetos de museu e grupos de objetos com base em seus contextos sociais e na esfera da atividade humana com a qual os objetos estão associados” (2011). O caráter político e ideológico das decisões do curador na aquisição, classificação e exposição de objetos tem implicações significativas para a leitura contextual do objeto e, conseqüentemente, na facilidade com que os objetos de coleção podem ser localizados. Apesar de serem de origens diversas, estes são classificados em novos quadros de significado baseados em um vocabulário pré-determinado para atender às estratégias da instituição. Desta forma, a polissemia dos objetos, com suas mais diversas interpretações, se dobra as decisões institucionais, ainda que esses objetos estejam em várias interseções nas chaves de classificação (CAIRNS, 2011, ALBERTI, 2005).

Por outro lado, os visitantes de museus trazem consigo as suas próprias interpretações dos objetos, lendo-os dentro do contexto relacional de suas experiências, uma vez que são “agentes autônomos com suas próprias agendas” (ALBERTI, 2005). E neste sentido, Alberti (2005) e Cairns (2011), consideram os objetos catalisadores de uma série de relações, que podem ser refletidas através das práticas de etiquetagem e folksonomia.

5 FOLKSONOMIA E AS COLEÇÕES DE MUSEUS: TEMPO DE EXPERIÊNCIAS

As relações entre a Museologia e as novas tecnologias da informação abrem novas possibilidades, marcadamente nos programas de comunicação pelo desenvolvimento de linguagens específicas para a virtualidade do espaço web, mas também no âmbito da documentação e informação das coleções museológicas, que já tem na sua origem textual e imagética o potencial de se constituir em linguagens digitais virtualizadas.

Alguns caminhos no campo virtual têm sido desbravados pelos museus que se mostram férteis em agregar novos pontos de vista ao objeto. Neste sentido, relataremos algumas destas experiências que buscam a polissemia dos objetos, mas “olhando para as pessoas” (ALBERTI, 2005), especificamente para as suas práticas sociais e culturais.

No campo etnográfico, as práticas institucionais de tornar público acervos digitais associadas aos novos recursos tecnológicos forneceram as instituições de patrimônio um leque

⁴³ Os objetos são agrupados em um conjunto de classificação com um grande percentual de propriedades comuns, mas não são necessariamente semelhantes em qualquer uma das propriedades (CAIRNS, 2011).

de possibilidades para a partilha de autoridade curatorial com as comunidades de origem das coleções. Reunindo digitalmente coleções de artefatos culturais, tangíveis e intangíveis, espalhadas por museus e arquivos de diversos continentes possibilitou-se o acesso das comunidades que os produziram ou com os quais possuem relações identitárias (HENNESSY ET AL, 2012).

A colaboração de pesquisadores de diferentes formações e especialidades e das comunidades produtoras dos artefatos, pautados pelos princípios de respeito aos diferentes conhecimentos e seus sistemas de valores, viabilizou a publicação do conteúdo da comunidade recontextualizando sua herança cultural em novas formas digitais, abrangendo inclusive os vocabulários controlados e ontologias que muitas vezes espelham as linguagens de especialidade das áreas de conhecimento. A reorganização de objetos em novas categorias e a folksonomia dos registros de objetos e mídias gravadas, também resultaram na criação de novas relações semânticas entre as coleções. Segundo, Hennessy et al (2012), esse acesso ao patrimônio fragmentado evidenciou as fragilidades das ontologias institucionais frente a exclusão das interpretações aborígenes de sua cultura material.

Isso nos remete a noção de “zona de contato” de James Clifford (1999, p.192) usada para qualificar o museu gerador de um espaço de encontro entre povos, distantes espacial e temporalmente, que apresentam suas relações e significados sem eliminar a perspectiva cognitiva dos especialistas dos museus. Na realidade, ambas convivem, uma vez que por intermédio das coisas podemos compreender a nós e ao outro.

No campo da arte, um grupo de pesquisa, intitulado *steve.museum*, estudou a incorporação de folksonomias em coleções de museus online com base nos acervos do *Metropolitan Museum of Art*, *Guggenheim Museum*, *Minneapolis Institute of Art*, *Rubin Museum of Art*, *San Francisco Museum of Modern Art* e *Indianapolis Museum of Art Cleveland Museum of Art*, *Denver Art Museum* nos EUA. Este grupo teve como desafio compreender a "lacuna semântica que separava descrições formais de obras dos museus - geralmente criado por historiadores de arte ou outros especialistas - e a língua vernácula utilizada pelo público em geral" (CAIRNS, 2011).

Com a liderança de Jennifer Trant (2006), os estudos sobre o uso de folksonomias nas coleções de arte procuravam "validar a proposição de que a etiquetagem social pode agregar valor a documentação existente do museu". Os resultados alcançados identificaram elementos no conteúdo das folksonomias não contemplados pela documentação formal, além de indicar o valor de alguns significados pessoais atribuídos aos objetos de coleções. A etiquetagem

propiciou novos pontos de acesso às obras de arte e evidenciou a necessidade de ampliar e melhorar as descrições formais dos museus.

Na visão de Cairns (2011), “Estes novos significados refletem as relações dialógicas que os usuários do site têm com os objetos do museu online, e fornecem ao museu informações valiosas sobre as múltiplas leituras dos usuários acerca dos objetos”. Além disso, as etiquetas são um novo acesso para visitantes inexperientes na terminologia do museu.

Um experimento de linguagem e etiquetagem digital executado no acervo do *Metropolitan Museum of Art*, em 2005, apontou que 80% das palavras associadas aos objetos utilizavam termos diferentes dos encontrados nas classificações do museu (O'CONNELL, 2007). Na perspectiva de Ding et al. (2009), a etiquetagem é mais natural, intuitiva e menos dependente de compreender categorias pré-definidas específicas e vocabulários controlados. A linguagem utilizada tende a ser flexível, descritiva e ágil, com neologismos que acompanham em tempo real as suas tendências.

Apesar da imprecisão das folksonomias ser apontada como uma das grandes insuficiências desta classificação, SAAB (2010) considera que isto é uma decorrência de uma linguagem reflexiva e reativa, que tem sua virtude por refletir a natureza do mundo real da comunicação e da partilha de conhecimentos.

Como todos os vocabulários não controlados, as folksonomias têm ambiguidades inerentes à sua natureza, como termos aplicados a objetos de diferentes formas e significados, um item descrito por várias palavras com o mesmo significado, etiquetas no singular e plural, o uso de termos polissêmicos ou mesmo um termo considerado muito especialista para alguns usuários e geral para os outros. Estas variações da palavra, segundo Ding et al. (2009), podem ser significativas para o indivíduo que as aplicou, mas podem afetar o processo de pesquisa demandando uma busca pelas variações possíveis que um item pode assumir em diferentes contextos. No entanto, Cairns (2011) indica que as folksonomias podem se transformar em um recurso estável com o aumento das contribuições ao longo do tempo ganhando confiabilidade como instrumentos de recuperação e como fonte de informações significativas.

A natureza reflexiva da folksonomia, segundo Cairns (2011), permite uma visão sobre a linguagem, sobre as tendências da terminologia e as formas de categorização dos objetos, além de apontar os conceitos e interpretações mais utilizados. Exatamente por não ser necessário habilidades específicas para etiquetagem em objetos de museu, estas são inclusivas pela própria natureza, oferecendo as pessoas de diferentes culturas a possibilidade de contribuir para coleção, contemplando uma representação mais plural e socialmente inclusiva

na experiência do museu: “Folksonomias fornecem ao museu novas oportunidades para contar histórias coesas e abrangentes, que registram diretamente a voz do discurso minoritário”.

David J. Saab (2011) atribui às etiquetas o potencial de serem indicadores para conceituações ontológicas uma vez que, apesar de cada indivíduo ter uma história, estes, como seres culturais, compartilham experiências comuns articuladas na linguagem.

Neste sentido, Christian Korner, Dominic Benz et al. (2010) descrevem dois tipos distintos de taggeadores, cada um com diferentes padrões de etiquetagem: os categorizadores e os descritores. Os primeiros “aplicam um pequeno conjunto de etiquetas nos objetos como um substituto para esquemas de classificação hierárquica” e os descritores usam uma linguagem descritiva e associativa usando palavras-chave. Na pesquisa descobriu-se que “a verbosidade colaborativa de descritores fornece uma base melhor para a coleta semântica de etiquetas significativas (KORNER, BENZ et al., 2010)⁴⁴. No âmbito da coleção em museus, Corinne Jorgensen (2004, p.462) compreende que a descrição e a categorização distribuída dos documentos podem refletir as múltiplas camadas de leituras do objeto⁴⁵.

Na visão de Cairns (2011), embora folksonomias sejam úteis para o setor de museu em sua forma e função atual, será a sua integração à futuras interações que pavimentará seu uso em coleções de museus. As marcas digitais que são aplicadas aos objetos em coleções on-line já oferecem ao setor metadados crescentes ligados aos objetos que podem ser usados para construir o acesso interno e externo da coleção.

No Brasil, Gracioso (2010, p.138) desenvolve uma pesquisa importante para os museus, voltada para o pragmatismo na folksonomia como uma forma de “indexar os conteúdos dinamicamente produzidos pelos usuários da rede num cenário colaborativo”. Sua pesquisa direciona-se para linguagem cotidiana⁴⁶, numa proposta metodológica de construção de instrumento de recuperação da informação no seu cruzamento de folksonomias e vocabulários controlados.

Se o avanço tecnológico nos permite a representação tanto da manifestação individual quanto coletiva na composição e na organização de conteúdos informacionais, Gracioso

⁴⁴ Em folksonomias globais, os spammers geram cerca de 40% de todas as etiquetas, com a principal intenção de manipular os motores de busca para seus próprios sites (Korner, Benz et al., 2010). Isto leva a um aumento significativo de ruído semântico e prejudica o valor de folksonomias para o museu.

⁴⁵ Um exemplo destas camadas pode ser visto no projeto Thinker (www.thinker.org)

⁴⁶ Gracioso (2010, p.138) define linguagem cotidiana como a linguagem de busca (e ação) da informação assegurando a sua diferença para com o conceito de linguagem natural enquanto linguagem que compõe textos.

(2010, p.139) aponta a necessidade de “repensarmos as estruturas já solidificadas para instrumentalização dos processos de intermediação da informação”. Este desafio para autores da Ciência da Informação como Brown *et al* (1996), Lancaster (2004), Rafferty e Hilderley (2007) citados por Guedes e Dias (2010) e Gracioso (2010), envolve um método de tratamento participativo da indexação e a flexibilização dos vocabulários controlados. Todas propostas apontam para o uso de conceitos como descritores nos sistemas de representação da informação que se aproximam de seu contexto de uso dos usuários.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto podemos perceber que a etiquetagem e a folksonomia apresentam potencial para transformar os ambientes da rede em espaços relacionais que promovem jogos de linguagens dinâmicos acerca de conteúdos oriundos das representações culturais fundadas na diversidade de interesses e de perspectivas que encontram na pluralidade de seus repertórios socioculturais a manifestação de suas formas de vida. A web com seu ambiente colaborativo e interativo e seus recursos tecnológicos constitui em si o espaço virtual para abrigar as “pluralidades simultâneas, as heterologias discursivas, as transversalidades que cruzam os planos homogêneos das lógicas sociais e culturais.” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 1995, p.85).

No âmbito dos museus, as coleções *online* ao mesmo tempo que possibilitam o acesso a cultura material virtualizada torna o conteúdo informacional incompreensível frente a uma linguagem técnica e especializada. Nos bancos virtuais, o objeto tende a se encontrar descontextualizado, tanto em relação aos significados que pode assumir em diferentes contextos de uso, quanto aos significados advindos da sua relação com outros artefatos de uma mesma cultura. Segundo Trant (2006, p.3), a abertura possibilitada pelas novas formas de organização do conhecimento, como a Folksonomia, coincide “com um maior enfoque da Museologia sobre o papel dos museus nas comunidades e com o desenvolvimento, no âmbito da Ciência da Informação, de filosofias centradas no usuário para a criação e usabilidade de recursos de informação em rede”.

Assim, os museus virtuais e suas ferramentas tecnológicas, como etiquetagem social e a folksonomia abrem o horizonte para os considerarmos como um processo social, ou como afirmou Varine (1988) “um laboratório, uma experiência, um instrumento das comunidades; e pode constituir-se em processo, em contínuo devir”. Esta somente é possível quando fundamentada nas transformações sociais, econômicas e culturais que, pouco a pouco, geraram um “sentimento de urgência” para a questão social. Sentimento este já presente nas

diretrizes e recomendações da UNESCO e do ICOM, como afirma Scheiner (2012, p.19/21), e que ganha força no adensamento das questões relacionadas aos aspectos sociais e ambientais, principalmente com a Declaração de Santiago do Chile, em 1972, quando foi cunhado o conceito de Museu Integral e a recomendação da “percepção integrada da relação entre os museus e as realidades sociais, econômicas e políticas dos museus latino-americanos”. Scheiner (2012, p.21/23) aponta como “marca registrada de Santiago” a extensão do conceito de museu integral para todas as representações e tipologias de museus, inclusive o museu tradicional, configurando-se assim, como “como uma das matrizes da teoria museológica”.

Sem dúvida, este compromisso ético teve suas origens em 1968, por Georges Henri-Rivière, ao afirmar que “o museu não pode ser separado da realidade do desenvolvimento social, devendo manter o mesmo ritmo, servindo e beneficiando as pessoas através de suas atividades” (RIVIÈRE, 1968 apud SONG, 2005, p.38).

Neste sentido, ao refletirmos sobre o Jardim Virtual, um site que tem como compromisso estar centrado no usuário e que apresenta a coleção viva do arboreto com cerca de 1800 espécies representadas, não podemos deixar de associá-lo a matriz teórica de um museu integral que, físico ou virtual, não pode prescindir de trabalhar as formas contingenciais da relação sociedade-meio ambiente, manifestas nos valores subjacentes à experiência social. Na atualidade, os recursos da etiquetagem e da folksonomia possibilitam explorar a diversidade saberes, práticas e valores que se amalgamam e circulam na esfera pública, configuradores das relações homem-natureza e que evidenciam e subsidiam as ações concretas dos sujeitos nos contextos de diferentes formas de vida (ROCHA, 2012, p.8).

Na visão de Jean Davallon, Gerald Grandmont e Bernard Schielle (1992, p.137), a Museologia, como “ato de discurso, induz tanto às relações construídas com a natureza quanto às relações construídas com a sociedade (mais precisamente as formações sociais), que normalizam e legitimam as primeiras”. Neste caminho, a Museologia encontra no tecido social formado pela relação sociedade/meio ambiente seu alicerce de trabalho, uma vez que o conhecimento sobre o patrimônio natural e cultural passa por uma “forma original de socialização”⁴⁷ na medida que inserem-se numa outra lógica, eminentemente relacional, que articula campos de saberes e valores distintos e os apresenta ancorados na sociedade.

Esta lógica relacional no âmbito do jardim virtual possibilita reunir as diversas heterologias discursivas em uma organização do conhecimento que inclui o olhar dos

⁴⁷ (DAVALLON ET AL., 1992, p. 21; SCHEINER, 2012, p. 19)

visitantes especializados e não-especializados, configurando o que foi denominado na mesa de Santiago do Chile de “patrimônio integral” (ROCHA, 2012, p.16).

Compreendemos que os museus tradicionais estão no momento de compartilhar as suas coleções com a sociedade, como é o caso do acervo vivo do Jardim Botânico, contemplando no mundo virtual e real, não somente o conhecimento científico, mas os convergentes e divergentes saberes, vivências e experiências sociais. Sem dúvida, a possibilidade de se representar nos museus promove o exercício de uma discursividade reflexiva pelos membros de diferentes comunidades, gerando um espaço de elaboração e interlocução com outros segmentos da sociedade capaz de subsidiar, com narrativas plurais, os processos de gestão patrimonial museológica. Estratégias que permitem a abertura de um amplo diálogo intercultural e intersocial, como instrumento da comunidade para busca de sua identidade, indo além do museu integral, quiçá o Museu Inclusivo.

Assim, cabe-nos aqui uma última consideração, esta proveniente de Luiz Fernando Duarte (2009, p.315) sobre museus e tecnologias, ao afirmar que a visitação, o uso, o arejamento dos acervos de memória ... “Deve ser uma prática intensa e comprometida, reflexiva e crítica, implicando os agentes na coisa visitada, consultada, de modo a permitir a emergência da verdadeira vida: a que brota pela ação solo das criações passadas”.

REFERÊNCIAS

AGNER, L. **Ergodesign e arquitetura de informação: trabalhando com o usuário**. Rio de Janeiro: Quartet. 2009.

ALBERTI, S. J.M.M.. Objects and the Museum. **Isis** 96, 2005, p. 559-571.

AUGÉ, MARC. Sobre modernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, Denis de (Org). **Sociedade mediatizada**. Rio de Janeiro: Mauad. 2006. p.99-118.

BRASIL. VCGE - **Vocabulário Controlado do Governo Eletrônico**. Comitê Executivo de Governo Eletrônico/Governo Brasileiro. 116 p. 2011.

CAIRNS, Susan. **Tag! You're It!** What Value do Folksonomies Bring To The Online Museum Collection?. *Museum and the web*. 2011. Disponível em: <http://www.museumsandtheweb.com/mw2011/papers/tag_youre_it_what_value_do_folksonomies_bring_.html> Acesso em 20 de junho de 2014.

CATARINO, Maria Elisabete; BAPTISTA, Ana Alice. **Folksonomia: um novo conceito para a organização dos recursos digitais na Web**. *DataGramZero - Revista de Ciência da Informação* - v.8 n.3 jun/07.

CLIFFORD, James. Museums as Contact Zones. In: **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge: Harvard University Press, p. 188-219.

CONVENÇÃO DA DIVERSIDADE BIOLÓGICA. DECRETO Nº 2.519, DE 16 DE MARÇO DE 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D2519.htm>. Acesso em 20 abr. 2014.

DAVALLON, JEAN; GRANDMONT, Gerald; SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992. (Collection Muséologies).

DESVALÉES, A.; MAIRESSE, F. (Dir.). **Key Concepts of Museology**. ICOFOM. 2013. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DING, Y.E.K.; JACOB, Z. Zhang; S. FOO, E.; YAN, N.L.George & L. Guo. Perspectives on Social Tagging. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, 60, 2009.

DUARTE, Luiz Fernando (2009, p.315). Memória e reflexividade na cultura ocidental. In: **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 9.ed. 2007.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. **A informação: dos estoques às redes**. Ciência da Informação, v. 24, n. 1, 1995.

GRACIOSO, Luciana de Souza. Parâmetros teóricos para elaboração de instrumentos pragmáticos de representação e organização da informação na Web: considerações preliminares sobre uma possível proposta metodológica. In CID: R. **Ci. Inf. e Doc.**, Ribeirão Preto, v. 1, n.1, p. 138-158, 2010.

GRACIOSO, Luciana de Souza; SILVEIRA, Letícia. O Digital e o Social no Compartilhamento de Fotografias Na Web. In: ENANCIB 2012 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, outubro 2012. **Anais eletrônico...** João Pessoa: ANCIB; PPGCI-UFPB, 2012.

GUEDES, Roger Miranda; DIAS, Eduardo José Wense. Indexação Social: Abordagem Conceitual. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, v. 15, n. 1, p. 39-53, 2010.

HENNESSY, Kate; WALLACE, Ryan; JAKOBSEN, Nicholas; ARNOLD, Charles. Virtual Repatriation and the Application Programming Interface: From the Smithsonian Institution's MacFarlane Collection to "Inuvialuit Living History". In: CONFERENCE MUSEUMS AND THE WEB 2012, **Anais eletrônicos** San Diego, CA, USA. 11 a 14 de abril de 2012.

HUANG, A.W.; CHUANG, T. **Social Tagging, Online Communication, and Peircean Semiotics: A Conceptual Framework**. Journal of Information Science 35, 2009, p. 340-357. Disponível em:<<http://www.iis.sinica.edu.tw/papers/trc/6949-F.pdf>> Acesso em: 19 jul. 2014.

JORGENSEN, C. Unlocking the Museum: A Manifesto. **Journal of the American Society for Information and Technology** 55, 2004, p. 462-464.

KORNER, C., D; BENZ, A.; HOTH, M.; STROHMAIER; STUMME, G. Stop Thinking, Start Tagging: Tag Semantics Emerge from Collaborative Verbosity. **Proceedings** from the 19th International Conference on the World Wide Web, 2010, p.521-530. Disponível em: <<http://www.conference.org/proceedings/www2010/www/p521.pdf>> Acesso em: 9 jul. 2014.

- LIMA, Diana Farjalla Correia. O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam. In: ENANCIB 2009 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, outubro 2009, João Pessoa. GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação. **Anais eletrônico...** João Pessoa: ANCIB; PPGCI-UFPB, 2009.
- NIELSEN, J. **Usabilidade**: diseño de sitios web. Madrid: Prentice Hall. 2000.
- O'CONNELL, P.L. **One picture, 1,000 tags**. The New York Times, March 28 2007. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/03/28/arts/artsspecial/28social>>. Acesso em 14 jul. 2014.
- POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. Leituras. **Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa**, nº 2, 1998, pp. 19-33.
- REIS, Livia de Lima. **Dos modelos classificatórios tradicionais na ciência da informação á folksonomia**: um enfoque discursivo. Dissertação de mestrado. São Carlos: UFSCar, 2013.
- ROCHA, Luisa Maria. A Musealidade do arboreto. **Revista Musas** (IPHAN), v.4, p.110-121, 2009.
- ROCHA, Luisa Maria. **Musealizar o transitório**: O adensamento das relações entre tempos e espaços. Relatório (Pós-doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2012.
- RUBIN, J. **Handbook of usability testing: how to plan, design and conduct effective tests**. New York: Wiley Technical Communication Library, John Wiley & Sons, Inc. 1994.
- SAAB, D.J. **The Ontology of Tags**. Paper presented at iConference 2010, University of Illinois at Urbana-Champaign, February 3-6 2010.
- SAAB, D.J. **An Emergent Culture Model for Discerning Tag Semantics in Folksonomies**. Paper presented at iConference 2010, University of Illinois at Urbana-Champaign, Seattle, February 8-11 2011.
- SCHEINER, Tereza Cristina. **Repensando o Museu Integral**: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.
- SHNEIDERMAN, B. **Designing the user interface**: strategies for effective human-computer interaction. Chicago: Addison Wesley. 1998.
- SONG, Xiang Guang. How the theory and practice of ecomuseums enrich general museology. In: FLAIM, Maria Pia (Ed.). **Communication and Exploration**. Guiyang, China – 2005. Documenti di Lavoro di Trentino Cultura. Trentino, 2005. p. 37-42.
- TALLON, L. Mobile Strategy in 2013: an analysis of the annual Museums & Mobile survey. **Pocket-Proof**, v. March, 2013. Disponível em: <<http://www.museums-mobile.org/survey>>. Acesso em: 15 jun 2014.
- THOMAS, K. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

TRANT, Jennifer. **Social Classification and Folksonomy in Art Museums**: early data from the steve.museum tagger prototype. A paper for the ASIST-CR Social Classification Workshop, November 4, 2006.

TRANT, Jennifer; BEARMAN. **Museums and the Web 2007**: Selected Papers from an International Conference. Toronto: Archives & Museum Informatics, 2007.

TRANT, J. Exploring the potential for social tagging and folksonomy in art museums: proof of concept. **New Review of Hypermedia and Multimedia**, 12(1), 2006, p.83-105. Disponível em: <<http://www.archimuse.com/papers/steve-nrhm-0605preprint.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

UNESCO - **United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization**. Charter on the Preservation of Digital Heritage. Paris, 2003. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> Acesso em: 20 jun. 2014.

VANDER WAL, T.. **Folksonomy**. Article posted 2 July 2007. Disponível em: <<http://vanderwal.net/folksonomy.html>>. Acesso em: 23 mai. 2014.

VANDER WAL, T. **Folksonomy definition and wikipedia**. 2 de nov. de 2005. Acesso em 19 de julho de 2014. Disponível em: <<http://www.vanderwal.net/random/entrysel.php?blog=1750>>.

VARINE, H de. Rethinking the Museum Concept. Seminar ICOM/UNESCO on Museums and Communities. Jokmökk, Sweden, June 1986. In: GJESTRUM, J. & MAURE, M. **Okosmuseumsboka**. Nat'l ICOM Committee in Norway, 1988, p.33-40.

VOB, Jakob. Tagging, Folksonomy & Co – Renaissance of Manual Indexing? 10TH INTERNATIONAL SYMPOSIUM FOR INFORMATION SCIENCE, **Anais ...** Cologne. 2007. Disponível em: <<http://arxiv.org/pdf/cs.ir/0701072.pdf>> Acesso em: 15 jul. 2014.

WATERSON, N.; SAUNDERS, M. Delightfully lost: a new kind of wayfinding at Kew. In: 16th annual Museums and the Web conference. San Diego, CA, USA. **Proceedings...** Archives & Museum Informatics, 2012.

O JARDIM DO MUSEU CASA DA HERA COM ESPAÇO MUSEOLÓGICO RELACIONAL

THE GARDEN OF THE HOUSE OF HERA MUSEUM AS A RELATIONAL MUSEOLOGICAL SPACE

Daniele de Sá Alves⁴⁸
Luisa Maria Rocha⁴⁹

Resumo: O artigo tem como objetivo pensar as relações entre as pessoas com os lugares, em seus diferentes tempos, dessa forma focamos o interesse nos assuntos que envolvem as relações com o espaço externo do Museu Casa da Hera, antes, chácara da residência da família Teixeira Leite. Para tal, acompanhamos o desenrolar dessa história, que tem uma significativa contribuição para o desenvolvimento dos negócios do café na região do Vale do Paraíba fluminense, os Teixeira Leite se fazem presentes até os dias de hoje, por meio, principalmente, do legado da filha caçula Eufrásia. Assim, a chácara do Museu Casa da Hera, na cidade de Vassouras-RJ, é tomada como objeto de estudo e, por meio do levantamento de sua história, dos sujeitos envolvidos e do entendimento social de seu espaço no decorrer de quase duzentos anos, buscamos problematizar a musealização deste patrimônio. A partir das relações estabelecidas entre a casa e seu jardim, analisa-se desde sua configuração enquanto quintal familiar privado até sua ressignificação como local público capaz de expressar culturalmente as relações entre passado, presente e futuro de nossa sociedade, configurando, assim, um espaço relacional museológico.

Palavras-chave: Museu. Patrimônio natural, cultural e ambiental. Chácaras e quintais do século XIX. Jardins Históricos.

Abstract: The article aims to reflect the relationships between people and places, at different times, thus we focused interest in themes involving the relations with the external space of the House of Hera Museum, before, farm residence of the Teixeira Leite family. We follow the progress of this story, which has a significant contribution to the development of the coffee business in the Paraíba Valley region, where the Teixeira Leite family is present until the present day, through mainly the legacy of youngest daughter Eufrásia. Thus, the farm's of House of Hera Museum, in the town of Vassouras-RJ, is taken as an object of study and by investigating its history, the individuals involved and the social understanding of its space in the course of nearly two hundred years, we seek to discuss the musealization of this heritage. Based on the relations established between the house and its garden, analyzed since its configuration as a private family backyard until its reframing as public place capable of expressing culturally the relationships between past, present and future of our society, thereby setting up a relational museological space.

Keywords: Museum. Natural, cultural and environmental heritage. Farms and backyards of the nineteenth century. Historical Gardens.

1 INTRODUÇÃO

⁴⁸ Mestre em Museologia e Patrimônio PPGMUS UNIRIO/MAST.

⁴⁹ Museu do Meio Ambiente/IPJBRJ e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

Este artigo tem como objetivo analisar o processo de transformação e significação cultural da Chácara dos Teixeira Leite, em Vassouras, estado do Rio de Janeiro, que desde o ano de 1968 é o local que acolhe o Museu Casa da Hera⁵⁰. O mencionado museu-casa é uma referência sobre o modo de vida de uma família abastada que viveu o período do auge do cultivo cafeeiro no Vale do Paraíba. Neste espaço domiciliar urbano encontramos uma bonita casa térrea, (re)vestida de hera, assentada por baldrame de pedra no alto de uma colina e, no seu entorno, um terreno em declive com uma chácara de cerca de 33.500 m² (trinta e três mil e quinhentos metros quadrados).

Uma casa com área verde em seu entorno, a chácara – daí relacionamos dois bens materialmente diferentes, mas que suscitam, na sua relação, os saberes e fazeres oriundos das relações sociais construídas ao longo do tempo. Pretende-se retomar os caminhos percorridos pelo território da chácara enquanto quintal privado da residência desta importante família do século XIX, até o momento atual, quando se apresenta como um espaço público mantenedor de uma relevante referência social, histórica e cultural para a região onde está localizado.

O objetivo específico do presente trabalho é tecer alguns sentidos possíveis para a chácara do Museu Casa da Hera nos seus diferentes sujeitos, tempos e espaços, de forma a reconhecê-la como um rico território de relações e experiências – um espaço museológico relacional. Com o propósito de alcançar tais objetivos, a presente pesquisa, de caráter qualitativo, buscou metodologicamente duas frentes: bibliográfica e estudo de caso. Foram consultadas fontes bibliográficas, iconográficas e documentais diversas, livros, revistas científicas e informativas, jornais e páginas da rede mundial de computadores, informações especificamente direcionadas aos conceitos em questão: chácaras e quintais das casas do século XIX, patrimônio natural, cultural e ambiental, musealização, jardins históricos e seus processos de conservação, documentação, comunicação e educação, seguidas da análise de como tais conceitos se articulam.

Além disso, foi realizada uma pesquisa no acervo administrativo, bibliográfico, arquivístico e museológico da Casa da Hera, com o levantamento da história da casa e de seu espaço verde por meio de documentos como testamento, inventário, fotografias antigas, cartas de família, títulos de negócios e fichas catalográficas. Buscou-se, igualmente, outras fontes, como o acervo do escritório técnico do IPHAN, instituição responsável pelo referido museu

⁵⁰ Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM / Ministério da Cultura - MinC.

desde sua abertura ao público até o ano de 2009⁵¹, e também do Centro de Documentação Histórica da Universidade Severino Sombra – CDH/USS, localizado na cidade de Vassouras. As publicações pesquisadas tratam sobre registros, citações e intervenções na chácara da família Teixeira Leite. Para completar o estudo de caso, foi realizada uma análise da atual situação do espaço verde do Museu Casa da Hera e uma busca por fundamentos que documentem e justifiquem seu plano de manejo, intervenções, forma de conservação, apropriação e uso pelo público.

No propósito da preservação, determinadas áreas verdes passaram a ser patrimonializadas. Segundo Pereiro (2006, p. 23-41), o processo de patrimonialização é um mecanismo de afirmação e legitimação da identidade de um grupo, com a atribuição de valores, sentidos, usos e significados voltados para um processo de ativação das memórias passíveis de caírem no esquecimento. Ao conceder o título de patrimônio e determinar normas de uso, ocupação e cuidado, a sociedade constrói um universo simbólico para a preservação de uma área verde, registrando elementos que tornarão aquele espaço, e seu contexto, um testemunho de determinada realidade. Nesse sentido, avançamos um pouco mais ao pensar no processo de musealização dessas áreas. Se são musealizadas, certamente já foram, em um primeiro momento, reconhecidas como patrimônio – assim, quais as demandas desse segundo processo? Nesta conjuntura, percebemos a necessidade da identificação dos elementos que compõem o sentido de determinada valorização e, mais do que isso, o entrecruzamento de suas significações, o que quer dizer que, além do sentido de cada elemento isolado, a relação entre eles poderá alcançar uma efetiva significância para legitimar seu processo enquanto bem musealizado. Nessa proposta reside o conceito de espaço museológico relacional, pois os polos separadamente são apenas entidades isoladas, mas o relacionamento entre eles poderá fortalecer e direcionar a existência do museu (FILHO, 2006, p. 10).

Nesta direção, refletimos sobre de que forma o entendimento sobre determinado lugar vai definir o seu sentido, e como a atribuição de um sentido ou de outro vai determinar o seu modo de uso, apropriação, tratamento e preservação? Quais as nuances desse processo? Provocar o embate de três elementos tão densos já seria, por si só, uma batalha bastante árdua; mas, para além disso, é preciso considerar que, sendo um dos elementos representado pela figura de um jardim, este, essencialmente, pressupõe em sua natureza um movimento dinâmico de permanente transformação. A cada nova estação sua imagem é recriada: cores,

⁵¹ A partir de 2009, o recém-criado Instituto Brasileiro de Museus passa a administrar o Museu Casa da Hera e mais outros 27 museus no Brasil.

aromas, sabores e desenhos se apresentam em outro momento, diferente do anterior e, também, daquele que ainda está por vir.

A partir disso, faz-se necessário assumir uma abordagem interdisciplinar⁵², por uma teia de conceitos que vão, juntos, compor a tessitura desta pesquisa. Desta forma, buscamos como ponto de partida o reconhecimento da necessidade de preservação da natureza e, daí, os desdobramentos da motivação pelo sentido de preservar e a valorização do conjunto de significações em que as relações da sociedade com seu meio ambiente são construídas.

Dessa maneira percebemos a questão essencial da noção do patrimônio – a apropriação, o sentido do pertencimento – e, junto a ela, a dos museus – guardar, conservar, manter, e também expor, comunicar, socializar e educar a partir da relação entre os homens e as coisas, o que envolve elementos tangíveis e intangíveis, materiais e imateriais. Tal entendimento pressupõe, necessariamente, a existência de um espaço relacional intergeracional, intermatérias e interconceitos. Nesse sentido, suscitamos o fluxo do ciclo existente entre um sujeito que valoriza um determinado bem em relação àquele que cuida do que se identificou como valor, para que outro veja e também reconheça o bem, e possa comunicar algo sobre ele, para que outros também queiram ver e cuidar, para que seus filhos e netos tenham a mesma oportunidade; e assim, sucessivamente, o museu relaciona sentidos, valores e bens através dos tempos.

2 O ESPAÇO COMO REFERÊNCIA

Marc Bloch (1997, p. 55 apud BARROS, 2006, p. 461) definiu, em meados do século XX, que “a história é o estudo do homem no tempo”. Embora ele estivesse se referindo à história enquanto disciplina, vamos nos apropriar de sua definição e aplicá-la, também, no contexto deste artigo. Entendemos que “estudar o homem no tempo” não se limita ao foco de “uma única sociedade” e, tampouco, a um determinado tempo, o que nos permite dizer que a referida pesquisa não se prende unicamente ao passado, mas, também, é ampliada à investigação das ações humanas desenvolvidas no decorrer dos tempos (BARROS, 2006, p. 2).

Para além disso, ao estudarmos o processo do homem no tempo, precisamos ainda considerar seu local de ação, ou seja, incluir mais uma coordenada que irá completar esse gráfico, pois o recorte espacial será igualmente definidor dos domínios dos nossos sujeitos. Se tradicionalmente temos, nas palavras de Barros (2006, p. 3), o espaço como “o lugar que se

⁵² Um olhar interdisciplinar sobre a realidade permite que entendamos melhor a relação entre seu todo e as partes que a constituem. (GOLDMAN, 1979, p. 3-25 apud THIESSEN, 2008, p. 2)

estabelece na materialidade física, como campo que é gerado através das relações sociais, ou como realidade que se vê estabelecida imaginariamente em resposta aos fatores geográfico ou político”, podemos igualmente considerar o espaço como campo social. Tal espacialidade se revela fundamental para desenharmos a paisagem contida no contexto o qual desejamos estudar.

Nesse mesmo sentido, Braudel (1966, p. 107) encaixa os conceitos em questão afirmando, em sua obra *Mediterrâneo*, que “uma civilização é, na base, um espaço trabalhado, organizado pelos homens e pela história”. Mais um exemplo é outra obra do mesmo autor, em *A Civilização Material do Capitalismo* (BRAUDEL, 1967, p. 95), que retoma o assunto em forma de questão: “o que é uma civilização senão a antiga instalação de uma certa humanidade em um certo espaço?”. Atentemos para o fato de que, em ambas as citações, Fernando Braudel trata o espaço como elemento igualmente protagonista, e não simplesmente como pano de fundo da cena.

Ratificando o pensamento supracitado, Faggin (2001, p. 434) trata da questão espacial se valendo do termo território e diz que sua configuração é, “de uma só vez, produto e processo social”. Justificando sua afirmativa, explica que, “ao usufruir o território, as pessoas que nele habitam geram variações de usos e significados, já que estes vão mudando ao longo do tempo”. Nessa direção, a referida autora agrega a esta variável a noção de transformação, e é exatamente essa ideia que confirma a importância da ação do sujeito e de sua influência em constante relação com o tempo no espaço.

Perceber o espaço como um dos sujeitos da história é considerar seus elementos – climáticos, geográficos, vegetais, animais, geológicos – como contribuintes efetivos na condução do enredo. Trazendo essa reflexão para nosso foco, equivale a identificar muitos momentos da história da família Teixeira Leite e, conseqüentemente, do Museu Casa da Hera, em que a forma de utilização do espaço pelo homem foi o grande responsável por conduzir os rumos de suas trajetórias. Como exemplo, o fato de que um dos elementos que influenciaram o declínio da produção do café na região sul-fluminense, no século XIX, foi a forma e seu local de plantio⁵³.

⁵³ O uso de equivocados métodos de cultivo, como o plantio linear do café, minaram os recursos naturais da região, expondo o solo às chuvas torrenciais cada vez mais fortes que, sem a proteção de sua vegetação nativa – por conta do desmatamento –, tornou-se vulnerável às erosões. Assim, a fina camada de terra fértil foi lavada, o que, somado à prática de queimadas excessivas e ao envelhecimento natural dos pés de café, contribuíram para o empobrecimento do solo e, conseqüentemente, para sua gradativa improdutividade (PETRUCELLI, 1994, p. 4).

Ou, ainda, nos permitimos pensar na hipótese de que, se a casa da referida família não estivesse localizada em uma pequena cidade do interior do Estado, as filhas orfãs, ainda assim, desejariam ou sentiriam a necessidade de partir do lar de seus pais? Ou, em um momento posterior, se fosse esta mesma residência na capital – Rio de Janeiro –, após a herança para a Irmandade, a mesma habitação, com grande área verde, em área urbana central, resistiria à especulação imobiliária ou, até mesmo, teria tamanha representatividade cultural para a grande cidade?

Conjecturas a parte, retomamos a grande questão que se coloca neste estudo: assim como sujeito e tempo, percebemos agora que o espaço senta ao lado dos dois elementos primeiros e que, mais do que conflitá-los ou compará-los, nos interessa pensar na relação entre eles e, para além disso, como se processa tal simbiose quando considerados em um contexto específico – a Chácara da família Teixeira Leite –, que se apresenta, desde 1968, como um museu. Nas palavras de Scheiner (2007, p. 1), “museu é [...] uma poderosa construção sógnica, que se constitui e institui a partir de percepções identitárias, utilizando os jogos de memória e expressando-se sob as mais diferentes formas, no tempo e no espaço”. Dessa forma, este artigo propõe uma reflexão sobre a relação entre o espaço integrante, os sujeitos envolvidos e os diferentes tempos vividos pela Chácara da Hera no decorrer de sua história, articulando a contribuição de cada um dos itens para o entendimento desse contexto.

3 A CHÁCARA DA HERA COMO ESPAÇO MUSEOLÓGICO RELACIONAL

A Chácara da Hera, com suas ruas de jabuticabeiras, extenso túnel de bambus, mangueiras, cabeludinhas, vassourinhas e suntuosas palmeiras imperiais, é um misterioso e sedutor percurso que vai se revelando aos poucos, à medida que o visitante alcança uma nova curva, desce uma ladeira ou sobe outra escada pelos caminhos do quintal da casa da famosa Eufrásia.

Refletir sobre o processo de significação de um bem tombado já constitui em si uma das ações do pensar e do fazer museológicos, ainda mais quando este bem apresenta potencialidades oriundas de múltiplas relações espaço-temporais. Isso porque, diferentemente de outros processos museológicos tradicionais, não estamos tratando somente de uma casa ou de um jardim em separado, mas da confluência de um espaço que absorve e transpira as relações latentes em sua história e que se permite a vivência de um processo permanente e natural de constante mutação, resignificação, vida e transformação.

Popularmente conhecida como Chácara da Hera, o jardim do Museu Casa da Hera, situado na região do Vale do Café sul-fluminense, é um importante legado da família Teixeira

Leite para a pequena Vassouras. Esta cidade, que conta hoje com pouco mais de trinta mil habitantes, foi testemunha da riqueza gerada pela produção e exportação do café no século XIX.

A partir do desejo de preservação de Eufrásia, claro e tão detalhadamente registrado em seu testamento⁵⁴, fica aqui uma questão específica sobre as responsabilidades e possibilidades de transformar a casa da família Teixeira Leite em um museu, um lugar que vai tornar público esse desejo da última proprietária da Chácara. Scheiner (1998, p. 118), afirma o caráter do museu como “mediador institucional da circulação social de cultura”, sendo responsável por um conjunto de informações e mensagens para a posteridade, garantindo sua continuidade e, com isso, a personificação da consciência de identidade de um povo, região ou país. Acreditamos, portanto, que a decisão de abrir a morada da família Teixeira Leite à visitação pública foi uma ação determinante que possibilitou, de alguma forma, assegurar que sua memória perdurasse. A preservação dos testemunhos materiais (objetos, edificação e terreno) e de sua consequente significação cultural como elementos guardiões da memória da atuação da família Teixeira Leite em seu tempo constituem uma forte referência identitária para a sociedade de Vassouras e sua região.

Ao perceber a necessidade premente de pesquisa e reflexão sobre as possíveis relações entre o jardim e a Casa da Hera, buscamos compreender as narrativas inseridas no repertório do espaço que compõe a Chácara da residência da família Teixeira Leite, seus diferentes tempos, usos e funções, de forma a estabelecer diretrizes que possam vir a orientar o desenvolvimento de suas potencialidades e seu adequado tratamento. Enquanto espaço de relações, há que se ter clareza de que talvez não seja possível mensurar com exatidão todos os componentes relacionáveis, primeiro em virtude de que, dentre o rol destes aspectos figura o subjetivo, que se manifestará na relação afetiva estabelecida por cada sujeito em seu tempo. Além disso, porque sabemos que, sendo uma pesquisa no tempo presente, só é possível elencar aqueles elementos registrados de alguma forma em algum lugar no decorrer de todo esse tempo, temos a certeza de que o universo relacional social da família Teixeira Leite, do Instituto de Missionárias do Sagrado Coração de Jesus e dos órgãos governamentais posteriormente responsáveis pelo seu patrimônio - IPHAN e IBRAM - são bastante amplos, nos limitamos, neste momento, a organizar os registros encontrados para a reflexão e análise deste espaço amostral. Além disso, não podemos nos esquecer de que estamos tratando de um

⁵⁴ Testamento de Eufrásia Teixeira Leite, 1930. Documento arquivado no Centro de Documentação Histórica da Universidade Severino Sombra, em Vassouras.

local que, apesar das intervenções humanas, é ocupado pela natureza e, como tal, é vivo e também transitório e efêmero.

Sendo assim, entendemos o espaço museológico relacional como o diálogo possível oriundo das relações entre diferentes sujeitos, tempos e espaços, no qual o sentido de valorização é construído na interseção dos significados. Aspectos de toda origem – históricos, culturais, geográficos, políticos, subjetivos, entre outros –, que terão seu valor ampliado em virtude da relação estabelecida entre tais aspectos. Essa construção simbólica legitima seu valor como bem cultural musealizado e permite sua apropriação. Dito isso, arriscamos combinar os elementos na tentativa de organizar as informações encontradas com o desejo de contribuir para uma melhor visualização do conjunto de variáveis que integram o universo de relações da Chácara da Hera e, a partir daí, perceber como a confluência das relações presentes em cada combinação fortalece sua significação e impulsiona sua vocação de patrimônio musealizado:

TABELA 1 – Sujeito, Espaço e Tempo aplicados ao repertório de relações da Chácara da Hera.

(continua)

Sujeito	Espaço	Tempo
Construtores da Casa e/ou primeiros moradores – não identificados.	Residência composta de área verde e edificação em sua forma original de “U”.	Antes de 1836 (data do primeiro mapa da recém-criada Vila de Vassouras).
Chegada do casal Dr. Joaquim José Teixeira Leite e sua esposa, Ana Esméria.	Residência composta de área verde e sua edificação original, acrescida de dois anexos.	Mapa da cidade de Vassouras datando de 1825/1861.
Escravos que passam a trabalhar para os novos proprietários.	Local de trabalho – espaço residencial dos patrões: casa de chácara com trabalho interno e externo. Na área verde: plantio de frutíferas, ornamentais e outras plantas úteis para consumo da grande casa. Retirada da lenha, descarte de refugos domésticos e manutenção de animais.	Após o casamento do casal, em 1843.
Ampliação da família, com o nascimento das duas filhas do casal.	Residência dos pais: casa e jardim como local de proteção e privacidade. Espaço para brincadeiras infantis, tomar sol e fazer passeios.	Entre 1845 (nascimento de Francisca) e 1850 (nascimento de Eufrásia).
Fazendeiros e comerciantes.	Escritório do comissário de café, advogado e político Dr. Joaquim. O jardim como um elemento de demonstração de poder e riqueza. Para chegar até a casa, o visitante precisa	Após 1843, até a morte do Dr. Joaquim, em 1872.

	atravessar a parte superior do jardim, com grandes portões, Palmeiras Imperiais e “Arcos de Bouganvilles”.	
Convidados da elite vassourense e da capital.	Habitação com área social de requinte e luxo, onde aconteciam os famosos saraus da família. O jardim como um elemento de demonstração de poder e riqueza.	Auge da produção e exportação do café.
Filhas órfãs e herdeiras da fortuna da família.	Residência dos finados pais, local de lembranças. Desejo de continuidade da manutenção da casa e da Chácara como tentativa da preservação de suas memórias.	Após 1872.
Sr. Manoel da Silva Rebello e outros empregados, que ficaram cuidando da casa após a partida das filhas para a Europa.	Casa fechada e manejo cuidadoso da Chácara. Em constante comunicação por cartas, Eufrásia solicita e oferece subsídios para cuidados em toda a residência, e inclusive recebe os chás produzidos pelo Sr. Manoel na Chácara.	Após 1873.
Primo Julico – o Coronel Júlio Corrêa e Castro.	Patrimônio familiar: continuidade da manutenção da Casa e da Chácara. Venda de frutas produzidas em suas terras.	Assumiu a manutenção da residência após a saída do Sr. Manoel da Silva Rebello, em 1923.
Inventariantes: Dr. Antonio Fernandes Junior e Dr. Raul Fernandes.	Disputa do bem pelos familiares, contra os herdeiros registrados no testamento. Casa e Chácara como objeto de desejo dos possíveis herdeiros e curiosidade da população em relação ao morador da Chácara “Burrinho Pimpão”.	Após 1930, morte de Eufrásia Teixeira Leite.
“Mandaros e Filhos”: estabelecimento responsável pela manutenção da residência enquanto aguardava o processo do inventário.	Todo o conjunto aguarda a decisão judicial: local de espera, de produção e objeto de desejo.	Período de execução do inventário na justiça.
Herdeiros: Instituto de Missionárias do Sagrado Coração de Jesus – IMSCJ.	Residência da benemérita Eufrásia Teixeira Leite: grande propriedade composta por edificação, objetos domésticos e terreno produtivo.	Posse das herdeiras.
Sob administração do IMSCJ: irmãs e crianças do pensionato.	Parte do espaço foi utilizada como Colégio e abrigava órfãos. Novas obras na Chácara.	Décadas de 1930/1940/1950.
IMSCJ e DPHAN.	Tombamento do terreno, da casa e dos objetos em seu interior: a construção da noção do local como patrimônio.	1952
Convênio entre o IMSCJ e o DPHAN.	Ações para preservação do local como testemunho histórico.	1965
IPHAN e público.	Olhar museológico: local de visitação, apreciação, deleite e lazer.	1968: abertura no local ao público.
Convênio entre o IMSCJ e a Prefeitura de Vassouras.	Utilização da Chácara da Hera como Parque da Cidade de Vassouras: evidência da Chácara como espaço público.	1977

Instalação do Escritório Técnico – 6ª SR/IPHAN.	Local de trabalho, visitação e pesquisa.	1984
Responsável pelo MCH: museóloga Ely Gonçalves.	Pesquisa, inventário, “Chá Imperial” e produção do Guia do Museu Casa da Hera.	1988 até 1994.
Entre outros profissionais, durante a maior parte deste período, a responsável pelo MCH foi a arquiteta do IPHAN, Isabel Rocha.	Ações educativas e de pesquisa na Chácara: sede do Projeto “Convivendo com a Natureza”, prospecções arqueológicas, filmagem de filmes e novelas, entre outros.	1995 até 2009.
Instituto Brasileiro de Museus – MinC	Transmissão de responsabilidades e investimentos: intensificação do tratamento museológico no local.	A partir de 2009.
Sob direção da arte-educadora e gestora cultural Daniele Alves.	Requalificação e ressignificação da Chácara da Hera: circuito ecológico, “Ecoclube”, “Viva Cultura Popular!”, placas de identificação, capacitação da equipe, parquinho infantil e uso de bambus para mobiliário da Chácara. O jardim retoma o diálogo com a casa, ampliando suas relações com a cidade, trazendo novos significados para a área musealizada e enriquecendo as inter-relações.	De outubro de 2010 a novembro de 2013.
Público: moradores de Vassouras e região, turistas, grupos escolares e demais grupos organizados.	Encontro, fruição, conhecimento, lazer, piqueniques, confraternização, descanso, passeio, afeto e aprendizado.	Desde 1968, quando foi aberto ao público, e com ênfase a partir de 2010, momento em que a gestão direcionou os trabalhos para estes propósitos.

Fonte: Elaborado pela autora, 2014.

Quase como uma brincadeira de “quebra-cabeça”, exercitamos encaixar peças deste contexto que compõe o conjunto de possíveis relações presentes na Chácara do Museu Casa da Hera. Sabemos que ainda faltam muitas, e, assim mesmo, outras tantas são imensuráveis. De toda forma, tais registros se tornam importantes para fortalecer a ideia de que, muito mais do que apenas a parte externa, é preciso ampliar a percepção da Chácara como parte integrante do Museu e este como parte integrante da cidade, ambos igualmente responsáveis pelo fortalecimento da sua significação.

Dessa forma, cabe reiterar nossa percepção sobre a presença de um espaço relacional entre os diferentes tempos vividos pela Chácara da Hera. Dentre tantas nuances, vamos sintetizar três fases marcantes dessa trajetória, no desejo de qualificar tal análise. Como primeiro momento, destacamos sua origem enquanto jardim de uma residência do século XIX – a moradia da família Teixeira Leite, em que a Chácara, com características funcionais, oferecia suporte às atividades domésticas – água, alimentos, refugio e guarda dos animais –, e

também proporcionava a privacidade necessária para as brincadeiras infantis e os banhos de sol das moças da família.

Na sequência, quando o local perdeu sua função doméstica familiar, passando a patrimônio e, posteriormente, a museu, com atividades de exposição e visitação, percebemos que a área externa da casa perdeu sua funcionalidade de abastecimento e passou a entorno daquilo a que foi dado destaque: a edificação e os objetos dos Teixeira Leite. Nesta fase, percebemos pouca ênfase ao diálogo entre a casa e o jardim: o senso comum passa a entender o museu como principalmente a casa, e não o seu todo.

Situamos o terceiro momento quando, em um recorte mais inserido na atualidade, a Chácara é percebida em sua significância efetiva e passa a ser valorizada como parte integrante do museu. Nesta fase, seus jardins históricos são reconhecidos como espaço museológico e, como tal, possível ambiente de visitação, exposição, deleite, contemplação, lazer e produção de conhecimento, por meio de ações educativas e culturais. Como reflexo desta percepção e de uma escolha de gestão pela requalificação e ressignificação da Chácara, foi verificada a aproximação e o interesse pela visitação e permanência nos jardins do Museu Casa da Hera, não só dos turistas, mas principalmente da população residente na cidade e na região.

Dessa forma, podemos entender que a questão da percepção dos elementos e das relações que cada indivíduo estabelece com o museu – aquele lugar, aquela história, determinados caminhos e objetos – bem como a interseção dessas experiências, com suas próprias vivências, é o fator gerador dos sentidos e da sua apropriação. Para Scheiner (2007, p. 1):

[...] se a percepção é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam, o mundo, mais que objeto, é o meio natural e campo de todos os pensamentos e percepções. **E o que importa é o sentido que aparece na interseção destas experiências.** Mais que representação, o Museu será portanto criador de sentidos, na relação: dos sentidos que percolam essas sensações, atos e experiências. (grifo nosso)

Nesse entendimento, a professora Mirian Celeste Martins (2010, p. 118) afirma que, “como intérpretes dos signos do mundo, construímos interpretantes sobre ele”, ou seja, só aprendemos o que na nossa vivência se mostra significativo para nós. Martins (2010, p. 118) reitera essa discussão citando o crítico de arte Gillo Dorfles⁵⁵, o qual explica que “toda a nossa capacidade significativa, comunicativa e fruitiva é baseada em nossas experiências vividas – por nós ou por outros antes de nós –, mas, de qualquer modo, feitas nossas”. Dorfles

⁵⁵ DORFLES, Gillo. O Devir das Artes. Lisboa: Martins Fontes, 1987.

consegue sintetizar nesta frase, de modo bastante objetivo, a questão das relações e de que forma elas são diretamente proporcionais à intensidade das experiências vividas.

O dicionário Aulete define o termo experiência como

1. Ação ou resultado de experimentar. 2. Habilidade ou conhecimento adquiridos com a prática. 3. Conhecimento, aprendizado adquirido a partir da vivência de uma situação. 4. Teste, ensaio, tentativa. 5. Fil. Conhecimento adquirido através do uso dos sentidos.⁵⁶

A partir de tal definição, percebemos com clareza que o termo está associado ao conhecimento e aos usos dos sentidos. Larossa (2004, p. 154) também passeia por esta seara e afirma que “a experiência é algo que nos passa, ou que nos acontece, ou o que nos toca. Não passa por nós, mas em nós”. Com base em tais estudos, justificamos o propósito de ressignificação da Chácara da Hera como um local de experimentações, de vivências, de relações e construção de sentidos, ou interligação deles, onde o público se sinta convidado a:

[...] parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LAROSSA, 2004, p. 160).

O convite supracitado, desenhado a partir das palavras de Jorge Larossa, bem define o que propomos no processo de ressignificação da Chácara da Hera por meio da qualificação de seu espaço.

Diagrama síntese dos desafios da gestão em relação à Chácara da Hera, para fortalecimento da noção de seu espaço como museológico relacional.



Fonte: Elaborado pela autora, 2013.

⁵⁶ Dicionário Aulete online: <<http://aulete.uol.com.br/experi%C3%A2ncia#ixzz2ryxbMKBo>>. Acesso em: 31 jan. 2014.

Essa proposta vai de encontro ao excesso de informações, à falta de tempo, à banalização dos valores a que somos cada vez mais submetidos, à superficialidade das relações e à incompletude que nos torna mais solitários e consumidores mais compulsivos a cada dia, em pleno século XXI. E por falar em tempos atuais, citamos Moacyr dos Anjos, que, com sua fala, conclui a linha de pensamento que desenvolvemos até aqui: “o museu na contemporaneidade é um espaço de construção de uma ideia de estar no mundo, o museu é, portanto, um espaço museológico relacional entre os homens e as coisas” (ANJOS, s/d, p. 1).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perceber a Chácara como espaço museológico foi o gatilho para assumir a necessidade de sua requalificação e, para tal, a ressignificação de seu espaço. Cabe esclarecer que, sendo a museologia um campo de conhecimento de formação híbrida, ainda em consolidação, conforme constatação da Professora Diana Farjalla Correa Lima (2007, p. 2), tratar o tema escolhido sob a ótica de um conceito ainda pouco referenciado pelos teóricos da museologia, como o de “espaço museológico relacional”, trouxe à tona alguns questionamentos. Contudo, tentou-se contornar esse desafio com a apropriação de referências de outras áreas correlatas e com a argumentação sobre a própria escolha em si, a partir do entendimento da autora.

Ao final deste trabalho, podemos dizer que o exercício de teorizar sobre a Chácara da Hera se mostrou como uma possibilidade de evidenciar seu espaço como enriquecido não somente pela materialidade estética vegetal, mas também pela rede simbólica da experiência humana, que suscita o entrecruzamento de ricas narrativas. Nessa direção, a noção de espaço museológico relacional se constrói na proporção em que as pessoas passam a apreender a noção da Chácara como um patrimônio a partir de suas próprias experiências, e essa valoração é impulsionada pela consciência sensível e pelo afeto. Esse processo já foi disparado intimamente em cada morador de Vassouras, uma vez que as histórias da população com aquele espaço são muito diversificadas e criativas. O imaginário popular vassourense guarda e multiplica muitas lendas sobre este local e o próprio povo trata de multiplicá-las para as gerações mais novas. É certo que a população, alheia à veracidade, acumula muitas passagens pelo famoso “túnel de amor”, em busca do encontro de um par verdadeiro; muitas tardes em função das saborosas jabuticabas e suculentas mangas; bastante curiosidade sobre o lendário Burrinho Pimpão; sobre os amores de Eufrásia; e a misteriosa imagem da Francisca, a filha mais velha do Sr. Joaquim... estes são alguns dos “mitos e lendas” contados e recontados

sobre a Chácara da Hera. Explorar essas narrativas como elemento museológico é considerar os sujeitos participativos e corresponsáveis pela vitalidade do Museu, e este na sua perspectiva democrática, dinâmica e sensível.

No decorrer desta investigação verificou-se que pesquisar um jardim é algo bastante desafiador. Sua natureza acarreta transformação constante, a qual, sem o registro sistemático, se torna quase impossível de ser diagnosticada, tornando obscuros pontos de origem ou mesmo etapas de sua evolução. Por meio de uma busca nos arquivos institucionais e no acervo do Museu, verificou-se poucos registros antigos sobre situações relativas à Chácara da Hera, o que de alguma forma dificultou uma análise mais minuciosa de seu espaço.

Como encaminhamentos, subsídios para desdobramentos deste trabalho e mesmo da prática de manutenção da casa e dos jardins históricos musealizados, apontamos a necessidade de um registro mais sistemático do desenvolvimento, da manutenção e das novas intervenções no espaço verde dos museus, considerando como patamar ideal a realização do seu inventário, com a identificação e o levantamento das espécies da flora e da fauna encontradas, uma sistematização técnica de seu histórico e de intervenções realizadas no decorrer do tempo, além de um planejamento com propostas de uso, manutenção, conservação, comunicação e educação. Para isso é preciso direcionar o olhar dos profissionais dos museus para as áreas verdes como um espaço museológico e, como tal, é imperativo que exista no quadro da instituição recursos humanos qualificados para o tratamento, conservação e catalogação desta tipologia de acervo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Daniele de Sá. Um passeio pela Chácara da Hera – do quintal da família Teixeira Leite ao jardim do Museu como espaço relacional museológico. **Dissertação**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2014.

ANJOS, Moacyr. **Desafios para os Museus de Arte no Mundo Contemporâneo** (notas provisórias para um texto em elaboração). s/d. Disponível em:<http://www.mamam.art.br/mam_opiniao/word/moacir_anjos_desafios.doc>. Acesso: 12 jan. 2014.

ARAGÃO, Solange de. A Casa, o Jardim e a Rua no Brasil do Século XIX. **Em Tempo de Histórias**, n. 12, Brasília, 2008. Disponível em: <<file:///D:/FOCO%20JAN%20FEV%202014/Solange%20Arag%C3%A3o%20-%20a%20casa%20a%20rua%20e%20o%20jardim.pdf>>. Acesso: 6 jan. 2014.

BARROS, José D'Assunção. História, Espaço e Tempo: interações necessárias. **Varia hist.**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 460-475, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752006000200012>>. Acesso: 6 jan. 2014.

BERJMAN, Sonia. De los jardines históricos a los paisajes culturales: la labor de ICOMOS. In: SIMPÓSIO ARQUEOLOGIA NA PAISAGEM: UM OLHAR SOBRE OS JARDINS HISTÓRICOS, 2, 2011, Rio de Janeiro. **Caderno de Resumos...** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2011. Disponível em:

<http://www.eba.ufrj.br/historiadopaisagismo/images/arquivos/arqueologia_na_paisagem_2011.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2013.

BEZERRA, Onilda Gomes. **Os valores da natureza no contexto da conservação integrada do patrimônio natural e cultural**. Workshop sobre os Valores de Vida: a cidade e seu ambiente. UFPE. Recife, 2009. Disponível em:

<<http://www.mostreseuvalor.org.br/publicacoes/index.php?pagina=6>>. Acesso em: 2 nov. 2013.

BRAUDEL, Fernando. *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Flammarion, 1966.

_____. *Civilisation Matérielle et Capitalisme*. Paris: Flammarion, 1967.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF, Senado, 1998.

CATHARINO, Ernesto José Coelho Rodrigues. **Eufrásia Teixeira Leite**: fragmentos de uma existência. Vassouras: Edição do autor, 1992.

DAVALLON, Jean; GRANDMONT, Gerald; SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceptos Claves de Museología**. Paris: Armand Colin, 2010. Disponível em: <<http://icom.museum/professional-standards/key-concepts-of-museology/>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

DICIONÁRIO Caldas Aulete da Língua Portuguesa. Dicionário online. Disponível em: <aulete.uol.com.br>. Acesso em: 8 nov. 2013.

DORFLES, Gillo. **O Devir das Artes**. Lisboa: Martins Fontes, 1987.

FAGGIN, Maria Angela. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. São Paulo: Ed. Record, 2001.

FERREIRA, Isabel C.C. Rocha. O Bosque do Museu Casa da Hera. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: CONSERVAÇÃO, 3., 1998, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

GONÇALVES, Ely. **Guia do Museu Casa da Hera**. Vassouras: IPHAN, 1995.

ICOM – International Council of Museums. Site institucional. Disponível em: <<http://icom.museum/>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

INVENTÁRIO de Eufrásia Teixeira Leite. Centro de Documentação Histórica. (CDH). Universidade Severino Sombra (USS). Vassouras, RJ, Brasil.

LAMEGO FILHO, Alberto Ribeiro. **O Homem e a Serra**. 2 ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

LAROSSA, Jorge. **Linguagens e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: “tematizando” Bourdieu para um convite à reflexão. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v.1, n. 4, maio-jun. 2013. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/9627>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

_____. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. Museologia e patrimônio interdisciplinar do campo: história de um desenho (inter)ativo. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB, 8., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: ANCIB; PPGCI-UFBA, 2007. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/DMP--060.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, M. Terezinha (Orgs.). **Teoria e Prática do Ensino da Arte: a língua do mundo**. São Paulo: FTD, 2010.

MICHAELIS. Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

MUAZE, Mariana. **O Vale do Paraíba Fluminense e a dinâmica Imperial: Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Sul Fluminense**. Instituto Cidade Viva. 2010. Disponível em: <http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2010/12/15_mariana_muaze.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2012.

PEREIRO, Xenardo. Patrimônio Cultural: o casamento entre patrimônio e cultura. **ADRA**, Revista dos sócios do Museu do Povo Galego, n. 2, 2006. Disponível em: <http://home.utad.pt/~xperez/ficheiros/publicacoes/patrimonio_cultural/Patrimonio_Cultural.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2011.

PETRUCCELLI, José Luis. Café, Escravidão e Meio Ambiente – o declínio de Vassouras na virada do século XIX. **Estudos Sociedade e Agricultura**, n. 3, p. 79-91, nov. 1994. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/tres/petruc3.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

RAPOSO, Ignácio. **História de Vassouras**. 2 ed. Niterói: SEEC-RJ, 1978.

ROCHA, Luisa Maria. **Musealizar o Transitório: o adensamento das relações entre tempos e espaços**. 2012. Relatório de Pós-Doutorado. Pós-Doutorado em Ciência da Informação – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2012.

SALLES, Ricardo. **E o Vale era o escravo**. Vassouras, século XIX. Senhores e escravos no coração do Império. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dionísio no Templo das Musas; Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental**. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

_____. O Museu como Processo. In: **Mediação em Museus: curadoria, exposições, ação educativa**. Cadernos de Diretrizes Museológicas 2. BH: Superintendência de Museus, 2008. p. 36-49. Disponível em:

<http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2013.

_____. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4-5, 2007. Disponível em:

<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm>. Acesso em: 10 abril 2011.

_____. Museologia, Educación y Acción Comunitaria. In: ASTUDILLO, Lúcia (Org.).

Museos, Educación y el Patrimonio Natural, Social y Cultural. Cuenca: Gomes, 1994. p. 94-97.

_____. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Ciências Humanas, Belém, v. 7, n. 1, 2012.

STEIN, Stanley J. **Vassouras: um município brasileiro do café (1859-1900)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Vassouras**, Estudo da Construção Residencial Urbana. Separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vol. 16. Rio de Janeiro, 1968.

_____. **O Vale do Paraíba e a Arquitetura do Café**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2006.

THIESSEN, Juarez da Silva. A interdisciplinaridade como um movimento articulador no processo ensino-aprendizagem. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, n. 39, set./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n39/10.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2013.

COLEÇÕES MUSEALIZADAS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA: RESULTADOS PRELIMINARES DA ANÁLISE DA COLEÇÃO DE CLAUDE HENRI GORCEIX

MUSEALIZED COLLECTIONS OF SCIENCE AND TECHNOLOGY : PRELIMINARY RESULTS OF THE ANALYSIS OF THE CLAUDE HENRI GORCEIX COLLECTION

Cátia Rodrigues Barbosa⁵⁷

Resumo: O presente artigo é resultado preliminar de uma pesquisa que objetiva contribuir para as estratégias de mediação científica no âmbito dos museus de ciência e tecnologia por meio da gestão da informação em coleções musealizadas de ciência e tecnologia. É uma pesquisa exploratória que tem como estudo de caso a Coleção de Instrumentos Científicos de Claude Henri Gorceix, que se localiza no Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP. Com base na análise das categorias: funcionalista, significado e contexto museológico observamos a estratégia de mediação utilizada e a carência de informação para o visitante, sobre dois objetos da coleção. Os objetos analisados com base nessas categorias apontam informações que poderiam ser incluídas na narrativa museológica com o intuito de fortalecer o entendimento da ciência pelo público visitante do museu.

Palavras-chave: Museus de Ciência e Tecnologia; Mediação em museus; Gestão da Informação; Coleção de Ciência e Tecnologia

Abstract: This paper is a preliminary result of a research that aims to contribute to strategies for scientific mediation within museums of science and technology through the management of information. It is an exploratory research that has as a case study the Collection of Scientific Instruments Claude Henri Gorceix, located at the Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP. Based on the analysis of the categories of functionalist information, meaning and museological documentation of two objects from the collection, the mediation strategy used can be observed, as well as the lack of information to the visitor, beyond the technical information on the objects. The objects analyzed so far based on these categories indicate information that could be included in the narratives developed by the Museum, in order to strengthen the understanding of science on the part of museum visitors.

Keywords: Museums of Science and Technology; mediation in museums; Information Management; Collection of Science and Technology

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto dos resultados preliminares de uma investigação que busca analisar a estratégia de mediação científica, tendo como referência a gestão da informação das coleções em um Museu de Ciência e Tecnologia. O Patrimônio Científico e Tecnológico abrange os bens móveis e imóveis que foram utilizados para produzir e demonstrar conhecimento científico bem como os agentes responsáveis pelo avanço tecnológico e industrial (GRANATO; CÂMARA, 2008). No Brasil esse patrimônio é oriundo de instituições de ensino e pesquisa e advindo das ciências.

⁵⁷ Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação – UFMG.

Direcionaremos a pesquisa para os instrumentos científicos que se tornaram testemunho do avanço científico e tecnológico brasileiro. Com a busca por novas tecnologias, muitos instrumentos se tornaram obsoletos, fazendo com que fossem descartados ou incorporados a alguma instituição responsável por guardar, pesquisar e difundir a memória do conhecimento científico e tecnológico.

A retirada desses objetos do ambiente de funcionalidade e sua inserção em um museu estão relacionadas à intenção de preservação. Este ato também compreende um processo de resignificação do objeto. Ele tem características intrínsecas, o que o torna passível de ser objeto de diversas leituras e abordagens.

Dessa forma, a entrada do objeto no museu é parte do processo de musealização. Uma vez dentro do museu, esse objeto se torna testemunho e evidência material e imaterial do homem e do seu meio, bem como uma incontestável fonte de pesquisa (DESVALLÉES; MAIRESSE (org.), 2013).

O processo de musealização das coleções de ciência e tecnologia é significativo, pois se torna um instrumento de salvaguarda desse patrimônio. Ele implica não somente em retirar esses objetos de seus contextos originais, mas também, inseri-los em espaço carregado de significância. As coleções científicas e tecnológicas que passaram pelo processo de resignificação, incorporadas a um museu, hoje fazem parte de uma gama de objetos que representam a trajetória das ciências.

No que tange à mediação científica, uma definição que abrange o universo da análise da pesquisa é que se trata de uma narrativa construída com base nas informações adquiridas sobre os objetos. Esse processo possibilita uma interlocução entre o museu, a coleção e o público que o visita. A divulgação dessas coleções como peças fundamentais para comunicação do conhecimento científico está relacionada com o processo de cognição nos museus de ciência e tecnologia.

(...) o mundo dos museus é aquele das ideias materializadas em objetos para a concretização dos discursos de convencimento, mas que vai em busca de explicitação de fenômenos e categorias em um espaço da artificialidade, onde o que conta é a capacidade dos seus idealizadores e mentores em comunicar o conceito através do estímulo dos sentidos, bem como a capacidade de seu público em interpretar mensagens (CUNHA, 2010, p.117).

Nesse cenário, tais coleções de instrumentos científicos e tecnológicos contribuem para a comunicação no ambiente dos museus de ciência e tecnologia. Alinhados às práticas de divulgação, são entendidos como índices e elementos que marcaram e marcam seu campo de conhecimento.

Utilizaremos como estudo de caso a Coleção de Instrumentos Científicos de Claude Henri Gorceix, que faz parte do acervo do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT-EM-UFOP). Esta coleção pertenceu ao fundador da Escola de Minas da UFOP, que a mando de D. Pedro II instalou uma das mais importantes escolas de Engenharia do Brasil. Parte de sua coleção veio consigo de Paris e outra parte se formou com a aquisição de equipamentos ao longo dos anos de docência da Escola de Minas.

Propomos nesse artigo uma análise e reflexão sobre a relevância das coleções musealizadas de ciência e tecnologia e a relação do papel da gestão da informação para com essas coleções, no sentido de contribuir com as estratégias de mediação científica nos Museus de Ciência e Tecnologia.

Essa pesquisa de caráter exploratório está em andamento e abrange o período de 2013 a 2015. Apresentaremos aqui os primeiros resultados da análise. A pesquisa tem como proposta uma análise qualitativa dos dados. Por meio dela procuramos responder a seguinte questão: como a gestão da informação em coleções musealizadas de ciência e tecnologia interfere nas estratégias de mediação científica no âmbito dos museus detentores desse acervo?

Buscamos mapear informações acerca da Coleção de Instrumentos Científicos de Claude Henri Gorceix e utilizá-las de forma a subsidiar nossa análise, no que tange ao processo de mediação científica e gestão da informação no Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT-EM-UFOP). Serão analisadas três categorias que dizem respeito ao uso, significado e contexto museológico dos objetos da coleção, para assim contribuir com a narrativa comunicacional do Museu.

A mediação científica e suas estratégias de comunicação nos museus podem contribuir para aprimorar a função social do museu e garantir, assim, a aproximação da ciência e da tecnologia, no que se refere ao seu uso e aplicação, à sua história, filosofia, bem como às questões sociopolíticas pertinentes às decisões governamentais para com a sociedade.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico baseia-se na descrição do patrimônio científico e tecnológico brasileiro, no conceito de gestão da informação e sua relação com as coleções de ciência e tecnologia. Buscamos apresentar a importância de salvaguardar esse patrimônio e quais as estratégias de comunicação que se apresentam no processo de mediação científica para difundi-lo. Nesse sentido e como parte integrante da análise da pesquisa, o referencial teórico

baseia-se também em conceitos e reflexões sobre a gestão da informação e o seu papel nas estratégias de mediação científica.

2. 1 Patrimônio de Ciência e Tecnologia brasileiro

O Brasil possui um rico patrimônio cultural oriundo da ciência e tecnologia, que é importante fonte documental para entender e explicar o desenvolvimento científico e industrial do país. A maior parte desse patrimônio se encontra sob a guarda de instituições de pesquisa, laboratórios de escolas especializadas no ensino técnico e nos museus universitários. Esse patrimônio é vasto, entretanto, o conhecimento sobre ele é de certa forma restrito.

Para Marcus Granato e Marta Lourenço (2010 p.15) não são muitas as instituições que tem como missão defender e salvaguardar esse patrimônio. Os autores afirmam que a trajetória de desconhecimento desses objetos pode estar intimamente relacionada à pouca visibilidade dessas instituições.

A complexidade acerca das pesquisas em coleções como esta não está apenas relacionada com as áreas do conhecimento, mas também no tratamento museológico, uma vez que parte desse patrimônio está em vias de ser descartado e encontra-se nos porões das universidades.

(...) na esmagadora maioria dos países, a sua real dimensão é desconhecida. O patrimônio de ciência é a “matéria negra” do universo do patrimônio, o que tem como consequência que seja destruído sem que sequer nos apercebamos. O que nunca existiu não pode passar a não existir.(LOURENÇO, 2009, p.47)

A autora discute a negligência, por parte de órgãos e entidades competentes, na gestão desse patrimônio. A grande dificuldade parte de como lidar com esse acervo, uma vez que algumas instituições não tomam esses objetos como documentos, detentores de informações.

Esse patrimônio encontra-se em larga escala em instituições que não possuem vocação, missão, orçamento, pessoal qualificado e também sensibilidade para a preservação das coleções (LOURENÇO, 2009). Com exceção do que foi dito, os museus e outras instituições culturais fazem esforços para manter esse patrimônio salvaguardado e trabalham pela divulgação do mesmo.

Cabe ressaltar que o Museu de Astronomia e Ciências Afins- MAST/MCTI, que se configura como uma importante instituição que preserva, pesquisa e difunde a memória da ciência e da tecnologia no país, possui projetos de pesquisa com a finalidade de descobrir e salvaguardar artefatos que fazem parte da história da ciência e da técnica no Brasil.

No Brasil, o patrimônio cultural tangível da Ciência e da Tecnologia está, em sua grande maioria, para ser descoberto. O conhecimento atual sobre o tema é restrito e, em especial, os objetos de ciência e tecnologia brasileiros já

podem ter sido modernizados ou descartados, na maioria das vezes em prol de uma busca pelo instrumento ou aparato mais recente, mais atual. As instituições museológicas que teriam o encargo de proteger esse patrimônio aparentemente não são muitas. No entanto, é possível que na trajetória de desconhecimento desse patrimônio também esteja inserida a pouca visibilidade dessas instituições. (GRANATO; LOURENÇO, 2010, p.91)

Este cenário está em mutação. Pesquisas são realizadas no âmbito das universidades, nos cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, em Ciência da Informação e áreas afins. As investigações buscam sanar perguntas que surgem com os trabalhos técnicos acerca dessa tipologia de acervo, bem como subsidiar o processo de musealização e mediação.

As coleções de ciência e tecnologia são fontes de pesquisa, fundamentais para a compreensão do desenvolvimento científico e tecnológico de um país. Esses objetos são importantes para compreender a evolução da técnica e da tecnologia, a história da ciência, a filosofia da ciência, a cultura científica e, sobretudo, para o próprio desenvolvimento da ciência. Quando negligenciados deixam de se tornar fontes essenciais para o estudo e entendimento de momentos significativos da produção do conhecimento científico e tecnológico de um país, no caso, o Brasil.

Esses objetos, algumas vezes raros, são ligados às áreas de astronomia, desenho, eletrotécnica, metalurgia, topografia entre outros.

Para além do estudo quer técnico, quer histórico, os Instrumentos Científicos são objetos de colecionismo. Atendendo a função de Instrumentos Científicos é possível fazer coleções em que se sobressai como tema ou aspecto estético, ou os conceitos teóricos do seu funcionamento, ou a característica global da sua função. Atendendo ainda à sua origem ou à sua posse, podem existir coleções de âmbito universitário ou de âmbito industrial (GUEDES, 1999, p.2).

Nesse sentido, a posse desses instrumentos científicos ultrapassa a simples catalogação de um instrumento em um laboratório: a função de patrimônio cultural é atribuída, ganhando o título de objeto de acervo. Com exceção do Museu de Astronomia e Ciências Afins que desenvolve importantes pesquisas na área do patrimônio científico e tecnológico e que possui uma política de preservação de suas coleções, as instituições que estão ligadas a centros educacionais, precisam de políticas preservacionistas mais eficientes e projetos visando à salvaguarda, ao processamento técnico e à difusão dessas coleções.

É importante observar que a divulgação das coleções de instrumentos científicos de forma escrita (impresa) envolvendo seus diversos aspectos funcionais e históricos, precisa ser feita com rigor e clareza por profissionais e técnicos habilitados. Entretanto, a exposição desses objetos visa atender a grande parte do público que não tem acesso a periódicos científicos e o resultado se volta para a divulgação com um diferencial - a valorização de um

patrimônio cultural importante, considerando os seus aspectos simbólicos, funcionais, históricos e estéticos. Também merece destaque considerar que houve um crescente interesse por esse patrimônio nos últimos anos, envolvendo ações de salvaguarda da cultura material da ciência e tecnologia.

2.2 Gestão da informação e as coleções de Ciência e Tecnologia

A finalidade de se investigar a gestão da informação e as coleções musealizadas de ciência e tecnologia é buscar responder a questões relacionadas às estratégias de mediação científica. Como a gestão da informação em coleções musealizadas de ciência e tecnologia interfere nas estratégias de mediação científica no âmbito dos museus detentores de acervo de instrumentos científicos e tecnológicos?

Os museus buscam minimizar as dificuldades da gestão do conhecimento gerado acerca das coleções científicas e tecnológicas para o público em geral. Nesse sentido cabe abordar, no campo teórico metodológico de nossa análise os estudos de cultura material, que abarcam conceitos de objeto museológico.

A inserção do objeto no museu permite que seu significado fique em evidência, que sua trajetória esteja representada.

Renata Baracho e Cátia Barbosa, no artigo intitulado “O objeto museal em diferentes contextos e mídias” indicam um dos maiores desafios da comunicação museológica.

Um dos maiores desafios da comunicação do objeto museal é estabelecer um contato com o visitante-usuário receptor da informação semântica e cultural-estética dos discursos e das imagens do próprio objeto museal, recontextualizadas pelos profissionais de museus e de áreas afins, de modo a desvendar, a revelar seus quadros compartilhados de interpretação, considerando a temporalidade, no sentido aqui apresentado, onde se constrói os vínculos simbólicos relacionais com a memória. (BARACHO; BARBOSA, 2011, p. 200)

No âmbito dessa discussão podemos refletir acerca da fruição e mediação científica a partir dos artefatos de um museu. Essa circulação de ideias e conhecimentos valoriza e aguça a necessidade de estudos da cultura material.

O colecionismo é um dos principais fatores da reunião desses objetos e seu ingresso nos museus; podemos dizer que essa prática está vinculada à necessidade do homem primitivo de agrupar objetos utilitários. Discorrendo brevemente acerca do ato de colecionar, entendemos que a seleção, agrupamento, organização e guarda de objetos são características de ações de colecionismo. Nesse sentido é possível considerar que os museus entre os séculos XVIII e XIX formalizaram um modelo institucional organizado a partir da relação entre o edifício e suas técnicas museológicas, pesquisa científica, salvaguarda e comunicação.

A partir desses conjuntos inicia-se a troca e a exibição dos mesmos, agregando valor à sua significação. Sobre o colecionismo, sua origem sempre remeteu à ideia de posse e a posse se tornou uma manifestação do poder. São as coleções que muitas vezes vão dar origem a museus e, por outro lado, às vezes, coleções inteiras são incorporadas a essas instituições. Passam então a ser reconhecidas como parte do acervo museológico, aquele pertencente ou sob guarda dos museus e, por isso, condicionado a uma série de procedimentos e valoração específicos a esse espaço simbólico. (GRANATO; SANTOS, 2008).

Os objetos dentro de um museu não são apenas peças expostas em circuitos museográficos com o intuito de ilustrar uma narrativa. Esses artefatos passam por um longo processo de seleção, classificação, conservação e documentação, transformando-se em fontes de pesquisa e dessa forma em suporte informacional. Entretanto eles conformam o discurso, já que são a instância narrativa em si mesma, no que se refere às estratégias de comunicação do objeto musealizado.

O planejamento das estratégias de apropriação da informação revela-se fundamental para a comunicação do objeto musealizado, uma vez que a construção da comunicação e apropriação da informação em diferentes contextos e mídias, no que tange o objeto museal requer a organização de estratégias comunicacionais capazes não só de gerenciar e disponibilizar a informação em diferentes suportes, mas, sobretudo, de estabelecer relações entre áreas do conhecimento envolvidas, no sentido de apresentar estratégias museográficas e recontextualizar o objeto museal nas exposições. (BARACHO; BARBOSA, 2011 p. 197)

Para os Museus de Ciência e Tecnologia a comunicação e divulgação do conhecimento é um desafio. Transformar a informação sobre os instrumentos científicos e utilizar esses instrumentos em uma narrativa museológica, tendo em vista que dessa forma possamos divulgar o conhecimento produzido, é, em nossa opinião, a principal questão que as pesquisas acerca desse acervo buscam responder.

Maroevic distingue os períodos da museologia e aborda o objeto de museu:

(...) a fase inicial do pensamento museológico, que se estenderia até 1900; a fase protocientífica, que compreende o período de 1900 a 1934; a fase empírico-descritiva, de 1934 a 1976; e, e por fim, a atual fase teórica-sintética, que teria seu início em 1976 com o reconhecimento do objeto de museu como documento e de seu valor informativo. Na condição de documento da realidade, o objeto de museu “introduz uma nova dimensão em todo o processo analítico e sintético de estudo da realidade”. (MAROEVIC, 1998 *apud* LOUREIRO, 2009, p.85)

Na última passagem dessa citação o autor aborda o reconhecimento do objeto de museu como documento e seu importante valor informativo. Os dados acumulados e armazenados sobre os artefatos são lidos e comunicados por meio de novos processos museológicos, como a exposição, a documentação museológica e a pesquisa.

Os museus são espaços responsáveis pela divulgação e popularização da ciência. Suas obrigações, entretanto, não se limitam às de mero transmissor e intermediário, com a função de apenas reproduzir conhecimento estudado e aplicado em outras esferas. Estes, ao longo do tempo, vêm atuando ativamente na produção de informação científica, e tem como agente principal a gestão da informação nas coleções. As instituições museológicas não sobrevivem apenas em função dos objetos que elas abrigam e sim da significação que esses objetos ajudam a transmitir. Maria Cristina Bruno complementa:

De certa forma, a preocupação em valorizar, decodificar e preservar os artefatos e as coleções e a partir deles dar a conhecer as formas de humanidade, pode ser considerada como razão especial para que ainda hoje novas instituições sejam criadas em função dos mais diferenciados enfoques temáticos e argumentos culturais (BRUNO, 2009, p.18).

Nesse sentido, é importante uma eficiente gestão da informação nas instituições que trabalham com essas coleções, sobretudo no que tange à recuperação da informação para que assim possa melhorar o processo de mediação e de comunicação do objeto musealizado. Essas informações estão relacionadas à memória da cultura material.

Os instrumentos científicos são objetos complexos por envolverem campos interdisciplinares de alguns ramos das ciências. Quando inseridos em um espaço museológico ou em um circuito expositivo, a complexidade de apresentação desses objetos aumenta. Extrair informações de objetos como esses e decodificar em linguagem expositiva, para se tornarem transmissores do conhecimento científico, é um desafio.

Por meio de um instrumento científico podemos obter informação sobre o seu período de fabricação, quando analisado seu suporte, intrínseco ao objeto, por exemplo. O uso de alguns metais específicos como o latão é comum na fabricação desses artefatos e a ausência de elementos decorativos remete a um período de recessão no século da fabricação desses objetos. Esses são apenas exemplos que ilustram informações relevantes e atentam para o fato e a importância do processamento técnico das coleções de instrumentos científicos.

Essa pesquisa busca alinhar o espaço percorrido pelo objeto e conseqüentemente a informação documentada sobre ele, ao longo de décadas. Todavia a pesquisa visa também a organização e gestão do conhecimento e da informação gerada por meio do processamento técnico e analítico das coleções, se transformando em um vetor ágil de recuperação da informação.

E sendo estes os objetos peças centrais da cultura dos museus e, também da cultura material da ciência, estudar a “vida” destes objetos torna-se uma poderosa ferramenta para o entendimento de uma série de questões, como, utilizando o exemplo do próprio Bennett, ao analisarmos a trajetória dos objetos de ciência de uma determinada coleção de um museu podemos

entender as suposições, ambições e crenças que o museu personifica e de que maneiras as mesmas mudam no decorrer do tempo. (GRANATO et al, 2007, p. 8)

Nesse sentido o objeto dentro de um museu clássico ganha o aspecto de ator principal. Sua história contada através da narrativa museológica deve ser refletida e apropriada pelo público visitante que também adquire o caráter de personagem principal. Afinal, o motivo pelo qual se preserva, pesquisa e comunica o patrimônio cultural musealizado está relacionado com a difusão para que se atinja amplamente a sociedade. Sendo assim o presente trabalho apresenta a seguir a aplicação de uma metodologia que poderá proporcionar a análise de categorias de informação acerca dos objetos que compõe a coleção investigada.

3 METODOLOGIA - ANÁLISES PRELIMINARES

Trata-se de um estudo exploratório, com análise qualitativa sobre como a gestão da informação em coleções musealizadas de ciência e tecnologia interfere nas estratégias de mediação científica no âmbito dos museus detentores desse acervo. É um estudo de caso sobre a Coleção de Instrumentos Científicos de Claude Henri Gorceix que faz parte do acervo do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Essa coleção é atribuída ao fundador da Escola de Minas de Ouro Preto que mais tarde deu origem à Universidade Federal de Ouro Preto. Gorceix a mando de D. Pedro II veio ao Brasil procurar o lugar ideal para instalar a Escola de Minas e Metalurgia, que foi pioneira no ensino das ciências minero-metalúrgicas no estado de Minas Gerais. Dessa forma a coleção elencada faz parte da trajetória do ensino de Engenharia e da história do fundador da Escola de Minas.

A coleção de Claude Henri Gorceix é composta por aproximadamente 67 peças que se dividem em artigos de uso pessoal, documentos, numismática, instrumentos científicos e mineralogia. Das 67 peças que compõem essa coleção 25 são instrumentos científicos que tiveram alguma ligação com a passagem e atuação do Prof. Gorceix na Escola de Minas de Ouro Preto. Todas as peças estão expostas ao público, divididas em vitrines e nichos localizadas no Panteon Gorceix e sala referente à sua memória.

A pesquisa centra sua investigação nos instrumentos científicos listados a seguir: Balança Analítica, Balão, Bico Bruleur, Bússola, Calorímetro, Cuba para Mercúrio, Equipamentos Mineralógicos, Estufa de Gay Lussac, Lâminas de Análise, Lupa, Lupa de Mão, Microscópio de Campo (Petit Microscope), Microscópio Petrográfico, Régua e Retorta. Esses instrumentos se localizam ao lado do Panteon Gorceix, onde se encontram seus restos mortais, fazendo assim uma conexão com sua memória na Escola de Minas de Ouro Preto.

As exposições do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP são divididas em setores. São eles: astronomia, desenho, eletrotécnica, história natural, metalurgia, mineração, mineralogia, siderurgia, topografia, física, química.

Foi realizado um levantamento de informações acerca da coleção de Claude Henri Gorceix em fontes arquivísticas, bibliográficas e nas marcas e inscrições contidas nos objetos como selo, data de fabricação, fabricante, entre outros. Nessa etapa buscamos levantar as informações relacionadas aos instrumentos científicos nos registros do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP, como inventário, ata de ingresso, recibo de compra ou outro documento relativo à trajetória dos objetos. Também buscamos identificar a atual estratégia de mediação científica adotada pelo Museu sobre a Coleção de Instrumentos Científicos de Claude Henri Gorceix, analisando informações acerca dos objetos expostos.

A pesquisa em questão propõe mapear informações e correlacionar três categorias que elencamos para desenvolver a análise, em relação aos objetos científicos e tecnológicos. São elas: Funcionalista, Significado e contexto museológico.

A categoria Funcionalista é o aspecto que busca descobrir qual a utilidade dos instrumentos científicos dessa coleção. Dessa forma buscaremos saber qual o papel que eles cumpriram no ambiente em que estavam inseridos antes de incorporar a coleção do Museu. O instrumento científico musealizado passou por um período em que foi agente da produção de conhecimento científico, sendo sua função a principal característica antes do seu ingresso à uma instituição de memória:

Derivado de “função”, ele sugere que o objeto se realiza na sua exata relação com o mundo real e com as necessidades do homem. Efetivamente, resulta das análises precedentes que “funcional” não qualifica de modo algum aquilo que se adapta a um fim, mas aquilo que se adapta a uma ordem ou um sistema: a funcionalidade é a faculdade de se integrar em um conjunto (BAUDRILLARD, 1968, p.70).

A categoria Significado é o aspecto que visa entender o que eles representam no ambiente em que eles estão inseridos nesse momento, ou seja, em um museu. Utilizando-se dos conceitos de musealização e também da funcionalidade e significado. Os objetos ultrapassam, segundo Baudrillard, a sua função *strictu sensu* e têm uma função universal de signos (1968).

Como último aspecto analisaremos a categoria contexto museológico que traça o contexto geral do objeto, em que encontramos dados desde a formação da coleção, a quem pertenceu, sua trajetória como instrumento científico e objeto musealizado e dados sobre a sua historicidade.

Retomando o pensamento de Baudrillard podemos entender melhor esse aspecto: Todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído. A primeira depende do campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo, a outra um empreendimento de totalização abstrata realizada pelo indivíduo, sem a participação do mundo. Estas duas funções acham-se na razão inversa uma da outra. Em última instância o objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto da coleção (BAUDRILLARD, 2009, p.94).

Apresentaremos os resultados preliminares da análise dos seguintes objetos: Microscópio de Campo e Balança Analítica (FIGURAS 1 e 2).

FIGURA 1- Petit Microscope (Microscópio de Campo)



Fonte: Acervo MCT-EM-UFOP

FIGURA 2 - Balança Analítica



Fonte: Acervo MCT-EM-UFOP

Ambas as peças apresentadas anteriormente estão expostas no módulo referente ao Professor Claude Henri Gorceix do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP. A partir da análise, nota-se uma escassez de informações na exposição, acerca dessas peças. Entretanto, a análise nos arquivos apontou dados importantes para subsidiar nossa

pesquisa, no que se refere à gestão da informação e sua relação com a mediação científica; por meio da exposição desses objetos, no museu.

No primeiro caso, o Petit Microscope (Microscópio de campo), consta nos registros do Arquivo Permanente da Escola de Minas que este objeto ingressou no Museu como doação de objetos pessoais de Claude Henri Gorceix. Dessa forma, foi atribuída a ele, a procedência de Paris, pelo MCT-EM-UFOP. O trabalho de um Engenheiro de Minas e Engenheiro Geológico está intimamente relacionado com sua ida a campo bem como análises em laboratórios. O Professor Gorceix ministrava disciplinas teóricas e práticas na Escola de Minas e se deslocava com certa frequência para campo com seus alunos. Nesse sentido esse objeto se faz presente para análises de amostras mineralógicas in loco.

Analisando seu suporte observamos a presença de dois materiais: madeira na base e metal na parte superior. A utilização da madeira nos remete ao final do século XVIII e início do XIX⁵⁸ mas também pelo fato de ser esse objeto um instrumento portátil, sendo necessário seu deslocamento, ora para o campo ora para a escola.

O Petit Microscope está exposto em uma vitrine com outros objetos relacionados à mineração como lâminas de análises microscópicas, microscópio petrográfico e amostras mineralógicas de gorcexitas. Apesar dos objetos possuírem relação entre si, a informação é escassa, contendo apenas o nome do objeto e sua procedência. O Museu se constitui em importante laboratório para o curso de graduação em Museologia da Escola de Direito, Turismo e Museologia da UFOP (EDTM-UFOP).

No segundo caso, a Balança Analítica foi adquirida para as aulas ministradas na Escola de Minas de Ouro Preto e incorporada à coleção do Professor Gorceix através de doação da Escola de Minas da UFOP. Ela compõe o acervo de instrumentos científicos, pois era utilizada nas aulas para medir a massa de um determinado corpo obtendo resultados de alta precisão.

Analisando seu suporte e o peso, notamos que é composta de metal, madeira e vidro sendo utilizada apenas nos laboratórios em aulas práticas. A Balança Analítica está exposta em uma vitrine compondo o circuito com as demais peças. Assim como no caso anterior, esse objeto compõe o circuito, pois se relaciona com os outros objetos com a mesma temática anterior, Coleção de Claude Henri Gorceix, que se localiza ao lado de seu Panteon no Museu, mas a informação sobre ela se restringe à sua funcionalidade.

⁵⁸ Dados obtidos no Centro de documentação do Museu de Ciência e Técnica da UFOP.

TABELA 1 – Análise do *Petit Microscope* (Microscópio de Campo).

Objeto	Categorias		
	Funcionalista	Significado	Contexto Museológico
<i>Petit Microscope</i> (Microscópio de Campo)	Utilizado para observar objetos de pequenas dimensões através da ampliação de sua imagem. Foi utilizado nas aulas de campo por ser composto de um material leve em sua base.	O <i>Petit Microscope</i> (Microscópio de Campo) atribuído à Claude Henri Gorceix, fundador da Escola e Minas de Ouro Preto, esteve presente em suas pesquisas e trabalhos durante o período em que esteve em Ouro Preto. Quando o Museu de Mineralogia da UFOP se tornou o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP, esse instrumento ficou exposto no módulo referente ao fundador da Escola de Minas. Ele é testemunho material da evolução do ensino das ciências minero metalúrgicas na região, sendo parte fundamental da história da Escola de Minas da UFOP, por ter pertencido a Claude Henri Gorceix durante sua atuação na Escola que fundou e que hoje abriga também um museu.	O objeto em questão atribuído à coleção particular de Claude Henri Gorceix, incorporou à coleção do MCT-EM-UFOP através de doação e compõe a exposição do Panteon Gorceix desde então. Está inventariado, entretanto não possui ficha catalográfica que registre movimentação, restauração e demais características referentes à peça. Essa peça já incorporou o acervo para a exposição “Gorceix 90 anos depois”, por ocasião dos 90 anos de falecimento do fundador da Escola de Minas. A exposição ficou em cartaz na sala de exposições temporárias do MCT-EM-UFOP ao seu término, o microscópio foi removido e retornou à sua vitrine original ao lado do Pantheon Gorceix, na exposição de longa duração que o homenageia.

Os dados que analisamos em categorias são referentes à documentação museológica. Entretanto, nessa fase exploratória, trata-se da análise dessas categorias, no que se refere à informação disponibilizada na exposição. Em um segundo momento da pesquisa, trata-se de elencarmos as categorias específicas da exposição e co-relacionarmos com as categorias da documentação museológica, no sentido de termos a possibilidade de interpretação da divulgação científica. Essa parte não será desenvolvida nesse artigo.

TABELA 2 – Análise da Balança Analítica

Objeto	Categorias		
Balança Analítica	Funcionalista	Significado	Documentação Museológica
	Utilizado para medir a massa de um determinado corpo obtendo resultados de alta precisão. Especialmente empregada em medições de massas em análises químicas.	A Balança Analítica pertencente à coleção de Claude Henri Gorceix é de procedência atribuída a Escola de Minas de Ouro Preto, atual Escola de Minas da UFOP. Esse instrumento, se localizava nos antigos laboratórios de mineralogia da Escola de Minas, e foi utilizado por gerações de alunos que ingressavam na Escola os cursos de Engenharia. Hoje situada em exposição de longa duração relativa à Gorceix, ela representa a evolução da tecnologia, dos modelos didáticos bem como do ensino nos laboratórios científicos. Ela representa décadas de ensino na Escola de Minas, inserida em um contexto museológico, agrega valores e significados relacionados à história e trajetória da Escola de Minas, para além da representação de sua funcionalidade.	Esse instrumento científico consta nos inventários do MCT-EM-UFOP, entretanto ainda não há uma ficha catalográfica que contemple categorias informacionais além da sua localização, número de registro e nome. Entretanto a Balança Analítica compõe parte dos estudos referentes ao Projeto de Elaboração de um Thesaurus de Instrumentos Científicos. Ela incorporou à coleção do Museu através de doação da Escola de Minas da UFOP. Não há informações de comodato ou empréstimos dessa peça.

Dos resultados dessa primeira fase, considerando as categorias empregadas em nossa análise, verifica-se que a estratégia de mediação científica utilizada nessa exposição, no que se refere aos dois objetos referendados não remete às informações intrínsecas ao objeto, apesar de apresentar nome e fabricante das peças para a mediação do discurso científico, mas

trabalha com a informação acerca da vida e atuação do Professor Gorceix na Escola de Minas de Ouro Preto. Os instrumentos científicos, no caso, objetos musealizados, ficam em segundo plano, compondo e ilustrando a narrativa sobre a vida e atuação do professor Gorceix. Provavelmente uma escolha do conceituador da exposição e ou do curador da coleção; entretanto, podemos verificar que o processo de musealização não visou a mediação científica por meio desses objetos musealizados, o que caracteriza aspectos de uma gestão da informação relativamente desconectada entre as categorias de análise funcionalista, significado, documentação museológica.

Assim, notamos a ausência de cruzamento dos dados intrínsecos e extrínsecos das peças na comunicação museológica referente à exposição de Claude Henri Gorceix. No contexto geral, a informação contida na exposição não abrange características fundamentais relativas à trajetória dos objetos como instrumentos de ensino e demonstração da ciência na Escola de Minas. Essas características poderão ser trabalhadas ao longo das atividades de pesquisa e extensão ao qual o MCT-EM-UFOP está inserido.

Para ambos os casos, poderíamos destacar aspectos que vão ao encontro do que esses objetos representam no ambiente em que estão inseridos. A Balança Analítica e o Petit Microscope (Microscópio de Campo) estiveram presentes na formação e consolidação da Escola de Minas de Ouro Preto. Esses dois instrumentos compõem a trajetória do ensino da Engenharia em Minas Gerais, pois foram utilizados por professores, pesquisadores e alunos durante suas atividades nos laboratórios da Escola.

A correlação das três categorias analisadas subsidiará o aperfeiçoamento do processo de mediação científica existente no Museu.

4 CONCLUSÕES

As estratégias de mediação científica nos Museus de Ciência e Tecnologia que possuem em seu acervo instrumentos científicos e técnicos são fundamentais para que o público visitante tenha um conhecimento sobre o patrimônio científico e tecnológico. No caso de nossa pesquisa trata-se do patrimônio científico e tecnológico brasileiro. Cabe ressaltar que uma eficaz gestão da informação nos museus de ciência e tecnologia implica em uma estratégia de mediação científica significativa para a disseminação desse conhecimento.

A partir da análise realizada, por meio das três categorias: funcionalista, significado e contexto museológico sobre dois objetos da citada coleção verifica-se que provavelmente a mediação científica proposta pelo museu fica comprometida, no que diz respeito aos objetos em si.

O patrimônio cultural de ciência e tecnologia no Brasil é rico e oriundo das mais diversas esferas. Entretanto, boa parte desse patrimônio é desconhecido pelo cidadão e mesmo em um museu científico e tecnológico, mediante exposições desses objetos, não há a garantia que esse patrimônio passe a ser conhecido pelo cidadão.

Essas coleções são importantes fontes documentais. Elas documentam a história da ciência e da técnica. Dessa forma, é necessário que se recupere informações para criar uma narrativa, capaz de comunicar e disseminar o conhecimento. Os museus de ciência e mais especificamente os de ciência e tecnologia têm a missão de divulgar o conhecimento científico, de forma a torná-lo acessível ao público que busca o conhecimento no museu. A narrativa expositiva é uma das formas de mediação, fundamental para cumprir essa função. A gestão da informação desde a aquisição do instrumento científico pelo museu até a sua exposição ao público é fundamental para compreender o processo de musealização do objeto.

A análise dos dois instrumentos científicos, apresentados aqui como exemplo, compõe a estrutura da pesquisa em questão. Ela nos permitiu verificar que o mapeamento de informações, observando os aspectos propostos na metodologia, poderá influenciar uma estratégia de mediação científica diferente da utilizada atualmente no Museu.

Cabe ressaltar que a pesquisa abrange o período do ano de 2013 a 2015. Considera-se importante a gestão da informação nos museus e o seu papel na contribuição para as estratégias de mediação científica.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece o museólogo, mestrando Carlos Augusto Ribeiro Jotta por disponibilizar sua pesquisa e, sobretudo, por sua contribuição na elaboração do artigo. Sem essas contribuições teria sido impossível realizar esse trabalho.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

BARACHO, Renata Maria Abrantes; BARBOSA, Cátia Rodrigues. **O objeto museal em diferentes contextos e mídias**. *Em Questão* (UFRGS. Impresso), v. 17, p. 197-210, 2011.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: Avanços, retrocessos e desafios. In: GRANATO, Marcos; RANGEL, Márcio (Orgs.) *Cultura Material e Patrimônio de C&T*. MAST: Rio de Janeiro, 2009.

CUNHA, Marcelo Bernardo da. A Exposição Museológica Como Estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. *Revista Magistro*, v. 01, p. 109-120, 2010.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o Conceito de Documento. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MORAES, Nison Alves de; (Orgs.) **Memória, Identidade e Representação**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GUEDES, Manuel Vaz. Instrumentos Científicos. **Revista Eletricidade**, n.370, p.2/2, Outubro 1999.

GRANATO, Marcus; MAIA, Elias da Silva; SANTOS, Fernanda Pires; OLIVEIRA, Pedro Louvain de Campos; SANTOS, Liliane Bispo dos; HANDFAS, Ethel Rosenberg. Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro: resultados de pesquisa. In: XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2013, Florianópolis. **Anais do XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. Florianópolis: UFSC, 2013. v. 1. p. 1-20.

GRANATO, Marcus; CÂMARA, Roberta. Patrimônio, Ciência e Tecnologia: inter-relações. In: Carvalho, Claudia S. R.; GRANATO, Marcus; BENCHETRIT, Sara; ZAMORANO, Rafael (Orgs). **Um olhar Contemporâneo sobre a Preservação do Patrimônio Cultural Imaterial**. Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional (Brasi), 2008. p. 172-200.

GRANATO Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; FURTADO, Janaína Lacerda; GOMES, Luiz Paulo. Objetos de Ciência e Tecnologia como Fontes Documentais para a História das Ciências: resultados parciais. In: ODONE, Nanci (org.): **Anais do VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. Brasília: ANCIB; 2007. p. 1-15

GRANATO, Marcos; LOURENÇO, Marta. C.. Reflexões Sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e da Tecnologia na Atualidade. **Revista Memória em Rede**, v.2, n.4, p.91, Dezembro 2010.

GRANATO, Marcus. LOURENÇO, Marta. (ORG) **Coleções Científicas Luso-Brasileiras: patrimônio a ser descoberto**. MAST: Rio de Janeiro, 2010.

LE COADIC, Yves-Françoise. **A Ciência da Informação**. Tradução de Maria Yêda F. S. de Filgueira Gomes. Brasília: Briquet de Lemos, 1996.

LOURENÇO, Marta C.. O Patrimônio da Ciência: Importância para a pesquisa. **Museologia e Patrimônio** v. 2, n.1, p. 47, jan/jun Rio de Janeiro, 2009.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Representação e museu científico: o instrutivo aparelho de hegemonia**. Rio de Janeiro, 2000. 189 p. Tese (Doutorado) - Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro p.10

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Fragmentos, modelos, imagens: Processos de musealização nos domínios da ciência. **DataGramZero** v. 8, n. 2, Abril. 2007

MAEROEVIC, Ivo. Introduction to Museology: The European Approach. München: Verlag, 1998 *apud* LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. Nota Sobre o Papel das Coleções Museológicas na Divulgação Científica. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Márcio (Orgs.) **Cultura Material e Patrimônio de C&T**. MAST. Rio de Janeiro. 2009

NUNES, Gilson Antônio; RAINHO, Mercedes Estela; REZENDE, Edson Fialho; GANDINI, Antônio Luciano; DELICIO, Maria Paula; JOTTA, Carlos Augusto; HOFFMAN, Felipe Eleutério. As Coleções do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP. In.

GRANATO, Marcus. LOURENÇO, Marta. (Orgs.) **Coleções Científicas Luso-Brasileiras: patrimônio a ser descoberto**. Rio de Janeiro: MAST, 2010.

SANTOS, Claudia Penha. A Coleção de Objetos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins: reflexões sobre a documentação museológica. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P.; LOUREIRO, Maria Lucia N. M (ORG). **Documentação em Museus**. MAST Colloquia, v. 10. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

SCHIELE, Bernard; JANTZEN Réal. **Les Territoires de La Culture Scientifique**. Lyon PUL 2003. Montréal, PUM 2003.

PROGRAMAS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS E PÚBLICOS

Marília Xavier Cury⁵⁹

Resumo: O trabalho se propõe a debater sobre programas de educação pelos dados coletados em museus brasileiros para analisar como os setores de educação vêm se organizando para exercer suas funções com o público. A pesquisa qualitativa e exploratória tem dados coletados com coordenadores de equipes de educação em museus, por meio de visitas técnicas e entrevistas realizadas para o preenchimento de um formulário que compreende questões gerais da instituição e dados específicos do setor de educação, visando a um conjunto que informe sobre as ações desenvolvidas e articulações internas do setor. Os dados coletados são sistematizados, visando à construção de modelos educacionais que sustentam uma análise no sentido do entendimento de como são constituídos os programas educacionais em museus brasileiros. Os dados revelam que os programas de educação se organizam tendo prioridades de públicos, tais como o escolar (público organizado) e o espontâneo que, embora generalista, aponta uma preocupação com ações fora do circuito museu-escola. Sob outro ponto de vista, a pesquisa traz a luz do debate uma diversidade de públicos, entendidos nas suas especificidades, assim como diversidade de ações, o que denota preocupação em compor um programa atento à acessibilidade universal. No aspecto da atuação das equipes, constatamos a profissionalização crescente para atender às especificidades inerentes à diversidade, composição interdisciplinar, capacidade criadora, habilidade de produtora de recursos e articuladora com outros setores para o cumprimento de objetivos integrados institucionalmente. Por se tratar de pesquisa qualitativa, a análise gera problematizações, o que colocamos em discussão, para contribuir com uma crítica sobre educação em museus.

Palavras-chave: Museu. Programa de educação museal. Educação em museus. Educador de museus.

Abstract: The aim of this paper is to discuss education programs according to the data collected at Brazilian museums in order to analyze how the different education sectors have been organizing themselves to fulfill their roles with museum audiences. The data for the qualitative and exploratory research have been collected with the coordinators of museum education teams. To that end, technical visits and interviews were made to complete a form consisting of general questions about the institution and specific data about the education sector, aiming at creating a body of learning which provides information about the activities carried out in and the internal connections of the sector. Collected data are systematized to build education models that may support an understanding of how education programs are devised in Brazilian museums. Data show that education programs organize themselves around priority audiences such as school audiences (organized public) and spontaneous audiences, which, although of a general nature, show a concern about actions outside the museum-school circuit. From another viewpoint, the research brings to light a range of different audiences understood according to their distinguishing features, as well as a diversity of initiatives, which shows concern about devising a program in tune with the need for universal accessibility. Regarding the work of the teams, we have found that professionalization has increased to meet the specific needs of diversity, interdisciplinary composition, creation capacity, resource-production skills and ability to establish connections with other sectors to fulfill the purposes that are institutionally integrated. Because research has a qualitative nature, our analysis poses problems, which we put forth for discussion in order to contribute with a piece of criticism about museum education.

⁵⁹ Museu de Arqueologia e Etnologia – USP, Programa de Pós-Graduação em Museologia – USP.

Key words: Museum. Museum education program. Museum education. Museum educator.

1 INTRODUÇÃO

A educação em museus no Brasil vem sendo discutida no âmbito da educação não formal, o que não significa ausência de forma, mas uma diferente do formato da escolarização, posto que esta se organiza na seriação, cumulação e conteúdo fechado em currículos, no Brasil os PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais. Há anos os educadores de museus travam esta discussão, assim como enfrentam a escolarização dos museus, buscando modelos e metodologias específicas à educação museal. Nesse sentido, muitas estratégias vêm sendo incorporadas, abordagens comunicacionais e/ou educacionais estão em desenvolvimento e novas e ampliadas perspectivas sobre o que se entende como conteúdo estão em elaboração, sempre se levando em conta o que é específico e adequado ao museu e à educação que se espera desta instituição, em particular e essencialmente quanto ao “enfrentamento do objeto” (MENESES, 2000).

Ora como educação museal – problemática histórica, teórica e metodológica (ver CHAGAS, 2004) –, ora no corpo do que foi denominado como educação patrimonial – Heritage Education, metodologia desenvolvida na Inglaterra na década de 1970 voltada para professores, para o uso do objeto como fonte de recurso no ensino, introduzida no Brasil por Maria de Lourdes Parreiras Horta na década de 1980 (ver HORTA; GRUNBERG; QUEIROZ MONTEIRO, 1999) –, a função educacional dos museus vem se realizando não somente mas essencialmente pelo setor de educação. Recai sobre este uma grande responsabilidade certamente, o que tratamos de forma relevante, mas de maneira explícita, levando o nosso olhar e as nossas atenções aos seus objetivos, formas de organização e atuação, em face dos avanços da museologia e da museografia. São muitas as questões que podem ser levantadas, algumas podemos elencar: Quais são as experimentações em realização? Quais são os métodos específicos? O que entendemos como conteúdo? O que são objetivos educacionais? Quais são os avanços do campo educacional dos museus? O que está consolidado? Quais são as contribuições do museu do processo educacional?

No que se refere à pesquisa acadêmica voltada à educação em museus, esta é bastante significativa, muito embora desconhecamos um levantamento, para uma possível análise de seus caminhos teóricos, conceituais e metodológicos e lugares acadêmicos de desenvolvimento, o que não nos impede de afirmar que há diversas dissertações e teses que, certamente, ajudam a compor e a fortalecer um quadro do campo pedagógico para os museus. A criação de cursos de mestrado e doutorado em museologia irá intensificar esse cenário,

entendendo estes cursos como lugares metodológicos importantes para o entendimento de como os museus atuam, o que passa pela educação que ocorre em seus espaços, com o peso da museologia, sem prejuízo à contribuição relevante de outras áreas. Nesse sentido, temos questões a responder, algumas delas: Em que medida estamos construindo uma teoria educacional e uma pedagogia específica para os museus? Temos uma teoria do conhecimento para a educação em museus? Em que teorias do ensino e da aprendizagem estamos nos apoiando? Há políticas educacionais para os museus?

A bibliografia internacional é vasta, diversificada e importante. Podemos destacar a produção do Comitê de Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museus (siglas em inglês CECA-ICOM), na qual há presença marcante brasileira, cujos títulos deverão subsidiar outras etapas da presente pesquisa.

No aspecto da gestão em museus, vivemos o momento da implantação da Política Nacional de Museus e a da adoção de novas normativas para a consolidação desse setor no Brasil, o que implica em crescente profissionalização das instituições e dos quadros que a compõem. Nesse sentido, há uma conjuntura que impacta as instituições: em 2004 é instituído o Sistema Brasileiro de Museus (Decreto nº 5.264), em 2006 a Portaria Normativa nº 1 dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico (PM), em 2009 a Lei Federal 11.904 define prazos para a implantação do Plano Museológico em museus brasileiros. A elaboração do PM prevê três partes subsequentes: diagnóstico, missão e programas. São estes os programas: institucional, gestão de pessoas, acervos, exposições, educativo e cultural, pesquisa, arquitetônico e urbanístico, segurança, financiamento e fomento, comunicação e sócio ambiental.

São muitas as questões que os profissionais de museus têm no momento sobre o PM. Uma que recorre com frequência é: como adaptar um modelo europeu para os contextos diversos e adversos brasileiros? Outras questões: Como articular os programas? Quais são os benefícios do PM? Quais seriam os impactos advindos da implantação do PM? No que se refere ao setor de educação, por que precisamos do PM se já temos o conceito de programa? Em que o PM colabora para o desenvolvimento do setor de educação? O PM como modelo de gestão interfere de que maneira nos programas educacionais? Como a gestão pode promover os museus, sem interferir negativamente no processo curatorial? Todas estas questões são motivadoras, como é o contexto no qual estamos inseridos e que gera estas e outras indagações. Referimo-nos à atual política pública para os museus, reflexo de uma recente política cultural mais ampla, que intervém nas práticas museais (SANTOS, 2011). É esse contexto que gera influências que alcança os setores de educação museais, são as práticas

museais que fazem parte do âmago deste trabalho e que tratamos mesmo que inicialmente e parcialmente.

Todas as questões levantadas nos inquietam, embora não tenhamos como objetivo respondê-las nesta etapa da pesquisa intitulada *Análise de Narrativas Educativas em Museus* (com financiamento do CNPq), cujos dados apresentamos parcialmente. A pesquisa tem como objetivo geral desenvolver ações investigativas que integrem a compreensão sobre as formas de uso do museu pelo público às condições de produção determinadas pelo museu, focalizando os processos educacionais. Como resultado, espera-se construir modelos de análise de ações e estratégias educativas e maior clareza sobre como a educação vem sendo estruturada nos museus. Considerando o diálogo necessário entre produção e recepção, esta pesquisa visa a levantar pontos para o exercício de crítica, aspecto relevante que corroboraria com o aperfeiçoamento dos processos educacionais museais e com a produção de conhecimento (metodológico sustentado pela práxis) desse campo não formal. O trabalho que ora apresentamos é um recorte que tem como objetivos específicos levantar as formas como os setores educacionais realizam seus programas a partir de um conjunto de ações, assim como estabelecer relações com as equipes (constituição e formação) na práxis da instituição e na particularidade do setor.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 Justificativa e metodologia

Ainda não há um modelo de análise de processos educativos, isto no panorama nacional e internacional. Temos conhecimento de algumas tentativas para a proposição de “aspectos” que poderíamos aproximar de um modelo – por consistirem em parâmetros ou critérios –, mas as iniciativas ainda são, no nosso entendimento, incipientes em face da qualidade e da complexidade da experiência museal. Por exemplo, na última ICOM CECA Annual Conference, que aconteceu entre 16 e 21 de setembro p. p., em Zagreb, Croácia, uma das discussões correlatas àquilo de que estamos tratando aconteceu no painel “*Standards* e critérios de qualidade – perspectiva internacional”, debate pouco profícuo, considerando que *standards*, mesmos que locais, não foram apresentados, e a conclusão, talvez precipitada, leva para a impossibilidade de *Standards* mais amplos e abrangentes, o que colocaria em dúvida, pelo menos neste momento.

Há uma referência que não desconsideraremos. Trata-se de “AAM Standards and Best Practices for U.S. Museums”, adotado por muitos museus norte-americanos. Basicamente este documento aborda os seguintes pontos: atração de público e atenção à audiência,

diversificação de perspectivas, domínio de conteúdo, prática sustentada teórica e metodologicamente, aplicação de diversas estratégias e ferramentas adequadas à aprendizagem, promoção da educação como função central do museu, estabelecimento de metas e objetivos mensuráveis, abertura para avaliações e renovações, influenciar as políticas públicas que afetam a educação em museus.

Com este trabalho, processos de emissão museológica (aqui entendido como a estruturação da mensagem e da narrativa pelo museu) foram analisados – em particular ações educacionais –, mas tendo em consideração que, de fato, emissão e recepção não são processos díspares e separados, ao contrário, fazem parte de uma mesma situação que promove a interação do museu com o público e a (re)significação do patrimônio cultural musealizado. Neste sentido, foram realizadas análises de programas de educação em dado contexto institucional.

Para que esta pesquisa se realizasse, foram necessários:

1- visitas técnicas a instituições museológicas brasileiras para coleta de dados por meio de formulário preenchido sucessivamente a entrevista com o coordenador do setor de educação.

2- discussão dos dados para a proposição de modelos de avaliação técnica e de processos educativos em museus, segundo tipologia de estratégias, ações e programas (formas de consolidação de estratégias e ações).

Para a preparação do formulário, nos baseamos em uma orientação geral, em pontos que abrangessem uma estrutura programática, a saber (CURY, 2013, p. 22):

- I- Diversidade e diferenças
 - Diferentes públicos (categorias e necessidades)
 - Diferentes temas e objetivos educacionais
 - Diferentes abordagens e alcances
 - Diferentes lugares / locais
 - Diferentes estratégias
 - Diferentes experiências
 - Diferentes tempos de planejamento, desenvolvimento e execução
 - Diferentes tempos de aplicação / realização
 - Diferentes impactos
- II- Relação entre educação formal e não formal
 - parceria museu e escola
- III- Diversificação de estratégias
 - ação em exposições (longa duração, temporárias, itinerantes)
 - participação em processos expográficos
 - oficinas
 - cursos
 - jogos
 - kits
 - publicações

IV- Temário (mapa cognitivo).

O formulário compreende os seguintes aspectos gerais: dados da instituição (tipologia, vinculação e administração, horário de funcionamento e ingresso), organização do setor de educação (organograma, formação e composição de equipe, ações desenvolvidas, produção de materiais/recursos, disseminação de conhecimentos externamente, articulação com outros setores da instituição, participações em projetos institucionais, públicos com os quais trabalha).

As instituições foram selecionadas sem nenhuma intenção de amplitude ou esgotamento, assim como uma preocupação de traçar um perfil do setor de educação museal no Brasil, o que seria uma pretensão inatingível. Procuramos, em um primeiro momento, aqueles museus que apresentavam um setor de educação consolidado, com equipe e com um conjunto de ações voltadas ao público, posto que a questão da “diversidade” sobressai às demais nos pontos definidos para a estrutura programática. Como procedimento, foram feitos contatos por e-mail dando informações gerais sobre a pesquisa e sobre o seu financiamento, para que os entrevistados – os coordenadores do setor de educação ou pessoas designadas por eles – entendessem o alcance e repercussão pretendidos, assim como o vínculo com a academia. Os encontros se deram nas instituições, mediante agendamento prévio. No momento da entrevista, eram dados os esclarecimentos sobre o formulário padrão aplicado igualmente em todas as entrevistas, assim como o tipo de informação que se queria e como seriam utilizadas, evitando que o respondente se sentisse intimidado com possíveis “avaliações” ou “julgamentos” sobre seu trabalho. Um dos recursos de aproximação foi o fato do pesquisador ser um educador de museus igualmente ao pesquisado, ou seja, conhecedor dos problemas e dilemas. Anteriormente visitávamos o site da instituição, coletando informações objetivas para o formulário, estas sempre checadas com os respondentes, pois nem sempre os sites apresentam-se atualizados ou completos.

Foram estas as instituições⁶⁰ que participaram da pesquisa:

Rio de Janeiro

- Museu da República, IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, MinC

Setor: Coordenação de Educação

⁶⁰ Os nossos agradecimentos para: Magaly Cabral e Normanda Freitas, Museu da República; Hilda da Silva Gomes, Museu da Vida; Eugênio Reis Neto, Sibeles Cazelli e Maria Esther Alvarez Valente, Museu de Astronomia e Ciências Afins; Marina Sartori de Toledo, Museu da Língua Portuguesa; Maurício André da Silva, Museu de Arqueologia e Etnologia; Tamimi David Rayes Borsatto, Museu Índia Vanuíre; Mila Milene Chiovatto, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

- Museu da Vida, COC - Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz - Fundação Oswaldo Cruz, Ministério da Saúde

Setor: Serviço de Educação em Ciências e Saúde (Seducs)

- Museu de Astronomia e Ciências Afins, MCTI - Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação

Setor: Coordenação de Educação em Ciências – CED

São Paulo

- Museu da Língua Portuguesa, UPPM - Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, SEC-SP - Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

Setor: Núcleo de Ação Educativa

- Museu de Arqueologia e Etnologia, USP - Universidade de São Paulo

Setor: Seção técnica de Educação para o Patrimônio

- Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, UPPM - Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, SEC-SP - Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

Setor: Núcleo de Educação

- Pinacoteca do Estado de São Paulo, UPPM - Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, SEC-SP - Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

Setor: Núcleo de Ação Educativa

Os dados que apresentamos não são organizados instituição por instituição, pelo protocolo estabelecido com os pesquisados, por um lado, e pela ética que definimos, em se tratando da individualidade e do risco de recair ou levar o leitor a recair a uma avaliação ou julgamento institucional ou interinstitucional. Entendemos que não é o propósito do trabalho detalhar e gerar ou provocar comparações entre instituições e setores de educação. Longe disso, visamos a um entendimento transversal que, ao mesmo tempo, valorize a participação de cada instituição, promova uma visão ampla e estimuladora do debate da educação museal no Brasil, embora parcialmente.

2.2 Resultados preliminares

Todas as instituições participantes são públicas, com administração direta ou indireta. Três delas estão relacionadas a Ministérios Federais distintos. Uma é museu universitário. Quatro instituições estão vinculadas a setores de preservação e/ou musealização, sendo uma federal e três estaduais. Três delas são públicas, mas com administração “particular”, mesmo que por organizações sem fins lucrativos. Trata-se da gestão por organizações sociais de cultura, modelo novo ainda não avaliado plena e satisfatoriamente (há críticas e ponderações,

no entanto), apesar dos anos de funcionamento. Dessa forma, os enquadramentos público (direta e indireta) e privado não atendem a realidade, para a qual a natureza administrativa mista se mostra conveniente, como adotado pelo IBRAM (2011). Um aspecto que não apresenta um correspondente entre padrão e realidade, é quanto à tipologia, muitas vezes oriunda do acervo, algumas instituições não se enquadram na convenção adotada pelo IBRAM, por exemplo, tendo como referência o cadastro nacional e o Guia de Museus Brasileiros (IBRAM, 2011). Esse aspecto não surpreende, pois a realidade é nova e traz outros parâmetros, por isso, também, estudos empíricos se fazem tão relevantes, pois fazem aflorar questões maiores e visões em transformações tão importantes para a museologia no Brasil.

Em se tratando das equipes de educadores, todas se declararam interdisciplinares e sem restrição de formação, embora se reconheça que em alguns casos não se pode desconsiderar a disciplina de base do museu, quando ela existe, em se tratando da transitoriedade de modelos atual (CURY, 2014). Quanto à quantidade de profissionais, os do quadro permanente variam entre 4 e 40, os contratados por projeto variam entre zero e 14, há instituições sem estagiários ou com poucos (um ou dois), assim como há aquelas que contam com mais de 14. Esses estagiários vivem a rotina do setor de educação ao passo que são formados para o campo de educação museal. Alguns setores de educação mantêm programa constante de estágio, ora com bolsas CNPq, ora das universidades onde estão ou, em um caso, com a qual mantêm convênio.

A gama de ações desenvolvidas pelos setores de educação, independente da quantidade de profissionais, é ampla, o que preenche em grande medida a perspectiva da diversidade cultural: diversidade de ações, com diversidade de tempos e estratégias para uma diversidade de públicos, com distintos interesses e necessidades. Nesse sentido, podemos dizer que as equipes são muito versáteis, embora cautelosas quanto a certas especificidades, tais como aquelas próprias dos públicos com deficiências cognitivas e sensoriais ou aqueles em situação de vulnerabilidade social e/ou em situação de rua.

Quanto à produção dos setores, há uma gama rica e criativa de atividades e recursos. A exposição é uma ação recorrente, ou seja, os educadores vêm organizando as suas próprias, sem prejuízo de participação de outras levadas a cabo pela instituição. Mas publicações, jogos e kits também tem um espaço de produção. Há, ainda, vídeos, vídeo-guia, áudio-guia, aparatos interativos e outros recursos concebidos e produzidos pelos setores de educação.

Talvez um grande diferencial da educação em museus da escolar esteja nessa produção, entendida como possibilidade de experimentações. As redes sociais são um espaço

ganho pelos setores de educação, uma vez que, muitas vezes, o conteúdo está sob sua responsabilidade.

Se formos relacionar os públicos, muitas vezes entendidos como grandes categorias, podemos vislumbrar uma rica diversidade mencionada pelos participantes do trabalho, que aproximamos sem intenção de especificá-los (o que seria o objetivo de outra etapa da pesquisa), quais seriam:

I- Espontâneo

- Cegos
- Cadeirante ou dificuldade de locomoção
- Deficiência cognitiva
- Surdo
- 3ª idade
- Indígenas

II- Organizado

- Escolar: estudantes e professores
- Cegos (ligados a escolas ou entidades)
- Cadeirante ou dificuldade de locomoção (fazendo parte de um grupo)
- Deficiência cognitiva (ligados a escolas ou entidades)
- Surdo (ligados a escolas ou entidades)
- 3ª idade (ligados a entidades)
- Indígenas (alunos e professores indígenas)

III- Em situações específicas

- Pacientes e/ou internos em tratamento de saúde

IV- Em situação de exclusão social

- Jovens internos/em fase de reinserção social
- Pessoas em situação de rua
- Pessoas em situação de vulnerabilidade social

V- Do entorno da instituição

- Famílias
- Infantil
- Jovem/adolescente
- Escolar: estudantes e professores
- 3ª idade
- GLDBT

- Baixa escolaridade
- Trabalhadores e operários
- Negros

VI- Profissionais de/do museu

- Profissionais do museu
- Educadores e profissionais de museus

VII- Em formação, capacitação ou treinamento profissional

- Educadores de agentes socioeducativos
- Educadores de cegos
- Outros em formação profissional
- Entidades que buscam informação

VIII- Outros

- Agentes de turismo e turistas.

As grandes categorias elencadas se aproximam o máximo do que obtivemos dos participantes da pesquisa, sem classificação que tenha como base a Comunicação Social. Esse refinamento poderá ser realizado após as demais etapas da pesquisa concluídas. Igualmente e posteriormente, a classificação poderá ser debatida com os participantes da pesquisa, de forma que os mesmos legitimem o processo.

Quanto aos públicos atendidos pelos setores de educação, temos algumas constatações particulares que expomos.

O público de maior presença nos museus ainda é o escolar e a principal ação destinada a este permanece a visita à exposição. O professor, nesse sentido, tem um papel importante junto aos seus alunos e com o museu, por isso consiste em público privilegiado com treinamentos e cursos, assim como é favorecido com materiais destinados a ele. Para o estudante, os setores de educação oferecem visitas à(s) exposição(ões), reserva técnica visitável e aos setores do museu restritos comumente ao acesso público; sessões de vídeo; oficinas diversas; impressos (pré-visita ou como parte dela, mas como forma de envolvimento), publicações (estratégia ora pré vista, ora pós visita), multimídias; materiais de empréstimo tais como jogos e kits. Para o professor, como mencionado, as estratégias se voltam para sua preparação como agente multiplicador da ação que acontecerá com seus alunos. Assim, entender a(s) exposição(ões) e os temas inerentes ao museu são itens importantes para que o professor tenha uma visão do que acontecerá com seus alunos e, também, de como o professor pode se apropriar criativamente do museu. Para tanto, recursos como impressos e outras mídias são auxiliares importantes. Outra estratégia é a preparação do

professor para o uso de recursos como jogos e kits em sala de aula, após retirada por empréstimo. No que se refere a estratégia extramuros, encontramos situação em que o educador do museu vai até a escola para construção de aparatos com os professores, para sua aplicação em aulas na escola. Ainda, eventos anuais tem no escolar um público prestigiado: Semana dos Museus, Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, Semana Nacional de Astronomia e olimpíadas.

Se o escolar se destaca pela quantidade dentro da categoria de público organizado, o público espontâneo tem recebido grande ênfase e atenção pelos setores de educação museal também, o que reforça o ideal de educação não formal ligado à instituição cultural de preservação como é o museu. Esse público espontâneo compreende várias subcategorias e uma grande gama de particularidades, pois o que forma esse público são as atividades oferecidas pelas instituições e as condições físicas do espaço para a acessibilidade universal. Para atender a esse perfil diversificado de interesse e possibilidade, os setores de educação compõem estratégias, tais como: atendimentos nas exposições, organização de jogos e dinâmicas (brincadeiras), encontros temáticos e/ou com profissionais, sessões de observações ou de audiovisuais, exploração de datas comemorativas ou eventos organizados, atividade de férias e outras. Atividades para ou que envolvam as famílias estão presentes também, assim como o cego ou o surdo vem ganhando espaço de autonomia em visita com motivação espontânea. Apesar de o público espontâneo receber atenção especial do setor de educação em museus, há que se notar que, em muitos casos, o setor de educação não se volta para este, o que não significa que o museu não tenha estratégias voltadas a este público. Com referência a este aspecto, levantamos a questão de que o público espontâneo é, muitas vezes, de responsabilidade de outro(s) setor(es) da instituição, sem necessariamente prejuízo de qualidade ou desvirtuamento da função educacional do museu, o que entendemos extrapolar o setor de educação.

O público com deficiências motora, cognitiva ou sensorial tem uma atenção especial, pois o processo de profissionalização dos museus (e dos setores de educação) já consolidou o ideal de especialização que este requer. Nota-se que dentre as instituições participantes, algumas já estão preparadas para receber o público com deficiência, muitas vezes com projetos altamente elaborados. Assim, encontramos nas instituições equipes preparadas para a criação, produção e aplicação de recursos multissensoriais e/ou táteis, impressos e catálogo tinta-braille, exposições para cegos, exposições com recursos para cegos, design de exposições com atenção ao cadeirante, vídeos com áudio descrição e legendas escritas e em libras, áudio-guia, vídeo-guia, contação de histórias em libras e falada. Um belo panorama a ser expandido.

Embora algumas equipes estejam construindo uma experiência com esses públicos, poucos museus têm equipe preparada para atendê-los. A questão positiva é a consciência de estar ou não apto para trabalhar com esses públicos e isto é um avanço enorme para o entendimento que queremos sobre educação e educadores de museus.

Por um lado há a questão da preparação para certos públicos, por outro há políticas estabelecidas, como voltar-se para o público do entorno do museu, buscar ou estar com aqueles distantes fisicamente ou culturalmente, alcançar aquele que nunca foi ao museu, educar patrimonialmente aquele que está dentro do museu, apesar da distância cultural que mantém com este etc. Nesse sentido, citamos algumas iniciativas para ilustrar o caminho que os setores de educação vêm trilhando no exercício de suas responsabilidades sociais. Vários museus se dedicam ao público do entorno, com a “comunidade” como muitas vezes é referida. Para tanto, projetos se voltam para uma diversidade: salas especiais para grupos de imigrantes, ações para a família, atividades temáticas, Semana dos Museus e Primavera dos Museus (promoção do IBRAM), atividades de férias e escolas da região onde o museu se situa. Outra preocupação constante refere-se a trazer outros públicos ao museu e levar o museu a outros públicos. Assim, há o estímulo à visita por públicos não usuais (que não vão ao museu) ou usuais como grupo organizado (escolas de alunos com deficiência), visando à formação de público espontâneo.

Outra perspectiva é levar o museu para outros públicos, mas para a valorização das narrativas e culturas de grupos específicos, como jovens internos em processo de reinserção social e indígenas, para citar dois exemplos que não se encerram as propostas, pois estas se expandem para outras situações com a finalidade de reafirmação dos processos de construções de memórias e micro-histórias. Os profissionais da instituição participante deste trabalho têm ações voltadas a eles, seja para entender o que é patrimônio e com que patrimônio e temas lidam no museu em que atuam, seja para uma sensibilização para os direitos do público da instituição e como devemos acolhê-lo. Nessa linha, podemos destacar as ações que preparam o profissional para o relacionamento com o público com deficiências. Há ainda a ação que envolve os profissionais do museu em projeto de construção de memórias institucionais. Também, a preocupação continuada e permanente da equipe de educadores é algo que perpassa a todos os setores entrevistados.

Ainda, há uma consciência de que as parcerias são de grande valia ou de extrema necessidade, por exemplo, para as ações educacionais para os públicos em situação de vulnerabilidade social e/ou em situação de rua. As parcerias se fazem com casas de

acolhimento (conhecidas por albergues), considerando as pessoas em situação de rua, instituições, em se tratando de jovens internos, com entidade de apoio a crianças ou grupos.

Outras situações, em se tratando de públicos particularizados – opondo-nos agora a ideia de público diversificado – vale-se da experiência de vida e profissional do grupo de educadores e a sua aproximação com a comunidade, supomos. Por exemplo, os públicos de baixa escolaridade, os GLDBT e o de 3ª idade, o quanto eles são diferentes entre si e entre outros públicos, entendendo a diferença como uma excelente possibilidade? A diversidade não somente revela a variedade, mas, sobretudo, que a diferença existe e traz em si a qualidade democrática. O que podemos tirar desses pontos de vista é o que entendemos como o “diferente” e o “Outro” cultural, mesmo que estejamos tratando de indivíduos que convivem com os educadores na mesma sociedade ou segmento desta. A questão, ainda, recai na questão dos processos de ensino e aprendizagem (do qual os museus participam com a sua contribuição), pois requerem didáticas específicas para parcelas, grupos ou segmentações específicas: como ensinar em museus a alguém privado de seus direitos básicos ou desvalorizado cultural ou socialmente ou, ainda, vitimado por preconceito ou desprovido de legitimidade? Ora, pensamos que estamos falando da sociedade brasileira. É justamente a visão hegemônica sobre o que é museu e sobre o que é educação nessas instituições que os participantes do trabalho vêm quebrando.

4 CONCLUSÕES

Os estudos empíricos são deveras importantes para a museologia, pois trazem à luz dos debates questões da realidade museológica relevantes e reveladores. O presente estudo que apresentamos teve esse desafio, o enfrentamento da práxis museal, elevando e reconhecendo o cotidiano institucional e a ação de seus educadores. Entendemos que outros estudos empíricos poderiam e deveriam ser desenvolvidos e um exemplo seria a constituição e desenvolvimento da Rede de Educadores de Museus (REM) que existem em vários estados do Brasil. Tratar a REM como “lugar metodológico” para se entender educação em museus no Brasil seria de extrema riqueza e vitalidade, sugestão que deixamos para vários pesquisadores, pois somente um não daria conta da sua complexidade. O recorte dado neste trabalho apresentado, exigência a qualquer pesquisa, limitou-se a averiguação inicial de como os setores de educação de museus vem se organizando em termos programáticos, em se tratando do momento político que vivemos, com as recentes políticas públicas baseadas em reformas sociais, contemplando distribuição de renda, voltadas à diversidade como exercício de cidadania (SANTOS, 2011, p.195) e ao direito às memórias e micro-histórias, contemplando

participação nos processos patrimoniais e acesso a instituições culturais, como os museus. A diversidade cultural e de visitantes está no bojo dessa política, como está a inclusão social e o protagonismo de grupos nos processos de preservação e musealização. A partir de 2003 a política brasileira passa à criação da Política Nacional de Museus, que aconteceu nesse momento político, mas com demandas anteriores da década de 1980. Com isso, é colocado aos museus brasileiros o desafio da modernização, com propostas não inovadoras, mas provocadoras de mudanças culturais na forma de gestão museal. Como ênfase, o plano museológico como modelo de gestão já praticado há anos em outros países é implantado para a mudança de cultura institucional quanto à administração e planejamento. O modelo parte de uma conceituação, resumidamente presente na missão, valores e visão, e alcança o nível programático, inclusive no que afeta à Educação. Esse momento é, de fato, uma confluência, pois outras mudanças afetavam os museus e a práxis museal no Brasil, influência internacional advinda do Conselho Internacional de Museus (ICOM), exemplificamos com os documentos de 1972 (Declaração de Santiago do Chile) e 1984 (Declaração de Quebec), cujos conteúdos envolvem uma visão de patrimônio integral e novas práticas museológicas que, pelo caráter, eram essencialmente educacionais. Noutra perspectiva, o movimento questionador de 1968 trouxe grandes e importantes questionamentos aos museus, o que gerou os antimuseus, na denominação de Bolaños (2002, p.298-323), com isso no Brasil vislumbramos ampliações de concepções e experimentações próprias certamente. Os setores de educação em museus brasileiros representam essa conjuntura de múltiplas influências, mas de forte presença criativa.

Apesar do recorte do trabalho, necessário como já afirmado, a etapa inicial reúne um conjunto de dados representativo na sua parcialidade, com peso quantitativo e qualitativo. Revelam muito das nossas convicções quanto ao amadurecimento educacional e à fragilidade institucional na relação de força e poder com outros setores. Reafirmam o momento atual de valorização da diversidade cultural e dos direitos dos diferentes, agora com uma grande diversificação de públicos, o que os direitos civis vêm a apoiar. A categoria público escolar mantém sua posição privilegiada pelos museus, agora conscientemente descolarizados (LOPES, 1991). Outros públicos são contemplados como o do entorno e outros outrora distantes da instituição. Então, o referenciar-se no território e nas necessidades culturais dos “outros” torna-se necessário para a eficácia dos processos de educação nos museus contemporâneos. Com a diversidade de público, surge a diversidade de objetivos e estratégias e, com isso, novas especializações no campo de educação são impostas, a exemplo das exigências da inclusão de públicos especiais (TOJAL, 2007). Dessa forma, podemos afirmar

que nenhuma revolução nos cerca, mas tudo está em constante e criativa transformação de forma comprometida, fato que, não podemos negar, a política pública para os museus e o plano museológico proposto só corroboraram intensificando e criando possibilidades de articulações e discussões, como é o caso do Programa Nacional de Educação Museal (PNEM), organização do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) que em si já é uma promoção da transformação, esta ainda a cargo dos educadores de museus, os verdadeiros agentes do processo, o que reconhecemos.

No transcurso da pesquisa muitas expectativas foram levantadas pelos pesquisados e lamentamos não poder dar conta delas neste momento, mas também não fechamos possibilidades futuras. Uma expectativa do pesquisador se refere a conceitos, são inúmeros os mencionados pelos coordenadores entrevistados, citamos alguns: território, comunidade, mediação, divulgação, comunicação, acessibilidade, normalidade, inclusão e exclusão, lúdico e outros. Não faz parte do escopo do trabalho nesta fase entrar na conceituação, mas não podemos negar que seria de grande valia aprofundar a compreensão de quais conceitos são adotados pelos setores de educação, assim como entender como os aplicam e como modificam as suas práticas. Então, não estamos nos escamoteando desta discussão tão importante, apenas postergando-a, pois nos debruçar sobre a realidade empírica ainda nos instiga como caminho metodológico. De qualquer forma, fica a inquietação: Quais são os termos específicos do setor educacional? Quais os conceitos inerentes a eles? Como estamos usando, consolidando ou construindo termos e conceitos? Qual a práxis orientadora? Qual a bibliografia orientadora? Quais são as matrizes de conhecimento que vem influenciando o campo de educação em museus?

O trabalho apresentado com um recorte específico, por outro lado, nos trouxe provocações, diríamos problematizações para futuros aprofundamentos. Nesse sentido, trazemos algumas questões pertinentes ao escopo estudado, sem a intenção de respondê-la mesmo que brevemente, entendendo que cada uma poderia gerar outros estudos ou artigos para muitos outros profissionais.

As questões levantadas, como seguem, não são necessariamente extraídas das conversas mantidas com os profissionais contatados, mas fazem parte das preocupações do campo de educação museal:

1- Quanto à profissionalização do educador de museus

- Há uma questão cultural: O educador de museus ainda é um “estagiário”. Por que, muitas vezes, educador é taxado de “monitor”: Em que consiste a profissionalização do campo

educacional dos museus? O que é ser profissional de educação em museus? Qual é a formação necessária?

- Como anda o campo profissional, sua constituição? Qual o atual estágio de profissionalização? Qual o novo perfil do educador? Qual o novo perfil do trabalho de educação?

2- Quanto às equipes

- Como as equipes vêm se organizando? Como se constituem? Quais são suas estratégias de atuação?

3- Quanto ao público

- Há espaços para o não letrado no museu? Por que ainda dependemos tanto da leitura e do letramento nos museus? Como a educação pode atuar na inserção desse público no museu?

- O quanto o museu percebe a diversidade cultural que o público representa? O quanto o setor de educação está preparado para enfrentar a diversidade cultural e inserir o diferente nos discursos educacionais?

- A diversidade de público, considerando a inclusão, ainda é algo distante para as rotinas dos museus e dos setores de educação?

- Como dar conta da diversidade no atendimento? A diversidade é uma utopia?

- O quanto o público escolar é preponderante e/ou definidor do programa de educação? Em que medida os museus dependem desse público?

4- Quanto à visão interna dos setores

- Há dificuldades de se estabelecer objetivos educacionais sem que estejam atrelados a visão conteudística sobre as áreas tratadas?

- O quanto estamos experimentando?

- O quanto estamos inovando de fato?

5- Quanto ao campo de conhecimento e profissional

- Como anda a constituição do campo profissional para o educador? Qual o atual estágio de profissionalização? Qual o novo perfil do educador? Qual o novo perfil do trabalho de educação?

- O que se entende por mediação? Por que o termo mediação substitui educação e mediador o educador?

- Onde é o lugar (social) do museu? Qual é o seu espaço de atuação? Qual a relação que as instituições vêm mantendo com a relação território-patrimônio?

6- Quanto à inserção e participação do setor de educação na instituição

- Qual é a participação do setor de educação na constituição do museu?

- A interdisciplinaridade em museus é uma utopia?
- Como o modelo de gestão interfere no setor de educação em museus? O quanto a administração vem delimitando a prática educacional nos museus? O que os gestores entendem como educação em museus?
- Como o setor de educação entende a sua participação no processo curatorial? Como se entende como curadoria? Como exerce a curadoria?

Com estas tantas indagações abro muitas discussões e encerro o trabalho, sabendo que muito há o que aprofundar.

REFERÊNCIAS

- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUM. Standards and Best Practices for U.S. Museums. Disponível em: <http://www.aam-us.org/aboutmuseums/standards/index.cfm>. Acesso em: 10 out. 2011.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUM. **Current trends in audience research and evaluation**, American Association of Museum, v. 19-20, 2006.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUM. **Current trends in audience research and evaluation**, American Association of Museum, v. 18, 2006.
- BOLAÑOS, Maria. **La memoria del mundo**. Cien años de museología [1900-2000]. Gijón: TREA, 2002.
- CHAGAS, Mario de Souza. As diabruras do Saci: museu, memória, educação e patrimônio. **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 1, p. 135-146, 2004.
- CURY, M. X. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico. Uma perspectiva dentre muitas. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. III, n. 5, p. 55-73, mai-jun. 2014. Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/museologia/article/view/10949/7824>. Acesso em: 7 set. 2014.
- CURY, M. X. Educação em Museus: Panorama, Dilemas e Algumas Ponderações. **Ensino em Re-Vista** (Online), v. 20, n. 1, p. 13-27, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23206/12747>. Acesso em: 7 set. 2014.
- HEIN, George. **Learning in the museum**. Londres, UK: Routledge, 1998.
- HORTA, Maria de Lourdes P.; GRUNBERG, Evelina; QUEIROZ MONTEIRO, Adriana. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: IPHAN: Museu Imperial, 1999.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. Guia de museus brasileiros. Brasília: Ibram, 2011.
- LOPES, Maria Margaret. Resta algum papel para o(a) educador(a) ou para o público nos museus? **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 1, p. 60-64, 2004.
- LOPES, Maria Margaret. A favor da desescolarização dos museus. **Educação e Sociedade**. Campinas: Instituto de Geociências da UNICAMP, n. 40, dez. 1991. p.443-455.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. *Ciência e Letras*, Porto Alegre, n. 27, p. 91-101, jan./jun. 2000.

O'NEILL, Marie-Clarté; DUFRESNE-TASSÉ, Colette. **Mejores prácticas**. Proyectos de educación y acción cultural: Análisis de un proyecto. ICOM: CECA, 2011. 14 p. Disponível em: <http://network.icom.museum/ceca/publicaciones/best-practice/L/1/>.

SANTOS, Myrian Sepulveda dos. Museus, liberalismo e indústria cultural. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 47, n. 3, p. 189-198, set/dez 2011.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. **Políticas Públicas Culturais de Inclusão de Públicos Especiais em Museus**. 2007. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, Universidade de São Paulo.

PRÁTICAS INFORMACIONAIS EM MUSEUS DE BELO HORIZONTE

INFORMATION PRACTICES IN MUSEUMS OF BELO HORIZONTE

Tatiane Krempser Gandra⁶¹
Carlos Alberto Ávila Araújo⁶²

Resumo: Explora pontos de diálogo entre os estudos de visitantes da Museologia e práticas informacionais da Ciência da Informação. Investigamos a relação entre os visitantes de museu e suas experiências de visita, sob a ótica da dimensão informacional. A pesquisa, de caráter qualitativo, foi realizada com visitantes de cinco museus de Belo Horizonte e região metropolitana. A coleta de dados se deu por meio das técnicas de observação e entrevista. A análise, realizada com base na abordagem sociocultural dos estudos de usuários da informação, aponta que a experiência de visita é um fenômeno complexo que envolve várias dimensões da realidade do sujeito. Dentre as categorias de análise estão: emoção; imaginação; conhecimento e aprendizado. Concluímos que a experiência de visita ao museu é constituída por dimensões de caráter qualitativo, que só podem ser compreendidas se investigadas dentro de um contexto mais amplo, histórico e sociocultural, dos sujeitos. Sob a ótica estudada, a experiência vai muito além da investigação sobre o uso que as pessoas fazem das informações. O estudo das práticas informacionais vê a interação dos sujeitos com a informação e o conhecimento como um processo que inquieta, provoca dúvidas e desperta interesses no sujeito.

Palavras-chave: Práticas informacionais. Estudos de visitante. Usuários da informação.

Abstract: This paper explores points of dialogue between visitor studies of Museology and information practices of Information Science. We investigated the relation between the museum visitors and their visits experiences, from the perspective of informational dimension. The research, qualitative, was performed with visitors of five museums of Belo Horizonte and metropolitan region. Data collection occurred through the techniques of observation and interview. The analysis, based on the sociocultural approach of user studies, points out that the experience of visiting is a complex phenomenon involving multiple dimensions of subject's reality. Among the categories of analysis are: emotion; imagination; knowledge and learning. We conclude that the experience of visiting museums consists of qualitative dimensions, which can only be understood if investigated within a broader historical and sociocultural context of the subject. From the perspective studied, the experience goes far beyond the research of the use people make of information. The study of information practices sees the interaction between individuals and information and knowledge as a process that disturbs, causes questions and arouses interest in the subject.

Keywords: Information practices. Visitor studies. Information users.

1 INTRODUÇÃO

A relação de visitantes com museus tem sido investigada de diferentes maneiras ao longo da história de tais instituições, sob os aportes teóricos da Museologia e de disciplinas próximas, como História e Artes. Este trabalho apresenta resultados de uma exploração inicial

⁶¹ Doutoranda em Ciência da Informação pela ECI – UFMG (tatikrempser@gmail.com).

⁶² Professor Associado na ECI – UFMG (casalavila@yahoo.com.br).

em museus de Belo Horizonte, que problematiza a relação entre o sujeito e sua experiência de visitar museus, sob a ótica da dimensão informacional. O objetivo da pesquisa é investigar como ocorre a interação do visitante com a informação no museu durante a visita, ou seja, as suas práticas informacionais. Investigou-se, também, quais dimensões da realidade do visitante revelam-se presentes durante a experiência da visita ao museu.

Para desenvolver a pesquisa, buscou-se explicitar um entre os vários possíveis pontos de diálogo entre a Museologia e a Ciência da Informação (CI), a partir da interlocução entre os estudos de visitantes da Museologia e os estudos de usuários da CI. Esta interlocução é favorecida, dentre outros, por dois movimentos: a reconfiguração pela qual passa a Museologia, a partir de suas abordagens contemporâneas e a perspectiva pragmática ou sociocultural da CI e dos estudos de usuários da informação (ARAÚJO, 2013).

A partir das décadas finais do séc. XX, a Museologia vivencia uma série de movimentos teóricos e práticos que constituem as abordagens contemporâneas. Nos últimos anos, uma questão que vem sendo mais considerada é a do acesso e tais abordagens buscam adotar uma nova postura, questionando a função social do museu, que passa a ser compreendido como um meio de transformação social. O museu, além de preservar, deve integrar a comunidade às suas ações. Se o modelo anterior era baseado na sistematização *museu (edifício) – público – coleção*, nas abordagens contemporâneas a base é *território – comunidade – patrimônio*. Nesta visão, assume-se que o visitante tem uma postura ativa frente aos fenômenos museais (PÉREZ SANTOS, 2000; ALONSO FERNÁNDEZ, 2012).

Já a perspectiva sociocultural da CI enxerga a informação como um processo construído coletivamente, intersubjetivamente, bem como são todas as suas dimensões ou aspectos envolvidos, como as necessidades, critérios de relevância da informação e as práticas informacionais. Os sujeitos, usuários ou visitantes, bem como suas ações, só podem ser compreendidos dentro de um específico contexto histórico, político, econômico e sociocultural que constituem os fenômenos informacionais.

Este diálogo entre as áreas propostas é aprofundado neste artigo, após a breve revisão histórica dos estudos de visitante.

2 OS ESTUDOS DE VISITANTE NA MUSEOLOGIA

Os estudos de visitantes nascem no início do século XX com investigações e trabalhos de avaliação sobre diferentes tipos de museus e exposições, sendo tais investigações utilizadas como instrumentos para auxiliar a gestão dos museus e tomada de decisões sobre a elaboração e o desenho de exposições. A preocupação com o público dos museus, que se verifica no

início do séc. XX, deve-se aos questionamentos pelos quais passam os museus ao longo do séc. XIX. Neste momento os museus buscam se adaptar aos novos tempos e começam a se preocupar mais com o público. Se antes os museus orientavam-se para as coleções, como um local para guardar e preservar os acervos, agora o foco desloca-se para o público (HOPPER-GREENHILL, 1998).

Antes de apresentarmos um breve histórico sobre os estudos de visitantes, tem-se a conceituação de tais estudos.

Podem ser considerados, portanto, um instrumento de gestão de políticas gerais do museu e uma ferramenta de tomada de decisões na elaboração e desenho das exposições, ao mesmo tempo em que se realizam estudos experimentais sobre os processos implicados na interação entre o visitante e o contexto museal (PÉREZ SANTOS, 2000, p. 224).

Os primeiros estudos, até a década de 1920, podem ser caracterizados como estudos de observação do comportamento do visitante. Investigadores que se destacam neste primeiro momento são Francis Galton, que seguia os visitantes pelos corredores dos museus, e Benjamim Ives Gilman, que investigava problemas físicos associados às exposições, a chamada ‘fadiga no museu’. A partir da década de 1920 são realizadas investigações mais rigorosas, como o trabalho que Robinson publica em 1928. O estudioso investigou sistematicamente o comportamento dos visitantes a partir de quatro aspectos: duração da visita, número de salas visitadas, número de obras visitadas em casa sala e tempo de parada em cada obra (PÉREZ SANTOS, 2000).

Se até este momento os estudos eram realizados apenas com observação, em 1925, Gibson utiliza questionários em sua investigação, que visava comprovar a eficácia de um curso educativo no Museu de Arte de Cleveland. A partir deste momento surgem outras investigações que também se voltam para a dimensão educativa dos museus, inclusive comparando a visita ao museu com educação formal (PÉREZ SANTOS, 2000). A partir da década de 1930 são realizadas inúmeras investigações sobre o perfil dos visitantes, incluindo aspectos como a ocupação do visitante, lugar de residência, motivo da visita, grau de satisfação e etc. Pesquisadores que se destacam neste momento são Rea e Powell. Uma importante mudança nos estudos acontece pouco antes da Segunda Guerra Mundial: antes os estudos eram focados no comportamento do público, depois o foco passou a ser a análise da exposição e de seu impacto sobre o visitante. Surgem estudos, por exemplo, que investigam se a mensagem que se deseja transmitir na exposição é compreendida pelo visitante. E é na década de 1940 que surgem os primeiros estudos sobre a utilização de folhetos e também sobre tipologia de visitantes (ex: se fazem visita completa ou apenas parcial).

Na década de 1960 os estudos centram-se nos aspectos educativos dos museus. Destaque para investigações de Shettel e Screven, nas décadas de 1960 e 1970, que se interessam pela transmissão das mensagens e buscaram verificar se os objetivos de aprendizagem e pedagógicos pretendidos pelos museus foram alcançados, incluindo nos estudos aspectos cognitivos e afetivos. Ainda na década de 1960, na Europa pós Segunda Guerra Mundial, Bourdieu e Darbel realizam uma grande investigação internacional, caracterizando o público dos principais museus europeus no intuito de demonstrar a influência dos níveis de instrução e socioeconômico como fatores determinantes para as visitas. É também nesta década, no Canadá, que surgem os primeiros estudos relacionando estudos de visitante e marketing de museus. Muitas das investigações neste momento foram utilizadas no intuito de gerar grandes estatísticas e generalizações sobre visitantes de museus. É neste período, também, que Shettel reforça a crítica já feita por outros pesquisadores do campo em relação à falta de metodologias adequadas para os estudos de visitantes (PÉREZ SANTOS, 2000).

Nas décadas de 1970 e 80 muitas investigações começam a ser desenvolvidas a partir de perspectivas cognitivistas. Araújo (2013) destaca os autores Eason, Friedman, Borun, Card, Moran e Newell, que investigaram a experiência de visita dos museus a partir de conceitos de memória, aprendizagem e percepção, e McManus com a Teoria dos filtros que investiga os fatores sociais relacionados à visita a partir de uma base construtivista.

Se os estudos que antecedem a década de 1990 adotavam, em grande maioria, enfoque comportamental ou a influência da psicologia e psicologia cognitiva, os estudos posteriores começam a ser desenvolvidos sob a orientação de outras perspectivas. Hooper-Greenhill (1998), que foca a dimensão comunicacional da experiência museal. O modelo de Uzzel, orientado por perspectiva sociocognitiva, visa verificar a influência das interações sociais na visita ao museu. E o modelo de experiência museal interativa de Falk e Dierking, segundo Almeida (2005), defende que a experiência de visita é uma interseção que envolve os contextos pessoal, físico e sociocultural. O contexto pessoal inclui todo o conhecimento, crenças e motivações do sujeito durante a visita. Já o contexto físico refere-se à exposição, ao prédio do museu e todo o ambiente no qual ocorre a interação entre visitante e museu. E o contexto sociocultural envolve “todos os contatos que o indivíduo mantém durante a visita ao museu, seja com o grupo no qual está integrado, seja com os indivíduos de outros grupos, com os servidores da instituição ou quaisquer outras pessoas” (ALMEIDA, 2005, p. 33).

Como pode ser percebido nesta breve explanação da evolução histórica, existem várias formas de se estudar a experiência de visita ao museu. As investigações podem ser

realizadas conforme orientação de qualquer uma das perspectivas que discutimos: estudos de observação do comportamento, do percurso físico do visitante pelo museu; estudos realizados por viés psicológico; estudos que enfocando a dimensão de aprendizagem; estudos que enfocam as dimensões emocionais e cognitivas; estudos que enfocam a dimensão contextual; ou estudos que enfocam a dimensão comunicacional.

Porém, a abordagem sociocultural dos estudos de usuários da informação, especialmente base teórica oriunda do conceito de práticas informacionais, têm muito a contribuir para com o campo de estudos de visitantes de museus, como discutido na seção seguinte.

3 OS ESTUDOS DE USUÁRIOS

Os estudos de usuários começam nas primeiras décadas do século XX, com os estudos de comunidade, que se preocupavam com os hábitos de leitura dos usuários de bibliotecas. Os estudos desenvolvidos desde o início até a década de 1970 são considerados estudos da chamada abordagem tradicional ou física. Em geral, são investigações quantitativas, de caráter puramente empírico, que buscam estatísticas para medir o comportamento dos usuários, seja no sentido de verificar qual a fonte mais utilizada em um sistema de informação ou saber qual o grau de satisfação com determinado serviço. Preocupam-se em traçar um comportamento desejável para os usuários e eliminar o comportamento não desejável, com o objetivo de ajustar o usuário ao sistema de informação (LIMA, 1994; FIGUEIREDO, 1994; FERREIRA, 1997; GONZÁLEZ TERUEL, 2005).

Uma característica marcante dos estudos da abordagem tradicional é a noção de utilidade, um aspecto visível do positivismo e, especialmente, do funcionalismo. Os estudos de usuários eram realizados com o intuito de aperfeiçoar serviços, sistemas e fluxos de informação. Outro aspecto fundamental para a compreensão desta abordagem é a noção de informação, entendida como um ente objetivo cujo significado é fixo, neutro e que independe da interpretação e dos estados mentais dos usuários, que assumem uma postura passiva diante de todo o processo de busca e uso da informação. Desconsidera, também, que tanto a informação e os sistemas quanto os usuários estão inseridos em um contexto sociocultural (GONZÁLEZ TERUEL, 2005; ARAÚJO, 2010). Observa-se que estas características são percebidas também nos primeiros estudos de visitante, como discutido na seção anterior.

Se os estudos de usuários começam com pesquisas que buscam a caracterização do perfil dos sujeitos na abordagem tradicional, um grande salto conceitual vem com a abordagem cognitiva, que busca investigar os conhecimentos necessários para que as pessoas

exercem suas atividades. Esta abordagem surge a partir dos esforços de inúmeros investigadores do campo, que investem no desenvolvimento de teorias e modelos para os estudos de usuários, em uma tentativa de reagir às críticas sofridas pelos estudos anteriores, especialmente em relação à ausência de uma base teórica e metodológica nos estudos (GONZÁLEZ TERUEL, 2005).

A abordagem cognitiva passa a considerar alguns aspectos que eram desconsiderados nos estudos anteriores: as dimensões cognitiva, emocional e situacional. Os estudos buscam entender as necessidades de informação dos sujeitos, a partir de suas perspectivas individuais, contextualizando a situação real que desencadeou tal necessidade de informação (MARTUCCI, 1997; CHOO, 2003; GONZÁLEZ TERUEL, 2005).

A ideia central da abordagem passa pela noção de necessidade de informação e a dimensão cognitiva: assume que os sujeitos possuem necessidades de informação ou lacunas na mente, que seriam preenchidas por determinada informação. Assim, incorpora uma visão específica sobre informação, enquanto uma construção subjetiva na mente do sujeito, e sobre como as pessoas conhecem a realidade: cada indivíduo possui uma estrutura de conhecimentos prévios que ao se adicionar uma nova informação, resulta em uma nova estrutura de conhecimentos. Desta forma, a informação é vista como algo capaz de reduzir incertezas e solucionar dúvidas ou problemas.

A dimensão situacional nesta abordagem é considerada como um fator interveniente, voltando-se principalmente para o contexto mais individual do sujeito, especialmente os contextos de tarefa e trabalho. E a dimensão emocional também é percebida como uma interferência nos processos de necessidade, busca e uso da informação, mas que, por vezes, é vista como um problema.

Os modelos e teorias desenvolvidos por pesquisadores nesta abordagem (como os de Brenda Dervin; Carol Kuhlthau; Taylor; Belkin, Oddy e Brooks; Ellis) assumem-se como influenciados por abordagens compreensivas, em especial algumas vertentes como o construtivismo. As principais críticas sofridas referem-se à exclusão de uma série de outras dimensões que influenciam no comportamento informacional dos usuários, como as dimensões econômicas, políticas e socioculturais, bem como a historicidade dos sujeitos (GONZÁLEZ TERUEL, 2005).

Justamente este caráter mais restritivo da abordagem cognitiva é que motiva os pesquisadores a propor novas direções para as investigações, com a abordagem sociocultural, que reconstrói os conceitos e dimensões presentes nos estudos a partir de uma nova maneira de se olhar para os fenômenos investigados. A principal característica é a relevância dada ao

contexto do usuário nos estudos, que passam a considerar a influência dos precedentes históricos e das dimensões sociocultural, econômica e política na interação dos sujeitos com a informação (GONZÁLEZ TERUEL, 2005; ARAÚJO, 2010).

A noção de contexto nesta abordagem é diferente da adotada na abordagem cognitiva. Se antes o contexto é assumido como um fator interveniente, na abordagem sociocultural é considerado um fator constituinte, ou seja, o contexto em que o sujeito viveu toda a sua vida, os grupos sociais aos quais pertence, os papéis que assume, bem como a sua historicidade, são considerados aspectos que formam, constituem o seu comportamento, inclusive as suas práticas informacionais, que se voltam para “os estudos entre aspectos informacionais socioculturais (formas coletivas de se relacionar com a informação, critérios coletivos de relevância, necessidade, etc.) e os comportamentos informacionais individuais” (ARAÚJO, 2013, p. 21).

A noção de informação também é vista de outro modo: deixa de ser considerada como algo que depende apenas da cognição de um indivíduo (sujeito antes estudado fora de seu contexto sociocultural) e passa a ser vista como um produto da intersubjetividade presente na sociedade. Em outras palavras, a informação é entendida como um processo, cujo significado engloba várias dimensões, desde a manifestação física ou material de um determinado registro (seja uma obra ou objeto de museu, um livro, um documento digital, etc.), as ações humanas de interpretação e apropriação da realidade e de seus objetos, as ações envolvidas nos procedimentos técnicos (como os que ocorrem em museus, bibliotecas, arquivos e sistemas de informação, por exemplo) e os mais variados usos e apropriações que os sujeitos fazem, em diferentes contextos.

Percebe-se, portanto, uma nova forma de se enxergar a informação e a maneira como os sujeitos conhecem e apreendem a realidade de acordo com esta abordagem: a informação não é vista como redutora de incertezas e dúvidas ou como algo que preenche vazios na mente, mas ao contrário, ela deve ser capaz de provocar mais dúvidas e inquietações no sujeito; e o conhecimento é percebido como resultado da interação do sujeito com a realidade social, a partir de seus próprios critérios de valor e relevância, por exemplo.

A dimensão emocional, antes percebida como um fator que influencia negativamente os processos de necessidade, busca e uso da informação, agora é vista como um elemento constituinte do processo e, muitas vezes, é considerada o aspecto mais relevante para os sujeitos em sua interação com a informação e o conhecimento.

3.1 Interloquções entre os estudos de usuários e os estudos de visitante

Vislumbram-se pontos de interlocução entre os estudos de visitante e estudos de usuários da informação, pois tanto as abordagens contemporâneas da Museologia quanto a abordagem sociocultural da CI assumem um modo particular de interpretar as experiências dos sujeitos com os fenômenos museais e informacionais, oferecendo grande atenção à complexidade de tais fenômenos e a articulação entre seus elementos.

Outras investigações já se dedicaram a articular os estudos de visitante com os aportes teóricos da CI e, especificamente, os estudos de usuários da informação. Muitos estudos voltam-se para a investigação dos processos e fenômenos informacionais presentes em museus virtuais, como o trabalho de Carvalho (2008), que dedica-se a estudar o visitante virtual, de modo a caracterizá-lo e investigar sua satisfação com o museu na internet. Os trabalhos de Ross e Terras (2011) e Skov (2013) também tiveram como foco os museus on-line. O primeiro trabalho analisou o comportamento de busca de informação de usuários de um museu britânico on-line, investigando aspectos como o motivo da visita, o perfil dos visitantes, as estratégias utilizadas no processo de busca de informação e o grau de satisfação com serviços e coleções do museu. Já Skov (2013) investigou o comportamento de busca de informação de visitantes de museus virtuais, passando pelo perfil dos usuários, suas necessidades informacionais e o uso de fontes de informação.

Além de pesquisas sobre visitantes de museus virtuais, mais frequentes, outras pesquisas dedicam-se a investigar o visitante de museus físicos, como o trabalho de Silva e Ramalho (2011), que analisaram o uso da informação pelos visitantes de um centro cultural, traçando o perfil socioeconômico dos visitantes, os motivos e a frequência de visitas a museus e a satisfação dos usuários com o acervo.

Estes estudos que buscam caracterizar os visitantes de museus, bem como os que investigam o uso da informação e a satisfação dos usuários com os acervos e serviços são de grande importância para museus, em suas atividades de gestão e planejamento. Tais estudos, pelos seus objetivos e resultados apresentados, podem ser considerados como estudos das abordagens tradicional e cognitiva dos estudos de usuários.

Entendemos que a investigação da experiência de visita ao museu é complexa e inclui outros aspectos além dos investigados nos estudos citados acima. E nesta pesquisa nos dedicamos a investigar outros aspectos, visando à compreensão de tal experiência em suas múltiplas dimensões, sob a perspectiva informacional. Para isso, recorreremos aos aportes da abordagem sociocultural dos estudos de usuários da informação, pois entendemos que tal

experiência de visitação envolve outras dimensões, além daquelas que os modelos das abordagens tradicional e alternativa conseguem explicar.

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Com base nos objetivos da pesquisa, de cunho compreensivo, optou-se por recorrer a duas diferentes técnicas qualitativas de coleta de dados complementares: observação e entrevistas. Optou-se pela realização da pesquisa em vários museus e não em uma única instituição, pois visamos englobar diferentes tipos de museus, como de arte, históricos e de ciência. Dos museus que integraram a pesquisa, quatro estão localizados em Belo Horizonte - BH e um na região metropolitana da capital, cidade de Brumadinho. São os seguintes museus: Inhotim, Museu de Artes e Ofícios, Museu Inimá de Paula, Museu das Minas e dos Metais e Museu Histórico Abílio Barreto. A seguir fazemos breve apresentação dos museus selecionados.

Inhotim, localizado em Brumadinho, é um instituto de arte contemporânea e jardim botânico, idealizado na década de 1980 e inaugurado apenas no ano de 2002 para visitas pré-agendadas e aberto ao público geral em 2005 (INHOTIM [20--?]).

O Museu de Artes e Ofícios, inaugurado em 2005, foi planejado para receber importante coleção organizada ao longo da vida por Angela Gutierrez, com acervo representativo da história do trabalho pré-industrial no país (MUSEU [20--?]).

O Inimá de Paula é um museu de arte, inaugurado em 2008, para abrigar um acervo permanente dedicado ao pintor Inimá, traçando um panorama completo de sua vida e obra. Além do acervo dedicado ao artista que dá nome à instituição, o museu reserva um espaço para exposição de obras de outros artistas (AFIRMA, 2011).

O Museu das Minas e dos Metais, inaugurado em 2010, abriga importante acervo sobre mineração e metalurgia, documentando duas das principais atividades econômicas de Minas e mostrando o universo das rochas, os processos de transformação dos minérios e a importância deles para a vida humana e o desenvolvimento social, econômico e cultural (VISITE [20--?]).

Já o Museu Histórico Abílio Barreto, foi criado em 1935, quando o jornalista e escritor de mesmo nome foi convidado para organizar o Arquivo Geral da Prefeitura. O escritor passou a recolher documentos e objetos que deveriam integrar o futuro museu da história da cidade. A instituição foi inaugurada em 1943, mas somente em 1967 recebeu a denominação atual, em homenagem a seu idealizador e primeiro diretor (AAMHAB, 2010).

Os sujeitos participantes da pesquisa são oito visitantes dos museus selecionados, apresentados acima. Houve a observação dos mesmos durante toda a experiência de visita ao museu, seguindo o visitante ao longo de toda a exposição, observando seus gestos e todo o seu conjunto de atitudes comportamentais, suas falas com outros visitantes e/ou funcionários do museu, as partes da exposição que foram visitadas e os objetos que despertaram maior interesse, dentre outros aspectos. Realizou-se entrevista semi-estruturada com cada sujeito ao final da visita. A entrevista baseou-se em um roteiro, elaborado previamente a partir dos objetivos da investigação e dos aportes teóricos que norteiam a pesquisa. O roteiro foi composto por várias questões agrupadas em três tópicos principais: historicidade do sujeito; relação com museus de modo geral; impressões sobre a visita.

5 RESULTADOS INICIAIS

Com base na observação realizada durante as visitas e da análise inicial dos dados obtidos nas entrevistas, seguem os resultados iniciais da pesquisa, em categorias de análise, intercalando observações da pesquisadora e relatos dos entrevistados.

A observação foi realizada desde o momento em que o visitante iniciava seu percurso pela exposição até o fim da visita. Buscou-se observar todo o comportamento do sujeito durante a visita, seguindo-o através da exposição, observando seus gestos e ações frente aos objetos expostos e suas falas com outros visitantes e / ou funcionários do museu.

Assim, os resultados da pesquisa são apresentados em três categorias de análise, não definidas previamente, pois elas emergiram dos relatos dos entrevistados. São dimensões da experiência de visita e da relação que os sujeitos têm com os museus: emoção; imaginação; conhecimento e aprendizado.

Emoção

A partir das observações e das falas dos entrevistados percebe-se que a dimensão da emoção, dos sentimentos, está fortemente presente não apenas na experiência de visita, mas, também, na relação que os sujeitos estabelecem com os museus e com a cultura de modo geral.

Quando questionados sobre a relação que estabelecem com os museus e quando solicitados a relatarem sobre o primeiro contato, a primeira visita ao museu, os entrevistados logo se voltam para a descrição de uma experiência de visita marcante, aquela que mais os emocionou de alguma forma.

“Eu já visitei museus quando eu era criança, às vezes com a escola e poucas vezes com meus pais, mas eu me lembro de um museu que fui, sobre mineralogia. Eu devia ter uns 12, 14 anos, não lembro. Eu não esqueço

aquela exposição, eu me lembro perfeitamente de algumas pedras lá. Tão lindas! (...) Eu não sei te explicar o por que, mas aquilo me encantou muito...eu nunca esqueço” (Maria, 44 anos, auxiliar de secretaria).

Ao longo da visita observada, também se percebe que determinadas peças ou partes da exposição chamam mais a atenção e são, normalmente, aquelas para as quais os visitantes mais dedicam tempo durante a visita. Nas entrevistas, eles relacionam as partes da exposição que mais gostaram com algum sentimento despertado naquele momento. É o que relata um entrevistado que visitou o Museu de Artes e Ofícios.

“Vendo algumas daquelas peças ali, coisas que eu conheci e algumas tinham na minha casa, isso mexe comigo. Eu fico ali lembrando da minha mãe usando a máquina de costura igual àquela. Eu nem preciso ler toda a informação falando ali sobre eles porque muitos eu já conheço, eu via meu pai usando aquelas máquinas na roça, ou a minha mãe. (...) É bom e ruim porque me dá saudade deles, daquele tempo, mas é bom lembrar e pra mim é a melhor parte de vir aqui hoje” (Flávio, 40 anos, administrador).

Outros entrevistados também relatam que ver um objeto da exposição que fez parte de suas vidas é o aspecto mais marcante da experiência de visita. Durante a observação isso foi perceptível: ao interagir com um objeto que despertou memórias e sentimentos, os visitantes dedicaram mais tempo, conversaram com amigos e familiares e relembrou histórias do passado envolvendo tal objeto.

Consideramos a dimensão da emoção a mais marcante e presente nas experiências investigadas nesta pesquisa, o que vai ao encontro do pensamento de Wagensberg (2003), para quem o conceito principal na experiência museal é a emoção, pois esta dimensão não impõe barreiras econômicas ou sociais.

Ao contrário do que se poderia esperar, as falas apontam que a dimensão da emoção mostrou-se mais presente em museus que podem ser considerados mais técnicos do que em museus de arte, por exemplo. Percebemos a presença mais forte desta dimensão no Museu de Artes e Ofícios, cuja exposição dedica-se à história das profissões e, também, pelos relatos de alguns entrevistados que, ao relembrem o primeiro e / ou o contato mais marcante com um museu, destacaram a visita que fizeram a uma exposição de mineralogia que apresentava os processos pelos quais passam os minerais e outros materiais.

Imaginação

A dimensão da imaginação é muito presente na interação do visitante com museu e também está relacionada com as outras categorias da pesquisa. Percebemos que esta dimensão se faz presente no sentido de que o visitante se sente tão envolvido com a ambiente da exposição, que imagina estar em um “outro mundo”.

Em determinados momentos da visita, alguns visitantes afirmam ‘se perder’ em meio à exposição e, por meio da observação, percebemos que realmente existem momentos em que o visitante não estabelece conversas com outras pessoas e parecem estar isolados do mundo exterior.

Este aspecto pode ocorrer de modo distinto em diferentes museus e para diferentes visitantes. Em alguns casos a dimensão da imaginação está mais relacionada com a uma ou mais obra específicas da exposição, como percebemos pelo relato da entrevistada Sônia.

“Olha, eu tenho que falar que não sô chegada em pintura muito não, mas esses tipos de quadros desse pintor Inimá eu gostei porque não são aquelas coisas doidas que a gente olha e não entende. Ele pinta sobre as coisas reais, como eram as ruas, as vilas de onde ele viveu, a vida dele. (...) Eu meio que me perdi ali nos quadros porque parece tão real, eu me vejo lá dentro daquelas ruas” (Sônia, 34 anos, professora de geografia).

Por outro lado, como aponta a fala de Lúcia, esta imersão pode ser proporcionada pelo museu e o modo como a exposição é organizada no espaço do museu.

“Aqui em Inhotim é completamente surreal pra mim, parece outro lugar, outro mundo porque é tão diferente. Eu penso que é pela natureza, né? O jeito que eles misturam a natureza, os prédios e arte. (...) Parece aqueles lugares que a gente vê só em filme, que só existem nos livros, essas coisas” (Lúcia, 23 anos, estudante).

Conhecimento e Aprendizado

Chegamos a esta categoria a partir dos relatos dos entrevistados, especialmente pelas perguntas relacionadas ao tópico ‘relação com os museus de modo geral’ do roteiro, quando questionados sobre os significados e representações que os museus têm para eles de modo geral. O museu é, portanto, visto pelos entrevistados como um local para aprender sobre os fatos do passado e adquirir conhecimentos.

Além disso, são ressaltados outros aspectos relacionados à informação e ao conhecimento, a partir da observação e das falas dos visitantes. Os relatos apontam a importância da museografia, na interação do sujeito com a informação, que pode favorecer ou não os processos de conhecimento e aprendizado. Os visitantes destacaram vários elementos que influenciam na interação com a exposição durante a visita. São aspectos como a forma como a exposição é organizada (a interação entre objetos, informação, o espaço etc.), como as informações são expostas, o uso de tecnologias e a possibilidade ou não de tocar os objetos.

Alguns entrevistados afirmam que em determinadas exposições a forma como as informações sobre os objetos e os artistas foram dispostas no espaço do museu, foi essencial para prender a atenção deles e tornar a experiência mais completa.

“O que eu achei fantástico na exposição foi principalmente lá no terceiro piso (do Museu Inimá de Paula), onde tem aqueles textos sobre a artista nas

paredes, meio que misturado com as obras. Parece que o texto faz parte das obras e fica diferente de como é nos outros lugares e as informações ficam certinhas lá, ao lado dos quadros” (Sônia, 34 anos, professora de geografia).

Neste caso, a entrevistada se refere ao espaço do Museu Inimá de Paula que abriga exposições de outros artistas, que não o que dá nome ao museu. E no dia da visita de Sônia, havia a exposição do trabalho de uma artista cujas informações sobre ela e seu trabalho estavam expostas em meio às obras, com textos nas paredes, compondo um espaço de exposição diferente, segundo a entrevistada.

No mesmo sentido, um visitante do Museu de Artes e Ofícios faz um relato sobre suas impressões durante a visita.

“Pra andar entre as plataformas aqui do museu a gente passa pelo corredor e se não presta atenção direito a gente acha que o corredor tá em reforma porque no lugar das paredes tem uma lona com coisas escritas. E na verdade são os nomes das pessoas do museu e as suas profissões. Isso também tem a ver como museu porque é um museu pra falar dos ofícios. Eu achei muito interessante” (Flávio, 40 anos, administrador).

Outro aspecto relevante, que também passa pelo modo como a exposição é organizada, é a possibilidade de o visitante interagir com diferentes canais e tecnologias de informação e comunicação no decorrer da visita, que podem favorecer ou não o processo de conhecimento.

“Olha o que eu realmente gostei é que aqui eles utilizam muita tecnologia no museu, com vídeos, telas pra gente aprender sobre os metais. A gente toca na tela pra escolher o que quer saber. Essas coisas diferentes e não fica só lendo lá as informações no papel, tem pelo vídeo também” (Márcio, 35 anos, analista de recursos humanos).

A fala deste entrevistado reforça a noção de conhecimento que adotamos na pesquisa, como um processo de interação do sujeito com a realidade. É o sujeito quem escolhe como irá intervir na realidade com a qual está interagindo. Isto pode ser percebido na fala de Márcio quando afirma que no momento de interação com aquela exposição ele escolhe com o quê e como ele irá intervir, a partir dos seus critérios de relevância.

Por fim, outro aspecto citando ao por vários visitantes: a questão de poder ou não tocar os objetos do museu. Observando os visitantes nos diferentes museus, ficou evidenciado que a maioria deles tem a intenção de tocar algum objeto exposto, mas desistem ao lembrar que é proibido (como informado pelos funcionários de alguns museus antes do início da visita). Porém, alguns deles de fato chegam a tocar os objetos mesmo sabendo que é proibido, pois para eles o toque é essencial para a experiência e para o aprendizado.

“Quase toda peça que eu vejo eu quero tocar...(risos), não sei o que me dá. Eu acho que é normal...é a mesma coisa que a gente fala para as crianças pequenas ‘você com os olhos e não com a mão’, mas a gente fica curioso pra sentir aquilo, pegar e ver direito como é. (...) Seria muito mais interessante

se a gente pudesse tocar nas peças, mas quando chegamos ao museu eles avisam que não pode, então eu tento não toco em nada” (Maria, 44 anos, auxiliar de secretaria).

Em relação a este aspecto, Wagensberg (2000) salienta que a interação do público com o museu pode se dar de três formas:

Hands-on: refere-se ao toque, a possibilidade de manipular fisicamente os objetos, de modo a completar a experiência de aprendizagem;

Minds-on: refere-se à reflexão, que envolve a dimensão intelectual, de pensamentos e idéias na interação do sujeito com a exposição;

Hearts-on: é a dimensão da interação entre sujeito e museu relacionada às emoções e a sensibilidade do visitante.

Assim, considera-se que esta dimensão do toque, ou Hands-on, para alguns sujeitos é fundamental nos processos de aprendizado e conhecimento e na experiência de visita ao museu de modo geral. Conforme o autor, nem sempre é possível a interação por estas três dimensões, mas quando é possível, a experiência interativa do visitante do museu torna-se mais completa. E isto vai ao encontro do que observamos e ouvimos nos relatos dos sujeitos da pesquisa.

Portanto, salienta-se que todos os aspectos estudados nas pesquisas realizadas conforme outras abordagens dos estudos de visitantes e estudos de usuários (como o perfil dos usuários, satisfação com serviços e motivos das visitas, dentre outros) são importantes para as instituições, mas estamos encontrando nesta pesquisa outro tipo de resultado. A análise dos dados revelou algumas categorias que não podem ser mensuradas em termos quantitativos, ao contrário das variáveis presentes em estudos, como o nível de satisfação dos usuários com acervos ou serviços. Ao falar de emoção ou imaginação, por exemplo, estamos nos referindo às dimensões de caráter qualitativo, que só podem ser compreendidas se investigadas dentro de um contexto mais amplo, histórico e sociocultural, dos sujeitos.

6 CONCLUSÕES

A partir da análise dos dados foi possível perceber que a experiência de visitar um museu é altamente complexa, envolvendo várias dimensões da realidade do ser humano. O que apenas reforçou o pressuposto de que para se compreender qualquer experiência vivida pelo sujeito é preciso buscar a compreensão profunda de sua historicidade e dos contextos socioculturais nos quais está inserido. Historicidade e contextos estes que não apenas interferem, mas que na verdade constituem as suas ações, inclusive o seu comportamento frente à informação, ou seja, suas práticas informacionais.

Em relação aos objetivos da pesquisa, foi alcançado objetivo de desvelar as principais dimensões da experiência de visita ao museu foi alcançada e discutida nas três categorias de análise: emoção, imaginação e conhecimento e aprendizado. Nesta análise inicial dos dados da pesquisa, o objetivo de investigar a interação do visitante com as informações no museu foi alcançado parcialmente ao elucidar algumas formas de interação do sujeito com a informação e revelar que o processo de conhecimento e aprendizado dos visitantes se dá de acordo com a noção de conhecimento da abordagem social dos estudos de usuários, como um processo de interação do sujeito com a realidade. Porém, é necessária uma investigação mais profunda das práticas informacionais dos sujeitos durante a visita, articulando aspectos informacionais socioculturais, como os critérios de valor e relevância, e os comportamentos informacionais dos sujeitos.

A experiência de visitação ao museu, sob a perspectiva informacional, vai muito além da investigação sobre o uso que as pessoas fazem das informações. O estudo das práticas informacionais, ao contrário das investigações de outras abordagens dos estudos de usuários, não vê a informação enquanto redutora de incertezas ou como um ente objetivo que preenche vazios, mas como algo que inquieta e que provoca dúvidas e desperta interesses no sujeito. Esta postura aproxima das idéias de Wagensberg (2003) sobre os museus. Para o autor, é essencial que ao sair de uma visita ao museu, o sujeito tenha mais perguntas do quando entrou.

REFERÊNCIAS

AAMHAB. *Museu Histórico Abílio Barreto*: histórico. 2010. Disponível em: <<http://www.amigosdomhab.com.br/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

AFIRMA. *Museu Inimá de Paula*: um museu mineiro. 2011. Disponível em: <<http://www.museuinimadepaula.org.br/museu/>>. Acesso em: 09 jul. 14.

ALMEIDA, A. M.: O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), p. 31-53, 2005.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Nueva museología*: planteamientos y retos para El futuro. Madrid: Alianza, 2012.

ARAÚJO, C. A. A.. Estudos de usuários conforme o paradigma social da ciência da informação: desafios teóricos e práticos de pesquisa. *Informação & Informação*, Londrina, v. 15, n. 2, p. 23 - 39, jul./dez. 2010.

ARAÚJO, C. A. A. Museologia e ciência da informação: diálogos possíveis. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 2, p. 10-27, 2013.

CARVALHO, Roseane. Comunicação e informação de museus na Internet e o visitante virtual. *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 1, n.1, 2008. Disponível em:

< <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/8/4>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

CHOO, C. W. *A organização do conhecimento: como as organizações usam a informação para criar significado, construir conhecimento e tomar decisões*. São Paulo: Editora Senac, 2003. cap. 1 e 2, p. 27-120.

FERREIRA, S. M. S. P. *Estudo de necessidades de informação: dos paradigmas tradicionais à abordagem sense-making*. Porto Alegre: ABEBD, 1997.

FIGUEIREDO, N. M. Estudos usuários. In: _____. *Estudos de usos e usuários da informação*. Brasília: Ibict, 1994. p. 7- 85.

GONZÁLEZ TERUEL, Aurora. *Los estudios de necesidades y usos de la información: fundamentos y perspectivas actuales*. Gijón: Trea, 2005.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea, 1998.

INHOTIM: histórico. Disponível em: <www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico>. Acesso em: 08 jul. 2014.

LIMA, A. *Aproximação crítica à teoria dos estudos de usuários de bibliotecas*. Londrina: Embrapa-CNPso; Brasília: Embrapa-SPI, 1994. p. 46 - 85.

MARTUCCI, E. M. *A abordagem sense-making para estudo de usuário*. Documentos ABEBD3: Porto Alegre, 1997.

MUSEU de artes e ofícios: conheça. Disponível em: <http://www.mao.org.br/conheca>>. Acesso em: 02 jul. 2014.

PÉREZ SANTOS, Eloísa. *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea, 2000.

ROSS, C; TERRAS, M. Scholarly information-seeking behaviour in the British Museum Online Collection. In: *Museums and the Web 2011*. Philadelphia, PA, 2011. Disponível em: < http://www.museumsandtheweb.com/mw2011/papers/scholarly_information_seeking_behavior_in_the.html>. Acesso em: 01 jul. 2014.

SILVA, Tahis Virgínia Gomes da; RAMALHO, Francisca Arruda. *Biblionline*, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 22-37, 2011. Disponível em: < <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/biblio/article/view/4247/5803>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

SKOV, Mette. Hobby-related information-seeking behaviour of highly dedicated online museum visitors. *Information Research*, v. 18, n. 4, 2013. Disponível em: <<http://www.informationr.net/ir/18-4/paper597.html#.U9D81EA9D6R>>. Acesso em: 06 jul. 2014.

VISITE: museu das minas e dos metais. Disponível em: <<http://www.mmgerdau.org.br/index.php?p=4>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

WAGENSBERG, Jorge. Principios fundamentales de la museologia científica moderna. *Alambique: Didáctica de Las Ciencias Experimentales*, n. 26, p. 15-19, out/nov, 2000.

WAGENSBERG, Jorge. Museus devem divulgar ciência com emoção. Entrevista concedida a Germana Barata. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 55, n. 2, abr. 2003. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 jul. 2014.

EXPOSIÇÕES: ENTRE MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS

EXHIBITIONS: BETWEEN CHANGE AND PERMANENCE

Antonio Carlos Martins⁶³

Resumo: Neste estudo destaco exposições do Museu de Astronomia e Ciências Afins contemplando a concepção de ambiências, de forma a abordar os desafios e as soluções adotadas para os problemas de ordem programática do edifício no processo de ocupação dos espaços do museu. Nesta análise são apresentadas três propostas museográficas – uma exposição temporária: *Brasil, acertai vossos ponteiros!* (1990) e duas permanentes: *Quatro Cantos de Origem* (1995) e *Olhar o céu, Medir a Terra* (2011) – visando entender o processo de concepção em equipes interdisciplinares e como o discurso temático destas exposições interferem nas soluções apresentadas para as ambiências criadas nestes espaços, assim como a sua atuação destes protagonistas na comunicação com o público do museu. Desta maneira, ao observar os espaços do museu e as exposições pretende-se entender como esta relação se processa e quais os desafios vivenciados pelas equipes e propostas que transformam o panorama da configuração espacial do edifício do museu. Como esta situação se reflete nos desafios contemporâneos a serem enfrentados pela instituição? A resposta pode estar na solução dos problemas de ordem programática do edifício e as orientações dirigidas para o planejamento das atividades museológicas que funcionam nesses espaços, assim como as propostas de concepção de exposições elaboradas para esse fim.

Palavras-chave: Exposição. Museu. Museologia. Arquitetura.

Abstract: In this study i highlight some exhibitions of the Museu de Astronomia e Ciências Afins considering the conception of ambiances, by approaching the challenges and the solutions adopted for the programmatic order problems of the building in the process of museum space occupation. In this analysis three museographic proposals are presented - a temporary exhibition: *Brasil, acertai vossos ponteiros!* (1990) and two permanent exhibitions: *Quatro Cantos de Origem* (1995) and *Olhar o céu, Medir a Terra* (2011) - aiming to understand the conception process in interdisciplinary teams and how the thematic discourse of these exhibitions affects the solutions presented for the ambiances that are created in these spaces, as well as this performance of these protagonists in communication with the museum public. In this way, observing the museum spaces and the exhibitions, it is intended to understand how this relation proceeds and which are the challenges experienced by the teams and proposals that transform the panorama of the spatial configuration of the museum's building. How this situation reflects in the contemporary challenges to be faced by the institution? The answer may be in the solution of problems of programmatic order of the building and the orientations directed for the planning of museological activities that works in these spaces, as well as the exhibitions conception proposals elaborated for this purpose.

Keywords: Exhibition. Museum. Museology. Architecture.

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, os edifício históricos que abrigam instituições museológicas passam por diversos desafios para a instalação de exposições sem comprometer a integridade de suas instalações arquitetônicas. Neste enfoque, resalto que a experiência e a capacidade técnica

⁶³ MAST/MCTI, Mestre em Museologia e Patrimônio PPGMUS UNIRIO/MAST.

das equipes de trabalho nos museus devem convergir para a interdisciplinaridade que atenda às diversas demandas na elaboração das exposições.

Este artigo explora a capacidade das equipes interdisciplinares do Museu de Astronomia e Ciências Afins em propor soluções que contemplem e conjuguem uma adequada abordagem temática e procedimentos na ocupação dos espaços exposição.

Neste estudo são apresentadas três soluções museográficas, uma exposição temporária: Brasil, acertai vossos ponteiros! (1990) e duas exposições permanentes: Quatro Cantos de Origem (1995) e Olhar o céu, Medir a Terra (2011), de forma a mostrar alguns dos desafios e algumas das soluções que estão presentes no dia a dia das instituições museológicas.

A concepção das propostas e a experiência destas equipes durante a construção destas exposições muitas das vezes ultrapassa as barreiras de ordem programática original do edifício. Estas soluções visam cumprir uma das funções primordiais no museu: apresentar ao público o acervo através das exposições como discurso de comunicação e, quase sempre, ocorre dentro dos espaços arquitetônicos dos museus.

2 A EXPOSIÇÃO E O EDIFÍCIO DO MUSEU

A exposição é o instrumento por onde o museu se mostra ao público. É por meio dela que apresenta o acervo e oferece informações para que seus visitantes se deleitem e reflitam sobre diferentes temáticas e diferentes saberes. Nas palavras de Michel Thévoz:

Expor é tomar e calcular o risco de desorientar – no sentido etimológico: (perder a orientação), perturbar a harmonia, o evidente e o consenso, constitutivo do lugar comum (do banal). No entanto também é certo que uma exposição que procuraria deliberadamente escandalizar traria, por uma perversão inversa, o mesmo resultado obscurantista que a luxúria pseudo-cultural. [...] Entre a demagogia e a provocação, trata-se de encontrar o itinerário sutil da comunicação visual. Apesar de uma via intermédia não ser muito estimulante: como dizia Gaston Bachelard, todos os caminhos levam a Roma menos os caminhos do compromisso (THÉVOZ, 1984 Apud. PRIMO, 2006, p.109).

Segundo Fernández e Fernández (2010), as exposições nos museus, frequentemente e de maneira geral, são classificadas em exposições permanentes, caracterizadas por dispor o acervo da instituição ao olhar público de todos, e em exposições temporárias, que procuram abordar assuntos de forma mais aprofundados ou não, relacionados a temas próximos à pesquisa particular de cada instituição.

Georges Henri Rivière, em publicação intitulada *La muséologie*, diz que:

A côté de ses présentations permanentes, tout musée doit pouvoir organiser périodiquement des expositions temporaires. Celles-ci suscitent un intérêt croissant de l'apart du public, attiré par la nouveauté; elles permettent également aux chercheurs de développer un thème de façon plus approfondie

en le circonscrivant avec précision; elles sont enfin l'occasion de présenter des collections qui n'ont pas leur place au sein de l'exposition permanente (RIVIÈRE, 1989, p.266).

Voltados para este recurso de comunicação, considerado por Davallon (1995) uma mídia, nossa reflexão pretende incidir sobre algumas interrogações:

Ao se tombar uma coleção de objetos científicos é ainda possível expressar e comunicar as relações sociais e simbólicas que fizeram parte da vida desses objetos?

Como essas relações se defrontam diante dos dilemas de inserção desses objetos no contexto dos espaços de um edifício histórico, utilizado como instituição museológica?

Neste estudo utilizo como *locus* de reflexão os espaços do edifício sede do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), exemplificando, por meio de exposições temporárias, as relações simbólicas que podem ocorrer a partir da maneira como os objetos do acervo do museu são apresentados. Devo lembrar que a escolha deve-se ao fato de que o edifício e as coleções do Mast são bens tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (INEPAC).

A construção do edifício, onde atualmente é a sede do Museu de Astronomia e Ciências Afins, foi finalizada em 1915 com a função de abrigar o Observatório Nacional, instituição científica fundada em 1827, através de decreto oriundo do Paço Imperial, segundo Videira (2007), dentro do contexto de implementação da política do imperador Dom Pedro I.

Em 1985, o edifício passa a sediar outra instituição científica: o Museu de Astronomia e Ciências Afins. Andrade (2007) nos lembra que o Mast foi criado durante uma época em que outras instituições com características de centros de ciência no Brasil estão surgindo e propondo novas abordagens para a divulgação da ciência e tecnologia. Nesta proposta de divulgação da ciência torna-se importante mostrar ao público o acervo de objetos utilizados na produção de conhecimentos e serviços fundamentais para a sociedade. E é por meio da exposição que a comunicação se estabelece no museu com o público visitante.

O arquiteto Luiz Paulo Conde (1991), em palestra proferida no evento de inauguração da exposição *Brasil, acertai vossos ponteiros!*, relata que:

[...] este prédio, que abriga o MAST, é outro exemplo do ecletismo, mas com características diferentes. Os prédios oficiais, embora tendessem ao ecletismo, mantinham uma visão clássica, tinham um apelo eclético, com fortes referências do neoclássico: entradas, colunas, portadas etc. (CONDE, 1991, p.41).

O autor se referia a uma época – o início do século XX – que o Rio de Janeiro passava por uma reformulação para apresentar uma imagem moderna, uma visão de um outro Brasil para aqueles que aportassem aqui. Mas, então, por que chamam de moderno o século XIX?

Segundo Conde (1991, p.41), “trata-se do momento em que se processa a Revolução Industrial; quando a cidade ganha a dimensão que hoje temos, quando são introduzidas novas técnicas de construção”.

Neste cenário modificam-se as relações de trabalho que as novas máquinas e novas formas de produção, em série nas indústrias, começam a ser apreendidas com os novos significados das representações da modernidade.

Conde afirma que inclusive os museus começam a ser considerados como ‘programas’⁶⁴ na formulação dos prédios para abrigar esse tipo de instituição. Foi neste período que cidades como Paris, Barcelona, Londres, Milão, Roma e Madri sofreram transformações enormes para se adaptar a uma nova sociedade e aos novos estudos ‘programáticos dos edifícios’.

No Brasil, segundo Heizer (2000), os ideais republicanos queriam destruir a imagem de colônia e apresentar uma nova imagem, de um país capaz de se integrar às outras nações. Para Conde (1991, p.41) “esses ideais estão no ecletismo”. Esse estilo de arquitetura está exemplificado nos pavilhões da Feira Internacional⁶⁵ de 1922, no Rio de Janeiro: edifícios que sediam atualmente o Museu da Terra, o Museu Histórico Nacional e o Museu da Imagem e do Som.

Segundo Sant’Ana (2008), este evento influenciou a maneira de pensar a cidade, seus costumes e a rotina de seus habitantes. O Rio de Janeiro do início do século XX refletia, assim, o desejo de ser visto pelo mundo:

Inaugurada em condições especiais e numa época de temperatura menos agradável para a capital, a Exposição, na última hora tornada Internacional, com o concurso de 14 países amigos, teve uma vida de grande esplendor e constituirá um fato memorável na história do progresso nacional. [...] Nações responderam gentilmente ao convite do nosso governo para comparecerem com seus produtos comerciais, as suas indústrias, as suas artes, as suas ciências, à nossa primeira feira internacional, num momento de júbilo nacional em que a alma brasileira vibrava de entusiasmo e de amor cívico pela secular afirmativa da nossa soberania e da nossa nacionalidade (SANT’ANA, 2008, p.11).

⁶⁴ O termo **programa**, no contexto da arquitetura, descreve o conjunto das necessidades dos usuários de uma determinada edificação. Deve especificar: funções, atividades, dimensionamento dos espaços, as tecnologias construtivas, prazos e recursos disponíveis para a execução.

⁶⁵ Vários trabalhos analisaram as exposições Nacionais e Universais. Entre eles: HEIZER, Alda. **Observar o céu e medir a terra: instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889**. Orientadora: Maria Margaret Lopes. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências. Campinas, SP: UNICAMP, 2005; e TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ROCCO, 1995.

O crescimento e as mudanças urbanísticas que estavam ocorrendo no Rio de Janeiro confere à cidade ares de metrópole em crescimento, assim como os estilos importados passam a caracterizar a tipologia das novas construções.

Durante muitas décadas, em todo o mundo se pensava que um museu deveria apresentar obrigatoriamente certas características arquitetônicas. Em particular, a fachada deveria possuir um pórtico ornamentado com frisos e figuras alegóricas que representassem as belas artes; no interior, era indispensável que uma grande escada monumental conduzisse a uma fileira de salas de exposições, dispostas simetricamente, e cujos tetos pendessem luminárias estilizadas de vidro.

Le vocabulaire architectural a lui-même conditionné le développement de la notion de musée. Ainsi, la forme du temple à coupole avec façade à portique et colonnade s'est imposée en même temps que celle de la galerie, conçue comme l'un des principaux modèles pour les musées de Beaux-Arts, et a donné lieu, par extension, à l'appellation *galleria*, *galerie* et *gallery*, en Italie, en Allemagne ou dans les pays anglo-américains (DESVALLÈS, MAIRESSE, 2011, p.27).

Os museus construídos para o século XXI buscam se beneficiar de formas e apelos estéticos influenciados pelas novas tecnologias e de novos materiais construtivos, o que decorre na concepção de espaços mais amplos e adequados às novas tecnologias museográficas.

O edifício sede do Mast, de estilo eclético, reflete o universo do museu tradicional, mas em seus espaços as exposições refletem ações que extrapolam a abrangência da definição de Scheiner:

Espaço, edifício ou conjunto arquitetônico/espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidas do mundo. No espaço do museu tradicional, tais coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas – tendo como público alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento (SCHEINER, 1998, p.10).

Vale lembrar que o Mast em sua trajetória que opera a busca, por meio de novas tecnologias de produção e comunicação imagética – estudando novas possibilidades para explorar os espaços expositivos e voltá-los para a principal necessidade, ou seja, a concepção de exposições que favoreçam ir além dos limites respaldados pelas práticas e pelos conhecimentos. A equipe de profissionais do Mast tem um desafio a vencer: extrapolar as barreiras físicas das paredes do edifício e, ainda, estabelecer a comunicação com o público em conexão com a identidade que lhe confere representatividade no contexto urbano: ser um museu.

Segundo Scheiner:

‘Museu’: uma organização vinculada aos poderes constituídos, que reúne em espaços especialmente construídos ou preparados evidências dos processos naturais ou da ação do homem. Nesses espaços, intencionalmente sacralizados como ‘culturais’, ‘objetos’ reunidos em ‘coleções’ sistematicamente classificadas são apresentados a um público, através de exposições que constituem, sempre, a fala autorizada da organização. Este é o museu a que hoje denominamos Tradicional e que floresce ao largo do séc. XIX, fazendo o espelho das normas instituídas e dos valores aceitos pelos setores hegemônicos de uma sociedade que coleta, produz, concentra e distribui riquezas de forma jamais antes experimentada (SCHEINER, 2005, p.92-93).

2.1 A exposição temporária *Brasil, acertai vossos ponteiros!*

Na perspectiva desta análise apresento a exposição temporária *Brasil, acertai vossos ponteiros!* inaugurada em 1991, como um exemplo do trabalho da equipe do Mast em atender as novas expectativas de divulgação científica e responder as perguntas do público.

Segundo Osmar Fávero, a exposição reflete o esforço do que chamou de um processo de invenção, criação e coragem ilustrada na frase de elogio de um dos visitantes convidados, José Luís Werneck da Silva: “Vocês fizeram a casa falar!” (FÁVERO, 1991). A exposição apresentava o edifício no contexto da arquitetura eclética e sua representatividade na cidade como a sede do Observatório Nacional mantendo-se praticamente intacto desde a sua construção para, em 1985, passar a ser a ‘casa’ que abriga hoje o Mast.

A equipe coordenada por Fávero definiu como ponto-chave a necessidade de divulgação e apresentação ao público do museu, o acervo da instituição, por meio “da pesquisa, da redescoberta, da recuperação da história” (FÁVERO, 1991). A narrativa da exposição explora o tema da transferência do Imperial Observatório do morro do Castelo para o morro de São Januário no bairro de São Cristóvão como argumento inicial para a observação das transformações da cidade e do país no início de século XX. Nos textos da exposição a República nascia para além da Monarquia e algumas transformações eram notadas “nas instituições [de pesquisa] – entre elas o Observatório Nacional”, (FÁVERO, 1991) protagonizando a história da ciência no Brasil.

Assim, a exposição *Brasil, acertai vossos ponteiros!*, proposta aqui como um momento de jovialidade da instituição, questiona: quais os caminhos a seguir?

Para Fávero, dois pontos merecem ser destacados neste momento de trabalho interdisciplinar, os quais representariam uma nova fase no percurso do Mast:

Vínhamos de uma rica e progressiva experimentação. De mostras que simplesmente expuseram painéis recebidos do exterior, alcançamos um segundo estágio: a partir de painéis provindos ainda de fora, selecionamos os que melhor nos serviriam e criamos, a partir deles, outra exposição. Nos achamos, então, capazes de fazer nossa própria exposição: escolher o tema,

definir o modo de abordá-lo, inventar forma de comunicá-lo, aliando profundidade e beleza (FÁVERO, 1991, p.12).

A responsabilidade na coordenação dessa exposição residia na experimentação de um conjunto de possibilidades que se refletia principalmente na ferramenta primordial que é formar uma equipe interdisciplinar para congregar as diversas atividades que pressupõem a elaboração de uma exposição.

Segundo Suescun (2011) é importante compreender o processo de trabalho que envolve profissionais em museus:

Chamar a atenção para a organização interdisciplinar na produção de exposições e na prática dos museus é fundamental para lograr bons resultados na comunicação do museu com o público. O espaço museográfico permite incríveis possibilidades de criação, múltiplas ideias de concepção de exposições, diferentes experiências e atmosferas que podem acontecer dentro dos museus, encontros de objetos incontáveis; mas estas possibilidades que se oferecem vêm trazendo outros questionamentos sobre a ética e a responsabilidade que têm os museus de não só informar, mas também de formar (SUESCUN, 2011, p.55).

A equipe de profissionais que atuou na concepção, elaboração e montagem da *Brasil, acertai vossos ponteiros!* (MAST, 1991) conseguiu finalizar esse processo de gestão principalmente por ser interdisciplinar e contar com a participação de historiadores, museólogo, arquitetos, artista plástico, designers, gestores administrativos (incluindo o diretor e seus auxiliares):

Progressivamente, foram somando-se as competências e as perspectivas do arquiteto (da arquiteta Jusselma, para ser correto, responsável entusiasmada pela ideia da exposição e pelos seus primeiros passos); do historiador (das historiadoras: Esther,⁶⁶ Alda⁶⁷ e Samyra,⁶⁸ na pesquisa e textos); dos artistas e das artistas (Rosilda⁶⁹ nos cenários e manequins que moldaram pessoas da casa – que prazer poder-se dizer: ‘As exposições do Mast podem ser classificadas em antes de Rose e depois de Rose!’); do cuidado com os instrumentos do acervo, a cargo de Laís⁷⁰ e Gilberto;⁷¹ da Vera,⁷² nas letras, no cartaz e nos painéis; das fotos do Durval,⁷³ do bico-de-pena de Antonio Carlos;⁷⁴ das criações de última hora de todos. Enumeração infundável e

⁶⁶ Maria Esther Alvarez Valente – Doutora em História da Ciência. Participou da equipe da exposição.

⁶⁷ Alda Heizer – Doutora em História da Ciência, pesquisadora no JBRJ, professora de História da Botânica da Escola Nacional de Botânica Tropical (JBRJ). Participou da equipe da exposição.

⁶⁸ Samyra Brollo de Serpa Crespo – Doutora em História Social da Educação pela USP.

⁶⁹ de Fátima Vasco – Artista plástica, cenógrafa, escultora. Participou da equipe da exposição. *Rose In Memoriam*.

⁷⁰ Laís Ângela Lopes Tavares – Museóloga. Participou da equipe da exposição.

⁷¹ Gilberto Oliveira da Silva – Conservador. Participou da equipe da exposição.

⁷² Vera Helena Mercedes Pinheiro – Jornalista. Participou da equipe da exposição.

⁷³ Durval Costa Reis – Museólogo. Participou da equipe da exposição.

⁷⁴ Antonio Carlos Martins – Arquiteto, mestre em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS/UNIRIO/MAST. Participou da equipe da exposição.

sempre lacunosa. ‘Quem recortou este astrônomo?’ Pedro, o diretor, ansioso para ajudar. ‘De quem estes textos?’ Na verdade, de muitos: Henrique também escreveu, Alfredo reescreveu outros, vários viraram todos, muitas vezes. Uma enorme surpresa quando outro visitante-convidado, historiador, nos disse: ‘Mas os textos estão ótimos!’ ‘Quem escolheu estas fotos?’ Já não se sabe, ou é trabalhoso demais, embora prazeroso lembrar (FÁVERO, 1991, p.12).

A realização do trabalho em equipe gera “um real esforço em construir coletivamente um processo e um produto. A atuação e experiência de todos são fundamentais para a eficiência do processo e eficácia do produto” (CURY, 2005, p.84).

Neste ponto destaco o quanto é importante que a equipe interaja, que as funções passem a perder seus rótulos, limites e se conjuguem em atos de companheirismo com o objetivo comum a todos, pois acreditamos que o fruto deste trabalho participativo gera satisfação para toda equipe. Assim, a realização dessa exposição ainda contou com a participação de personagens ‘ilustres’ que deram o suporte fundamental em atividades de concretização do produto final:

Comprar, serrar, pregar, montar, polir, varrer... às vezes até de madrugada. Ocuparam disto, com entusiasmo, gente de todos os setores: Nascimento,⁷⁵ Décio,⁷⁶ Fernando...⁷⁷ Tarefas menores? Não as considero assim. São diferentes, cada qual importante do seu modo e na sua hora. E houve também o ‘meio de campo’, onde não se sabe bem o que é técnico e o que é burocrático: compras, finanças, convites, contatos, imprensa, das quais se ocuparam Cláudio,⁷⁸ Márcia,⁷⁹ Vânia⁸⁰ mais Lilian⁸¹ que se agregaram depois, como se estivessem desde o início (FÁVERO, 1991, p.12).

⁷⁵ Carlos Nascimento – Participou da equipe de produção e montagem da exposição.

⁷⁶ Décio Muniz da Silva – Participou da equipe de produção e montagem da exposição.

⁷⁷ Fernando Ramiro – Participou da equipe de produção e montagem da exposição.

⁷⁸ Cláudio Perenha – Publicitário, coordenou a equipe de produção da exposição.

⁷⁹ Márcia Cristina Alves – Arquivista, Mestre em História Crítica da Arte – EBA/UFRJ. Participou da equipe de produção da exposição.

⁸⁰ Vânia Mara dos Santos – Participou da equipe de produção da exposição.

⁸¹ Lilian Braga – Participou da equipe de divulgação da exposição.

FIGURA 3 – Parte da equipe da exposição *Brasil, acertai vossos ponteiros!* Da esquerda para direita: Rosilda Vasco, Alda Heizer, Osmar Fávero, Vera Pinheiro, Jusselma Duarte, Márcia Cristina Alves, Augusta Macedo e Antonio Carlos Martins.



Fonte: Arquivo do autor. Fotografia: Durval Reis, 1991.

Na sua concepção original a exposição foi dividida da seguinte forma: Módulo I – Urbanismo e Arquitetura; Módulo II – O que é bom para o europeu é bom para o brasileiro?; Módulo III – De olho no Observatório. A ideia inicial para a exposição “começou como um estudo de um prédio, sede do Museu de Astronomia, antiga sede do Observatório Nacional” (LINS DE BARROS, 2000). Mas, no decorrer dos estudos a equipe definiu que “a história do prédio passa a ser uma abordagem tangencial da história de uma cidade [o Rio de Janeiro] que se transformou rapidamente” (LINS DE BARROS, 2000).

Mas, o principal objetivo se encontrava na intermediação comunicativa da ambiência do local (seus espaços), dos objetos (os instrumentos científicos que são parte importante da narrativa), e o papel desempenhado pelo século XX no imaginário ocidental:

Nas últimas décadas do século XIX, acreditava-se que o homem havia conseguido dominar as principais fontes de energia e que o progresso estaria assegurado a partir de então. Os avanços científicos mostravam que era possível obter energia: eletromagnetismo, termodinâmica e avanços em mecânica davam os primeiros produtos. Motores elétricos, a vapor ou à explosão, permitiam ao homem ocidental desenvolver novos meios de transporte: o navio à hélice, o automóvel, o submarino e o avião são alguns dos produtos tecnológicos que a ciência contribuiu para criar. O rádio, o telefone, o telégrafo, a fotografia vão aparecendo juntos, num intervalo de menos de oitenta anos (LINS DE BARROS, 2000, p.6).

A exposição pretendeu narrar, por meio da museografia, o processo da passagem da cidade do Rio de Janeiro do século XIX para a metrópole do século XX adotando uma abordagem em que o visitante é colocado como o observador dos fatos históricos por meio de cenografias, imagens, objetos, procurando situá-lo como um espectador, ou aquele que vivencia, nos espaços do museu essas experiências.

Colocando-o ao lado dos novos acontecimentos ligados às novas tecnologias e olhares estéticos das construções que estavam sendo erguidas, primeiro centrando o olhar no morro do Castelo, na demolição de suas edificações e seu completo desmonte; depois, no morro de São Januário, local da construção do novo conjunto arquitetônico destinado a sediar o Observatório Nacional, passando pelas perspectivas de transformações do espaço urbano da cidade entregue a novos passos e “se enquadrar na estética moderna” (LINS DE BARROS, 2000).

FIGURA 2 – Exposição *Brasil, acertai vossos ponteiros!* – Módulo 1: As fachadas da *Belle Époque*. Desenho aplicado na parede, realizado por Antonio Carlos Martins.



Fonte: Arquivo do autor. Fotografia: Antonio Carlos Martins, 1991.

Na exposição, o edifício, antes ocupado pelo ON, fazia parte do cenário, ele era o protagonista que contava a história das transformações socioculturais daquela época. No projeto museográfico, a equipe tirou partido dessas relações do edifício incluindo-o no contexto histórico, no sentido de aproximá-lo deste ambiente e, neste caso, circunscrever nas ambientações e no próprio espaço do edifício do museu os elementos-chave da relação da arquitetura com a museografia.

A equipe soube utilizar de forma adequada os diversos elementos e os espaços do edifício: as frases de escritores célebres, mobiliário autêntico de personagens ilustres, fachadas e detalhes da arquitetura da belle époque, cenografias de apuro profissional, desenhos feitos com maestria pela artista plástica Rosilda Vasco, diversos objetos inseridos nas vitrines ou nas ambientações, a utilização de desenhos artísticos e o uso de um projetor de slides (recurso de alta tecnologia para aquela época) possibilitando a visualização de imagens de época, séculos XIX e XX, podiam ser vistas em uma sala com iluminação reduzida fazendo alusão aos cinematógrafos.

2.2 A exposição permanente *Quatro Cantos de Origem*

Em 1991, Henrique Lins de Barros assume a direção do Mast e apresenta para a instituição uma proposta conceitual para uma exposição:

Através das discussões em torno da construção dos conceitos de espaço e tempo, levando as ideias relacionadas à origem do Universo, da Matéria, da Vida e da Informação, o visitante é apresentado a uma parte da história da cultura do ocidente. A ciência surge como a linguagem com a qual se conta essa história. Ao motivar o visitante com a leitura científica da história da cultura em que vive pretende-se mostrar que a ciência é um possível corpo de conhecimento capaz de explicar parte dos fenômenos por ele observados e capaz de contribuir para a construção de sua própria visão de mundo (LINS DE BARROS, 1992, p.73).

Esta proposta foi a base para a exposição de caráter permanente intitulada *Quatro Cantos de Origem*. Inaugurada em 8 de junho de 1995 permaneceu aberta ao público até dezembro de 2010, completando quase 15 anos de existência tornando-se referência na memória afetiva do público que visitou o Mast durante este período. A exposição permanente tem por um dos propósitos ser uma das referências do museu para o público.

Para George Henry Rivière:

L'exposition permanente est fruit d'une longue élaboration et le musée qui organisé s'appliqué à en parfaire peu à peu les éléments. Traduisant dans son ensemble le programme général du musée et répondant dans ces cadre aux besoins de l'éducation et à l'attente d'un public fidèle, elle est aussi complète que possible (RIVIÈRE, 1989, p.266).

Para o curador da exposição *Quatro Cantos de Origem*, Henrique Lins de Barros:

o espaço de um museu é um espaço lúdico em que os lados estético e formal devem estar presentes. O visitante procura, nestes espaços, [...] um local para a distração e para obter informações de maneira leve e agradável. Para isto é preciso estar preparado para se apresentar o conteúdo científico em vários planos de leitura, tanto no que diz respeito à profundidade abordada quanto ao aspecto de linguagem. Informação escrita e verbal junto à pictórica e a experiência sensitiva torna-se uma necessidade quando se lembra que os visitantes de um museu são variados na sua formação e na sua faixa etária (LINS DE BARROS, s.d., p.5).

Nesta perspectiva, Lins de Barros teve como ideia norteadora para a exposição

[...] tratar a ciência como uma manifestação cultural, talvez a mais representativa da atualidade, pois é ela que está falando para toda a sociedade dos nossos mitos de origem. Neste cenário, criado no museu, foi possível se apresentar diferentes visões de mundo, sem procurar julgar ou priorizar a visão científica, de tal forma que o visitante, ávido em encontrar respostas para as suas angústias existenciais, pudesse escolher (LINS DE BARROS, s.d., p.5).

Nesse sentido a concepção da exposição foi sendo construída a partir de um roteiro em que estava expresso o contraponto entre o mundo fechado (na Idade Média) e o universo em expansão (no mundo contemporâneo).

A exposição era introduzida por um vídeo⁸². Na primeira sala, a presença de diferentes representações socioculturais deixavam transparecer a articulação imbricada da sociedade com uma visão de mundo medieval – um mundo fechado, cidades muradas, hierarquia e ordem na representação do teatro medieval com estágios da vida hierarquizados. Esta sala que faz referência ao sistema geocêntrico caracterizava-se por um forte apelo cultural enfatizado pela cenografia apoiada em elementos da arquitetura. Para explorar essa época, a expografia (baseada nas referências arquitetônicas de uma catedral gótica – restrita à escala reduzida da sala do museu) desvinculava-se do espaço original da sala, por meio de uma nova construção no espaço, com o propósito de criar outras ambiências. O desenho da estrutura está repleto de significados relacionados às temáticas abordadas na exposição propondo diversas ambiências, que produzem estímulos sensoriais, através do uso da cor branca e a luz excessiva em contraste com as cores vibrantes das reproduções das Iluminuras do Livro das Horas do Duque de Berry⁸³, visando estabelecer diálogos de comunicação entre os espaços e os visitantes. Imagens desenhadas no piso elevado (recurso utilizado para não danificar o piso original da sala) representando o Sistema Geocêntrico de mundo, e os demais elementos para a interação (maquetes, modelos, desenhos, etc.). Assim, a expografia desta sala utilizou luz e cores e elementos da arquitetura em uma cenografia para estimular as referências simbólicas e sensoriais nos processos de percepção do visitante na exposição.

⁸² Roteiro e direção do vídeo: Lilian Maria Braga. Imagens e edição: Rubem Djelberian. As imagens são apresentadas a partir de referenciais como o dia e a noite, os quatro elementos da natureza (a terra, a água, o ar e o fogo) e as quatro estações (verão, outono, inverno e primavera).

⁸³ O Livro das Horas do Duque de Berry (século XV) contém iluminuras e orações que devem ser lidas em determinadas horas do dia. As reproduções das iluminuras presentes na exposição são um trabalho do artista plástico Ivo Almico.

FIGURA 4 – Exposição permanente *Quatro Cantos de Origem*, sala do Sistema Geocêntrico



Fonte: Arquivo do Serviço de Produção Técnica (CMU/Mast). Fotografia: Antonio Carlos Martins, 2005.

O antagonismo de visões diferentes de mundo era intermediado por espaços em que a construção do conhecimento científico foi apresentado por meio de modelos cosmológicos, leis do movimento dos corpos celestes, leis de Kepler, apresentação dos diálogos de diferentes mundos de Galileu, a mecânica celeste de Newton etc. A proposta se desenvolveu através de imagens e aparatos que permitiam ao visitante explorar os conhecimentos apresentados de forma interativa.

Para a sala do universo em expansão foram construídas 12 estruturas moduladas que representavam a divisão do céu por meio das 12 constelações do zodíaco. As estruturas tinham um recurso de iluminação que tornava possível ver os objetos celestes presentes em cada parte do céu. A cor preta da sala tinha por intenção mostrar um universo sem limites.

Essas duas salas, por meio de estruturas fechadas, tinham uma força cenográfica de impacto revelada no contraponto entre a presença excessiva de luz em uma (sala Sistema Geocêntrico) e a quase ausência de luz em outra (sala Sistema Heliocêntrico), este foi um dos elementos sensoriais essenciais desta exposição. As ambiências que não permitiam entrever a arquitetura do edifício suplantavam o conteúdo exposto. As salas intermediárias deixavam as janelas e paredes visíveis e, ao contrário das anteriores, a museografia concentrava-se no conhecimento da ciência em um discurso mais direto, inclusive pelos tipos de suportes utilizados.

A exposição *Quatro Cantos de Origem*, em comparação com a exposição *Brasil, acertai vossos ponteiros!*, não pretendia ter identidade com o edifício do museu. Isto se deve ao desenho da exposição valorizar e utilizar de cenografias e suportes expográficos com características próprias que se distanciam do ambiente em estão inseridos.

FIGURA 5 – Exposição Quatro Cantos de Origem. Parte da equipe da exposição, da esquerda para direita: Odílio Ferreira Brandão, Maria José Brabo de Bernardes, Antonio Carlos Martins, Cláudia Penha dos Santos, Aparecida Rangel, Kátia Bello, Márcio Ferreira Rangel, Márcia Cristina Alves, Alejandra Saladino, Luci Meri Guimarães Silva e Ivo Almico.



Fonte: Arquivo do Serviço de Produção Técnica (CMU/Mast). Fotografia: Durval Reis, 1995.

2.3 A exposição permanente *Olhar o céu, medir a Terra*

A atual exposição permanente do Mast, *Olhar o céu, medir a Terra* (2011), partiu do desafio de diferentes momentos da história da observação, medição e conhecimento do céu e da Terra. Assim, o propósito da exposição foi:

A partir dos instrumentos de medição do tempo e do espaço, a exposição *Olhar o céu, medir a Terra* explora a relação entre a ciência e a configuração territorial do Brasil. [...] *Olhar o céu, medir a Terra* convida a explorar, através de diferentes recursos expositivos, os significados dos instrumentos científicos e a riqueza dos documentos apresentados – impregnados de seus usos, personagens, ideias e práticas científicas, indispensáveis à construção da ciência e da tecnologia (GESTEIRA, VALENTE, VERGARA, 2011, p.7).

A exposição inaugurada em 19 de dezembro de 2011 apresenta o acervo do museu, em grande parte proveniente do Observatório Nacional, e suas relações com astronomia de posição. A meta definida pelo Conselho Curador⁸⁴ da exposição foi apresentar o acervo como protagonista no discurso museológico da exposição.

⁸⁴ Conselho Curador da exposição: Maria Esther Alvarez Valente, Alfredo Tiomno Tolmasquim, Heloisa Meireles Gesteira, Marcus Granato, Maria Lucia de Niemeyer Loureiro, Moema de Rezende Vergara, Sibeles Cazelli e Antonio Carlos Martins.

A exposição permanente, em geral, considera mostrar ao público a parte mais importante do acervo do museu (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2010). Nesta compreensão, dentre as possibilidades de diálogo com os visitantes nas exposições, os objetos são elementos importantes nesta relação.

Para un objeto, estar expuesto es estar colocado en un escenario público, en el sentido en que es a la vez escenificado (colocarle en un lugar donde está en representación) y le vuelve accesible a toda persona que lo desee. Este objeto es entonces algo más que él mismo; participa de una interpretación (juega un rol) y está expuesto al discurso social (es objeto de comentarios, así como por otra parte lo son también la puesta en escena y la interpretación). En este sentido, la exposición devuelve al público la acción patrimonial de la que ella es el resultado; la exposición lo oficializa (DAVALLON, 1995, 165).

Olhar o céu, medir a Terra expõe cerca de 50 instrumentos científicos, que fizeram parte de serviços essenciais para a sociedade. Em primeira análise, pode parecer pequena a quantidade de objetos expostos, mas se contabilizarmos o esforço da equipe com pequeno número de profissionais, recursos financeiros reduzidos e prazos sempre apertados, pode ser observado um produto final que reflete os desafios perseguidos e alcançados pela instituição, que expressam a sua competência e compromisso com a missão institucional.

Para os curadores a questão do status do objeto, outro elemento que reflete o interesse dos estudos desenvolvidos na instituição, é destacada na própria exposição:

Astrônomos, naturalistas, físicos, matemáticos, navegadores, arquitetos, além de tantos outros profissionais e amadores, utilizam diferentes instrumentos. Mas por quem, como e para que foram concebidos? Eis as perguntas que nos remetem aos aspectos da história desses objetos, e às distintas experiências que nos permitem pensar que os mesmos devem a sua definição a partir de seu uso. Ao se deslocarem por diferentes lugares – museus, coleções particulares, escolas, exposições etc. – trazem as marcas das circunstâncias em que foram concebidos. Uma luneta no terraço de uma residência, instalada em um observatório ou na fotografia de uma expedição não tem a mesma função. Para quem observa a Lua através de um instrumento óptico, realiza um cálculo usando o modelo de balestilha ou ainda aprecia a réplica de um astrolábio numa exposição de museu, importa compreender as possibilidades de uma nova experiência visual, de uma nova aventura, de um novo conhecimento (GESTEIRA, VALENTE, VERGARA, 2011, p.8).

FIGURA 6 – Exposição *Olhar o céu, medir a Terra*. A vitrine, além de destacar o objeto, interliga visualmente os ambientes do espaço de Introdução e o espaço do Tópico 5. A cor branca contrasta com as outras cores utilizadas no ambiente.



Fonte: Arquivo do Serviço de Produção Técnica (CMU/Mast). Fotografia: Ivo Almico, 2011.

Outro aspecto a ser observado diz respeito ao conteúdo apresentado, oriundo de pesquisas acadêmicas em história da ciência, realizadas na instituição. Esta preocupação também é um elemento importante na ligação com a identidade da instituição. De acordo com os autores aqui citados, objetos das coleções de pesquisa contribuem para configurar a definição do que deve caracterizar uma exposição permanente de uma instituição museológica.

A exposição utiliza a programação visual como recurso museográfico, com forte apelo cenográfico, que se destacava na composição dos espaços e na produção das diversas ambiências. O ambiente museológico deve ser dotado de poder de mobilização, de forma que seja capaz de gerar emoções e afetos pelo lugar durante o percurso da visita.

A ambiência é o fundo do sensível porque ela associa o ser que percebe com o objeto percebido. Uma ambiência nasce do encontro entre as propriedades físicas circundantes, minha corporeidade com sua capacidade de sentir, se mover e uma tonalidade afetiva (AUGOYARD, 2007-2008, p.60).

As salas do edifício do Mast são espaços com áreas bastante reduzidas para a realização das exposições. No projeto desta exposição, em função dos amplos aspectos envolvidos nas temáticas, as salas foram re-divididas para a construção de outros ambientes, de maneira a delimitar partes específicas do tema principal. Esta diretriz torna o percurso de visitação direcionado por uma ordem organizada previamente na proposta funcional da concepção museográfica.

Para certos pesquisadores, o percurso representa o movimento do corpo, o deslocamento no espaço. Para outros, ele é descrito como uma interação / visita, o percurso sendo levado em conta em função do contexto. Por exemplo, considera-se a visita como um deslocamento entre o “bom corpo visitante” (aquele imaginado pelos que concebem) e o “corpo de apropriação” do visitante. O percurso representa “exposição em tempo real”. Visitar implica uma sucessão de atos: “andar, fixar seu olhar, ver, ler, afastar-se, comparar, lembrar-se, discutir etc.”. Com o percurso, o simples fato de se deslocar começa a possuir sentido (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2009, p.246).

Na exposição materializa-se através de espaços de diferentes ambiências, perceptível pelos recursos visuais utilizados de forma lógica como aliados no discurso de comunicação. Com essas premissas, pretende-se evitar que os espaços se tornassem monótonos, mas ressalto que mesmo com este intuito a exposição foi desenhada segundo critérios específicos que produzissem uma unidade formal e estética proposta no partido inicial do projeto.

O edifício, e os espaço que abrigam a exposição, pelo seu caráter histórico, a sua conservação determina procedimentos e medidas específicas para a sua preservação, e alguns deles são estabelecidos no projeto da exposição. Foi necessário prever e implementar certas soluções para não danificá-lo, por exemplo, instalar um sobre piso sem cola, apenas apoiado, protegendo o piso original das salas.

O conceito adotado para a expografia estabeleceu construir espaços independentes como caixas (as estruturas de painéis utilizam um sistema de composição independente e estável) dentro dos espaços do edifício.

A exemplo das exposições apresentadas neste estudo, a museografia desta exposição permite ver, mesmo de forma pouco evidente, alguns detalhes do edifício.

Um ponto a ser observado na arquitetura é que as salas possuem poucos ornatos – o uso original do edifício não requeria aspectos decorativos rebuscados nas salas de trabalho e, na época da construção, o Observatório Nacional não dispunha de recursos para tornar o edifício luxuoso. O hall principal de recepção e distribuição é o local do edifício que possui um número maior de elementos decorativos e reflete suntuosidade devido ao seu pé-direito duplo. Este aspecto do partido do projeto promove a relação de continuidade visual entre a fachada, o interior do hall do edifício e o vitral decorado com figuras relacionadas à Astronomia.

FIGURA 6 – Exposição *Olhar o céu, medir a Terra*. Ambiente do Tópico 1B – a cenografia, a programação visual, as cores, as vitrines, os objetos e a iluminação criam ambiências específicas para cada temática apresentada.



Fonte: Arquivo do Serviço de Produção Técnica (CMU/Mast). Fotografia: Ivo Almico, 2011.

FIGURA 7 – Exposição *Olhar o céu, medir a Terra*. Ambiente do Tópico 4 – cores, imagens, objetos e os equipamentos expográficos estão integrados no ambiente da exposição.



Fonte: Arquivo do Serviço de Produção Técnica (CMU/Mast). Fotografia: Ivo Almico, 2011.

3 CONCLUSÕES

A partir da análise de exposições do Mast, acredito que a leitura perceptual dos espaços museológicos não prescinde de um olhar crítico. Assim, uma avaliação deve focar, primeiramente, na observação dos métodos de concepção e construção das exposições, e procurar entender que cada caso traz consigo situações específicas. Cada instituição museológica possui características que estão associadas a processos relacionados à origem, à história, às transformações ocorridas ao longo da produção expositiva, aos profissionais que trabalham direta e indiretamente nas diversas atividades, ao público visitante, aos investimentos financeiros aplicados, aos programas de capacitação de funcionários, e a outros aspectos para cada exemplo a ser estudado. A apresentação dos exemplos expositivos devem

ser vistos considerando-se que a elaboração e instalação das exposições refletem produtos que são dinâmicos e complexos.

A exposição temporária *Brasil, acertai vossos ponteiros!* (MAST, 1991) revela um momento de jovialidade do Mast, com expressa a representatividade do profissionalismo da equipe durante o processo de concepção, desenvolvimento e construção da museografia da exposição.

Neste momento o edifício é alvo do discurso da exposição e sua arquitetura é suporte que abriga imagens, fotografias e ambientações. O edifício faz parte da cenografia revelando seus elementos arquitetônicos – não há barreiras visuais que impeçam o visitante de se orientar a partir da configuração original dos espaços, que possibilita perceber claramente o tamanho das salas, os vãos das portas e janelas, assim como a visão permitida por elas; e, além do piso, estão à mostra também os frisos e sancas dos tetos e a abóbada de berço dos corredores de circulação.

Na exposição cada elemento teve seu papel como registro das funções a eles atribuídas e participavam do ato interpretativo das informações a eles relacionadas. O edifício está em exposição, ele é um dos protagonistas das ações e da história da produção científica do Observatório Nacional. O edifício é representativo no contexto das transformações históricas da cidade do Rio de Janeiro e a atuação como museu também está presente nesta relação.

O discurso utilizado nas exposições tem sido, principalmente, apresentar a ciência para a sociedade – tendo como base o acervo do museu. Neste sentido, o edifício tem um papel importante devido a representação histórica e científica. No conceito pretendido pela equipe que elaborou a proposta da exposição: a arquitetura está presentificada, ela não foi ocultada. A razão para isto está de acordo com a ideia de que neste museu ela foi palco para a produção científica. Atualmente, o edifício do museu com sua arquitetura é suporte para a divulgação dessa produção científica e de inúmeras outras, de diversas instituições do país.

Ao analisarmos a exposição *Quatro Cantos de Origem* (MAST, 1995), encontramos um ambiente diferente no que se refere à construção das ambiências da museografia: os espaços construídos com maior impacto não deixavam explícitos os elementos que denotam a identidade da arquitetura do edifício do museu. A exposição não dialogava com o prédio, apesar de contemplar temáticas e dinâmicas interativas que comportam o universo dos museus de ciência.

O exemplo mais recente, a exposição *Olhar o céu, medir a Terra* (MAST, 2011), se divide entre as particularidades e características das exposições até hoje construídas no Mast e deixa entrever a um olhar mais atento os elementos da arquitetura, quase que camuflados, mas

com algumas marcas para nos lembrar em que lugar estamos. O ambiente mais propício ao deleite do conhecimento, o museu.

As soluções que a equipe do Mast propôs para a museografia da exposição *Olhar o céu, medir a Terra* permite alguns diálogos momentâneos com o edifício. Não que isto seja uma imposição, mas está lá, são possibilidades que a equipe se permitiu. Por que abrir mão de soluções utilizadas em outros casos e que se mostraram adequadas, segundo a experiência dos profissionais do museu? Podemos dizer que neste estudo pretendemos responder a esta pergunta a partir dos casos citados. E que a participação, a vivência, a experiência, passando por diversos desafios, tornou possível a equipe chegar a um momento de maturidade e entender o edifício como parte integrante da expografia.

REFERÊNCIAS

AUGOYARD, Jean-François. La construction des atmosphères quotidiennes: l'ordinaire de la culture. In **Culture et Recherche** n° 114, 2007-2008, p. 60. Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/documents/cr114-115_p58-60.pdf>. Acesso em: 19/05/2012.

CONDE, Luiz Paulo. Ecletismo. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991. (Catálogo de exposição)

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. O acesso para todos à cultura e aos museus do Rio de Janeiro. **Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**, v. 2. p. 241. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8200.pdf>> Acesso em: 19/05/2012.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DAVALLON, Jean. Nouvelle muséologie versus muséologie? In: SCHÄRER, Martin. **Museum and Community II**, ICOFOM Study Series (ISS) 25. Vevey (Suíça): Alimentarium Food Museum: 1995, 153-167.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. ARCHITECTURE. In : _____. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

FÁVERO, Osmar. “Vocês Fizeram a Casa Falar”; a história de uma história. In. MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991. (Catálogo de exposição)

FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. **Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje**. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

GESTEIRA, Heloisa Meireles; VALENTE, Maria Esther Alvarez; VERGARA, Moema Rezende. **Olhar o céu, medir a Terra**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2011. (Catálogo de exposição)

HEIZER, Alda. **A Ordem é o Progresso: O Brasil de 1870 a 1910**. São Paulo: Editora Atual/Saraiva, 2000.

HEIZER, Alda. **Observar o céu e medir a terra: instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889**. Orientadora: Maria Margaret Lopes. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências. Campinas, SP: UNICAMP, 2005

LINS DE BARROS, Henrique. Apresentação. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991. (Catálogo de exposição)

LINS DE BARROS, Henrique. Quatro Cantos de Origem. **Perspicillum**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, nov. 1992.

THÉVOZ, Michel. Esthétique et/ou anesthésie muséographique. In: Objects Prétextes, Objects Manipulées. Neufchâtel, 1984, p. 167. Apud PRIMO, Judite. **Museologia e Design na construção de objetos comunicantes**. Caleidoscópio – Revista de Comunicação e Cultura, n. 7. Organização: Jorge Carvalho – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2006.

RIVIÈRE, Georges Henri. **La muséologie – Cours de muséologie: textes et témoignages**. Bordas, Paris: Dunod, 1989.

SANT'ANA, Thaís Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920/**. Thaís Rezende da Silva de Sant'Ana - Campinas, SP: [s. n.], 2008. Orientador: Edgar Salvadori De Decca. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dionísio no templo das musas – Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental**. Orientador: Paulo Roberto Gibaldi Vaz. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, Tereza Cristina. Museologia e Pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (orgs.). **MAST Colloquia – Museu: Instituição de Pesquisa**. Rio de Janeiro, v. 7, 2005, p. 92-93.

SUESCUN, Lilian M. **Design da experiência nos Jardins Botânicos**. Orientador: Tereza Cristina Moletta Scheiner. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/MAST/MCTI. Rio de Janeiro, 2011.

TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: FUNARTE/ROCCO, 1995.

VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. História do Observatório Nacional: a persistente construção de uma identidade científica. Rio de Janeiro: Observatório Nacional, 2007.

WERNECK, José Luiz. Apud. FÁVERO, Osmar. “Vocês Fizeram a Casa Falar”; a história de uma história. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991. (Catálogo de exposição)

PRIMÓRDIOS DA MUSEOLOGIA NO BRASIL: DAVID CARNEIRO E O POSITIVISMO

*BEGINNINGS OF THE MUSEOLOGY IN BRASIL: DAVID CARNEIRO AND THE
POSITIVISM*

Ivan Coelho de Sá⁸⁵

Resumo: Praticamente desconhecido pelos estudiosos de Museus e de Museologia o texto MUZEUS: Sua História e sua Função, de David Carneiro, se encontra na contramão da história oficial dos primórdios da Museologia no Brasil por ter sido redigido e publicado fora do contexto convencionalmente estudado, isto é, a criação do Museu Histórico Nacional (1922) e do Curso de Museus (1932), na capital federal do Rio de Janeiro. Além de consistir numa fonte primária de informação, possui um caráter inusitado e, de certa forma, extemporâneo na medida em que não reproduz as concepções de museus dos anos 1930 e sim as interpretações calcadas diretamente no Positivismo do século XIX. As fontes utilizadas por Carneiro foram Auguste Comte e outros pensadores positivistas como Littré. Muito tem sido falado sobre a influência do Positivismo nos museus brasileiros, no entanto, muito pouco foi pesquisado e escrito sobre esse tema. Por isso mesmo, diante da quase inexistência de reflexões sobre a relação Positivismo e Museus, bem como sobre o pensamento de David Carneiro no que tange às concepções de museu, este artigo tem como objetivos divulgar este autor e apresentar uma primeira leitura sobre sua visão positivista de museu. A metodologia consistiu, basicamente, na análise direta do texto de Carneiro, fixando-se nas ideias relativas às funções do museu. O resultado inicial desta pesquisa indica algumas suposições já conhecidas, como a busca de cientificismo e a preocupação historicista, bem como a orientação cronológica e evolucionista do Positivismo. Entretanto, foram observados alguns pressupostos menos divulgados como a ênfase conferida à função social do museu e a seu potencial educativo. Isto nos permite inferir na influência real dos ideais positivistas na gênese dos museus brasileiros das últimas décadas do século XIX e do início do século XX.

Palavras-chave: Funções de Museus. Positivismo e Museu. Museologia. David Carneiro.

Abstract: Almost unknown by the studios of Museums and Museology, the text MUZEUS: Sua História e sua Função, by Davis Carneiro, find itself against the official history of Brazilian Museology' beginnings in consequence of being written and published out of the conventional context studied, meaning by this, the creation of Museu Histórico Nacional(1922) and the Curso de Museus(1932), in the federal capital of Rio de Janeiro. Besides constructing on a primordial source of information, has an unexpected aspect and, on certain perspective, untimely as long as doesn't reproduce museums conceptions from the 1930 years, but do reproduce the views linked directly to the Positivism of the XIX century. The sources used by Carneiro were Auguste Conte and others posivists thinkers like Littré. A lot has been said about the influence of Positivism at brazilian museums, however, few was researched and written about this subject. For this reason, in front of the lack of reflexions about the relationship between Positivism and Museums, and related to the thinking of David Carneiro in the subject of museum's functions, this article has as goals publish this author and present reading about his positivist vision of museum. The methodology is basically the

⁸⁵ Graduação em Museologia (EM/UNIRIO); graduação em Pintura (EBA/UFRJ); mestrado em História da Arte e doutorado em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ). Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS-UNIRIO/MAST).

direct analysis of the text of Carneiro, standing on the ideas concerning the role of the museum. The initial result of this research indicates some deductions already know, like the search for the cientificism and the historicist concern, also the chronologic and evolutionists orientation the Positivism. Nevertheless were observed some conjectures less publicized like the emphasis attributed to the social function of museum and it educational potential. This allow us infer o the real influence of positivist ideals on the brazilian museums in the last decade of XIX century and the beginning of the XX century.

Keywords: Functions of Museums. Positivism and Museum. Museology. David Carneiro.

1 INTRODUÇÃO

Além de apresentar uma visão de museu conforme os preceitos do Positivismo **MUZEUS: Sua História e sua Função**⁸⁶ refere-se ao texto brasileiro mais antigo que se conhece e que trata da definição e das funções dos museus. Os artigos de Gustavo Barroso, de 1911 (Culto à Saudade), 1912 (Museu Militar) e 1920 (Museu Histórico Brasileiro), a rigor, não se fixaram na definição e nas funções do Museu. Apesar de trabalhar com estes conceitos, sobretudo a partir de 1933, quando implantou a disciplina Técnica de Museus, no Curso de Museus, do Museu Histórico Nacional - MHN, somente em 1946, Barroso publicou sua Introdução à Técnica de Museus apresentando suas concepções e definições sobre Museus e Museologia.

Muito se fala sobre a influência do Positivismo na Cultura brasileira. A ascendência desta filosofia e do pensamento francês do século XIX, como um todo, são reconhecíveis igualmente no processo de implantação dos museus brasileiros do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Entretanto, falta um estudo mais profundo sobre as repercussões do Positivismo na Museologia Brasileira, mesmo porque não há estudos específicos sobre esta relação. O texto em questão é um raríssimo e curioso registro sobre a relação Positivismo e Museologia e praticamente inédito em termos de estudos de Museus e de Museologia levando-nos a esta tentativa de um primeiro olhar sobre as concepções de Museu divulgadas por David Carneiro.

É interessante observar que entre as correntes de pensamento que se desenvolveram ao longo do século XIX, o Século dos Museus na Europa, nenhuma incluiu especificamente a instituição Museu ao conceber seus pressupostos teóricos, como é o caso do Positivismo. Por isso mesmo, devemos levar em conta a importância dos ideais positivistas para a compreensão do desenvolvimento dos museus no Brasil, não apenas pela influência sobre o pensamento oitocentista, mas também porque os positivistas trataram diretamente da questão dos museus, como seu mentor Auguste Comte que considerava o museu "*Une des saines constructions de*

⁸⁶ CARNEIRO, David. *Muzeus - Sua História e Sua Função*. Curitiba: Ed. J.B. Groff. 1931.

notre temp anarchique [...]" (apud CARNEIRO, 1931, p.3). Ao fazer esta afirmação, quase uma máxima, acreditamos que Comte está aludindo não somente à criação e abertura ao público do Museu do Louvre pela Convenção⁸⁷, em 1793, mas também aos influxos do Iluminismo e às grandes transformações provocadas no século XIX pelas repercussões da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e das revoluções burguesas. Comte nasceu em plena Revolução Francesa e começou a desenvolver suas teorias no período imediatamente posterior à epopeia napoleônica, correspondendo à consolidação dos ideais burgueses que vão se impor decisivamente com a Revolução de 1830.

Os ideais preconizados pelo Positivismo em relação aos museus, apesar de terem influenciado os museus brasileiros da transição do século XIX e XX, em 1931, quando o texto de David Carneiro foi publicado já estavam sendo postos em xeque pelas influências que despontavam, sobretudo francesas, tendo como epicentro o Escritório Internacional de Museus com suas publicações, como a revista *Mouseion*, e os seminários que organizou: Conferência de Roma (1930), Atenas (1931) e Madri (1934), que promoveram debates sobre questões relativas à Conservação, Preservação e Restauração, bem como sobre Museografia, organização de Museus e metodologias de processamento de acervos museológicos. Havia ainda influência norte-americana que apontava para os museus o caminho da educação e da reformulação, isto é, que se transformassem em instituições mais atrativas, confortáveis, acessíveis e didáticas para atraírem o público. Estes pressupostos estavam presentes na formação oferecida pelo Curso de Museus, mais exatamente nas propostas da disciplina Técnica de Museus, implantada em 1933 por Gustavo Barroso. Mesmo questionadas pelas ideias novas que despontavam, vários aspectos da visão positivista de museus foram mantidos, como a ideia de objeto como relíquia; a visão evolucionista de história; a valorização conferida aos episódios de cunho militar e o culto aos heróis, todas estas presentes, inclusive, nas concepções do próprio Gustavo Barroso. O que nos parece mais interessante é o fato do Positivismo ter preconizado a função social dos museus, sobretudo educativa, antecipando-se à orientação que predominará de maneira crescente nos museus americanos dos anos 10, 20 e 30 e que influenciará os museus europeus do período entre guerras.

Contemporânea do Romantismo, a doutrina positivista não ficou totalmente isenta de certa dose de saudosismo, ainda que tenha uma interpretação diferente do processo histórico, sobretudo pelo cunho cientificista e sociológico que lhe confere. Sua influência sobre os

⁸⁷ Convenção Nacional Francesa, período da Revolução Francesa que estendeu-se de 1792 a 1795.

museus evidencia-se numa ideia evolucionista da sociedade e, conseqüentemente, numa concepção linear e cronológica da História e da Arte. O fato é que o Positivismo fundamenta-se numa espécie de veneração ao passado, o que corresponde a dizer ao legado dos vultos proeminentes e a suas ações heroicas, tudo isto sintetizado no culto à História como um todo. Segundo a concepção oitocentista, a instituição mais representativa de toda esta noção de passado seria o museu, consistindo também, ainda conforme a visão positivista, num espaço por excelência de culto às gerações pretéritas.

No Brasil, a filosofia positivista tivera como um dos principais divulgadores Benjamin Constant, então professor da Academia Militar, no Rio de Janeiro. A disseminação dos preceitos positivistas nos meios militares, nos idos de 1870, fora decisiva para a implantação da República. Ao contrário do que ocorrera na França, onde o Positivismo havia influenciado questões de ordem econômica, no Brasil, a influência maior se deu no campo da política, sobretudo no que se refere à substituição do regime monárquico pela República. Os ideais positivistas de Ordem e Progresso acabaram se transformando numa espécie de suporte teórico para os militares promoverem a mudança de regime e assumirem os novos destinos políticos. O Exército, organizado e hierarquizado, possuía os requisitos fundamentais para liderar a sociedade, promover a República e assumir o novo governo.

Em termos oficiais, a repercussão do Positivismo na recém-instalada República, no que se refere aos museus e à preservação de patrimônio, restringiu-se à aquisição da casa onde residiu Benjamin Constant e à colocação de uma lápide em sua memória, como pode ser constatado nas Disposições Transitórias do Título V, Artigo 8º da Constituição de 1891: “O Governo federal adquirirá para a Nação a casa⁸⁸ em que faleceu o Doutor Benjamin Constant Botelho de Magalhães e nela mandará colocar uma lápide em homenagem à memória do grande patriota - o fundador da República” (BRASIL, 1891, s.p.).

Esta proposta do Governo Provisório Republicano revela a disposição ao culto dos vultos históricos e pode ter se inspirado na iniciativa dos testamentários de Comte, sobretudo de Laffitte⁸⁹, que reuniu seu acervo, inclusive seus textos e sua biblioteca, conservando-os no seu apartamento de Paris onde ele morou desde 1841 e faleceu em 1857. A preservação deste apartamento acabou originando a *Maison d'Auguste Comte*, no melhor estilo de um museu-casa como a de Benjamin Constant. Por outro lado, seria um positivista brasileiro, Paulo

⁸⁸ A viúva de Benjamin Constant ficou com usufruto da casa que, após sua morte, passou à filha solteira. Na década de 60 a casa passa à guarda do IPHAN sendo aberta ao público como museu em 1982.

⁸⁹ Pierre Laffitte (1823-1903), filósofo francês, um dos mais próximos discípulos de Auguste Comte.

Carneiro⁹⁰, então residindo em Paris, que faria o processamento técnico museológico de todo o acervo e articulava a criação oficial do Museu de Augusto Comte, defendendo-o não somente da degradação, mas também do perigo de demolição.

O Brasil constituiu um campo bastante favorável para o desenvolvimento dos ideais positivistas que se fortaleceram com a implantação da República, no entanto, nas primeiras décadas do século XX, o Positivismo encontrava-se em processo crescente de esvaziamento, sendo defendido por alguns poucos seguidores fiéis como Miguel Lemos, Teixeira Mendes, Marechal Rondon, Júlio de Castilhos, Roquete Pinto e David Carneiro, cujo nome completo era David Antônio da Silva Carneiro.

Colecionador, professor, filósofo, historiador e escritor, David Carneiro nasceu em Curitiba, em 29 de março de 1904. Seu pai era empresário e Coronel da Guarda Nacional, chamado igualmente David Antônio da Silva Carneiro, pertencente a uma família rica e influente e que tivera expressiva participação na história paranaense. Graças à estabilidade econômica de sua família, David Carneiro Filho pode estudar em bons colégios tanto em Curitiba quanto em outras cidades. A princípio, ele pensou em seguir a carreira militar tendo estudado no Colégio Militar de Barbacena e do Rio de Janeiro, no entanto, retornou a Curitiba, onde se diplomou em Engenharia Civil e assumiu as empresas da família, proprietária de uma das mais antigas indústrias de mate do Paraná. Iniciado pelo pai na doutrina positivista desde cedo, em 1923 Carneiro participou da fundação do Centro de Propaganda do Positivismo no Paraná, depois transformado em Centro Positivista do Paraná. Posteriormente, foi diretor da Escola de Música e Arte e professor da Faculdade de Filosofia, ambas da Universidade Federal do Paraná. Um breve esboço biográfico sobre ele foi publicado na página do Colégio Brasileiro de Genealogia:

Cursou a Escola Americana de Curitiba-PR (1910/15), o Instituto Cesário Mota, de Campinas-SP e o Liceu Francês, no Rio de Janeiro. Resolve, então, ser militar e ingressa no Colégio Militar de Barbacena-MG em 1918, transferindo-se no ano seguinte para a unidade do Rio de Janeiro. Ali permanece até 1922, formando-se com medalha de ouro. Contudo, seus ideais militares caem por terra com o episódio dos 18 do Forte, no qual perde a vida seu grande amigo Newton Prado. Regressa ao seu Estado, ingressa na Faculdade de Engenharia da Universidade do Paraná e conhece Marília Suplicy de Lacerda, com quem viria a se casar. Engenheiro formado em 1928 e adepto ferrenho do Positivismo, perde o pai logo após a formatura, o

⁹⁰ Paulo Estevão Berredo Carneiro (1901-1982), químico, diplomata e escritor. Secretário de agricultura do estado de Pernambuco. Professor de Química Geral da Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Doutor em Química pelo Instituto Pasteur de Paris (1931). Representante brasileiro na Primeira Assembleia Geral das Nações Unidas (1946). Embaixador do Brasil junto à UNESCO (1946-1958).

que o obriga a assumir a direção do engenho de erva-mate “David Carneiro & Cia”, onde permanece até 1943, quando falece sua mãe⁹¹ e ele deixa definitivamente os negócios, passando a dedicar-se às atividades culturais. Seu foco de interesse principal são a História e a Filosofia, abordando também a Educação, a Religião, a Museologia e a Numismática. (2012)

Desde muito jovem ele colecionava fósseis, minerais, moedas e armas. Em 1928, com o crescimento de suas coleções, criou o Museu Coronel David Carneiro, em homenagem ao pai, falecido nesta ocasião e que fora um grande incentivador de suas atividades colecionistas. O acervo deste Museu era bastante heterogêneo e representativo, não apenas da história do Paraná, mas também do Brasil, reunindo móveis, esculturas, pinturas, porcelanas, baixelas e moedas, além de peças etnográficas e de mineralogia. A parte referente à armaria e as insígnias era muito significativa, sobretudo, relacionadas à Guerra do Paraguai e à Revolução Federalista de 1893: canhões, espadas, punhais, lanças, metralhadoras, pistolas, fuzis e granadas, além de uniformes, medalhas e bandeiras. Em síntese, um museu tipicamente positivista com acervos alusivos à História do Mundo e à História da Humanidade, esta, de cunho local, concentrada na história do Paraná e enfatizando episódios militares e figuras heroicas. A própria denominação do museu é uma maneira que David Carneiro teve de cultuar a memória do pai, o Coronel David Carneiro.

Em 1931, o Museu Coronel David Carneiro foi transferido para uma sede definitiva, onde foi construída uma sala de conferências, bem como uma Capela da Religião da Humanidade, um verdadeiro complexo arquitetônico para estudo, culto e divulgação da doutrina positivista comtiana. O Museu ficou aberto ao público por mais de seis décadas, até 1994, sobrevivendo apenas quatro anos ao falecimento de seu idealizador, ocorrido em Curitiba, a 3 de Agosto de 1990. Em 2004, o acervo foi adquirido aos herdeiros de David Carneiro pelo Governo do Estado do Paraná e incorporado ao Museu Paranaense.

A atuação de Carneiro como um dos positivistas brasileiros mais inveterados e fiéis aos ideais de Comte repercutiu no seu trabalho como “museólogo”, fazendo com que suas concepções de museu se confundissem com suas posturas positivistas e vice-versa. Sua defesa da doutrina positivista é reconhecida até mesmo por estudiosos franceses, inclusive no que se refere à criação do “Museu Positivista”:

Les indices abondent nos jours de la fidélité brésilienne à l'égard du positivisme et de Comte. On peut mentionner, entre autres, le récent Colloque le Curitiba (Parana) au début de septembre 1978, où, sur l'initiative du professeur David Carneiro, se sont réunis l'ensemble des positivistes

⁹¹ Alice Monteiro da Silva Carneiro.

brésiliens, dans le cadre de la **chapelle et du musée positivistes** fondés par D. Carneiro.(grifo nosso) (BASTIDE, 1979, p.96).

2 O TEXTO

Em 1931, à época da instalação do Museu Coronel David Carneiro em seu prédio próprio, e, coincidentemente, no ano anterior à criação do Curso de Museus, no Museu Histórico Nacional, David Carneiro publicou seu livro "Museus - Sua História e Sua Função", provavelmente, o primeiro e único que ele escreveu sobre este assunto. Apesar de ser muito pouco conhecido, sobretudo nos meios acadêmicos de Museologia, é um importante documento para o estudo da Museologia no Brasil, tanto pelo seu caráter pioneiro quanto pela sua forte vinculação à filosofia positivista, evidente no próprio subtítulo: "Opúsculo a respeito dos museus encarando a sua função e o seu destino sob as luzes da verdadeira ciência (sic) positiva, de acordo com os ensinamentos de AUGUSTO COMTE" (CARNEIRO, 1931, s.p.).

A obra, ou melhor, pequena obra, como sugere o autor ao denominá-la opúsculo, pertence à Coleção Mariettinha Leão de Aquino, do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil - NUMMUS, e foi adquirida pela mesma, na cidade do Rio de Janeiro, em 1983, numa livraria de livros usados. O caráter de raridade da obra levou-a a doá-la ao NUMMUS, em 2007. Editado pela Editora J. B. Groff, de Curitiba, provavelmente a expensas de Carneiro, o livreto tem história e provavelmente pertenceu a outro conhecido pensador positivista, como podemos depreender de uma inscrição em tinta ferrogálica, na parte superior da capa: "Dr. Otávio M. de Rezende/Rio". Trata-se, a nosso ver, de Otávio Murgel de Resende, advogado com importante atuação na área do Direito Militar e que, desde muito jovem, frequentava a Igreja Positivista do Brasil onde Teixeira Mendes o orientara na leitura da obra de Comte⁹².

O texto consta de 48 páginas e foi estruturado em 14 tópicos, na forma de capítulos, mas sem numeração: – Esboço Biográfico de Ptolomeu Lago; – Estudo Histórico; – Grandeza Transitória dos Museus; – Museus; – Função Atual dos Museus; – Organização Especial Interna; – Organização Nacional dos Museus; – Direção; – Divisão; – Depósitos; – Dizeres Elucidativos; – Dos Tezouros Artísticos e Históricos a Defender; – Tradições Locais; e, finalmente, – Conclusão. Não há espaço neste artigo para tratarmos de todos estes itens, motivo pelo qual nos limitaremos a abordar somente alguns aspectos ligados às concepções de museus defendidas por David Carneiro. Mesmo porque, como dissemos, temos como

⁹² REZENDE, Condorcet. Octavio Murgel de Resende: Uma vida dedicada à Justiça Militar. Justiça Militar da União. 2003. p.21.

objetivos, neste artigo, somente divulgar e fazer algumas considerações pontuais sobre esta obra de Carneiro.

As ideias positivistas estão presentes do começo ao fim do texto que apresenta, inicialmente, um histórico dos museus a partir da biografia de Ptolomeu I⁹³, rei helenístico do Egito, do século 111 a.C., tido como o fundador do Museu de Alexandria. Neste espaço dado a Ptolomeu percebe-se logo a importância conferida aos museus pelo Positivismo, tanto que ele foi homenageado no próprio Calendário Histórico Positivista. Seu nome foi dado ao dia 11, da Semana de Alexandre, a segunda do mês de César, aparecendo ao lado de estadistas e líderes militares como Péricles, Felipe, Demóstenes, Filopemen, Políbio e Alexandre. E isto, não pelas qualidades de guerreiro e estadista de Ptolomeu e sim por ter sido o criador do Museu de Alexandria, considerado como seu maior feito. “Seu principal título de glória, não é entretanto o de ter ele escrito a história das campanhas de Alexandre, nem o de ter sido o mais eminente dos seus generaes. **É ele o de haver fundado o celebre muzeu de Alexandria [...]**” (grifo nosso) (CARNEIRO, 1931, p.6).

Ao fazer um "estudo histórico" sobre os museus, David Carneiro associa o desenvolvimento destas instituições, não a todo um contexto histórico e cultural, mas sim a uma estrita relação com os historiadores. Para ele, os museus se transformaram a partir da atuação dos historiadores e a própria aceção moderna do termo museus estaria ligada ao momento em que estas instituições deixaram "de ser o lugar, dos poetas para ser exclusivamente o refugio dos historiadores" (CARNEIRO, 1931, p.10). No entanto, não fica totalmente claro em que momento isto ocorreu. Por dedução, supomos que o autor esteja se referindo ao Renascimento, uma vez que, nos parágrafos anteriores tratava dos museus na Idade Média. Acreditamos que, ao fazer esta associação entre museus e historiadores no Renascimento, Carneiro esteja identificando uma postura científica em relação tanto à História quanto ao Museu, bem como concebendo uma ideia dos objetos como fonte de informação. “Os historiadores foram se tornando exigentes, e já se não contentavam com os alfarrabios velhos nem com as antigas crônicas manuscritas, e iam à procura das iluminuras, das gravuras, dos desenhos, dos quadros, das esculturas” (CARNEIRO, 1931, p.10).

A ideia de primazia da História na relação com os museus talvez possa ser justificada pela visão evolucionista do mundo e do homem, presente no cerne do próprio Positivismo, e

⁹³ Antigo general de Alexandre Magno, primeiro rei da dinastia greco-macedônica dos Ptolomeus, que governou o Egito até a dominação romana. Conhecido também como Ptolomeu Soter (Salvador) ou Ptolomeu Lagos, alusão à família dos Lágidas.

que pode ser constatada não apenas na aceção, mas também na definição tipológica dos museus apresentada por Carneiro e, mais uma vez, associadas à História:

[...] como havia duas histórias uma em face da outra correspondendo ao eterno dualismo – Homem e Mundo – o museu se foi aos poucos dividindo. Dum lado se amontoavam as riquezas ligadas á historia universal, e doutro lado se amontoavam as belezas que a natureza dava: as plumagens dos passaros, as pedras raras, as plantas esquizitas... E dahi surtiu necessariamente a aceção atual da palavra Museu, que é a dum centro em que se reúnem elementos para as pesquisas concretas, quer da historia da Humanidade, quer da historia do Mundo. E dahi tambem surgiram as duas especies de museus: Os de historia universal (ou especial a cada país) e os de historia natural, em todos os seus ramos (CARNEIRO, 1931, p.10-11).

Na realidade, para David Carneiro, havia basicamente duas categorias de museus: os museus de história, relacionados à História da Humanidade, e os museus de história natural, referentes à História do Mundo e correspondendo ao que se identifica na atualidade como museus de Ciências Naturais. Estes dois grupos são estruturados por ele a partir da função. Os históricos são divididos em "geraes" ou "especies". Do Brasil ele cita apenas dois exemplos: o Museu Histórico Nacional, obviamente na categoria de museu histórico de caráter geral, e o Museu Nacional, "o da Quinta da Boa Vista", como museu de história natural.

Hoje, de acordo com a sua atual função, os museus se dividem em dois grupos. Uns são historicos, geraes e especies, entre os quais poderemos citar o Museu Historico Nacional no Rio de Janeiro, o British Museum e a Torre de Londres como museus geraes de história. O de Cluny, em Paris, especial á Edade Media e ainda em Paris o do Carnavalet especial á Revolução Franceza, e á cidade de Paris. Outros museus se destinam á História Natural como o Zoological Museum de Londres, em Queen's Gate, e ainda outro aqui no Brasil, o da Quinta da Boa Vista, especial á Mineralogia, Geologia, e com seções especies de etnografia indígena (CARNEIRO, 1931, p.16).

Os museus de arte não entram nesta divisão e acreditamos que, ao ignorá-los, Carneiro estaria considerando-os como inseridos nos museus históricos, pois ele cita uma definição de museu do “dicionarista” Émile Littré⁹⁴ que contempla, não apenas as artes, mas também as "indústrias", ou seja, o que entendemos como museus de tecnologia. Apesar de não ser esclarecido por Carneiro, Littré também era positivista, no entanto, pertencia a uma ala não apenas mais moderada, mas também contestatória, na medida em que aceitava o Positivismo como método científico, mas rejeitava-o como religião e política. Naturalmente, para Carneiro, era preferível citar uma definição de museu de um filólogo positivista, ainda que

⁹⁴ Maximilien Paul Émile Littré (1801-1881), filólogo, filósofo e político francês, discípulo de Auguste Comte.

não fosse cem por cento positivista, do que uma definição de um autor não positivista. Mas vejamos a definição de Littré citada por Carneiro:

A seguinte definição, devida ao dicionarista erudito. Sr. E. Littré pareceu-nos a mais adequada ao que hoje se compreende por muzeu: "Lugar destinado ao estudo das letras, das ciencias (sic), da história e das belas artes, reunindo as produções e os fragmentos de monumentos. Coleção de objetos raros ou precíozos que diga respeito ás ciencias (sic), ás artes, á história ou á industria (CARNEIRO, 1931, p.17).

Esta definição de Littré, publicada em seu *Dictionnaire de la langue française*⁹⁵ revela não somente a visão positivista, mas também a ideia mais corrente, no século XIX, de museu como local primordialmente de estudo. Deduzimos que esta função de “estudo” é abrangente e está associada à noção de museu como meio de educação sintonizando-se com os ideais de justiça social do Positivismo. Isto fica claro na ênfase conferida, por Carneiro, à função dos museus refletindo, mais uma vez, a presença marcante dos ideais positivistas de justiça e de progresso sociais, ideais fortemente associados às repercussões da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. O Positivismo pregava uma sociedade justa, fraterna e progressista e, naturalmente, os museus deveriam contribuir para atingir esta meta, tanto em termos de educação quanto de ampliação dos horizontes desta mesma sociedade, esclarecendo-a sobre o mundo e o passado, este, ligado sensivelmente “pelo coração” através da Arte ou da História. Pelo menos é esta a interpretação que depreendemos a partir de uma “fala” de Carneiro: “De fato, a função atual dos muzeus é a instrução do proletariado, é de dar-lhe idéa das maravilhas do Mundo em que vive, ou de ligal-o pelo coração atraves da arte ou da tradição historica, ao passado.” (CARNEIRO, 1931, p.21)

Esta ideia precursora de “instrução do proletariado” sintoniza-se tanto com as concepções iluministas do século XVIII quanto com os ideais da Revolução Francesa e preconizam as propostas de inclusão social da Museologia contemporânea, sobretudo disseminadas a partir da Declaração de Santiago do Chile de 1972. Carneiro associa o princípio da função social a outro princípio que se afirmava na década de 1930 nos museus norte-americanos, a função educativa. Ao que parece, ele identifica o museu não somente como coadjutor da educação formal, mas até mesmo como um possível substituto para escolas dispendiosas, inacessíveis aos segmentos sociais sem recursos, como o “proletariado”:

⁹⁵ Conhecido como Le Littré, a primeira edição foi publicada em quatro volumes, entre 1863 e 1872 e a segunda entre 1873 e 1877. Em 1874, foi elaborada uma versão reduzida, conhecida como *Petit Littré*. A partir desta foi publicada, em 2004, uma versão ampliada, *Le Nouveau Petit Littré*.

Bem sabemos que atualmente o proletariado, acampado na sociedade e ainda não incorporado a ela não tem meios de instruir-se nem tem ocasiões de instruir-se como o rico. É preciso pois que ele vá conhecendo através dessa sua criação de nosso tempo anárquico [o museu] o que não pode aprender nas escolas (CARNEIRO, 1931, p.21).

Por outro lado, a concepção positivista de função social dos museus está impregnada dos princípios de regeneração social e moral, bem como de altruísmo⁹⁶, aliás, um termo criado e popularizado pelo próprio Comte para opor-se à noção de individualismo e caracterizar a inclinação humana de dedicar-se ao outro. E o museu, pelo seu caráter universalista, poderia ser um espaço por excelência para a prática deste altruísmo e do princípio de participação comunitária. Para o Positivismo, o altruísmo é não somente um princípio, mas um sentimento que sintetiza todo o ideário desta filosofia. Como não poderia deixar de ser, todas estas noções de altruísmo e regeneração social e moral estão presentes no texto de David Carneiro. Por outro lado, a ideia de regeneração moral reveste-se de uma espécie de moralismo que pode estar relacionada a uma oposição à cultura clássica, sobretudo no que se refere à representação do nu na arte. Esta postura moralista do Positivismo em relação ao nu artístico reflete não somente a influência da doutrina católica sobre Comte, mas também a predominância da moral burguesa ao longo do século XIX, correspondendo ao que se convencionou chamar de Era Vitoriana⁹⁷. Neste período, os valores morais foram pautados por um severo puritanismo que atingia principalmente as questões relativas à sexualidade e impunha uma série de preconceitos e restrições, sobretudo às mulheres. Quadros de nus só eram aceitos nos museus, exposições e salões quando idealizados, revestidos de um caráter alegórico ou inseridos num contexto histórico. O nu feminino “A Carioca”, uma alegoria ao Rio Carioca, pintada por Pedro Américo e enviada por ele a D. Pedro II, em 1864, como forma de agradecer o apoio recebido quando estudara na França, ainda que idealizado e simbólico, provocou tantos comentários maledicentes que o Imperador foi obrigado a desfazer-se da obra, presenteando-a ao Kaiser Guilherme I, da Prússia⁹⁸.

O fato é que o Positivismo via as pinturas e esculturas de nus como nocivas à sociedade e não como representativos dos desdobramentos do antropocentrismo greco-romano no Academismo e em várias outras tendências artísticas que se desenvolveram após o

⁹⁶ Em francês *auttruisme*, termo criado por Comte a partir da palavra *autrui*, "relativo aos outros", do latim *alter*, outro.

⁹⁷ Período relativo à Rainha Vitória (1837-1901), do Reino Unido, caracterizado pelo progresso econômico, consolidação da Revolução Industrial e expansão do Império Britânico.

⁹⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado. In: História da Pintura Brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. v.4. p.33.

Renascimento. Em consonância com esta prevenção positivista, Carneiro mostra-se bastante radical considerando que os nus excitavam "os instintos do mais baixo egoísmo" e, por isso mesmo, deveriam ser rejeitados em um "museu normal".

Tudo no museu deve estar subordinado ao fim social de ser útil ao povo, a todos, vivendo para outrem e por outrem, e desse modo devem ser rejeitadas dum museu normal tudo o que não conduzir ao altruísmo, e for nocivo, como as coleções de múmias, **os quadros nús e as esculturas de corpo feminino despídos** que contribuem para a ausência de veneração, levam ao cepticismo ou á anarquia ecitando (sic) os instintos do mais baixo egoísmo. (grifo nosso) (CARNEIRO, 1931, p.38).

Esta postura positivista contra as representações de nu na arte talvez possa explicar, em parte, a inexistência de museus de arte no Brasil no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a despeito da atividade artística da Academia Imperial, depois Escola Nacional de Belas Artes. Nesta época foram criados museus históricos e de ciências em vários pontos do país, às vezes conjugados numa mesma instituição, todos de caráter enciclopédico e tentando dar conta da história do mundo e da humanidade, conforme as propostas positivistas. A presença de obras de arte nestes museus, quando ocorria, era muito mais pelas implicações históricas do que propriamente artísticas. A existência da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, bem como das Exposições Gerais, depois transformadas, na República, nos Salões da Escola Nacional de Belas Artes, de certa forma funcionaram como uma alternativa à falta de museus artísticos. Entretanto, não houve nenhuma predisposição efetiva na Academia-Escola de Belas Artes no sentido de criar um museu de arte propriamente dito, pelo menos ao longo de mais de cem anos de existência desta instituição⁹⁹. Contraditoriamente, vai partir de artistas acadêmicos, seguidores do Positivismo, a ideia de criação de um museu de arte. Por volta de 1889-1890, à época da Proclamação da República, houve um movimento contestatório dos alunos da Academia reivindicando mudanças na sua estrutura e forma administrativa e de ensino, gerando um embate de grupos antagônicos que o crítico de arte Frederico Moraes chamou de "modernos e positivistas" (MORAIS. 1944. p.29-38). Dentre as reivindicações do grupo Positivista, liderado pelos pintores Júlio Montenegro Cordeiro, Décio Vilares e Francisco Aurélio de Figueiredo, constava a extinção da Academia e sua transformação em "Museu Nacional de Pintura e Escultura", conforme ficou estipulado no projeto de reforma, conhecido como Projeto Montenegro Cordeiro. Este projeto foi encaminhado ao Governo Republicano em 30 de janeiro de 1890 e constitui um documento praticamente desconhecido e pouco trabalhado nos estudos sobre Museus e Museologia. Os

⁹⁹ A Academia teve origem na Missão Artística Francesa de 1816.

artigos 1º e 3º tratam da criação do museu e de suas finalidades e merecem ser vistos na íntegra:

Art 1º - Fica extinta a Academia de Belas-Artes e fundado com o material existente o Museu Nacional de Pintura e Escultura. [...] Art 3º - O Museu ficara a cargo de um director da livre confiança e nomeação do Governo e só manterá o pessoal estrictamente necessario ao bom desempenho de suas funcções. Elle terá por fim: I. Ser o depositario e zelador das obras de arte que lhe forem confiadas; II. Manter-se em exposição permanente ao público; III. Fazer aquisição de cópias fieis dos quadros e estatuas notáveis dos mestres de todas as escolas que tem florescido; IV. Promover a reproducção, por meio de cópias ou de outros processos, de suas obras mais importantes e distribuirl-as pelos differentes Estados confederados afim de se iniciar em cada um delles um pequeno museu.¹⁰⁰ (CORDEIRO, FIGUEIREDO e VILLARES, 1890, p.9-10.)

A presença maciça de nus no “material existente” na Academia, cuja metodologia era fundamentada no estudo do corpo humano, leva-nos a conjecturar sobre o fim que os positivistas dariam a estas “academias”¹⁰¹. Provavelmente estes estudos de nus seriam descartados neste museu positivista, na medida em que levavam ao “ceticismo”, à “anarquia” e excitavam “os instintos do mais baixo egoísmo” (CARNEIRO, 1931, p.38). Naturalmente, neste “Museu Nacional de Pintura e Escultura” seriam expostas somente as obras “notáveis dos mestres de todas as escolas”, ou melhor, as obras que estimulassem os bons sentimentos e fossem evocadoras de temas históricos, sobretudo de episódios patrióticos e edificantes. Este museu positivista jamais se concretizou e somente durante o Estado Novo, em 1937, vai ser criado, no Rio de Janeiro, o primeiro museu especificamente de arte, o Museu Nacional de Belas Artes - MNBA, reunido o acervo da antiga Academia-Escola de Belas Artes. É interessante observar, neste projeto positivista não concretizado, a ideia de um museu de arte “em exposição permanente ao público”, bem como a proposta de proliferação de “pequenos museus” nos estados, refletindo a importância conferida à instituição Museu pelo Positivismo.

Outro aspecto dos museus tido como inadequado à sociedade pela visão positivista refere-se às “coleções de múmias” tidas também como nocivas e isto porque contribuíam para “a auzência de veneração”, ou seja, ferindo outro princípio em relação ao respeito aos que vieram antes, aos mortos, em número infinitamente maior que os vivos considerando o passado da humanidade. Esta postura de respeito às múmias, assunto polêmico e quase um tabu na atualidade, prenuncia uma preocupação relativamente recente em relação à ética dos

¹⁰⁰ Projecto de Reforma no Ensino das Artes Plástica apresentado ao Cidadão Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Interior pelos cidadãos Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurelio de Figueiredo. Rio de Janeiro: p. Central, de Evaristo Costa, 1890. p.9-10.

¹⁰¹ No jargão acadêmico, academias eram desenhos ou pinturas de nus, independentes de uma composição e com finalidade específica de estudo do corpo humano.

museus, tendo sido tratada no Código Deontológico para Museus do Comitê Internacional de Museus - ICOM, tanto no que se refere à aquisição, coleta e pesquisa, quanto à exposição, como podemos constatar no item 4.3 “Exposição de objetos “sensíveis” e / ou que podem ferir sensibilidades”:

Os restos humanos e os objetos considerados sagrados devem ser expostos de acordo com normas profissionais, levando em consideração, quando conhecidos, os interesses e as crenças dos membros da comunidade, dos grupos religiosos ou étnicos de origem. Devem ser apresentados com cuidado e respeito à dignidade humana de todos os povos (ICOM, 2009, p.12).

Após destacar a função educativa como “verdadeiramente eminente dos museus” (CARNEIRO, 1931, p.24), Carneiro passa a falar sobre a organização dos museus brasileiros defendendo uma estruturação bem aos moldes positivistas, hierarquizada e orgânica, tendo como “cabeça” um “museu central” (1931, p.26) ao qual ficariam subordinados os museus estaduais. No caso dos museus históricos, haveria uma temática padrão fundamentada numa estrutura cronológica privilegiando fases da história nacional com nítida interpretação de uma lógica evolutiva, ou seja, de Colônia à Independência e desta à República. Parece-nos clara, também, a ideia de uma transformação histórica fundamentada nos movimentos revolucionários e nos atos de heroísmo, como podemos depreender no módulo: “Precursores da Independência, os Inconfidentes”.

No caso especial do Brazil, os museus tanto geraes quanto especiaes, isto é, particulares, deviam estar subordinados a um único uniforme e simpatico ponto de vista, e para tal fim era desde logo preciso que os museus locais estivessem subordinados ao centro, isto é ao museu central, e ao seu ponto de vista concreto. Para o estudo da Historia Brasileira e de sua evolução, havia necessidade de se organizar um quadro ao qual todos se submetessem. Por exemplo. “Colonia – Precursores da Independencia. os Inconfidentes – Independencia – Republica”. Cada museu estadual forneceria ao centro os elementos primordiais da documentação precisa, sem despojar-se do necessario para marcar os traços inconfundiveis da evolução nacional, ficando entretanto com o que fosse primordial á caracterização de epochas historicas locais (CARNEIRO, 1931, p.27).

Finalizando, gostaríamos de abordar mais um aspecto da visão positivista de museu, isto é, seu caráter não permanente. Esta ideia, contraditoriamente, opõe-se aos princípios de altruísmo e de função educativa dos museus. Além disso, diverge também, radicalmente, da ideia contemporânea de museu como uma instituição autônoma e eminentemente de “caráter permanente”, como prevê a definições do ICOM (2009). O Positivismo considerava o museu como uma instituição relevante para a sociedade e fadada a um papel grandioso, porém, o museu era visto como uma instituição provisória funcionando como um elo de transição uma vez que suas funções seriam assumidas, no futuro, pelos templos dedicados à Humanidade.

Isto pode ser percebido, a princípio, quando Carneiro distingue sumariamente o bom museu do mau museu: o museu concebido conforme os preceitos positivistas de altruísmo, prestando “serviços aos filhos bons da Humanidade”, e os museus que prestam os “deserviços dos seus algozes”, provável alusão aos museus de arte que excitariam o ceticismo e “os instintos do mais baixo egoísmo”.

Os muzeus, instituição provizoria, passíveis de reorganização para o seu eminente destino, mesmo provizorio, se destina a uma glorificação tacita, e a uma codenação (sic) tacita e provizoria, conforme os serviços dos filhos bons da Humanidade, ou os deserviços dos seus algozes (CARNEIRO, 1931, p.44).

Esta premissa fica evidente quando Carneiro conclui seu texto e reitera o caráter provisório do museu, destacando seu papel na sociedade. De acordo com as perspectivas positivistas haveria, no futuro, uma era positiva com o estabelecimento da Religião da Humanidade e nesta fase de plenitude do desenvolvimento dos homens e da sociedade os museus seriam dissolvidos e substituídos pelos “tesouros dos templos” dedicados à Humanidade. De certa forma, os museus voltariam às suas origens religiosas, isto é, como o *Mouseion*, Templo das Musas, ou as salas dos tesouros dos templos gregos. Ainda segundo a ótica positivista, haveria um “processo de purificação” e os acervos considerados “inúteis” ou “nocivos” à sociedade seriam queimados e somente as “verdadeiras relíquias” seriam incorporadas aos Tesouros dos Templos positivistas. Mas passemos à conclusão de Carneiro:

Os muzeus, são, como se vê do que fica atrás, um poderoso elemento de progresso intelectual e moral, porem provizorio, porque no futuro, com a instituição do sacerdocio sistematico da Humanidade, os muzeus serão dissolvidos, cabendo ás verdadeiras reliquias a imncorporação aos tezouros dos templos normaes. Tudo o que for, porem, julgado inutil ou nocivo terá que ser queimado nas piras de purificação. É essa tambem a razão porque os muzeus atuaes tem que amontoar tudo o que se lhes apresentatar, indistintamente (salvo naturalmente o que for contra indicado desde já), para que o futuro sacerdocio escolha e aproveite o que merecer incorporação. (CARNEIRO, 1931, p.48).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, e a título de conclusão, após termos abordado alguns poucos aspectos do texto de David Carneiro podemos depreender alguns pontos bastantes “modernos” no que diz respeito ao reconhecimento da vocação educativa e da função social dos museus. Estas premissas estão em sintonia com os ideais positivistas de altruísmo e de fraternidade social, herdados, em parte, do ideário da Revolução Francesa de 1789, e mesclados com alguns princípios da doutrina cristã, sobretudo católica, o que remete à formação religiosa de Auguste Comte. Entretanto, o fato do Positivismo evoluir para uma concepção religiosa faz com que haja um grande paradoxo em relação às concepções contemporâneas de museu. Este

ponto refere-se exatamente ao último aspecto abordado, a questão do caráter transitório do museu, inimaginável como regra na atualidade. E isto, por vários motivos, mas, sobretudo, por não haver entendimento de uma instituição que possa substituir, junto à sociedade, as funções básicas de um museu: preservação, conservação, pesquisa, investigação, comunicação, informação e educação.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Paul Arbousse. *Sur le positivisme politique et religieux au Brésil*. In: **Romantisme**. v. 9, n. 2. Année, 1979.

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. **Congresso Nacional Constituinte**, Rio de Janeiro, DF, 24 de fevereiro de 1891. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm>. Acesso em: 18 de agosto de 2014.

CAMPOFIORITO, Quirino. A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado. In: **História da Pintura Brasileira no século XIX**. v.4. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CARNEIRO, David. *Muzeus - Sua História e Sua Função*. Curitiba: Ed. J.B. Groff. 1931.

COLÉGIO BRASILEIRO DE GENEALOGIA. Galeria de Associados, David Antonio da Silva Carneiro. Disponível em: <<http://www.cbg.org.br/novo/colégio/historia/galeria-socios/david-carneiro/>>. Acessado em 10 ago. 2012.

CORDEIRO, FIGUEIREDO e VILLARES. *Projecto de Reforma no Ensino das Artes Plásticas, Apresentada ao Cidadão Ministro e Secretário dos Negócios do Interior pelos Cidadãos Montenegro Cordeiro, Decio Villares e Aurelio de Figueiredo*. Rio de Janeiro: Typ. Central, 1890, 16p. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/projeto_montenegro_arquivos/Default.html>. Acessado em : 10 ago. 2012.

ICOM, International Council of Museum. *Comité Nacional Português. Comitê Brasileiro. Código Deontológico do ICOM para Museus. Versão lusófona, 2009*.

MORAIS, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Valverde. 1944.

REZENDE, Condorcet. *Octavio Murgel de Rezende: Uma vida dedicada à Justiça Militar. Justiça Militar da União*. 2003.

RIBEIRO JUNIOR, João. *O que é Positivismo*. 2ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ACESSIBILIDADE A MUSEUS BRASILEIROS: REFLEXÕES SOBRE A INCLUSÃO DE SURDOS

ACCESSIBILITY TO BRAZILIAN MUSEUMS: THOUGHTS ON THE INCLUSION OF THE DEAF

Tania Chalhub¹⁰²

Resumo: Pesquisa sobre acessibilidade de surdos a museus tendo como objetivo discutir a temática na literatura brasileira e seu reflexo na realidade museal. Tem como enfoque a inclusão social, o direito de portadores de deficiências terem acesso ao espaço museal como oportunidade de compreensão de todos os elementos de informações disponíveis, sem barreiras, principalmente as de comunicação e informação. Foi realizada pesquisa bibliográfica em quatro fontes: *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), Portal do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), o repositório Benancib que agrega as pesquisas realizadas na Ciência da Informação, e o Portal do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES). Alguns museus são apontados como experiências bem sucedidas de acesso a pessoas com deficiência. Os resultados apontam para uma lacuna na comunicação científica via periódicos brasileiros, talvez por ser a acessibilidade a pessoas com deficiência um tema relativamente novo e em expansão, dessa forma tem sido mais debatida em eventos científicos de diferentes áreas. Os autores sinalizam a necessidade de desenvolvimento de ações específicas para que qualquer pessoa ao visitar um museu o faça com autonomia, conforto e segurança, e possa explorá-lo e se sentir acolhido.

Palavras-chave: Acessibilidade, Museu, Surdos, Inclusão Social

Abstract: Research about accessibility of the deaf in museums, aiming to discuss the theme in the Brazilian literature and its influence in the museum's reality. It has social inclusion perspective, focusing specially the rights of visitors with disabilities to visit museums as an opportunity for understanding all informational elements available, without barriers, mainly the communication one. The bibliographic research was based in four data sources: *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), the site of the *Instituto Brasileiro de Museus* (IBRAM) (Brazilian National Institute of Museum), the repository *Benancib*, which provides access to the research in the field of Information Science in Brazil, and the site of the *Instituto Nacional de Educação de Surdos* (INES- National Institute for the Education of Deaf). Some museums are pointed in the literature as good examples of successful experiences of accessibility to handicap people. The results show a gap in the scientific communication via journals in Brazil, maybe because of this subject, accessibility of handicap people is relatively new and in expansion. In this way, it is more concentrated in scientific events from different fields. The authors point to the need of developing specific actions to allow that anyone can visit a museum with autonomy, comfort and safety, being capable of exploring all its attractions and feeling welcomed in it.

Keywords: Accessibility, Museum, Deaf, Social Inclusion.

¹⁰² Profa. Adjunta do Departamento de Ensino Superior – DESU, Instituto Nacional de Educação de Surdos - INES.

1 INTRODUÇÃO

Diversos segmentos da sociedade, cientistas de diversas áreas além de profissionais de Museologia, ao longo de séculos, têm trabalhado para mostrar a importância do museu e do acesso a seu acervo como fonte de pesquisa primordial para a produção científica, para a democratização do conhecimento e da cultura, e também para educação de uma forma geral. Muito já foi escrito e discutido sobre os diferentes papéis desta instituição social ao longo da história das civilizações, sua importância para as ciências e humanidades, chegando às questões oriundas da Sociedade da Informação, os objetos digitais e acesso livre, por exemplo. Nesta pesquisa o foco é a acessibilidade de surdos ao acervo museal, numa abordagem do museu como espaço informacional de inclusão social.

A produção científica no Brasil sobre museus é bastante expressiva e está presente em diversas áreas, da Museologia à Educação, em periódicos e em eventos científicos. Como parte deste cenário de produção científica o GT 9 do Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB) representa uma amostra dessa discussão na realidade brasileira com grande diversidade dos temas abordados. O repositório Benancib que disponibiliza os 2.535 trabalhos apresentados no ENANCIB desde 1994, contém 346 artigos recuperados com a palavra-chave museu. Tais trabalhos versam sobre temas como: coleções científicas e antropológicas, patrimônio, educação não formal, museu virtual, curadoria, políticas públicas e visitante, para citar alguns.

Outra fonte de informação sobre produção científica acerca de museus é a plataforma SciELO, na qual é possível recuperar 186 artigos publicados em periódicos científicos brasileiros de diversas áreas como: Revista Brasileira de História (História), Revista Brasileira de Educação (Educação), Perspectiva em Ciência da Informação (Ciência da Informação), Memórias do Instituto Oswaldo Cruz (Saúde) e Mana: Estudos de Antropologia Social (Antropologia Social), dentre outras. A dispersão da literatura sobre museu e seu quantitativo podem estar relacionados ao baixo número de programas de mestrado e doutorado da área.

Em texto que discute a visita ao museu como momento de educação não formal Costa argumenta que os museus são

importantes espaços de produção e popularização de conhecimentos, fontes para a educação e ampliação cultural da sociedade, lugares onde o contato com o objeto, realidade natural e/ou cultural, pode apontar em direção a outros referenciais para desvendar o mundo (COSTA, 2013, p. 7).

Até o momento pode-se perceber a relevância deste espaço na sociedade atual, sua interface com diversas áreas por meio da produção científica, realidade que reflete as discussões de outros países. Mais recentemente, a questão de acessibilidade de pessoas com

necessidades especiais aos museus tem despontado em algumas áreas. Este tema tem despertado o interesse de diferentes profissionais que se mostram preocupados com as demandas específicas de grupos que, por muito tempo, foram excluídos de importantes espaços na sociedade, como museus, parques, escolas e locais de trabalho, para citar alguns. Segundo o Censo de 2010, há no Brasil 45,6 milhões de brasileiros com deficiência, e mais especificamente 9,7 milhões com algum tipo de deficiência auditiva - total, grande ou alguma dificuldade (IBGE, 2010). A inclusão destas pessoas em todas as esferas da vida social se faz cada vez mais premente, tanto pelo aspecto da garantia da cidadania quanto pela interconectividade dos espaços sociais.

Nesta pesquisa o tema despontou com a inquietação sobre como são percebidas as diferentes demandas de acessibilidade do espaço museal para todos os segmentos da sociedade. Numa primeira aproximação com o tema foi identificada certa dificuldade de acesso à literatura nacional que trouxesse o tema acessibilidade de surdos a museus de forma específica. Assim, foi necessária a combinação de literatura de mais de uma área, no caso, Museologia e Educação (Educação Especial com enfoque às pessoas surdas).

É fundamental tornar claro que neste texto o termo surdez é utilizado como em Pivetta, Saito e Ulbricht (2014, p. 148) “não como uma deficiência, e sim uma diferença linguística e cultural”. Esta diferença deve ser reconhecida e compreendida para que haja maior desenvolvimento das potencialidades e participação adequada nos espaços sociais. Em pesquisa sobre acessibilidade de surdos a Ambientes Virtuais de Ensino e Aprendizagem (AVEA), estas autoras sinalizam a importância de valorização do uso da língua de sinais na utilização em ambientes virtuais de ensino. Os resultados da pesquisa apontam para a

importância da presença do vídeo em Libras junto ao seu equivalente textual para que os alunos possam realizar as comparações e aumentar sua familiaridade com a Língua Portuguesa [...] atividades que explorem mais a visualidade, a inserção de vídeo ou outras estratégias visuais também foram enfatizadas tanto para a fixação de conteúdos, ferramentas pedagógicas, como para atividades de interação e comunicação (2014, p. 157).

Considerando a relevância do acesso a museus para a formação do cidadão e a necessidade de atendimento a diferentes demandas, é proposta a discussão de alguns aspectos da acessibilidade de pessoas surdas e, mais especificamente, acessibilidade a museus, sob a perspectiva da Ciência da Informação.

2 ACESSIBILIDADE EM MUSEUS – ALGUMAS DISCUSSÕES

Acessibilidade é um termo utilizado por diferentes áreas, como já mencionado, com multiplicidade de significados, abrangendo desde o arquitetônico à de bens culturais. Nesta

comunicação é utilizada a conceituação presente na Lei 10.098 de 2000, que trata da “acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida”. Segundo a referida lei, acessibilidade significa a “possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida” (BRASIL, 2000).

O enfoque do termo será o de inclusão social, ou seja, o direito de todos os cidadãos portadores de deficiências terem acesso ao espaço museal, como oportunidade de compreensão de todos os elementos de informações disponíveis, sem barreiras, principalmente as de comunicação e informação, e com ajuda técnica que “facilite a autonomia pessoal ou possibilite o acesso” (BRASIL, 2000), mais especificamente, aos surdos.

Acessibilidade a pessoas portadoras de deficiências não é temática a partir do século XXI, a mesma está presente nas discussões acadêmicas, jurídicas e em demais esferas da sociedade há algumas décadas. Paula e Carvalho (2009), ao discutirem o acesso de pessoas com deficiência às bibliotecas universitárias, apontam que este grupo tem merecido maior atenção da sociedade desde os pós-guerras mundiais, e que após a Declaração de Salamanca, em 1994, o tema ganhou mais peso, especialmente tendo como foco a educação.

Tangenciando nossa temática, é importante citar um artigo que tem como objeto bibliotecas e como foco a acessibilidade digital, e traz dados importantes para entendermos o termo em qualquer área e espaço. Para os autores, que abordam o termo na perspectiva de pessoas portadoras de deficiências,

acessibilidade é obtida combinando-se a apresentação da informação de formas múltiplas, seja através de uma simples redundância, seja através de um sistema automático de transcrição de mídias com o uso de ajudas técnicas (sistemas de leitura de tela, sistemas de reconhecimento da fala, simuladores de teclado etc.) que maximizam as habilidades dos usuários que possuem limitações associadas a deficiências (TORRES; MAZZONI; ALVES, 2002, p. 85).

As recomendações dos autores para adequação de acessibilidade respeitando as limitações dos usuários com deficiência auditiva em bibliotecas são:

- Os materiais audiovisuais devem ser legendados, preferencialmente tanto com legendas em texto como em Libras;
- Opções para controle de volume, no hardware disponibilizado pela biblioteca para utilização desses usuários;
- Acesso visual à informação sonora por meio da transcrição visual para os eventos do sistema em utilização (como estados do sistema, envio e recepção de mensagens na Internet etc.);

- Serviços para a transcrição em texto de documentos digitais orais. (TORRES; MAZZONI; ALVES, 2002, p. 88)

Apesar de discutir acessibilidade em outra área, Educação, e em diferente contexto, acesso digital em bibliotecas, sua apresentação neste momento é relevante para sinalizar as particularidades da comunicação visual gestual para surdos e possível utilização em visitas a museu (físicos ou virtuais).

Novo movimento, agora de aproximação do espaço museal, é importante trazer para o diálogo a pesquisa sobre acessibilidade de pessoas com deficiência visual a museus sob a ótica da inclusão social de Berquó e Lima (2011, p. 2919). As autoras se baseiam numa “filosofia que reconhece e aceita a diversidade na vida em sociedade, a fim de garantir o acesso de todos a quaisquer oportunidades, independente das peculiaridades de cada indivíduo e/ou grupo social.” Segundo as autoras, é importante que às pessoas com necessidades diversas “sejam garantidas as condições apropriadas de atendimento às suas peculiaridades, de forma que todos possam usufruir das oportunidades existentes” (BERQUÓ; LIMA, 2011, p. 2919).

As autoras sinalizam que o Cadastro Nacional de Museus (CNM) do IBRAM apresenta “entendimento equivocado em relação ao termo e ao conceito de acessibilidade. A interpretação é basicamente limitada ao aspecto do acesso físico, portanto, subordinando-a aos aspectos da deficiência motora [...]”. Tal postura não é isolada, sendo relativamente comum em outros segmentos da sociedade. A relevância da acessibilidade neste espaço da sociedade se configura pelo fato das coleções museais representarem “fontes de informação, de pesquisa científica ou, ainda, instrumento de transmissão de conhecimento” (BERQUÓ; LIMA, 2011, p. 2920).

No domínio das tecnologias de informação e comunicação (TICs), mais especificamente das Tecnologias Assistivas, acessibilidade é relacionada ao desenvolvimento de recursos visando a “neutralizar as barreiras e inserir esse indivíduo nos ambientes ricos para a aprendizagem proporcionados pela cultura”, sendo os softwares especiais de acessibilidade “programas especiais de computador que possibilitam ou facilitam a interação do aluno portador de deficiência com a máquina” (DAMASCENO; GALVÃO FILHO, 2002).

Com relação à acessibilidade na web, é fundamental compreender as necessidades de todos os sujeitos, principalmente os com deficiências, para que seja possível oferecer recursos que melhor respondam às suas necessidades. No contexto das TICs, Conforto e Santarosa (2002, p. 21) argumentam que

acessibilidade passa a ser entendida como sinônimo de aproximação, um meio de disponibilizar a cada usuário interfaces que respeitem suas necessidades e preferências e de potencializar a construção de um projeto emancipatório que traga em sua essência a ruptura com um modelo de

sociedade que fixa limites, subordina e exclui grupos de homens e mulheres dos coletivos inteligentes.

Em trabalho voltado para a discussão da garantia de acesso de pessoas com deficiência ao Museu Nacional, Ribeiro (2013) salienta a necessidade de adaptações para superar obstáculos. A autora sinaliza que os museus passaram por mudanças paradigmáticas, e que diferente de sua origem em que as coleções e acervos “destinavam-se a um público restrito, e/ou colecionadores, ou seja, a pessoas que de alguma forma apreciavam a coleção. Portanto, se restringia a um grupo seletivo, a pessoas ilustres [...]”, os museus na atualidade refletem as políticas inclusivas das sociedades contemporâneas e as demandas da área por uma identificação dos diferentes públicos. Segundo a autora, a “acessibilidade universal” está presente no Estatuto do Museu, sendo fundamental que o museu alcance todos os públicos com linguagens e ações, “que cada um de nós se identifique com a exposição” (RIBEIRO, 2013, p. 12).

A acessibilidade deve estar presente em todos os espaços do museu, não somente nas exposições, conforme defende Ribeiro (2013), que apresenta ações especiais para pessoas cegas ou com deficiência visual, em que é detalhada a coleção didática com “exploração do sentido tátil”. Dentre as ações propostas na publicação, vale destacar as dinâmicas quando a autora afirma que nas turmas com pessoas com “deficiência auditiva, a mediação se dará com auxílio de intérprete de libras da escola” (RIBEIRO, 2013, p. 12).

De uma forma mais específica, ao abordar o tema inclusão e acessibilidade a espaços culturais, autores brasileiros têm como foco a democratização da cultura para diferentes grupos da sociedade. Um exemplo desta abordagem é o de Cohen, Duarte e Brasileiro (2012, p. 22)¹⁰³ que argumentam que a pessoa com deficiência deve ter garantido seu direito de acesso a espaço cultural, e que “envolve o TER ACESSO, o PERCORRER, o VER, o OUVIR, o TOCAR e o SENTIR os bens culturais produzidos pela sociedade através dos tempos e disponibilizados para toda a comunidade”.

Para Moraes acessibilidade a museus vai além das adaptações no espaço físico

É preciso considerar esse conceito em toda a sua extensão, reconhecendo aquelas e outras feições da acessibilidade, tais como: acessibilidade arquitetônica, comunicacional, atitudinal, programática, metodológica, instrumental, natural, para que se caminhe efetivamente em direção à eliminação de barreiras à participação (2013, p. 122).

¹⁰³ Destaques (grifo) dos autores.

Acessibilidade a museus também está presente no Guia de visitação ao Museu Nacional, organizado por Andrade (2013)¹⁰⁴, principalmente no capítulo de Guilhermina Guabiraba Ribeiro, “A inclusão da pessoa com deficiência”, já citada anteriormente.

Apesar de não ser tema tão debatido nas publicações na museologia como a formação de coleções e patrimônio, a acessibilidade de pessoas portadoras de necessidades especiais já é realidade há alguns anos, principalmente em eventos da área. Nos itens a seguir serão discutidas algumas contribuições de autores brasileiros.

Pelo exposto até o momento pode-se apreender que acessibilidade de pessoas com deficiência a museus é tema relevante e que está presente na rotina de alguns museus. A seguir daremos ênfase à discussão da temática na literatura brasileira presente em quatro fontes.

3 METODOLOGIA

Tendo como objetivo discutir acessibilidade a pessoas surdas na literatura brasileira e seus reflexos na realidade museal foi realizada pesquisa bibliográfica com base em quatro fontes: *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), Portal do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), o repositório Benancib, que agrega as pesquisas realizadas na Ciência da Informação, e o Portal do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES).

A primeira fonte foi selecionada por se constituir a base de dados de periódicos científicos que armazena, dissemina e avalia a produção científica brasileira e a de outros países ibero-americanos e África do Sul, em formato eletrônico.

Por ser uma discussão pautada na Ciência da Informação e na Museologia, não poderiam ser deixados de fora os trabalhos desenvolvidos nestas áreas. Dessa forma, foram acessadas as pesquisas realizadas nesta área que foram publicadas no principal evento científico da área, o ENANCIB¹⁰⁵, e disponibilizadas no repositório Benancib.

Para fechar o percurso das discussões sobre o tema, se fez necessário incluir fonte específica da Museologia e Educação. A busca no Portal do IBRAM foi realizada por ser este o órgão governamental “responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria

¹⁰⁴ O Guia foi concebido originalmente por Beatriz Coelho Silva, sendo nessa edição revisto e atualizado com sua autorização.

¹⁰⁵ Os trabalhos apresentados e publicados nos ENANCIB podem ser acessados no Repositório Benancib. “Criado pelo Grupo de Pesquisa “[Informação, Discurso e Memória](#)”, da Universidade Federal Fluminense, cadastrado no CNPq, em parceria com a [ANCIB](#), é viabilizado por financiamento da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro ([FAPERJ](#)), Bolsas do CNPq e pelo apoio técnico da Superintendência de Tecnologia da Informação – STI/UFF, onde também está hospedado” (BENANCIB, 2014).

dos serviços do setor” (IBRAM, 2014). Nesta fonte foi recuperada a publicação de 2012, Cadernos Museológicos v. 2. O portal do INES, órgão do Ministério da Educação que tem como missão “promover a inclusão social e a cidadania das pessoas surdas nas políticas educacionais do Brasil em uma perspectiva bilíngue (Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS e Língua Portuguesa)”, foi utilizado para o acesso a diversas publicações sobre surdez. Foram selecionados os Anais dos congressos realizados pela instituição, devido à sua contribuição para a discussão de temas importantes para a educação de surdos (INES, 2014).

Nas duas primeiras fontes, SciELO e Benancib, foram realizadas buscas utilizando os termos acessibilidade, surdo, museu, *museu and acessibilidade*. Na base SciELO a busca se restringiu à coleção brasileira sendo recuperados 2.624 artigos com o termo museu, 254 com acessibilidade, e somente 58 artigos com o termo surdos. Apenas um artigo foi recuperado com a combinação de museu e acessibilidade, sendo descartado por não ter como objeto a pessoa surda ou portadora de alguma deficiência. Quadro similar foi apresentado na busca do repositório com trabalhos do ENANCIB, com 346 trabalhos recuperados utilizando o termo museu, 43 sobre acessibilidade, porém somente um com o tema relacionado à pessoa com deficiência (BERQUÓ; LIMA, 2011) que foi elencado, mesmo não tendo como sujeitos pessoas com deficiência auditiva e sim visual.

Nos portais institucionais, a busca se fez nos espaços reservados a publicações que permitiram o acesso a diversos documentos dos quais foram selecionados o volume 2 do Cadernos Museológicos (publicação do IBRAM) totalmente dedicado ao tema, enquanto que no portal do INES foram acessados os oito Anais dos congressos internacionais/seminários nacionais organizados pela instituição. Destes últimos foram selecionados três trabalhos na publicação de 2013 (MARQUES, 2013; MORGADO; SAVELLI; NASCIMENTO, 2013; SILVA; MARIANI; DOMINICK, 2013) que de alguma forma tocam no tema estudado.

4 ACESSIBILIDADE DE SURDOS A MUSEUS NO BRASIL

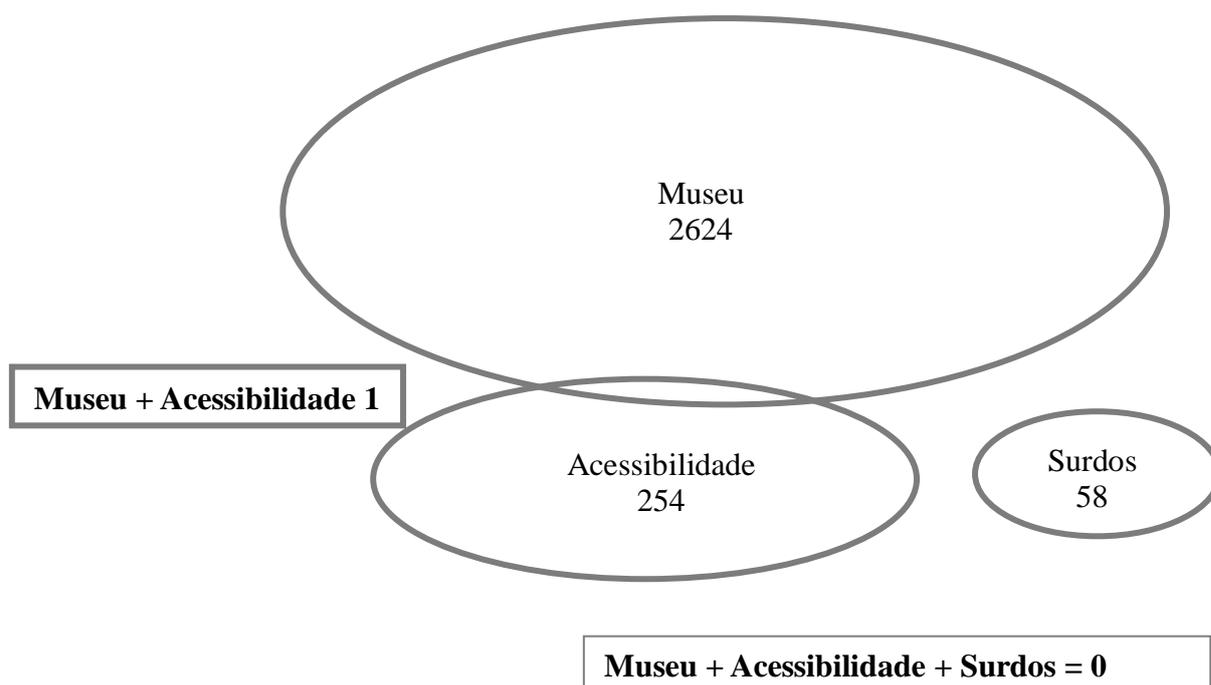
Conforme exposto anteriormente, o debate sobre acessibilidade de pessoas portadoras de deficiências a espaços diversos da sociedade, como educacional, de lazer e cultural, dentre outros, já é realidade e tem se concretizado em ações importantes para a garantia da cidadania plena a todos. Os resultados estão em dois itens: a literatura e os portais, conforme dispostos a seguir.

4.1 Tema na literatura – revistas científicas e repositórios

A busca na plataforma SciELO se mostrou bastante frutífera com relação à palavra museu, conforme visto anteriormente. Conforme visto no item anterior foram recuperados

2.624 artigos utilizando o termo museu na busca, porém, apenas 254 estão indexados como acessibilidade, que pode ser considerado número relevante de artigos. Porém, ao direcionar a busca à questão mais específica do estudo, o de pessoas surdas, o retorno é de somente 58 artigos e um somente relacionado a acessibilidade e museus, nenhum combinando os três termos, conforme FIGURA 2.

FIGURA 2 – Resultado da busca sobre acessibilidade de surdos a museus nas revistas brasileiras no SciELO em 2014



Dois exemplos de artigos recuperados na plataforma SciELO que tangenciam o tema são, respectivamente, da Museologia e da Educação: o primeiro recuperado com as palavras *museu and acessibilidade*, de Landin (2011), é um estudo sobre os desafios do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo para o século XXI; e um de Pivetta, Saito e Ulbrichtv (2014) sobre acessibilidade de surdos em ambiente virtual no espaço educacional. Estes e demais artigos recuperados na referida plataforma não serão aqui analisados, por constituírem publicações com contribuições indiretas ao tema. O artigo de Pivetta, Saito e Ulbrichtv (2014) foi utilizado na parte introdutória desta comunicação para destacar a relevância da discussão de atendimento diferenciado ao “público surdo”, no caso, relacionado à acessibilidade a Ambientes Virtuais de Ensino e Aprendizagem (AVEA).

Estes resultados apontam para uma lacuna na comunicação científica via periódicos na Museologia, que talvez se manifeste com essa configuração por ser a acessibilidade a pessoas

com deficiência um campo relativamente novo e em expansão. Como um tema relativamente recente na Museologia e na Educação no Brasil, acessibilidade tem sido mais debatida em eventos científicos de diferentes áreas, por exemplo, ENANCIB na Ciência da Informação e congresso do INES na Educação de surdos.

A busca no repositório Benancib, teve como resultado 346 trabalhos recuperados utilizando o termo museu, 12,4% (43) são relacionados à acessibilidade, porém somente um (0,28%) apresenta relação mais estreita com o tema da pesquisa em questão, acessibilidade de pessoa com deficiência (BERQUÓ; LIMA, 2011)¹⁰⁶. Este artigo que discute a acessibilidade de deficientes visuais a museus do Rio de Janeiro foi selecionado pela sua contribuição para a discussão principalmente no item ACESSIBILIDADE EM MUSEUS – DISCUSSÕES E AÇÕES. O artigo em questão aponta para uma abordagem que conjuga Ciência da Informação e cidadania. As autoras sinalizam “a necessidade de nova reflexão voltada às ações em Museus em relação à visitação e à comunicação” e citam a tese de Tojal sobre políticas públicas e acessibilidade a museus:

ao se pretender abrir o espaço museológico a todos os públicos, há de se levar em consideração novos fatores que impõem aos processos de comunicação múltiplas formas de diálogo, pois a igualdade de direitos está intrinsecamente relacionada ao respeito pela diversidade coletiva ou individual (grifo do autor) (TOJAL, 2007 apud BERQUÓ; LIMA, 2011)

As autoras concluem que ainda há um caminho a ser percorrido neste cenário de acessibilidade a museus, com a criação de programas e atividades que possibilitem a participação ativa das pessoas com deficiências. Apesar do contexto específico de deficiência visual da pesquisa, pode-se extrapolar suas reflexões e contribuições para os demais grupos de pessoas com deficiência que igualmente demandam participação ativa no “museu inclusivo” como parte da sociedade inclusiva.

4.2 Nos portais/sites institucionais

Na pesquisa nos sites institucionais utilizados como fonte, Portal do IBRAM e Portal do INES, a busca considerou somente as publicações relacionadas à temática, e, portanto foram selecionados o Cadernos Museológicos no primeiro e os Anais de congresso no segundo.

No portal do IBRAM, foi selecionado o volume 2 dos Cadernos Museológicos *Acessibilidade a museus* de 2012. Esta publicação periódica da instituição teve início em 2011,

¹⁰⁶ Trabalho premiado no GT 9 (Museu, Patrimônio e Informação) ENANCIB de 2011, este artigo foi publicado na Revista Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação (v. 4, n. 1, 2011) e a primeira autora assina, à época, Ana Fátima Berquó Carneiro FERREIRA.

com o primeiro volume temático *Segurança em museu*, o qual não foi analisado nesta pesquisa. O volume *Acessibilidade a museus* é de autoria de Cohen, Duarte e Brasileiro (2012), professoras e pesquisadoras da UFRJ (Núcleo Pró-Acesso do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo).

Segundo as autoras, alguns dos principais desafios da acessibilidade museal é a “democratização e o acesso aos códigos culturais, bem como a produção de códigos culturais de ampla circulação para além da territorialidade restrita de determinados grupos sociais” (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. ix). Alguns sinalizadores da importância da acessibilidade a museus são, sua presença “nos documentos fundadores da atual Política de Museus compreendida como política pública e coordenada pelo IBRAM” (2012, p. xii) e na pesquisa em parceria com a UFRJ e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), em 2009 e 2010, para diagnóstico de acessibilidade dos museus do IBRAM no Rio de Janeiro.

A publicação *Cadernos Museológicos Acessibilidade a museus* é composta por cinco capítulos que apresentam definições sobre deficiências, conceituação sobre acessibilidade, experiências museais de acessibilidade, recomendações e orientações para acessibilidade motora, sensorial e cognitiva, e questões mais políticas.

As autoras argumentam que o museu é espaço de polissensorialidade, “o lugar em que todos esses sentidos são acionados no usufruto dos bens culturais oferecidos e disponibilizados pela comunidade” (p. 21), portanto, as exposições devem garantir às pessoas portadoras de deficiência, conforme citado anteriormente, “TER ACESSO, o PERCORRER, o VER, o OUVIR, o TOCAR e o SENTIR os bens culturais produzidos pela sociedade através dos tempos e disponibilizados para toda a comunidade (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 22).¹⁰⁷

Neste sentido, acessibilidade vai além da mobilidade física permitindo a participação de todas as pessoas, não favorecendo somente pessoas com deficiência, o que segundo as autoras “poderia até aumentar a exclusão espacial e a segregação desses grupos –, mas como medidas técnico-sociais destinadas a garantir o acolhimento de todos os usuários em potencial” (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 40). São apresentadas diferentes conceituações sobre acessibilidade como a da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), do Instituto Português de Museus e da Organização das Nações Unidas (ONU), para citar algumas.

¹⁰⁷ Destaque das autoras.

São também discutidas algumas experiências de acessibilidade a museus no Brasil e em outros países. Dentre as principais estão o *Musée du Louvre* (França), MoMA - *Museum of Modern Art* e *Metropolitan Museum* (ambos nos EUA), *British Museum* (Inglaterra), Museu Histórico Nacional (Brasil), Pinacoteca de São Paulo (Brasil) e o Centro Cultural do Banco do Brasil, CCBB (Brasil). Neste capítulo são apresentadas muitas ilustrações e depoimentos de visitantes portadores de deficiências como mobilidade, surdez, cegueira e cognitiva.

A acessibilidade é detalhada em diferentes espaços, desde o entorno (caminhos, estacionamentos), com orientações sobre o aspecto físico (sinalização tátil direcional e pisos, por exemplo), aos diversos espaços no interior do museu (exposição, elevadores etc.), tipos de sinalização (em linguagem escrita ou outro sistema de codificação).

A maioria do conteúdo diz respeito à mobilidade, preocupação de acesso físico de cadeirante, uso do mobiliário, dentre outros aspectos relacionados a este tipo de deficiência. Há alguma referência às necessidades especiais de portadores de deficiência visual e muito pouco para pessoas surdas, como a recomendação ao mencionar o tratamento de ambiência acústica e “a utilização de tecnologias de amplificação de som que atendam às pessoas com deficiência auditiva, os funcionários de um museu deverão estar treinados a compreender a linguagem de sinais” (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 145) e três figuras sobre pessoas portadoras de deficiência auditiva e recomendações de como se comunicar com elas (ex. se posicionar à sua frente, usar bilhetes).

As autoras sinalizam que já existem algumas medidas para tornar museus mais acessíveis, porém muito ainda falta a ser realizado, tanto relacionado à mobilidade quanto à acessibilidade de surdos, “falta de funcionários treinados para a comunicação na Língua Brasileira de Sinais (Libras) com pessoas com deficiência auditiva” (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 161). Um exemplo de conquista nessa área é do CCBB no Rio de Janeiro, que estimula a formação de funcionários em Língua Brasileira de Sinais.

Nos Anais de oito congressos disponibilizados no Portal do INES foram recuperados três trabalhos apresentados em 2013 e um em 2010, relacionados a museu. Porém, só os de 2013 são discutidos neste trabalho, por estarem mais diretamente relacionados ao tema estudado. O trabalho de 2010, sobre ensino de ciências a jovens surdos, somente sinaliza a importância do museu na educação informal deste grupo de alunos e aponta a lacuna de estudos sobre uso de museus e meios de comunicação no ensino de ciências (RUMJANEK, 2010).

No congresso de 2013 foram publicados 74 trabalhos, brasileiros e de outros países de Língua Portuguesa, com discussões em diversos aspectos da educação de surdos:

multilinguismo, tecnologias e novas linguagens, produção de material didático, currículo, tradução e interpretação em línguas de sinais. Deste total, significativo para um evento científico, três trabalhos relacionados ao tema, é quantitativo bastante reduzido e precisa ser contextualizado. São trabalhos que estão relacionados a museus num cenário educacional e não museal.

Os conteúdos destes trabalhos são bastante diversificados entre si conforme veremos a seguir. O trabalho de Savelli (2013) foi apresentado na Mesa Redonda Internacional do Congresso e tem como foco a explanação sobre o projeto “Acessibilidade científico/cultural com e para surdos”, parceria da UFRJ (Casa da Ciência) com o Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), visando a melhoria da acessibilidade a este grupo. Esta iniciativa tem como mote que a tradução das “informações para sua língua materna (Libras) enriquece o conteúdo e desperta maior interesse a seus pares” (SAVELLI, 2013, p. 62). Estas traduções têm impactado positivamente exposições na Casa da Ciência como *Cadê a Química?*, e *Portinari: Arte e Meio Ambiente*. Além do conteúdo das exposições, algumas palestras com tradução em Libras, que à época estavam sendo filmadas, seriam disponibilizadas no canal de acessibilidade da Casa da Ciência.

Savelli (2013, p. 62) aponta o impacto positivo do projeto no número de surdos, tanto em visitas escolares quanto espontâneas, e comenta o depoimento em que um visitante surdo “dizia ter tido a oportunidade de usufruir daquele espaço com autonomia, podendo entender o que estava sendo abordado e participar com mais interesse e prazer”.

Outro caso de parceria entre instituição de ensino e museu foi apresentado por Silva, Mariani e Dominick (2013). No trabalho, as autoras discutem a importância do “turismo pedagógico” ao Museu Interativo de Matemática, da UFF, no aprendizado de matemática por alunos da Educação de Jovens e Adultos. Segundo as autoras, “o museu é um dos projetos que proporciona um local de exposição de artefatos e materiais didáticos, no qual os visitantes têm à sua disposição uma diversidade de jogos e artefatos modeladores de situações matemáticas para serem manipulados” (SILVA; MARIANI; DOMINICK, 2013, p. 543). A experiência do turismo pedagógico representou para as turmas (que contava com sete alunos surdos numa perspectiva de educação inclusiva) uma “quebra de barreiras”, principalmente para os alunos surdos, com interação espontânea com os materiais e participação em diferentes atividades.

O terceiro trabalho dos Anais foi de projeto de acessibilidade a museus apresentado por Marques (2013), que traz uma discussão baseada na legislação referente à acessibilidade de pessoas portadoras de deficiência e no Programa Museus e Acessibilidade do IBRAM. Este trabalho sinaliza a importância do Projeto de Implantação à Acessibilidade Comunicativa

nos Museus que visa a “identificar, as barreiras comunicativas, buscar e implanta soluções tecnológicas, metodológicas e de serviço que as superem” (MARQUES, 2013, p. 234).

Os trabalhos analisados, apesar de em pequeno número, cinco, trazem pontos importantes para o debate sobre a crescente demanda de ações mais inclusivas na nova era, na Sociedade da Informação.

Voltando um olhar mais específico para as conquistas relacionadas à acessibilidade de pessoas portadoras de deficiência a museus, Cohen, Duarte e Brasileiro afirmam que “apesar da maior conscientização em relação a essa demanda, alguns desses locais ainda não proporcionam o sentimento de pertencimento ou identidade e não asseguram a apropriação dos bens culturais por alguém que possua uma deficiência ou mobilidade reduzida” (2012, p. 22).

Os autores de diferentes áreas sinalizam a necessidade de desenvolvimento de ações específicas para que qualquer pessoa ao visitar um museu o faça com autonomia, conforto e segurança, e possa explorá-lo e se sentir acolhido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As diferentes discussões aqui apresentadas apontam para a relevância da temática que se apresenta multifacetada, ou seja, é educacional, é cultural, é legal, é museal, é informacional. Um dos principais argumentos para a garantia da acessibilidade de surdos e qualquer outra pessoa portadora de deficiência a museus é o caráter multissensorial das experiências em museus. Os museus devem garantir acesso universal, qualquer que seja o propósito da visita ou o tipo de museu, conforme o Estatuto do Museu.

O parco quadro de produção científica de duas grandes áreas, Educação e Museologia, na temática acessibilidade de surdos a museu é significativo de uma lacuna que precisa ter mais atenção dos pesquisadores de diversas áreas que apresentam interface com democratização do conhecimento, inclusão social, práticas pedagógicas e diversidade. Não se pode negar total entendimento sobre os bens culturais de qualquer sociedade a um grupo de cidadãos. A literatura elencada aponta que existem ferramentas e formas de possibilitar uma apropriação mais adequada destes bens por todos os cidadãos, independente de sua demanda especial.

É fundamental que os museus ofereçam recursos para visitantes surdos, como vídeos em Libras, intérpretes de língua de sinais nas visitas, principalmente as agendadas. As experiências relatadas nesta comunicação provam que acessibilidade a grupos com necessidades especiais é possível e necessário, e que só depende de algumas doses de

iniciativa e parceria. Profissionais e instituições precisam perceber o mundo de formas diferentes, multissensoriais, experimentar uma situação sob diferentes sentidos, seja este tátil, visual ou auditivo.

Reconhecer a importância do museu na sociedade é também enfrentar os novos desafios que se apresentam, é valorizar a participação de todos os cidadãos. É fundamental que todos possam se apropriar dos bens culturais e desfrutar do sentimento de pertencimento no museu como espaço de ampliação cultural e educacional, fonte de produção científica e popularização do conhecimento.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, A. R. P. de (Org.). **Guia de visitação ao Museu Nacional: reflexões, roteiros e acessibilidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/site/assets/pdf/guia_MN.pdf Acesso em: 10 jun 2014.
- BENANCIB. Repositório do Projeto de Pesquisa "Questões em Rede". Disponível em: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/handle/123456789/2/search>
- BERQUÓ, A. B.; LIMA, D. F. C. Informação especial no museu – acessibilidade: a inclusão social da pessoa com deficiência visual. In: ENANCIB 12., **Anais...** Brasília, DF, 23 a 26 de outubro de 2011. Disponível em: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/bitstream/handle/123456789/2072/Informa%C3%A7%C3%A3o%20-%20Berqu%C3%B3.pdf?sequence=1> Acesso em: 06 jul 2014.
- BRASIL, Lei n. 10.098 de 19 de Dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiências ou com mobilidade reduzida e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L10098.htm Acesso em: 19 jun 2014
- _____. Lei n. 11.904 de 14 de Janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm Acesso em: 21 jun 2014.
- COHEN, R.; DUARTE, C. R. S.; BRASILEIRO, A. B. H. Acessibilidade a museus. **Cadernos Museológicos**, v.2, 2012. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/acessibilidade_a_museu_miolo.pdf Acesso em: 10 jul 2014.
- CONFORTO, D.; SANTAROSA, L. M. C. Acessibilidade à Web: Internet para todos. **Revista de Informática na Educação: Teoria, Prática**, v.5 n 2 p.87-102. nov/2002 Disponível em: http://edu3051.pbworks.com/f/ACESSIBILIDADE_WEB_revista_PGIE.pdf
- COSTA, A. F. A importância da colaboração museu-escola. In: ANDRADE, A. R. P. de (org.). **Guia de visitação ao Museu Nacional: reflexões, roteiros e acessibilidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/site/assets/pdf/guia_MN.pdf Acesso em: 10 jun 2014.
- DAMASCENO, L. L.; GALVÃO FILHO, T. A. As novas tecnologias como tecnologia assistiva: utilizando os recursos de acessibilidade na educação especial. In: **Anais ... III CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO ESPECIAL –**

CIIEE 2002. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/niece/eventos/CIIEE/2002/programacao/Demonstracoes.pdf>

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo demográfico Brasileiro 2010**. Disponível em:

ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/Caracteristicas_Gerais_Religiao_Deficiencia/tab1_3.pdf Acesso em: 26 maio 2014.

LANDIN, M. I. Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo: adaptação aos novos tempos. **Estudos avançados**, v. 25, n.73, p. 205-216, 2011. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n73/a22v25n73.pdf>

LEVINO, D. A. et al. Libras na Graduação Médica: o Despertar para uma Nova Língua. **Revista Brasileira de Educação Médica**, v. 37, n. 2, p. 291-297, 2013. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/rbem/v37n2/18.pdf> Acesso em: 22 maio 2014.

MARQUES, N. V. Projeto de implantação à acessibilidade comunicativa nos museus: uma parceria com a FENEIS/MG. In: **Anais ... CONGRESSO INTERNACIONAL, 12., SEMINÁRIO NACIONAL DO INES, 18., Educação de surdos em países de língua portuguesa, “Há línguas em português”**. 25 a 27 de setembro de 2013, Rio de Janeiro. Disponível em: http://portalines.ines.gov.br/ines_portal_novo/wp-content/uploads/2014/05/AnaisInes-29out13.pdf

MORAIS, Silvilene de Barros Ribeiro. **Museu de ciência: o diálogo com as diferenças**. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2013. Disponível em: <http://www.educacao.ufrj.br/dsilvilene.pdf>

MORGADO, M.; SAVELLI, S.; NASCIMENTO, S. P. F. Língua de sinais em múltiplos contextos linguísticos. In: **Anais ... CONGRESSO INTERNACIONAL, 12., SEMINÁRIO NACIONAL DO INES, 18., Educação de surdos em países de língua portuguesa, “Há línguas em português”**. 25 a 27 de setembro de 2013, Rio de Janeiro. Disponível em: http://portalines.ines.gov.br/ines_portal_novo/wp-content/uploads/2014/05/AnaisInes-29out13.pdf

PAULA, S. N. de; CARVALHO, J. O. F. Acessibilidade à informação: proposta de uma disciplina para cursos de graduação na área de biblioteconomia. **Ciência da Informação**, v. 38, n. 3, p.64-79, set./dez., 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbee/v20n1/a11v20n1.pdf> Acesso em: 24 maio 2014.

PIVETTA, E. M.; SAITO, D. S.; ULBRICHTV. R. Surdos e Acessibilidade: Análise de um Ambiente Virtual de Ensino e Aprendizagem. **Revista Brasileira de Educação Especial**, v. 20, n. 1, p. 147-162, Jan.-Mar., 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbee/v20n1/a11v20n1.pdf> Acesso em: 03 jun 2014.

RAZUCK, F. B.; ZIMMERMANN, E.; RAZUCK, R. C. de S. R. Uma visita a museu e a possibilidade de inclusão de surdos. In: **Anais ... Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências, ENPEC VIII, Campinas, 5 a 9 de Dezembro de 2011**. Disponível em: <http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/viiienpec/resumos/R0461-1.pdf> Acesso em: 28 maio 2014.

RIBEIRO, G. G. a inclusão da pessoa com deficiência. In: ANDRADE, A. R. P. de (org.). **Guia de visitação ao Museu Nacional: reflexões, roteiros e acessibilidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/site/assets/pdf/guia_MN.pdf Acesso em: 10 jun 2014.

RUMJANEK, V. M. A Inclusão de surdo através do trabalho científico. In: **Anais ... CONGRESSO INTERNACIONAL, 9., SEMINÁRIO NACIONAL DO INES, 15., O lugar do conhecimento: identidade, sujeito e subjetividade.** 22 a 24 de setembro de 2010, Rio de Janeiro. MEC, SEE, INES. Disponível em: http://portalines.ines.gov.br/ines_portal_novo/wp-content/uploads/2014/04/anais_20101.pdf

SAVELLI, S. Língua de sinais em múltiplos contextos linguísticos/acessibilidade científico/cultural: ações em parecerias na Casa da Ciência da UFRJ. In: **Anais ... CONGRESSO INTERNACIONAL, 12., SEMINÁRIO NACIONAL DO INES, 18., Educação de surdos em países de língua portuguesa, “Há línguas em português”.** 25 a 27 de setembro de 2013, Rio de Janeiro. Disponível em: http://portalines.ines.gov.br/ines_portal_novo/wp-content/uploads/2014/05/AnaisInes-29out13.pdf

SILVA, C. M. R. da; MARIANI, R. M.; DOMINICK, R. dos S. A educação de jovens e adultos e o museu interativo de Matemática da UFF: uma experiência inclusiva com alunos do Instituto de Educação Professor Ismael Coutinho. In: **Anais ... CONGRESSO INTERNACIONAL, 12., SEMINÁRIO NACIONAL DO INES, 18., Educação de surdos em países de língua portuguesa, “Há línguas em português”.** 25 a 27 de setembro de 2013, Rio de Janeiro. Disponível em: http://portalines.ines.gov.br/ines_portal_novo/wp-content/uploads/2014/05/AnaisInes-29out13.pdf

TORRES, E. F.; MAZZONI, A. A.; ALVES, J. B. da M. A acessibilidade à informação no espaço digital. **Ciência da Informação**, v. 31, n. 3, p. 83-91, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ci/v31n3/a09v31n3>

COLEÇÃO PARANAGUÁ: DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO ACESSO AO CONHECIMENTO

COLLECTION PARANAGUA: MUSEOLOGICAL DATA AS ACCESS TO KNOWLEDGE

Patrícia Moura¹⁰⁸
Luisa Maria Rocha¹⁰⁹

Resumo: Este trabalho é baseado na dissertação “Coleção Etnográfica Loreto-Paranaguá-Schoeller: a trajetória e as lacunas informacionais de uma coleção expatriada”, que tem por objetivo analisar a coleção brasileira, criada no século XIX por José Paranaguá e expatriada em 1907 para a Áustria. Contempla os aspectos históricos a partir das pesquisas de fontes primárias pertencentes ao colecionador e da análise da documentação museológica a partir da avaliação dos dados existentes sobre os objetos na base de informação do museu austríaco. As lacunas informacionais encontradas nas fichas catalográficas do museu, impossibilitam o conhecimento do conjunto e, por consequência, sua divulgação como objeto de disseminação do conhecimento acerca das culturas indígenas no Brasil do século XIX. A análise pretende identificar os pontos cruciais em que essas lacunas se fazem e, com isso, procurar amparar os futuros trabalhos do *Weltmuseum* de Viena nos campos da pesquisa museológica e do tratamento da informação. A metodologia utilizada para a realização desse trabalho foi baseada nos estudos dos dados oferecidos pelo museu, bem como na informação oral e na documentação encontrada sobre o assunto. O resultado dessa pesquisa será base para que o *Weltmuseum* possa dar continuidade ao processo de conhecimento da coleção como *objeto de informação*, e as lacunas diagnosticadas sirvam como ponto de partida para futuras pesquisas que sanem os problemas informacionais encontrados.

Palavras-Chave: Museologia, Informação, Lacunas Informacionais, Coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller, Weltmuseum.

Abstract: This work is based on the dissertation “Ethnographic Collection Loreto-Paranaguá-Schoeller: trajectory and informational gaps of an expatriated collection”, dissertation in MA in Museology and Heritage at Unirio, 2014. Its intend do publicize the research on the brazilian ethnografic collection, organized during the 19th century by Jose Paranaguá and expatriated to Austria, in 1907. Contemplating historical aspects based on the research of primary sources belonging to the its collector, and the analysis of the museological information from the evaluation of data of each objetc in the museum system, we related the lack of visibilit of the collection to the the musealized spaces, based on the informational system where the data of collection are kept. ped from primary sources researches at the first part and considering data avaiable on each ethnical object, on the sequencial research, we observed that the fact of the lack of visibility in the last hundred years stems from the fact that the informational gaps on the catalog cards created by the museum, preclude knowledge of the hole collection and, in consequenceits disclosure as object of dissemination of knowledge about the indian cultures of Brazil in the XIX century. The analisys intends to identify the crucial points that make up these gaps and thereby bolster future work of the Weltmuseum of Vienna in the field of museological research and treatment of information. The methodology used to proceed this work was based in the museum data, in the oral information and in the documentation about the subject. The resultado f this research will be

¹⁰⁸ Mestre em Museologia e Patrimônio PPGMUS UNIRIO/MAST.

¹⁰⁹ Museu do Meio Ambiente/IPJBRJ e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

used as base for the Weltmuseum proceed in this process of knowledge of the collection as object of information, expecting that these lacks serve as starting points to further researches to solve the informational problems pointed out in this work.

Keywords: Museology, Information, Informational Gaps, Collection Loreto-Paranagua-Schoeller, Weltmuseum.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo apresentar a coleção etnográfica formada por José Paranaguá, intitulada “Loreto-Paranaguá-Schoeller”, analisando-a sob o aspecto informacional, procurando entender as lacunas informacionais encontradas como determinantes da ausência de visibilidade que ainda prevalece em mais de cem anos desde sua expatriação para a Áustria.

Em “O Viajante e Suas Jornadas Pelo Interior do Brasil” introduziremos seu colecionador, o Conde de Paranaguá, situando-o no cenário social e político do Segundo Império, dando ênfase à sua atividade de viajante explorador – da qual teria resultado sua coleção etnográfica negociada com o *Hofmuseum* em 1907.

A seguir, em “A coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller”, descreveremos o excerto de sua coleção negociado com o museu vienense, apontando para as tipologias dos objetos adquiridos e os primeiros trabalhos desenvolvidos pelos funcionários do museu que procuraram identificar suas 1301 peças a partir de estudos bibliográficos e comparativos com a coleção brasileira de outro austríaco, Johann Natterer.

No capítulo “Informação e Lacunas”, baseados nos estudos teóricos das lacunas informacionais, identificaremos e analisaremos os tipos de lacunas existentes na coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller, relacionando os descritores adotados pelo museu austríaco com os utilizados por outros museus de etnologia ao redor do mundo – demonstrando que a adoção de uma quantidade mínima de descritores não impediu o estabelecimento das lacunas informacionais que levaram o museu a estagnação dos trabalhos de pesquisa que permitiriam a promoção da própria promoção pela via da visibilidade pública.

Em “Documentação Como Política Museológica”, abordaremos a importância da documentação museológica como forma de balizar a existência da coleção – a partir da qual todos os outros movimentos internos dos museus se baseiam. Por último, no mesmo capítulo, apontaremos para a necessidade de existência em toda instituição de uma política museológica que estruture internamente a forma de tratamento das coleções, tanto no seu aspecto físico (acondicionamento, preservação) quanto no da pesquisa e disseminação de informação (formação de dossiê e visibilidade pela exposição).

2 O VIAJANTE E SUAS JORNADAS PELO INTERIOR DO BRASIL

José Lustosa da Cunha Paranaguá - Conde de Paranaguá é originário de uma família tradicional piauiense. Nasceu no Rio de Janeiro em 28 de julho de 1855 e faleceu em 6 de janeiro de 1945 na mesma cidade. Era filho de João Lustosa da Cunha Paranaguá (1821-1912) - o segundo Marquês de Paranaguá:

Jose Paranagua era originário de uma família tradicional piauiense. Nasceu no Rio de Janeiro em 28 de julho de 1855 e faleceu em 6 de janeiro de 1945 na mesma cidade. Era filho de Joao Lustosa da Cunha Paranagua (1821-1912) - o segundo Marques de Paranaguá. [Jose Paranagua possuía o título de Conde de Paranagua, denominado de *Título Papal*, concedido pela Santa Se. Do gosto pela política que herdara do pai, Jose Paranagua prosseguiu nesse caminho, tornando-se governador das províncias do Amazonas e de Santa Catarina, consecutivamente, entre os anos de 1882 e 1884. Abolicionista, num período de debates acirrados sobre a escravatura, no Amazonas empreende uma campanha para o fim da escravidão, mesmo contra os interesses da época. No seu primeiro discurso na *Assemblea Provincial*, expos entre os seus objetivos de governo a extinção da escravatura naquela Província. (BITTENCOURT, 1973, p. 56)

Da ancestralidade portuguesa da região do Porto - onde nasceram seus avós - à transferência para o Brasil a partir de meados do século XVIII, há uma história de opção pela região nordeste do Brasil, mais especificamente no Piauí, onde veio a nascer seu avô, o primeiro Marques de Paranaguá. Explorador amador, participou de inúmeras expedições pelo interior do Brasil, incluindo-se as patrocinadas por D. Pedro II (MUSEU NACIONAL, 1882) na década de 1880.

Do gosto pela política que herdara do pai, José Paranaguá prosseguiu nesse caminho, tornando-se governador das províncias do Amazonas e de Santa Catarina, consecutivamente, entre os anos de 1882 e 1884/37.

Abolicionista, num período de debates acirrados sobre a escravatura, no Amazonas empreende uma campanha para o fim da escravidão, mesmo contra os interesses da época. No seu primeiro discurso na Assembleia Legislativa, expôs entre os seus objetivos de governo a extinção da escravatura naquela Província.

No Dicionário Amazonense de Biografias, Agnello Bitencourt (1973) afirma ainda que após assumir a administração da Província do Amazonas, em 17 de março de 1882, José Paranaguá saiu pelo interior em busca de peças indígenas. Apesar de relacionar a sua viagem à coleta e envio de material etnográfico para a *Exposição Anthropologica Brasileira* que seria inaugurada em final de julho (dia 29) daquele ano, no Museu Nacional no Rio de Janeiro, não se pode ignorar que tal jornada possibilitou o levantamento das necessidades da província sob sua administração.

José Paranaguá recebeu a solicitação de envio de artefatos indígenas da província do então diretor do Museu Nacional, Ladislau Neto, que presidia a *Exposição Antropológica Brasileira*. Devido aos laços familiares com a princesa Isabel e ao seu envolvimento político com o Império, Paranaguá recebeu tal demanda não apenas como um ato administrativo, mas como um “apelo do governo Imperial” e, portanto, um dever de retribuição ao império a distinção e prestígio conferidos pela família imperial aos seus integrantes. Como afirma Bitencourt (1973), o interesse de Paranaguá em “enviar material para a Exposição” teria determinado o empreendimento de viagens pelo interior da província do Amazonas “em busca de peças indígenas”, a exemplo de tantas outras empreendidas por viajantes exploradores ao interior do Brasil com o intuito de explorar o território e documentar os costumes, as paisagens e os tipos étnicos locais (SILVA, sd).

Embora não se possa afirmar que sua vida como viajante esteja diretamente vinculada ao desejo da produção de conhecimento científico, seu empenho na formação de uma coleção de objetos etnográficos de diversas etnias estava manifesto até mesmo no fato de utilizar-se de sua posição político-social para prover meios de suporte à sua trajetória como viajante. Sem dúvida, José Paranaguá estava determinado a cumprir esta tarefa para um grande feito do Império na área da Antropologia.

Isto não isenta o caráter exploratório territorial de suas viagens com vistas administração da província, com a produção de relatórios que buscavam mapear locais, recursos, povoamentos e as condições de vida dos seus habitantes, além das representações culturais, de modo a realizar o seu governo na Província nos moldes do projeto do Império.

O fato do envio de uma coleção para *Exposição Antropológica Brasileira* de 1882 certifica a existência de um processo de coleta ou aquisição, por parte de Paranaguá, de um conjunto composto por objetos indígenas que tinha como intenção representar a província que governava no cenário nacional.

2.1 A Coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller

A coleção etnográfica formada por ele, composta por mais de 1.300 objetos oriundos de diversos grupos indígenas situados principalmente na região norte do Brasil, foi guardada pela família em uma casa na praia da Lapa por três décadas (supostamente entre 1880 e 1907), no Rio de Janeiro, de onde parte foi transferida para o *Hofmuseum* de Viena, Áustria, que já havia manifestado interesse pelo lote em 1895, sem que tenham entrado em acordo financeiro.

Composta por todo tipo de objeto cultural indígena e algumas poucas peças denominadas pelo museu de “cultura popular”, representando mais de cinquenta etnia.

Algumas das etnias nela representadas já estão extintas, como por exemplo, a conhecida como Botocudo (ou Aimoré), que habitava o nordeste de Minas Gerais, o sul da Bahia e o norte do Espírito Santo e cuja cultura foi eliminada no início do século XX. Esse fato agrega mais um valor aos já detectados anteriormente

A coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller jamais foi exposta ao público, tanto no Brasil quanto em Viena. Este fato se deu principalmente em virtude da ausência de pesquisas que cuidassem de sua história, tanto no âmbito da pesquisa museológica (criação de dossiê) quanto antropológica propriamente dita, relacionada aos objetos e às culturas relacionadas.

O *Weltmuseum* (antigo Museu de Etnologia de Viena) ressentiu-se desta falta de documentação capaz de identificar as suas origens geográficas e étnicas, dificuldade que gerou o engessamento dos trabalhos de pesquisa à época, auferindo à coleção um caráter de representação plástica da etnologia indígena brasileira sem que, entretanto, se avançasse no conhecimento apropriado de seu conteúdo multiétnico.

Considerando a distância entre origem e destino fez com que se desenvolvesse inicialmente dentro do museu um trabalho de identificação dos artefatos baseando-se em estudos comparativos com a coleção brasileira de Johann Natterer – em parte sob custódia do mesmo museu – e com a pesquisa bibliográfica possível no começo do século XX.

Apesar da tradição austríaca de organizar e patrocinar expedições¹¹⁰ científicas oficiais ao Brasil - principalmente no século XIX com o casamento de D. Leopoldina Habsburg e D. Pedro de Bragança - a primeira metade do século XX foi marcada pela primeira e segunda guerras mundiais. Devastada política e geograficamente em ambas as guerras, por décadas os incentivos do governo às pesquisas científicas foram interrompidos, dando lugar à sua reconstrução estrutural e social do país - principalmente em Viena, cuja destruição ocorreu em grande escala física e emocionalmente¹¹¹.

Somente a partir da década de 60 foram retomadas as pesquisas do *Weltmuseum* em direção às Américas. Este fato não significou a retomada aos estudos das coleções brasileiras já sob sua custódia e sim a proposição de novas coletas em regiões específicas, procurando reter os símbolos e estudar as etnias pontualmente, de acordo com os interesses de seus pesquisadores. Neste ponto as pesquisas austríacas se dirigiam para os estudos linguísticos e etnológicos de comunidades indígenas do norte do Brasil e a etnóloga e filósofa Etta Becker

¹¹⁰ Expedição Leopoldina, Expedição Helmreichen, Expedição Novara.

¹¹¹ A primeira grande guerra originou-se com o episódio do assassinato do herdeiro do trono austríaco, Arquiduque Franz Ferdinand. Na segunda guerra, a Áustria, por se aliar aos demais países do ocidente contra o regime nazista, foi alvo de inúmeros ataques entre 1939 e 1945.

Donner os empreenderia antes mesmo de assumir a direção do *Weltmuseum*. Mesmo no período em que esteve na frente da instituição (1949-1975) – não organizou expedições que viabilizassem os estudos da coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller¹¹².

Pode-se supor que a coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller tenha sido deixada em segundo plano por tratar-se de uma coleção complexa, sem custódia de documentação considerada suficiente pela instituição para impulsionar a pesquisa histórica ou de campo que demandaria anos de trabalho e recursos financeiros - que poderiam ser utilizados em projetos autorais de curta duração.

A coleção Loreto-Paranaguá ocupa a reserva técnica do *Weltmuseum* desde 1907 e, apesar da ausência de pesquisas, é tida como de suma importância para o *Weltmuseum*, “uma complementação à coleção etnográfica de Johann Natterer” do século anterior, que teria se ocupado das coleções zoológicas e botânicas de parte daquela região do Brasil. Ao que sugere a declaração obtida no *Weltmuseum*, as duas coleções representavam um panorama do Brasil do século XIX, sob diversos aspectos. Por isso mesmo, o mapa da localização das etnias no Brasil (figura 1), elaborado por Johann Natterer, subsidiou a identificação étnica de parte dos objetos da coleção Loreto-Paranaguá.



Figura 1: mapa geográfico das etnias brasileiras elaborado pelo austríaco Johann Natterer

¹¹² Por isso, ao escolher uma coleção para desenvolver a dissertação de mestrado, optei por aquela que havia se transformado numa pendência histórica.

Um outro fato nos chama a atenção para a coleção de José Paranaguá: ser a única das chamadas “coleções brasileiras” na Áustria realmente coletada por um cidadão brasileiro. Apesar das circunstâncias não serem ainda totalmente conhecidas pelo museu, a importância da coleção permanece tanto sob a perspectiva dos objetos coletados quanto na montagem de um quebra-cabeça cultural centenário.

Os aspectos que efetivamente abordaremos a seguir estão vinculados aos objetos e a documentação museológica dessa coleção.

2.1.1 Informação e Lacunas

Apesar de contar com estrutura física e financeira exemplares, o controle das coleções brasileiras do *Weltmuseum* se dava até 2011 por meio de uma Planilha Excell que se limitava a identificar os objetos etnográficos por meio dos descritores escolhidos pelo museu: número de inventário, nome do colecionador, século, ano, etnia, país, região, areal e nome do objeto.

Na concepção de Schu (2012), para ser eficaz, um banco de informações precisa ser funcional, flexível, de fácil manuseio e acesso. Da mesma forma, precisa de ferramentas que agreguem informações necessárias para diferentes tipos de estudos.

Além dos dados básicos necessários para o registro das coleções, muitos softwares oferecem oportunidades de importação de dados de outros bancos, inserção de arquivos multimídia, como registros fotográficos, sonoros, mapas de distribuição e outros, podem dar autonomia aos museus e instituições para que criem suas próprias políticas de acesso às informações e se organizem em redes para trocas de dados *online*.

Ainda segundo a autora, no que tange ao usuário final – pesquisador ou visitante, estes podem

Utilizar-se das redes para mapear e localizar os espécimes (ou artefatos) em diferentes museus e centros de pesquisa de uma determinada área, conseguindo reunir assim, um número significativo de amostras e de dados, devido à facilidade de acesso às informações compartilhadas *online*. Uma pesquisa como esta, realizada sem a utilização de softwares, atrasa o andamento do estudo, exige muito esforço do pesquisador e prejudica o fluxo de dados entre as instituições. (SCHU, 2012, p.4) (grifo nosso)

Ferrez (1994) destaca a organização proposta por Mensch (abaixo), indicando os descritores suficientes e necessários para a identificação do que é análise extrínseca (1) e intrínseca (2 e 3) de objetos de coleção.

- 1) Propriedades físicas dos objetos – (Descrição Física)
 - a) composição, material
 - b) construção, técnica
 - c) morfologia, subdividida em :

- forma espacial, dimensões
- estrutura da superfície
- cor
- padrões de cor, imagens
- texto, se existente

2) Função e significado - (Interpretação)

- a) significado principal
 - significado da função
 - significado expressivo – valor emocional
- b) significado secundário
 - significado simbólico
 - significado metafísico

3) História

- a) gênese – processo de criação no qual idéia e matéria se transformam num objeto
- b) uso:
 - inicial, geralmente de acordo com as intenções do criador (fabricante)
 - reutilização
- c) deterioração (marcas do tempo)
 - fatores endógenos
 - fatores exógenos
- d) Conservação, restauração

Na experiência vivenciada no *Weltmuseum*, pode-se observar que a documentação referente à coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller se traduzia, até 2012, nessa planilha parcialmente preenchida, contendo lacunas informacionais em aproximadamente 90% dos itens relacionados, cerca de 1200 peças. Essas lacunas informacionais - “ausência ou dúvidas acerca dos dados registrados nos campos de informação das fichas catalográficas”, conforme conceituado por Lima (2010), têm como consequência a impossibilidade do desenvolvimento de um trabalho de pesquisa antropológica da coleção; principal objetivo do *Weltmuseum*.

Para entendermos a relação que se estabelece entre as lacunas informacionais e a ausência de visibilidade da coleção¹¹³, mapeamos não apenas as lacunas em si, mas também em que tipo de descritor – principal¹¹⁴ ou secundário¹¹⁵ – incidia primordialmente.

Partindo da análise item a item de cada uma das 1301 peças registradas na planilha, eliminaram-se primeiramente os descritores que geravam dados fixos. Desta forma, o descritor Colecionador não foi processado uma vez que era fato documentado que a coleção pertencia à família Paranaguá. O nome de Schoeller foi agregado após a negociação com o *Hofmuseum* pois graças a ele - patrocinador da aquisição e do traslado do Rio de Janeiro a Viena – a coleção foi transferida para a Áustria. Os outros descritores descartados foram: Ano (1907) e País de Origem (Brasil). Os demais descritores adotados pelo museu austríaco se relacionavam à inventariação do patrimônio e ao posicionamento geográfico dos objetos e das etnias. Todos os problemas estão concentrados em dados estratégicos para o conhecimento dos objetos do acervo, dos locais geográficos e das culturas de origem.

Cabe informar que em 2012, foi providenciada a migração dos dados planilhados para um sistema de informações situado apenas na intranet do *Weltmuseum*.

Longe de poder ser considerada uma ficha catalográfica adotada pela maior parte dos museus de etnologia em geral, na Europa ou nas Américas, onde importantes museus como o Museu do Índio Americano, o Museu de História Natural de Nova Iorque ou os Museus de Etnologia de Lisboa e Berlim, o exemplo austríaco apresenta um modelo simplificado de identificação, detendo-se em descritores pouco relevantes quanto à avaliação do objeto, de sua origem étnica e dos resultados de pesquisa. Nessas planilhas não está determinado um campo para descrição do objeto – surgindo apenas em 2012.

Somente nesta nova ficha (2012) – desenvolvida como banco de dados sistematizado - foram incluídos descritores diferentes dos da planilha original, como Número de Ordem e Número de Registro, além da eventual identificação de Números de Inventário e Números de Ordem Alfanuméricos¹¹⁶ – fatos incompatíveis com os procedimentos adotados pela Museologia atual, aumentando a dificuldade em lidar com os poucos resultados disponíveis.

Ainda em relação a ficha catalográfica informatizada verificou-se que parte dos primeiros descritores foram integrados ao texto da descrição de objetos (Ano, Século) ou

¹¹³ A coleção jamais foi exposta ao público, parcial ou integralmente, desde 1908, quando algumas peças foram expostas durante o Congresso de Americanistas em Viena.

¹¹⁴ Inventário, Etnia, Região, Areal, Objeto.

¹¹⁵ Colecionador, Ano, Século, País.

¹¹⁶ Não foi possível entender o significado do uso deste descritor e verificou-se que seu uso era inconstante e variante na forma (numérica, alfanumérica).

extintos, como no caso de Areal. Verificou-se que a quantidade de etnias relacionadas na primeira planilha sofreu ampliação numérica, detectando, a princípio, a realização de um trabalho interno de recontagem da coleção.

Outro problema reside no fato das grafias dos grupos étnicos serem divergentes daqueles oficialmente reconhecidas, dificultando ou mesmo impossibilitando o reconhecimento da etnia em questão. Isto em si acarreta a impossibilidade do desenvolvimento de estudos sobre os objetos a elas relacionados.

Essa inconsistência ou ausência de dados provoca “a formação de buracos estruturais dentro das redes de conhecimento” (ESTEVES; BOTELHO, 2013, p.41) uma vez que não é possível validar o dado e nem estabelecer um parâmetro para a realização de estudos do todo ou da parte.

A consequência dessas lacunas nos principais descritores do museu (Etnia, Areal e Região Geográfica) é a quase total ausência de informação sobre a coleção.

Desta forma, para dar sequência ao trabalho de análise dos dados, foi necessário assumir o pressuposto da veracidade dos dados existentes sem que, contudo, deixássemos de atentar para possíveis discrepâncias que nos levassem a constatações contrárias.

As incongruências encontradas no descritor Etnia, relacionada à ausência de dados nos descritores Região e Areal conduzia à dúvida quanto à etnia já identificada nas planilhas. Sabe-se que inúmeras são as fontes bibliográficas relativas ao posicionamento dos assentamentos indígenas no Brasil do século XIX. Os Atlas Históricos publicados no século XX indicam também esses locais e, portanto, seu posicionamento geográfico não deveria se manter inconclusivo até os dias de hoje.

Supõe-se que as identificações de Etnia tivessem sido aplicadas por meio de comparação dos objetos da coleção Paranaguá e Natterer. Seja pela comparação entre materiais, pelo aspecto decorativo ou ainda pelo uso prático dos objetos, antigos profissionais do museu podem ter eleito uma metodologia de trabalho inapropriada e cujo objetivo principal não pode ser logrado¹¹⁷.

¹¹⁷ O reflexo desses estudos devido à falta hipotética de documentação, acrescido do hiato no tempo que cada vez mais distanciava a coleção de sua origem, deflagrou uma insatisfação interna no museu que hoje se procura sanar. Em 2010, em conversa com um ex-profissional do museu, este aventou a possibilidade de transferir a coleção para o Brasil caso não se conseguisse avançar nas pesquisas. A sua manutenção tinha alto custo e a impossibilidade de utilizá-la como instrumento da Antropologia já não justificava sua permanência na instituição. Hoje em dia esta hipótese não é mais aventada já que uma primeira pesquisa já foi realizada por este trabalho –dedicado ao museu -e novos acordos de cooperação Brasil-Áustria estão em pleno vigor.

Como resultado final da primeira análise realizada no período de um ano, 2013-2014, chegou-se ao seguinte resultado estatístico:

- a) Cerca de 1071 das hipotéticas¹¹⁸ 1301 peças inventariadas não apresentam qualquer dado relacionado aos descritores do museu.
- b) 1218 não apresentam a indicação do Número de Ordem, implementado após 2011 à planilha original. Este fato nos faz questionar os motivos que levaram o museu a incluir outro descritor se em quase a totalidade dos casos o mesmo não é utilizado. Além de tornar-se mais um dado a agregar-se à lista de problemas de identificação, não configura qualquer indicação relevante dentro do esquema optado pelo museu.
- c) 416 objetos ainda não apresentam identificação de etnia, impedindo a obtenção de resultados para os demais descritores, que dependem diretamente deste dado para fomentar outras pesquisas.
- d) 363 objetos possuem apenas a informação de nome (machado, manta, colher, colar, etc).
- e) Apenas 126 objetos da coleção foram totalmente identificados.

Este cenário resumidamente explorado demonstra a inviabilidade do uso da coleção enquanto objeto informacional para a construção de uma exposição de caráter antropológico.

Além dos inúmeros problemas detectados nas planilhas utilizadas como fichas catalográficas da coleção, encontrou-se uma fonte primária ainda inexplorada no âmbito da pesquisa pelo museu.

A coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller chegou ao museu com uma série de dezessete cartas e bilhetes que, se não nos fornecem indícios de sua origem, por outro lado, se debruçam sobre o andamento e o desfecho das negociações ocorridas entre dezembro de 1906 e julho de 1907 que culminaram com sua transferência para Viena.

Quase todas escritas em alemão – duas em francês – determinaram os procedimentos realizados entre a família Paranaguá – auxiliados pelo cientista J. G. Foetterle e Barbosa Rodrigues – e os representantes da embaixada da Áustria no Rio de Janeiro, no sentido de determinar o conteúdo de interesse do *Hofmuseum*, produzir uma descrição física e imagética dos objetos, além de uma avaliação financeira que embasaria a negociação.

Ele [J.G.Foetterle] se ocupou de listas, gerou ele próprio registros, produziu fotos dos objetos e escreveu ao conselheiro real R. F. Heger, então diretor do

¹¹⁸ Hoje consideramos que devido a identificação única aplicada a peças amarradas em maços faz com que a perspectiva de crescimento do número de objetos se amplie em pelo menos 30%.

departamento etnográfico. Através de uma contribuição de Paul Ritter de Schoeller e uma doação especial, sucedeu-se a aquisição da coleção para Viena, tendo ela chegado lá no ano de 1907. O próprio conselheiro real R. F. Heger pode viajar para o Brasil e fechar o acordo. (BECKER-DONNER, 1971, p.35)

Esta negociação indicava o alto valor dos acervos etnográficos indígenas para o museu austríaco – como em toda Europa - numa época em que a Teoria da Evolução, de C. Darwin, publicada seis décadas antes, retomava as atenções do meio científico por uma interpretação renovada, delegando aos povos indígenas um posicionamento central na rota da evolução humana.

O desenvolvimento da Antropologia como ciência que estuda o homem físico e social, lança luz sobre a etnia indígena que, assentada longe do cenário urbano, detentora de uma cultura única com representações linguísticas, religiosas, artísticas e simbólicas diversas, se torna o centro das atenções desta ciência que passa a se representar nos museus de ciências.

3 DOCUMENTAÇÃO COMO POLÍTICA MUSEOLÓGICA

A experiência de pesquisa nos museus austríacos pode ser dimensionada pela forma com que a documentação museológica é percebida. Na visão de Silva, o termo documentação se refere

... ao ato de Documentar, reporta-se reunião dos documentos com relação a um determinado assunto, cuja organização será realizada por alguém ou por uma equipe responsável pela sua proteção. Sendo assim, a função da Documentação Museológica consiste em reunir dados sobre as informações eminentemente voltadas aos processos museais, cujo objetivo volta-se à salvaguarda dos dados contidos e a difusão do mesmo, por meio das pesquisas que serão realizadas nos conhecimentos presentes. (SILVA, 2012, p.6)

Diferentemente do que propõe Silva (2012), a informação, sua salvaguarda e difusão, são elementos em estágio inicial de organização no *Weltmuseum*. Percebe-se a motivação do corpo profissional com as coleções em si, mas esse interesse de caráter científico não pode prescindir da especificidade técnica do profissional da área de Museologia, responsável na atualidade tanto pela integridade física do objeto quanto pela informação a esta associada.

Por isso mesmo, Yassuda (2009, p.17) afirma que:

A diversidade do acervo do museu requer uma amplitude maior dos campos de descrição, de maneira a atender a todas as demandas informacionais dos itens da coleção. Nos museus, cada peça do acervo é tratada unitariamente, mesmo que faça parte de uma coleção específica. Além disso, características peculiares à instituição museológica, como o perfil do museu (Histórico, Arqueológico, História Natural, Pedagógico, Antropológico, Artes, etc.) privilegia um tipo específico de informação, onde as leituras serão diferentes, assim como os valores que permeiam essas leituras.

A documentação em museus é uma atividade que geralmente é atribuída à curadoria, que em conjunto com profissionais de diferentes áreas, constitui um trabalho interdisciplinar de pesquisa e resgate de informações que contribuirão para a geração de conhecimento, e também para a preservação da memória social.

Reconhecidamente um dos maiores museus de etnologia da Europa, detentor das mais importantes coleções africanas, norte-americanas e sul-americanas, ao mesmo tempo em que apresenta uma estrutura de guarda e acondicionamento de coleções do mais elevado nível técnico, com controle ambiental e mobiliário específico a cada tipo de acervo, etc., por outro lado, não parece conseguir suprir as necessidades iminentes da coleção Paranaguá.

Investir na formação ou contratação de equipes multidisciplinares, compostas por especialistas de áreas do conhecimento relacionadas às especificidades do acervo e que atuem em cooperação (museólogos, cientistas da informação e profissionais de tecnologia da informação para elaborar e implementar um sistema de informação para documentação, pesquisa e comunicação de seu acervo) parece ser um caminho a ser percebido e considerado pelo museu.

Sem contar com a implementação de critérios nítidos para promover a organização, inventariação, catalogação, conservação e pesquisa do acervo, torna-se tarefa difícil torná-la acessível ao conhecimento do público. Um dos principais problemas do museu constitui a inexistência de um profissional de museus¹¹⁹ que gerencie a informação museológica desde sua origem, de forma a viabilizar novas pesquisas que proverão uma base informacional para o especialista antropólogo desenvolver o seu trabalho. Como esclarece Helena Ferrez (1994, p.65):

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento.

Sobre esse aspecto, a autora destaca ainda o caráter intrínseco e extrínseco das informações contidas nos objetos, definidos por Peter van Mensch (1986).

As informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas qualidades físicas. As informações extrínsecas denominadas por Mensch de informações documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto e que só muito recentemente vêm recebendo

¹¹⁹ Museólogo, substituído em todos os museus austríacos pela figura do Curador – profissional originário de determinada área de conhecimento ao qual o museu se vincula e caracteriza – ex: antropólogos, geógrafos, etc – sem que este tenha conhecimento dos procedimentos técnicos necessários para o controle, manutenção e pesquisa desses acervos.

mais atenção por parte dos encarregados de administrar as coleções museológicas. Elas nos permitem conhecer os contextos nos quais os objetos existiram funcionaram e adquiriram significados e são, geralmente, fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes. (FERREZ, 1994, p.2)

O aspecto intrínseco se traduz como a informação que se possa detectar do objeto por meio da observação embasada no conhecimento empírico ou de caráter científico que auxilia na identificação das características físicas relacionadas ao fazer, à execução e ao uso. As informações intrínsecas necessitam de aparatos secundários de pesquisa, procurando contextualizar o objeto no tempo histórico, na sociedade a que se vincula e às referências culturais que o fazem agregar caráter de representação e exceção (no caso dos objetos musealizados).

No caso específico do *Weltmuseum*, podemos atestar que até o presente momento, somente a avaliação extrínseca da Coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller foi considerada. Essa constatação nos leva à assertiva de que sem que sejam iniciados estudos mais específicos sobre seu conteúdo, dificilmente se chegará à promoção de sua visibilidade.

Diante deste cenário, pode-se dizer que a pesquisa de caráter extrínseco está comprometida, impedindo o provimento de estudos mais profundos sobre objetos que se ressentem da ausência de dados relacionados, reduzindo o conhecimento sobre as peças.

Esses exemplos remetem à necessidade de estabelecimento de normas de conduta e procedimentos técnicos em relação aos acervos museológicos no que se refere a Informação. Como menciona José Mauro Loureiro (2008, p. 27):

Trata-se de estabelecer princípios reguladores, criar instrumentos e equacionar procedimentos que permitam uma interlocução entre contextos culturais os mais diversos. A lógica e os valores aí empregados, embora variáveis, são avaliados em função de um viés empírico no qual prevalecem a relevância e a eficácia para o público previamente visado. Nos distintos setores dos museus, todavia, o público (ou usuário como denominado no âmbito documentário) é diferenciado sob todos os pontos de vista. As regulações lógico-conceituais dos instrumentos de documentação frente ao desafio dessa pluralidade, devem submeter-se permanentemente a mudanças, re-orientações e experimentações. Tudo isso sem perder os elementos nucleadores do território da Documentação - um dos elementos da disciplina museológica considerado tradicionalmente como uma das partes integrantes da museografia.

Sobre essa necessidade de avaliação e eleição de mecanismos de gestão da informação, o autor (2008, p.27) continua:

A documentação no âmbito museológico inicia-se a partir de uma integração de todas as áreas do conhecimento ali presentes. A análise, base essencial de qualquer partido documentário, requer subsídios permanentes das várias áreas do conhecimento. A criação e/ou inserção em sistemas de recuperação

da informação, a contextualização histórica, os estudos sócio-culturais e muitas outras “leituras” do objeto musealizado exigem a participação permanente de uma equipe multidisciplinar destinada à atualização permanente da documentação. Essa atualização, ao desaguar sua produção nas pragmáticas documentárias, garantirá o aprimoramento do acesso público à informação e aos conhecimentos gerados nas várias áreas daquela instituição museológica. A documentação comporta, em sua paisagem, diferentes agentes sociais, pois é construída e utilizada em vários níveis sem quaisquer prejuízos.

Tratamos aqui de procedimentos cabíveis no *Weltmuseum* que lidem com o objeto-documento. Utilizamos este termo para identificar no artefato ou objeto museológico, o valor documental intrínseco que primeiramente o representa. Segundo Ulpiano T. B. Meneses, esses objetos

...fornecem informação quanto à sua própria materialidade (matéria-prima e seu processamento, tecnologia, morfologia e funções, etc); fornecem também, em grau sempre considerável, informação de natureza relacional. Isto é, além dos demais níveis, sua carga de significação refere-se sempre, em última instância, às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu.

De fato, se tratados do ponto de vista histórico, os artefatos são, sem dúvida alguma, poderosos portadores de informações, mesmo individualmente mas, sobretudo, enquanto integrantes de sistemas culturais configurados materialmente. (MENESES, 1983, p.107)

É necessário que o museu esteja preparado para criar estruturas internas para que a pesquisa de coleção possa vir a propiciar um aumento do conhecimento a partir do que já é intrínseco.

O objetivo principal é constituir uma base ampla de informações, que alimente pesquisas e ações de curadoria, tanto da própria instituição como externas, e se alimente, por sua vez, das pesquisas realizadas sobre o acervo institucional ou em torno dele. (BARBUY, 2008, p.36)

Para a autora,

É comum falar-se [...] em movimentos centrífugos e centrípetos, isto é, o sistema de documentação tem a força de trazer para si, de concentrar em si, toda a gama de informações produzidas sobre o acervo e, ao sistematizá-las e gerar agilidade de consultas, passa a disseminar essas informações, colocá-las à disposição de interessados, e, assim, com a mesma força com que concentrou em si todas as informações, é capaz também de devolvê-las, agora processadas, à comunidade de pesquisa, curadoria museológica e outros tipos de usuários, multiplicando os efeitos da informação. (BARBUY, 2008, p.37)

Este é o nosso objetivo quando dedicamos atenção à coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller, cuja história está em parte atrelada à pesquisa histórica; parte relacionada à obtenção e ao tratamento adequado da informação necessária.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que o colecionador José Paranaguá era um homem típico de seu tempo. Como tal, fazia parte da experiência do homem culto e engajado do século XIX, sendo o desbravamento de seu território como forma de conhecimento de sua diversidade étnica, de suas riquezas naturais e culturais. Para José Paranaguá era também uma estratégia para a realização de sua administração à frente da Província do Amazonas – comprovado pela leitura de seus diários.

O interesse pelo museu vienense em adquirir a coleção de Paranaguá se deve ao fato de compreender objetos culturais de etnias de uma região do Brasil que viria a complementar as coleções de Johann Natterer, já em posse do *Weltmuseum*.

A identificação e estudo da coleção foi realizada pelo museu austríaco tendo como base a literatura existente à época de sua incorporação (1907) e a própria coleção Natterer que teria facilitado a identificação de objetos e etnias. Entretanto, pudemos observar que o uso deste critério não foi suficiente para que quase 90% de seu conteúdo ainda se mantenha, mais de um século depois, sem informações completas que atendam aos descritores básicos eleitos pelo *Weltmuseum* para a identificação dos objetos musealizados.

Entendemos que a musealização é um processo que pressupõe o cumprimento de um ciclo de procedimentos que incluem a documentação, a conservação, a pesquisa e a visibilidade dos excertos culturais que mantém viva a memória da civilização. Devido a isso, a ausência de um desses princípios reguladores na musealização desses objetos étnicos levam ao rompimento do processo de conhecimento do acervo como um todo, necessitando, segundo nosso entendimento, que se promova a reestruturação da filosofia de trabalho da instituição.

A adoção de procedimentos regulares da Museologia e a integração de profissionais especializados que possam suprir essas necessidades técnicas com seus conhecimentos específicos parece ser o caminho mais curto para que se agreguem novos valores ao conjunto etnográfico em questão.

A coleção Loreto-Paranaguá-Schoeller é um desses exemplos que merecem ser tratados sob a ótica da moderna museologia, utilizando-se dessa interdisciplinaridade como fator de melhoramento dos processos museológicos que facilitarão o alcance do objetivo principal dos museus: a visibilidade de suas coleções.

REFERÊNCIAS

BARBUY, Heloisa. **Documentação museológica e pesquisa em museus**. In Mast Colloquia 10. 2009. p. 33-43.

BITENCOURT, Agnello. **Dicionário Amazonense de Biografias** - Vultos do Passado: Rio de Janeiro, Conquista, 1973.

FERREZ, Helena D. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaios n. 2**, Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: MINC / IPHAN / Museu Nacional de Belas Artes, p. 64-74, 1994. Disponível on-line em:<http://www.nucleodepesquisadosexvotos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/ferrez_h_d.documentao_museologica._teoria_para_uma_boa_pratica.pdf> Acesso em 28-5-2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Documentação em Museus e Histórico de Propriedade (Provenance): restituição de obras de arte espoliadas pelos nazistas. In: ENANCIB2010 - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (11), 2010, Rio de Janeiro. **Anais XI ENANCIB 2010, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação**. Rio de Janeiro: ANCIB, PPGCI-IBICT/UFRJ, 2010. n. p. 1 CD ROM. Disponível em:<<http://enancib.ibict.br/index.php/xi/enancibXI/paper/view/241/306>>. Acesso em: fev.2014.

LOUREIRO, José Mauro M. Esboço acerca da documentação museológica. In: Mast Colóquio no.10. Documentação em Museus. MAST, 2008. p. 24-33.

MENESES, Ulpiano.T.B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, São Paulo, Departamento de História da FFLCH/USP, N.Ser.n.115, p.103-117, jul.-dez. 1983.

MENSCH, Peter van. A structured approach to museology. In: **Object Museum, Museology an eternal triangle**, Reinwardt Cahier. Leiden Reinwardt Academy, 1987

MOURA, Patricia. **Coleção Etnográfica Loreto-Paranaguá-Schoeller**: a trajetória e as lacunas informacionais de uma coleção expatriada. Rio de Janeiro: Unirio-Mast, 2014.162p.

SILVA, Raul Mendes. **O Século XIX**. Acesso em 15-12-2013. Disponível em <http://www.raulmendesilva.pro.br/pintura/pag006.shtml>

YASSUDA, Silvia Nathaly. **Documentação museológica**: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista. Marília: 2009. 123 p.

DOCUMENTAÇÃO ARQUIVÍSTICA

MFN:11846 - MELO E NETO, Ladislau de Sousa (**Museu Imperial, Petrópolis**) I-DPP-28.06.[1883]-Net.c (L.no 16)

Carta de Ladislau de Sousa Melo e Sousa ao marques de Paranagua, Joao Lustosa da Cunha Paranagua - Enviando felicitações ao destinatário pela administração de seu filho Jose Paranagua na presidência do Amazonas e dizendo ter sido ele o único presidente a interessar-se pela Exposição Antropológica. 28/06/[1883]. 28/06/[1883]. Ao alto, a lápis a indicação do ano:1883. Ao alto, a margem esquerda, MUSEUNACIONAL/DIRECTORIA GERAL, carimbo seco, em alto relevo, na cor vermelha.1 fl. simples.

CARTAS DE NEGOCIAÇÃO. Carta no. 1, dezembro de 1906. Weltmuseum, Áustria.

Archiv Fur Volkerkunde, band 52. Museum Fur Volkerkunde. 2002. 118p.

Documentação em Museus. MAST Colloquia - Vol.10. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT. Rio de Janeiro. 2008 Disponível em:<http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso em 20-04-2013.

ORIGENS DO ENSINO AGRONÔMICO NO BRASIL E OS MUSEUS¹²⁰

ORIGINS OF AGRONOMIC EDUCATION IN BRAZIL AND MUSEUMS

Marcio Ferreira Rangel¹²¹

Resumo: No presente artigo, apontamos para uma perspectiva pouco abordada na função do museu: espaço de formação profissional e produção de conhecimento. Comumente associado à preservação da memória, da história e do passado, a faceta de agente formador, construtor de conhecimento, fica esmaecida e pouco difundida. Ao pesquisarmos o desenvolvimento do ensino agrícola no Brasil, identificamos o museu como um dos agentes centrais na formação dos engenheiros agrônomos. Tendo como fontes documentais um conjunto de regimentos, decretos, atas e periódicos especializados, ressaltamos a importância do museu como espaço de aprendizado destes profissionais. Da análise destas fontes primárias, o museu emergiu como um dos modelos institucionais de transmissão de saber adotado pelas escolas agrícolas brasileiras, desempenhando funções muito semelhantes aos dos laboratórios que também constituíam as estruturas acadêmicas das escolas. O museu era o espaço ideal na medida em que congregava teoria e prática.

Palavras-chave: Museu – Formação Profissional – Ensino Agrônômico

Abstract: In this article, we analyze a perspective insufficiently discussed about the function of the museum: space of professional training and knowledge production. Commonly associated with preservation of memory, history and the past, the perspective of forming agent, builder of knowledge, is grayed out and not widespread. While studying the development of agricultural education in Brazil, identified the museum as one of the central agents in the training of agronomists. Documentary sources as regulations, decrees, acts and specialized journals, emphasize the importance of the museum as a space of learning. In the analysis of these primary sources, the museum has emerged as one of the institutional models of transmitting knowledge adopted by Brazilian agricultural schools, performing functions very similar to those laboratories which also constituted the academic structures of schools. The museum was the ideal space to allow the union between theory and practice.

Keywords: Museum – Professional Training - Agronomic Education

1 ORIGENS DO ENSINO AGRONÔMICO NO BRASIL.

As origens do ensino agrônômico no Brasil estão localizadas no período imperial. Em 1859, foi criado por D. Pedro II o Imperial Instituto Baiano de Agricultura, com o intuito de solucionar problemas de mão-de-obra, capital e atraso tecnológico no que se referia à produção agrícola brasileira, que se via em crise em virtude da retração do mercado internacional e da conseqüente diminuição do preço pago pelo açúcar nacional (Fausto, 1998).

¹²⁰ Artigo elaborado a partir da tese de doutorado, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Ciência - PPGHC (COC/FIOCRUZ). Este trabalho também está vinculado ao Projeto de Pesquisa “A Construção e Formação de Coleções Museológicas” do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

¹²¹ Museu de Astronomia e Ciências Afins/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

Nesta perspectiva, foram criados na sequência o Ministério da Agricultura, o Instituto Pernambucano de Agricultura (1859) o Instituto de Agricultura Sergipano (1860), o Instituto Fluminense de Agricultura (1860) e o Instituto Rio-Grandense de Agricultura (1861).

Para Szmrecsányi (1990, p. 50), a criação dessas instituições foi o produto direto da crise advinda com o fim do tráfico, “que veio colocar, pela primeira vez, de forma aguda, a necessidade de promover uma redução dos custos e/ou aumento da produtividade da nossa agricultura”. Estes institutos, criados à época pelo Imperador, tinham por algumas de suas incumbências fundar escolas agrícolas, introduzir máquinas e instrumentos agrícolas e estudar, através de comissões técnicas, as causas permanentes ou transitórias da decadência da agricultura, animando-as por meio de prêmios e facilitando o transporte e a venda dos produtos agrícolas. Neste cenário, a propaganda do ensino agrícola também desempenhava um importante papel. O programa apresentado pelos órgãos supracitados não significou uma ruptura em relação à tradição de pesquisa agrônômica realizada em outras instituições imperiais, notadamente, o Museu Nacional (MN), um dos principais institutos de pesquisa do Brasil. As coleções entomológicas do MN desempenhavam uma ação fundamental no combate as pragas agrícolas que atacavam as lavouras econômicas do Brasil. Ao nos debruçarmos sobre esta discussão, verificamos o papel central do Museu Nacional durante quase todo o século XIX: formava coleções e profissionais que se transformavam em referências científicas para uma parte significativa dos pesquisadores do Brasil, sendo, ainda, um dos principais centros de disseminação científica e uma referência para diversos órgãos congêneres surgidos neste período.

Dos cinco institutos criados por D. Pedro II, somente dois mantiveram-se em funcionamento: o Instituto Imperial Fluminense e o Instituto Imperial Baiano. Desde sua fundação, o Instituto Baiano incluiu em seus objetivos a criação de uma escola de agricultura na Bahia e, após um longo período de quase dezoito anos de entraves burocráticos e dificuldades financeiras, seria criada a Imperial Escola Agrícola da Bahia.

Os estatutos desta instituição, também conhecida como Escola Agrícola de São Bento das Lages, ficaram prontos no dia 1º de outubro de 1874. Mas somente em 23 de junho de 1875 o Imperador publicou o decreto n.º 5.957, criando a escola, cujo funcionamento, a título de experiência, ocorreu em 16 de julho de 1876. Segundo o decreto, o ensino constaria ainda de cursos de ciências preparatórias e técnicas e de exercícios práticos nos estabelecimentos anexos. Desde sua inauguração, a Imperial Escola Agrícola da Bahia já contava com bem providos laboratórios de química e física, um museu destinado ao estudo de anatomia comparada e de veterinária e uma biblioteca com mais de 8000 volumes. Ao museu caberia

constituir coleções que contribuíssem para a formação teórica e prática de seus alunos. Deve-se ressaltar que a ideia de coleção, implementada por estes institutos, possuía um caráter essencialmente pedagógico, ou seja, ao terem contato com os objetos em exposição e manuseá-los os alunos complementariam seus conhecimentos. O museu e suas exposições eram pensados como espaços de intervenção dos “observadores” que eram constituídos por um público específico: somente professores, alunos e alguns convidados acessavam suas instalações. Esta Escola¹²², instalada em São Bento das Lages, em seu período inicial, apresentava um curso de nível superior e um de nível elementar. O primeiro atendeu principalmente aos filhos da oligarquia canavieira baiana, e o segundo era voltado para a formação de trabalhadores agrícolas.

Em 1887, em Pelotas, é criado o Liceu de Agronomia, Artes e Ofícios, cujas aulas foram iniciadas no dia 14 de maio de 1888. No ano seguinte, a Escola ganhou novo regulamento e nova denominação, Liceu Rio-Grandense de Agronomia e Veterinária, passando a implantar um curso superior de agronomia e veterinária. Nesta ocasião, houve incremento de laboratórios, excursões de professores a São Paulo e Rio de Janeiro, de alunos à exposição agropecuária de Porto Alegre, além da reorganização do museu e da biblioteca. As instituições museológicas eram espaços estratégicos nas escolas agrícolas. Em diferentes organogramas pesquisados, foi possível verificar a presença deste modelo institucional. O museu era um elemento qualificador do ensino disponibilizado por estas escolas. A partir do decreto n.º 13.028, de 18/05/1918, que registrou a instituição no Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (Maic) de então, os formados puderam registrar seus diplomas nesse Ministério. O referido decreto dispunha as instruções a serem seguidas pelos institutos de ensino profissional agrícola ou veterinário, tendo como modelo padrão a Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária do Rio de Janeiro. Segundo Torres (1926, p. 103-104), nas palavras do diretor Francisco José Rodrigues de Araújo, a Escola de Agronomia e Veterinária de Pelotas possuía “excelente e abundante material, adquirido desde sua fundação e aumentado sucessivamente nas diversas administrações, um campo de cultura nos arredores da cidade, posto meteorológico, gabinetes de física, geologia e mineralogia, botânica e

¹²² No decurso de sua trajetória a Escola, teve as seguintes designações: Imperial Escola Agrícola da Bahia (1875); Instituto Agrícola da Bahia (1904); Escola Média-Teórico-Prática de Agricultura da Bahia (1911); Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária (1916); Escola Agrícola da Bahia (1919); Escola de Agronomia da Universidade Federal da Bahia (1967). On-line. Disponível em: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/escagba.htm>. Acessado em 23 de setembro de 2013.

zoologia, patologia vegetal, topografia e desenho, mecânica, engenharia rural, zootecnia, laboratório de química completo e aparelhamento para qualquer trabalho analítico”.

Após estas experiências ocorridas no período monárquico, vamos encontrar uma das primeiras iniciativas da república, a Escola Agrícola de Piracicaba, criada em 1900, sob a tutela do governo paulista. O debate em torno da necessidade de difusão do ensino agrícola foi uma constante no ruralismo¹²³ da Primeira República, sobretudo na fala dos agentes formados por estas escolas: os agrônomos. Segundo Mendonça (1998, p. 90), representada como uma das soluções plausíveis para a suposta crise agrícola em curso no país, a questão do ensino profissional agrícola seria enfaticamente defendida pelos representantes dessa nova categoria profissional em vias de construção e reconhecimento no período, quer no tocante a seu nível primário ou elementar – revestido por um caráter “pedagógico” e “civilizador” das ditas massas rurais, ignorantes e inertes, quer no que diz respeito a seu nível superior ou agrônomo propriamente dito, voltado para a preparação desses que se viam como os “líderes naturais” do processo de modernização da agricultura brasileira. Idealizada pelo fazendeiro agrônomo Luiz Vicente de Souza Queiroz, implementou-se a escola em uma fazenda doada por ele ao governo do estado. Inicialmente, a Escola privilegiou o ensino prático, até porque a Escola Politécnica de São Paulo já ministrava o curso de engenharia agrícola, de cunho teórico e científico. As instalações da escola de Piracicaba incluíam a escola propriamente dita, a fazenda-modelo, um posto zootécnico e um museu. Segundo Percim (2004, p. 268),

no museu encontravam-se “coleções de espécies mais conhecidas por Museu Deyrolle”, grandes caixas e estantes, coleções herbárias, de sementes, insetos, plantas e têxteis, industriais e alimentares, maquinismos de fazer queijo e manteiga, modelos de ferraduras e arreios.

De acordo com Vidal (2009, p. 44) o Museu Escolar Brasileiro seria uma versão nacionalizada do Musée Scolaire Deyrolle¹²⁴, formado por uma coleção de pranchas parietais produzidas na França, traduzidas, adaptadas e trazidas para o Brasil.

¹²³ “O ruralismo é aqui definido tanto como o movimento político de organização e institucionalização de interesses de determinadas frações da classe dominante agrária brasileira na Primeira República, no nível da sociedade civil e da sociedade política, quanto como o conjunto de conteúdos discursivos produzidos e veiculados pela rede de agentes e agências dele participantes” (MENDONÇA, 1997, p. 10).

¹²⁴ Segundo Vidal (2009, p.44) a Maison Deyrolle foi criada em 1831, na Rue de Bac, 46, Paris, França. Produzia materiais pedagógicos, em sua maioria de História Natural. Esses materiais, se escritos passavam por um tradutor que traduzia o texto francês para o idioma luso, de modo a poder ser compreendido e usado no Brasil e em Portugal. Sobre este tema ver VIDAL (1999, 2006, 2009, 2012).

Outra iniciativa particular vinculada a este segmento foi a Escola Agrícola de Lavras, que teve como origem uma missão presbiteriana. A missão no Brasil foi a segunda que a Igreja Presbiteriana do Sul dos Estados Unidos estabeleceu fora de seu país, sendo a primeira a da China, em 1867. O centro para suas atividades foi Campinas, na Província de São Paulo. Após uma epidemia de febre amarela em Campinas, as atividades educacionais da Igreja foram transferidas para a cidade de Lavras, onde teve início a Escola Agrícola. Seu fundador foi o Reverendo Samuel Rhea Gamom, da Igreja Presbiteriana dos Estados Unidos, que convidou para implantá-la e tornar-se seu primeiro diretor o engenheiro agrônomo Benjamim Harris Hunnicutt. Formado pelo Mississippi State College, chegou ao Brasil no ano de 1906, dedicando-se simultaneamente ao ensino e à direção da Escola Agrícola de Lavras de 1908 a 1930.

Os primeiros alunos foram oriundos do ginásio que era mantido pela Igreja Presbiteriana. A Escola possuía laboratórios, fazenda-modelo, criações e lavouras para o ensino agrônomico. O curso de agronomia era feito em quatro anos, sendo necessário para a matrícula o exame do quarto ano do “Gymnasio de Lavras”, ou prestar os exames de admissão das matérias equivalentes. A Escola enviava periodicamente seus professores aos Estados Unidos para cursos de aperfeiçoamento e compra de animais,¹²⁵ com o intuito de melhorar as raças nacionais. Em 1938, ocorreu a mudança do nome da Instituição para Escola Superior de Agricultura de Lavras (Esal), ainda ligada ao Instituto Evangélico até 1963, quando, em 23 de dezembro, foi federalizada pela Lei n.º 4.307. A construção do novo campus iniciou-se em 1967, apenas com a oferta do curso de Agronomia. Em 15 de dezembro de 1994, a Lei n.º 8.956 transformou a Escola Superior de Agricultura de Lavras em Universidade Federal de Lavras. Não encontramos na documentação analisada a existência de um museu na estrutura acadêmica da Escola de Lavras, mas identificamos a realização de duas exposições agropecuárias: 1ª Exposição Nacional do Milho em 1915, e da 1ª Exposição Agropecuária e Industrial de Minas Gerais em 1922. Em seus suportes e vitrines, estas exposições seguiam os modelos estéticos utilizados pelos museus da época, evidenciando a influência destas instituições na organização dos espaços educacionais das escolas agrícolas.

¹²⁵ Foi introduzido no Brasil pela Escola de Lavras o porco da raça Duroc-Jersey. A raça Duroc-Jersey é originária do Nordeste dos Estados Unidos. No Brasil, já foi a raça estrangeira mais importante, porém, hoje ela é geralmente usada para cruzamentos com outras raças mais aperfeiçoadas para carne magra. Disponível em: <http://www.revistadaterra.com.br/suibanha.asp>. Acesso em: 02 de julho de 2014.

2 A ESCOLA SUPERIOR DE AGRICULTURA E MEDICINA VETERINÁRIA.

Em 1910, quando havia no Brasil quatro Escolas Superiores de Agricultura, fez-se a primeira regulamentação do ensino agrícola no país, em todos os seus graus e modalidades, por meio do decreto n.º 8.319, de 20 de Outubro de 1910. Consta ainda, neste documento a fundação da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária (ESAMV), iniciando, assim, uma nova fase do desenvolvimento do ensino agrônomo brasileiro, até então oferecido em escolas agrícolas de primeiro grau, patronatos agrícolas, além das quatro escolas superiores. O decreto foi a primeira regulamentação oficial do ensino agrícola no Brasil.

A ESAMV, desde sua origem, esteve atrelada ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (Maic), e não ao Ministério do Interior que era o órgão responsável pela educação em geral. Além de criar a escola como o primeiro modelo federal do ensino superior agrícola, o referido decreto estabeleceu as regras para o seu funcionamento. Este documento foi minuciosamente elaborado e apresenta diversos detalhes sobre os cursos que a escola deveria oferecer: o de Engenharia Agrônoma e o de Medicina Veterinária (art. 4º), definindo o tempo de duração de cada um (art. 8º e 12) e a relação anual de todas as cadeiras que lhes integrariam os currículos (art. 9º e 13). Mas as disposições legais não se limitaram à parte pedagógica, englobando, também, a área física que deveria fazer parte da Escola. Nele, estavam determinadas todas as instalações, incluindo os laboratórios (art. 11 e 14), com detalhamento para a estruturação de cada um, abrangendo o material necessário para a organização e operacionalização dos mesmos. Na análise da documentação verificamos que neste mesmo período o Museu Nacional encontrava-se vinculado ao mesmo Ministério e possuía uma estreita relação com a recém-criada Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária. No decreto nº 9.211 de 15 de dezembro de 1911, encontramos o art. 63:

Serão feitos no Museu Nacional os cursos de especialização da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária, indicados no regulamento do Ensino Agrônomo, que tiverem relação com os assumptos a cargo das secções e dos laboratorios.

Ao analisarmos o documento, podemos observar sua abrangência. Possui 591 artigos relacionados ao rumo do ensino agrônomo brasileiro, considerado, então, como um dos principais fatores do desenvolvimento econômico nacional. Entretanto, foram muitos os empecilhos para sua operacionalização. O primeiro deles é que essas diretrizes foram elaboradas a partir de estudos feitos quase que exclusivamente em países estrangeiros,¹²⁶ uma

¹²⁶ Dentre os Serviços do Ministério da Agricultura, o Serviço de Ensino Agrônomo talvez tenha sido aquele, dentre os que surgiram com a imediata implantação do Ministério, que emergiu de

vez que o Brasil ainda não possuía as observações necessárias ao perfeito conhecimento do seu meio físico e de sua produção agrária. Cabendo ao Museu Nacional, até então, desempenhar este papel. O segundo é que esses estudos competiam ao Maic, que só começou a funcionar em 1909, apesar de haver sido criado pelo Decreto n.º 1.606, em 1906. O terceiro, é que, em 1910, o Ministério da Agricultura já contava com sérios constrangimentos econômicos (Mendonça, 1994). Mas a ESAMV enfrentou, ainda, um outro impedimento para a sua imediata inauguração, o local de instalação.

Apesar de o Decreto de sua criação determinar que ela fosse instalada na Fazenda Santa Cruz, propriedade do Governo Federal, ficando-lhe anexa uma fazenda experimental e uma estação de ensaios de máquinas, cuja construção chegou a ser iniciada naquele mesmo ano, os primeiros estudos e exames efetuados na área demonstraram não ser o local próprio para a instalação da Escola. Segundo Heitor Grillo (1938, p. 10), existia três motivos para a impropriedade do local. O primeiro era a distância que “dificultaria o regime de externato estatuído no regulamento, além dos embaraços que oporiam à organização do pessoal docente”. O segundo dizia respeito ao estado de ruína dos edifícios localizados na fazenda, “de modo a não permitir seu aproveitamento”. O terceiro referia-se ao solo, afirmando que não era “de natureza variada, como conviria às terras dessa fazenda experimental” (Heitor Grillo, 1938, p. 10).

Em virtude das diversas dificuldades apontadas para a instalação da ESAMV na antiga Fazenda Santa Cruz, foi promulgado, em 14 de setembro de 1911, outro decreto, o de n.º 8.970, fixando a nova sede da escola na Rua General Canabarro, n.º 42, em plena área urbana da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. O local foi escolhido em decorrência da ação desenvolvida para este fim por seu primeiro diretor¹²⁷, Gustavo Rodrigues Pereira

forma mais detalhista e acabada. O Serviço foi concebido a partir do sofisticado modelo do Ministério da Agricultura norte-americano (Mendonça, 1998, p. 122). Este Serviço foi criado para conferir ao ensino o papel de “mola propulsora” da modernização agrícola, “a afeição dos modelos que nos oferecem a legislação similar estrangeira, considerada em seus princípios gerais” (Decreto n.º 8.319, de 20 de Outubro de 1910). Por apresentar uma estrutura em desacordo com a realidade orçamentária do Ministério, o Serviço foi remodelado e simplificado no ano seguinte a sua criação.

¹²⁷ Desde sua criação até sua transformação em Escola Nacional de Agronomia, a ESAMV teve dez diretores: Gustavo Dutra – 1911-1914 (Baiano, Agrônomo); Arthur Prado – 1915 (Carioca, Bacharel em Matemática, Engenheiro em Eletricidade); Manuel Cavalcanti – 1916 (Pernambucano); Candido Mello Leitão Jr. – 1916-1919 (Paraibano, Médico, Membro da Sociedade Nacional de Agricultura); Paulo Parreiras Horta – 1919-1926 (Carioca, Médico, Membro da Sociedade Nacional de Agricultura); José de Freitas Machado – 1920 (Alagoano, Farmacêutico); Francisco Cassiano Gomes – 1922 (Baiano, Médico); Miguel Ozório de Almeida – 1924 (Carioca, Médico, Membro da Sociedade Nacional de Agricultura); Paulo Rocha Lagoa –

Dutra¹²⁸, que acreditava que o ensino agrícola superior somente poderia ser eficiente quando ministrado nos grandes centros. Devido à sua grande projeção e influência, foi convidado a organizar e dirigir a ESAMV e obteve do Governo da República o Palácio Duque de Saxe, para a sede da Escola. Neste prédio, a Escola estaria muito próxima do Museu Nacional, o que permitiria o uso de seus laboratórios, bibliotecas especializadas e de suas coleções. De acordo com Mendonça (1998, p. 124), além disso, conseguiu o desmembramento dos terrenos do Ministério da Guerra, na estação de Deodoro, de uma área de 180 hectares, para a instalação da fazenda experimental¹²⁹. Entretanto, o novo endereço também não estava pronto para receber a Escola e precisava de obras, que só foram concluídas em 1913. Assim, a Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária, criada em 1910, só foi inaugurada, oficialmente, em 04 de julho de 1913, na então Capital da República, tendo a sua sede fixada no Palácio do Duque de Saxe, no atual bairro do Maracanã, onde hoje se encontra instalada a Escola Técnica Industrial.

Para Oliveira *et al.* (1996, p. 58), a localização da ESAMV “operou um importante efeito simbólico. Ao instalá-la no Palácio do Duque de Saxe, a agricultura recebia o *status* de nobreza, mesmo que num período republicano. Essa aparente ambigüidade e anacronismo só era explicável por um motivo: o desejo de libertar o trabalho com a terra da sua vinculação com o escravismo, tirá-la do preconceito que a denegria como atividade que no passado, não muito distante, fora entregue a negros escravos”. De acordo com Oliveira (1996, p. 58), a agricultura era discutida, agora, nos salões nobres do Palácio e não mais nas áreas de serviço. Além do estabelecimento do *status* da agricultura, outra preocupação presente durante toda a Primeira República foi o estreitamento de sua relação com a ciência, que expressou sua materialidade simbólica no momento do reconhecimento formal da profissão de engenheiro

1924-1926 (Mineiro, Engenheiro Civil, Membro da Sociedade Nacional de Agricultura); Artidonio Pamplona – 1927-1933 (Fluminense, Médico, Membro da Sociedade Nacional de Agricultura) (MENDONÇA, 1998, p. 128).

¹²⁸ Baiano ligado à agroindústria açucareira do Recôncavo, diplomado agrônomo pela Escola da Bahia em 1880. Especializou-se na escola francesa de Grignon e, ao retornar para o Brasil, foi professor da Escola da Bahia por um curto espaço de tempo. Em São Paulo, participou de uma missão oficial designada pela Secretaria de Agricultura, incumbida de visitar os estabelecimentos de Agronomia dos Estados Unidos e Europa no ano de 1900. Após o retorno desta missão, foi convidado pelo governo de São Paulo para a direção do Instituto Agrônomo de Campinas, onde permaneceu de 1900 a 1908. Por convite do então Ministro da Agricultura, Rodolpho Miranda, assumiu a direção da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária entre 1911 e 1914 (MENDONÇA, 1998, p. 126).

¹²⁹ Esta fazenda experimental destinada às atividades práticas estava 40km distante da Escola. Segundo Mendonça (1998, p. 124), ensino teórico e prático dicotomizavam-se a ponto de sua própria espacialidade institucional ser diversa.

agrônomo: “(...) O anel de engenheiros agrônomos será constituído de uma safira ladeada de dois brilhantes, tendo de um lado do aro um arado e do outro um teodolito” (ESAMV, Regimento Interno de 1930, p. 16).

De acordo com Mendonça (1998, p. 129), as mudanças de sede, a inauguração tardia, a falta de verbas e o conseqüente fechamento da Escola em 1915 foram ocasionados pelo embate político entre a oligarquia paulista, que tinha sua maior representação na Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz (ESALQ), e o Ministério de Agricultura Indústria e Comércio, criador da ESAMV. A Escola do Rio de Janeiro representava “uma reação contra-hegemônica, verificada no próprio seio das frações agrárias da classe dominante brasileira na Primeira República, da qual seria, indubitavelmente, peça fundamental” (MENDONÇA, 1998, p. 129).

Mesmo com uma infraestrutura mais adequada às suas funções, a Escola Superior perdeu prestígio e foi considerada uma escola interiorana. Isso repercutiu imediatamente no decréscimo do número de matriculados, que perdurou nos dois anos em que permaneceu localizada na cidade de Pinheiros, agora já dirigida pelo professor Cândido Firmino de Mello Leitão Júnior, que a assumiu de 1^o de junho de 1916 até 1919 (ESAMV, Arquivos de 1920 e 1922).

Por conta das sucessivas transferências de sede, a infra-estrutura desejada no momento de sua criação não passou, durante longo tempo, de uma idealização, sendo lentamente construídos no espaço físico da escola apenas alguns desses laboratórios, que a cada mudança de sede eram desmontados e transferidos, dificultando, desta forma, o estabelecimento de suas instalações. Na reforma de 1916,¹³⁰ a busca por instalações adequadas para o ensino agrônomo continuava sendo um desejo e uma preocupação. Este novo regimento estabelecia que a ESAMV deveria possuir:

1^o Um pavilhão para depósitos de máquinas agrícolas, arados, capinadeiras, semeadeiras, grades, etc; 2^o Uma biblioteca Agrícola; 3^o Um laboratório químico; 4^o Um gabinete de micrografia; 5^o Um gabinete de física; **6^o Um museu agrológico, constituído de amostras de rochas e terras, convenientemente classificadas (...); 7^o Um museu de sementes; 8^o Um museu de exemplares da fauna e da flora [grifo do autor]; 9^o Uma oficina de ferreiro e carpinteiro; 10^o dependências próprias de uma propriedade agrícola tais como estábulos, cocheiras, leiteria, colméias, galinheiros, pocilgas, etc; 11^o Animais para estudos dos alunos e prática de criação; 12^o Viveiros de árvores frutíferas e de plantas forrageiras e medicinais; 13^o**

¹³⁰ Desde sua criação, a ESAMV passou por sete reformas de Regulamentos ou Regimento, respectivamente, nos anos de 1912, 1916, 1918, 1920, 1924, 1930 e, finalmente, em 1934, quando da criação da Escola Nacional de Agronomia (ENA) (MENDONÇA, 1998, p. 137).

Campos de demonstração para o estudo dos diversos processos de cultura; 14º Um gabinete de anatomia; 15º Um laboratório de histologia; 16º Um gabinete de microbiologia; 17º Um hospital de clínicas; 18º Um pavilhão de isolamento; 19º Um gabinete de topografia¹³¹. (Decreto n.º 12.012, de 20 de março de 1916)

3 O MUSEU COMO ESPAÇO DE FORMAÇÃO E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Nos itens anteriores vimos narrando a construção do ensino agrônômico em nosso país, pontuando em alguns momentos o papel relevante do museu nesta trajetória. Entretanto, nesta nova estrutura da ESAMV perceberemos a importância da instituição museu de forma mais enfática. Os três modelos propostos - agrológico, sementes e fauna/flora - tinham por objetivo contemplar as múltiplas necessidades da formação dos alunos da Escola. Um museu que não apresentava características memorialísticas, preservacionistas ou de deleite, mas que funcionasse como agente ativo na formação dos engenheiros agrônomos do país.

Neste sentido podemos perceber o museu como um espaço estratégico no desenvolvimento e consolidação do ensino agrícola brasileiro. Seguindo modelos internacionais, algumas instituições criaram Museus de Solos¹³². Estes se apresentavam como uma importante ferramenta de apoio ao ensino e pesquisa, onde eram expostos monólitos¹³³ de diferentes classes de solos, além de mapas pedológicos onde era possível ser feitas relações entre solo-geologia-geomorfologia. Este tipo de museu era muito comum nos Estados Unidos e na Rússia e, geralmente, possuíam características didáticas. Na Exposição Internacional de Paris de 1889, a Rússia expôs 109 perfis de solos. Nos museus de sementes, era possível conservar grande quantidade de material, com origem e qualidade controladas, num espaço relativamente reduzido. Os futuros agrônomos aprendiam a origem, qualidade das sementes e sua conservação. Tais conhecimentos eram essenciais para uma lavoura eficiente e produtiva.

Apesar de todos os esforços e tentativas para o estabelecimento de instalações adequadas para o ensino, as medidas estabelecidas no Regimento de 1916 não foram implementadas. Para driblar tais limitações, que surgiram desde o primeiro momento de sua criação, na preparação de seus alunos, a escola recorria em geral a outras instituições federais,

¹³¹ Em um período em que as atividades científicas estão sendo gradativamente retiradas dos museus e sendo transferidas para os institutos, chamou-nos a atenção a previsão da criação de três museus e suas respectivas coleções organizadas e classificadas no processo de formação dos engenheiros agrônomos da ESMV.

¹³² Em 1966, por solicitação da UNESCO, foi criado na cidade de Utrecht, na Holanda, o International Soil Museum (ISM). Este museu coleta e documenta amostras representativas de solos de todo mundo que ficam disponíveis e acessíveis à comunidade científica internacional.

¹³³ Os monólitos eram amostras tridimensionais de solo em exposição nos museus.

e em particular às instituições vinculadas ao Ministério da Agricultura, de tal modo que o curso pudesse ser viabilizado, entre elas destacamos o Museu Nacional e o Observatório Nacional¹³⁴.

Em 28 de fevereiro de 1918, o Decreto n.º 12.894 impôs à ESAMV mais uma transferência, desta vez para os prédios do Horto Botânico do Rio de Janeiro, localizado na cidade de Niterói. As justificativas para a transferência estavam todas contidas no corpo do decreto. Começava com a frequência insignificante em ambos os cursos da escola e continuava discorrendo sobre as dificuldades da localização que geraram problemas e despesas com o transporte de pessoal e material. Em seguida, afirmava que o governo não dispunha, no Distrito Federal, de propriedade que pudesse servir para a transferência e que o governador do Estado do Rio de Janeiro prontificou-se em doar ao Governo Federal, na cidade de Niterói, os prédios e terrenos necessários para a instalação da Escola. Enfatizava as vantagens de as práticas agrícolas serem desenvolvidas no próprio Horto Botânico e exaltava as condições vantajosas de vida e de transporte da cidade de Niterói, tratada, na época, como zona rural da Cidade do Rio de Janeiro, assim como a sua proximidade da Capital Federal. Finalizava, destinando às instalações de Pinheiros, a tarefa de alojar menores desvalidos (Decreto 1.894 de 28 de fevereiro de 1918).

A mudança para Niterói foi acompanhada de significativo aumento no número de alunos e uma razoável estabilidade, apesar da inadequação de suas dependências físicas, experimentais e laboratoriais resultarem na busca de outros espaços para o desenvolvimento das atividades práticas. Resolvia-se o problema da distância, mas agravavam-se as dificuldades da prática de campo, uma vez que o Horto Botânico dispunha de área suficiente para os trabalhos de floricultura e fruticultura, mas não apresentava estrutura espacial que permitisse as práticas de agricultura, nem tampouco os trabalhos experimentais de campo. Segundo Grillo, (1938, p. 15), o corpo docente, apesar da deficiência material, procurou manter o ensino em nível elevado, tarefa que foi facilitada pela qualidade de seus quadros.

A Escola permaneceu em Niterói de 1918 a 1927. Na maior parte deste período, de 1919 a 1926, foi dirigida pelo professor Paulo de Figueiredo Parreiras Horta¹³⁵. O tempo de

¹³⁴ No ano de 1913, após visita às instalações da recém-inaugurada escola, Henrique Morize, professor da Escola Politécnica do Rio de Janeiro e diretor do Observatório Nacional, ofereceu as instalações das repartições sob sua responsabilidade como espaços para as atividades práticas dos alunos do curso de agronomia. ESMV, Livro de Visitantes da escola, p. 2, 1913. Centro de Memória da UFRRJ.

¹³⁵ Paulo Parreiras Horta, além de diretor e docente da 18ª Cadeira, também foi designado em 1918 para comissão de estudos das epizootias bovinas em Minas Gerais e posto à disposição do

permanência de oito anos na mesma sede, o maior até então de sua vida itinerante, foi significativo na consolidação de sua existência. Neste interstício, o então Ministro da Agricultura, Ildefonso Simões Lopes, empenhou-se em apoiar a ESAMV. Esta teve o seu novo Regulamento aprovado pelo Decreto 14.120, de 29 de março de 1920, que trouxe benefícios para a qualidade dos cursos, uma vez que ampliou os conteúdos curriculares e o número de “cadeiras”. Esse fato, acrescido do aumento considerável no número de alunos, acarretou a contratação de novos professores e o conseqüente crescimento da Instituição. Outras medidas, no mesmo documento legal, conferiram à Escola uma organicidade administrativa maior (ESAMV, Regulamento, 1920).

Na mesma época, o Ministro Simões Lopes chegou a propor a definitiva instalação da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária em um prédio que fosse construído especialmente para ela, num local apropriado às múltiplas exigências do ensino prático e experimental. Segundo seus anseios, a escola seria instalada, em 1922, num confortável edifício em Deodoro, que deveria se constituir num modelar estabelecimento de ensino agrônômico. Neste espaço, além da instalação dos laboratórios, poderiam ser instalados os museus. Ambos os espaços eram considerados estratégicos para a formação dos futuros profissionais. O afastamento voluntário do Ministro impediu a realização de tal projeto (Grillo, 1938, p. 15 – 16). Ainda durante sua estada em Niterói, em 1925, foi criado na ESAMV um novo curso, o de Química Industrial Agrícola¹³⁶ (Decreto n.º 17.019 de 1925).

Quanto à formação do quadro de docentes, segundo Mendonça (1998, p. 180), podemos selecionar dois momentos de maior concentração da contratação dos professores: o biênio 1913-1914 e o período compreendido entre 1923-1927, quando foram admitidos 36 docentes, ou seja, o equivalente a 53,4% do total verificado para a escola, cada um deles contribuindo igualmente, com 18 novos contratados. No primeiro caso, tratava-se do momento de implantação inicial da escola, quando ela efetivamente passaria a funcionar, sendo, deste modo, necessário formar o seu quadro. Quanto ao segundo caso, é necessário

Ministério da Guerra para ir a França em Missão Médica Especial de 1919 a 1921. Além disto, foi diretor do Serviço de Indústria Pastoril do MAIC de 1928 a 1930. ESAMV, Livro de Assentamento do Pessoal Titulado, 1930.

¹³⁶ No ano de 1934, através do Decreto n.º 23. 858, de 8 de fevereiro, a ESAMV teve os seus cursos desmembrados em grandes escolas nacionais: Escola Nacional de Agronomia, Escola Nacional de Veterinária e Escola Nacional de Química. Estava em vigor o *Estatuto das Universidades Brasileiras* instituído pela Reforma Francisco Campos, através do Decreto nº 19.851 de 1930. Posteriormente a Escola Nacional de Química, veio a constituir-se na Escola de Engenharia Química da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). As outras duas mantiveram-se unidas e constituíram, em 1943, a Universidade Rural.

ressaltar os efeitos da reforma do Regimento interno da escola, que teve por base a ampliação do número de cadeiras do curso de Agronomia, que passaram de 19 para 21, tanto pela criação de novas quanto pelo desdobramento de outras (MENDONÇA, 1998, p. 180).

Desde o início de seu funcionamento, a grande maioria dos professores da escola federal era de brasileiros, “com gabarito reconhecido nos círculos da época” (Mendonça, 1998, p. 172). Outro aspecto relevante, é a presença expressiva de médicos no quadro de docentes da escola, chegando a 38% do total, sendo secundado por agrônomos, 18%, e posteriormente por engenheiros, 15,4% (MENDONÇA, 1998, p. 177). A ESAMV foi caracterizada por sua diversidade curricular e o maior número de aulas práticas em detrimento das teóricas¹³⁷. A ênfase ao caráter prático das disciplinas pode ser vislumbrado no segundo parágrafo do art. 10 do Capítulo IV do decreto de 1916, momento em que a escola foi transferida para o interior do Rio de Janeiro:

as lições praticas consistirão principalmente em exercícios de analyses chimicas bacteriológicas; ensaios de classificação de plantas e herborização; preparações ao microscópio de histologia e nosologia vegetaes; observações metereologicas e exames de solos agrícolas; execução de projectos, plantas, nivelamentos e desenhos topographicos e de machinas; projectos de açudagem e irrigação; trabalhos culturaes no campo; exercícios de enxertia, podas, empas, experiências, estudos, ensaios, manipulação e fabrico do assucar, álcool, óleos, manteigas, queijos, etc.; reconhecimento e preparo de pensos para animaes, estudos das raças pecuárias, preparações, de anatomia normal e pathologia; trabalhos de physiologia e microbiologia pratica, de operações e cirurgia veterinária; exames toxicológicos, ensaios de clinica medica e cirurgia, exemplificação de modelos de administração agrícola, etc.(Decreto n.º 12.012, de 20 de março de 1916).

O museu agrológico, o museu de sementes e o museu de exemplares da fauna e da flora eram elementos estratégicos para o desenvolvimento destas disciplinas práticas que constam do decreto de 1916. Em todos os regulamentos e regimentos da escola, à exceção do de 1912, período denominado interlúdio paulista,¹³⁸ esse caráter absolutamente aplicado do aprendizado, foi uma constante durante toda a existência da escola. Nos regimentos

¹³⁷ O Regulamento de 1912 previa um total de 19 cadeiras a serem distribuídas pelos quatro anos de curso; em 1918, esse número atingia 20, estabilizando-se com a reforma de 1924 num total de 21 disciplinas. Em todos os seus Regulamentos, a ESAMV contaria com o maior número de aulas práticas em detrimento das teóricas. Mesmo quando, a partir de 1918, a determinação de seu número passou para o critério do professor, isto não significou sua diminuição, já que a lei previa que as aulas práticas deveriam ter, no mínimo, uma vez mais a duração das teóricas. O arbítrio docente referia-se, pois, à possível eventualidade de contar com carga horária superior à prevista em lei (ESAMV, Regulamentos de 1912, 1918 e 1924).

¹³⁸ Monopólio exercido sobre o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, pelos cafeicultores paulistas na fase inicial de sua montagem e, por fim, a perda formal deste controle a partir de 1913 (MENDONÇA, 1997, p. 129).

identificamos que parte significativa do caráter prático da formação dos engenheiros passa pela existência da instituição museu. De acordo com Mendonça (1998), esta concepção do que era a prática seria um dos vetores decisivos na construção do *habitus* modal da ESAMV, ou seja, aprender fazendo.

O aprender fazendo era fundamental na determinação do que Mendonça (1998, p. 145) denominou “*ethos* dos esamvianos”,¹³⁹ cujo destino último seria o alto e médio escalão da burocracia estatal. Nesse sentido, saber fazer não implicava apenas saber mandar, mas, sobretudo, saber executar. Desta forma, podemos afirmar que a ESAMV não se tratava de uma instituição superior destinada às frações agrárias da classe dominante brasileira, ainda que também abrigasse em seus quadros representantes destas frações. Dentre os discentes, encontramos, em sua maioria, elementos dos segmentos médios urbanos¹⁴⁰.

A última transferência da escola antes da mudança de denominação ocorreu em 1927, agora para o edifício sede do primeiro Ministério da Agricultura, na Avenida Pasteur, n.º 404, na Praia Vermelha. Era mais um espaço improvisado para uma escola essencialmente agrícola em pleno núcleo urbano do então Distrito Federal. Para Oliveira (1996, p. 62), essa mudança tanto podia demonstrar o reconhecimento da Escola pelo Governo Federal e, portanto, o empenho de removê-la para mais perto do poder decisório, dentro do próprio Ministério, como também podia ser considerada como um indício da falta de recursos a ela destinados para estabelecê-la em uma sede mais condizente com as suas necessidades.

A Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária permaneceu com esta designação até 1934, quando, devido ao seu crescimento, teve os cursos desmembrados em grandes Escolas Nacionais. As três Escolas – Nacional de Agronomia, Nacional de Veterinária e Nacional de Química – mantiveram-se unidas, com uma administração central única. Daí em diante, a Instituição cresceu até se transformar em universidade, mas a ESAMV foi, sem dúvida, o alicerce de toda essa estrutura institucional. O edifício da Praia Vermelha

¹³⁹ Tal como “espírito de família”, o *ethos* torna-se a própria condição da formação do capital social que permite a cada um dos membros de um grupo integrado participar daquele capital, individualmente possuído por todos eles (BOURDIEU, 2009).

¹⁴⁰ De acordo com Mendonça (1998, p. 163), para esta constatação, bastaria “atentar para a preponderância dos filhos de funcionários públicos (15, 9%), profissionais liberais (13,0 %) e militares (12,2%) dentro de sua clientela, o que seria de todo coerente com o perfil social da própria clientela da antiga Capital da República, acentuadamente marcada pela presença de setores médios ligados ao funcionalismo federal”. Diferentemente da ESAMV, a Escola Superior de Agricultura Luís de Queiroz era voltada para os filhos da alta burguesia cafeeira paulista, tendo em seu quadro discente poucos elementos oriundos do segmento médio urbano, apresentando como definição de seu ensino prático saber ver para saber mandar fazer (MENDONÇA, 1998, p. 68).

abrigou a Instituição até sua transferência definitiva, em 1947, já como Universidade Rural, para um *campus* especialmente construído para ela, no km 47 da antiga Estrada Rio-São Paulo.

Todas as iniciativas de criação de museus em instituições de ensino agrônomo, pesquisadas neste trabalho, ocorreram antes da institucionalização da museologia no Brasil, episódio que somente ocorreria em 1932 com a promulgação do decreto 21.129 de 7 de março de 1932. Constatamos que os paradigmas que pautaram estas instituições são oriundos dos museus de história natural que se desenvolveram no decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX e suas respectivas práticas científicas e museológicas. Além da influência do Museu Nacional na configuração destas instituições, e, guardadas as devidas proporções, também identificamos a influência das exposições universais na organização estética e comunicacional destes espaços que apresentavam ao público, entre diversos outros itens, produtos e equipamentos agrícolas.

4 CONCLUSÃO

Procuramos discutir neste artigo uma perspectiva pouco abordada na função do museu. Comumente associado a preservação da memória, da história e do passado, a faceta de agente formador, construtor de conhecimento fica esmaecida e pouco difundida. Ao analisarmos a construção do ensino agrícola no Brasil, apontamos para a presença do museu como um dos agentes centrais na formação dos engenheiros agrônomos. O museu era o espaço “do aprender fazendo”, era o local onde os alunos poderiam ter acesso a um conjunto de informações que contribuiriam para a sua formação: escolher sementes, identificar diferentes tipos de solos, compreender o funcionamento de determinados equipamentos entre outras atividades.

O museu foi um dos modelos institucionais de ensino adotado pelas escolas agrícolas brasileiras, desempenhando funções muito semelhantes aos dos laboratórios que também constituíam as estruturas acadêmicas destes estabelecimentos de ensino. Ao inserirmos o museu no cenário agrícola brasileiro buscamos enfatizar a sua estreita relação com o desenvolvimento científico, ressaltando esta instituição como espaço relevante de formação e disseminação de conhecimento.

Nossa discussão abrangeu o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, período em que o quantitativo de museus em nosso território era pequeno, como constata a publicação *Museus em Número* (IBRAM, 2011, p. 59). Segundo a qual, até 1900, existiam no Brasil apenas 11 museus. Entretanto apesar deste cenário rarefeito, identificamos a importância dada a esta instituição no desenvolvimento de diferentes áreas do

conhecimento. Neste artigo apontamos para uma destas facetas: agronomia brasileira. Os museus eram percebidos como espaços de conhecimento, onde a concretude de suas coleções contribuiu, de forma decisiva, para a formação dos futuros profissionais que atuariam no meio rural brasileiro.

REFERÊNCIAS

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

CAPDEVILLE, Guy. **O Ensino Superior Agrícola no Brasil**. Viçosa: Imprensa Universitária, UFV, 1991.

BRASIL. Decreto nº 1.606 de 29 de Dezembro de 1906. Cria uma Secretaria de Estado com a denominação de Ministério dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=59358> Acesso em: 01 de agosto de 2013.

BRASIL. Decreto n.º 8.319, de 20 de Outubro de 1910. **Cria o Ensino Agrônômico e aprova o respectivo regulamento**. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=2F00537A2B552E87621FB32D1B42E26A.node2?codteor=417045&filename=LegislacaoCitada+-PL+7482/2006>. Acesso em: 26 de julho de 2013.

BRASIL. Decreto nº 8.970, de 14 de Setembro de 1911. **Altera a disposição constante do art. 528 do regulamento que baixou com o decreto n. 8.319, de 20 de outubro de 1910**. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-8970-14-setembro-1911-506210-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 26 de julho de 2013.

BRASIL. Decreto n.º 12.012, de 20 de março de 1916. Transfere as sedes da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária Escola Média ou Teórico - Prática da Bahia e reúne em um só os dois mencionados estabelecimentos de ensino e a Escola de Agricultura anexa ao Posto Zootécnico Federal de Pinheiro, com a denominação de Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-12012-29-marco-1916-521682-republicacao-97078-pe.html>>. Acesso em: 26 de julho de 2013.

BRASIL. Decreto nº 12.894, de 28 de Fevereiro de 1918. **Transfere a sede da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária**. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-12894-28-fevereiro-1918-519817-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 26 de julho de 2013.

BRASIL. **Decreto 14.120, de 29 de março de 1920**. Torna extensivas ao Curso de Médicos Veterinários, da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária, a exigência dos exames vestibulares de que cogita o art. 72 do Regulamento aprovado pelo decreto n. 14.120, de 29 de março de 1920, e ao Curso de Química Industrial, da referida Escola, as disposições dos arts. 88 e 94 e seu parágrafo único, 95, 96 e 97 do aludido regulamento. **Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=17956>. Acesso em: 26 de julho de 2013.**

BRASIL. Decreto nº 17.019, de 26 de Agosto de 1925. **Aprova o regulamento para o Curso de Química Industrial Agrícola, anexo à Escola Superior de Agricultura e Medicina**

Veterinária. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-17019-26-agosto-1925-507695-republicacao-89973-pe.html>>. Acesso em: 26 de julho de 2013.

BRASIL. Lei nº 4.307, de 23 de Dezembro de 1963. **Federaliza a Escola Superior de Agricultura de Lavras (ESAL) e dá outras providências.** Disponível em: <http://www.lex.com.br/doc_87288_LEI_N_4307_DE_23_DE_DEZEMBRO_DE_1963.aspx>. Acesso em: 01 de agosto de 2013.

BRASIL. Lei nº 8.956, de 15 de Dezembro de 1994. **Dispõe sobre a transformação da Escola Superior de Lavras em Universidade Federal de Lavras e dá outras providências.** Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1994/lei-8956-15-dezembro-1994-348588-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 01 de agosto de 2013.

ESCOLA SUPERIOR DE AGRICULTURA E MEDICINA VETERINÁRIA (ESAMV). **Archivos da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária.** 1920 e 1922.

_____. **Regulamento.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1912.

_____. **Regulamento.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

_____. **Regulamento.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1920.

_____. **Regulamento.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1924.

_____. **Regimento Interno.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930.

_____. Livro de Assentamento do Pessoal Titulado, 1930 (manuscrito).

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1998.

GRILLO, Heitor V. Silveira. Discurso do Diretor da Escola Nacional de Agronomia. Prof. Heitor V. Silveira Grillo. In: **Boletim da Escola Nacional de Agronomia, nº 1. Jubileu Comemorativo de sua fundação 1913-1938.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Agronomia, 1938, p. 9-19.

IMPERIAL Escola de Medicina Veterinária e de Agricultura Prática. Revista Agrícola do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura. Rio de Janeiro, v. 16, n.1, mar. 1885.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Museu em Números.** Brasília: Editora IBRAM, 2011.

MEDONÇA, Sônia Regina. **O ruralismo brasileiro (1888-1931).** São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

OLIVEIRA, Ana Lúcia V. Santa Cruz *et al.* Memória da Rural. **Revista Universidade Rural,** volume 18, n. 1-2, dezembro, 1996. Série Ciências Humanas.

SOCIEDADE NACIONAL DE AGRICULTURA (SNA). Escola Agrícola de Lavras. **A Lavoura,** Rio de Janeiro, n.º 5, vol. 27, 1923

SZMRECSÁNYI, Tomás. Pequena História da Agricultura no Brasil: do escravismo ao trabalho livre, estrutura agrária e relações de trabalho para onde vai a agroindústria? São Paulo: Contexto, 1990.

TORRES, Arthur Eugenio Magarinos. **O ensino agrícola no Brasil: seu estado atual e a necessidade de sua reforma.** Rio Grande do Sul: Imprensa Nacional, 1926.

VIDAL, Diana Gonçalves. A invenção da modernidade educativa: circulação internacional de modelos pedagógicos, sujeitos e objetos nos oitocentos. In: CURY, Cláudia Engler; MARIANO, Serioja (Org.). **Múltiplas visões: cultura histórica nos oitocentos.** João Pessoa: UFPB, 2009, p. 37-54.

LIVRO RARO-OBJETO EM MUSEU CASA HISTÓRICA: O CASO DO MUSEU PLANTIN-MORETUS

RARE BOOK - OBJECT IN A HISTORICAL HOUSEMUSEUM: THE CASE OF THE PLANTIN-MORETUS MUSEUM

Valeria Gauz¹⁴¹

Resumo: Os primeiros livros impressos na Europa a partir da impressão de Gutenberg por volta de 1450 são, hoje, considerados raros, seja por seu valor intrínseco ou extrínseco. Sua importância pode ser histórica, cronológica, de conteúdo, ou podem ser considerados como objetos musealizados, já que podem existir e ter valor apenas por sua aparência física. A pesquisa pretende mostrar que esses livros são patrimônio de bibliotecas, mas também de museus. Por meio da literatura relacionada a museus casas históricas será retratado o caso do Museu Plantin-Moretus, criado em 1555, considerado o mais importante espaço preservado como museu da tipografia desde meados do século XIX, onde algumas salas foram mantidas tais como no século XVII, com prensas (duas das quais ainda hoje existentes, do ano 1600), biblioteca e, principalmente, documentação arquivística ímpar no mundo. Discute-se, entre outros, a questão da autenticidade versus representação de tais museus. Por fim, parece claro que o caso apresentado pode ser considerado quase exceção no universo de museus casas históricas no que tange não a representação, mas a preservação de uma parte da casa como era no passado. Afinal, ao contrário do caso aqui estudado, fábricas antigas são, normalmente, demolidas e suas máquinas destruídas. Graças às práticas da família Plantin-Moretus e do compromisso da cidade da Antuérpia quanto à continuidade de um tempo e espaço, o museu foi preservado. Nesse universo, o livro raro-patrimônio encontra a casa ideal não mais em uma biblioteca, mas em um contexto museológico que o mantém, desde o seu nascimento, no mesmo local.

Palavras-chave: Livro raro. Museu casa histórica. Autenticidade. Patrimônio. Museu Plantin-Moretus.

Abstract: The first books in the world printed from movable metal type, whose European appearance is credited to Johannes Gutenberg in about 1450, are today relatively rare and valuable, either because of their intrinsic or extrinsic characteristics. Sheer chronological age and artisanship add value, as do the historical importance of the work and its content. Printed books are sometimes regarded almost like a museum object, appreciated for their beauty alone. The research aims to show that these books are the heritage of libraries but also of museums. Through literature related to historic houses museums the case of the Plantin-Moretus Museum, created in 1555, will be portrayed. Plantin-Moretus, founded as a public institution in the nineteenth century, is generally regarded as the most important museum of European typography in the world. Several rooms have been preserved exactly as they were in the seventeenth century, including presses dating from 1600, and the museum houses archival documentation unmatched worldwide. In this piece I also take up the question, among others, of authenticity versus representation in historical museum exhibitions. In the history of business or manufacturing, one typically finds a representation of the past rather than its preservation. Old factories get torn down and their machines and other contents destroyed. But thanks to the practices of the Plantin-Moretus family and the commitment of the city of Antwerp, we have in this museum actual continuity from the past, with unchanged

¹⁴¹ Museu da República.

space. In this universe, a patrimony of rare books is in an ideal home, not in a library, as might be expected, but in a museum context where the objects remain in the same location in which they were born.

Keywords: Rare book. Historical house museums. Authenticity. Heritage. Plantin-MoretusMuseum.

1 INTRODUÇÃO

Livros raros, normalmente em bibliotecas, podem eventualmente se transformar em peças de museus. Prensas artesanais do século XVI, por meio das quais esses livros foram impressos, podem igualmente ser apreciadas como objetos musealizados. Livro, tipografia, biblioteca e museu são as matérias desta pesquisa, que caracteriza o livro raro como objeto.

O estudo das tipologias de museus se constitui em pesquisa relativamente recente na Museologia internacional. Há informação relevante na literatura de museus casas (e termos similares) para, por analogia, falar de um tipo diferente de museu casa histórica.

No que diz respeito a museus, a questão da autenticidade versus a reinvenção do passado nos espaços musealizados emerge como forma de se questionar até que ponto o que está sendo exposto nessas instituições reproduz ou representa dada situação, essa ou aquela vida.

O presente estudo pensa o Museu Plantin-Moretus para além do espaço de representações e de museu casa histórica, dada a autenticidade do qual é revestido.

2 LIVRO RARO COMO PATRIMÔNIO: ALGUMAS NOÇÕES BÁSICAS

Desde o surgimento da imprensa na Europa, há mais de 500 anos, e ao longo dos tempos, não existe fórmula única para se determinar o que torna um livro raro que sirva para todos os tempos e lugares. Seja por seu conteúdo, por seu aspecto físico, por ser importante para a história, por ter pertencido à pessoa de renome ou por ser a demanda maior do que o número de exemplares existentes no mercado, fato é que a raridade de um livro, muitas vezes, se adequa ao espaço e ao tempo, embora haja critérios universais. O estabelecimento de conceitos e critérios de raridade auxilia no entendimento do livro raro (manuscrito ou impresso) como bem cultural, como patrimônio que representa para qualquer país.

A noção de patrimônio, embora seja anterior ao Iluminismo, com este toma feições concretas com vistas à formação de um patrimônio comum da humanidade, em oposição à ideia de tradição vigente, própria da monarquia do Antigo Regime (a Revolução Francesa foi a certificação do valor desses bens por meio do Museu do Louvre e sua função de repositório das obras úteis à humanidade). Esses bens estão relacionados a monumentos, prédios e, mais

tarde, a cidades, bairros e centros históricos, cada vez mais voltados para a sua salvaguarda, inclusive a dos bens naturais (PEIXOTO, 2000).

No século XIX, observa-se, no ocidente, contínua preocupação com a necessidade de proteção e preservação de patrimônios nacionais como forma de estabelecer referências culturais de maneira mais duradoura. Essa preocupação pode ser observada também no surgimento de museus nacionais, de institutos históricos voltados ao estudo de nacionalidades e em outras iniciativas. Para exemplificar, no Brasil temos a criação da Biblioteca Nacional e Pública da Corte, a formação do acervo (hoje biblioteca de obras raras) do Museu D. João VI e a biblioteca do Museu Nacional, todas do século XIX.

Mais adiante, no século XX, os monumentos também tiveram destaque e, no caso brasileiro, a arquitetura colonial, assim como o legado dos jesuítas e a produção artística mineira passaram a ser considerados patrimônio histórico e artístico. Aqui, as décadas de 1930 e 1940 evidenciaram discussões sobre o processo de construção da nação (CHUVA, 2009).

Em 1937 foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), hoje Instituto do mesmo nome:

Art. 1º. - Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. [...] (SPHAN, 1980, p.111).

Talvez pela primeira vez, como política de Estado, o patrimônio bibliográfico tenha sido citado como parte de um conjunto de diretrizes que visavam à identificação e consequente preservação de bens nacionais. Ao ser elevado à categoria de patrimônio nacional, o livro presumidamente raro iria adquirir visibilidade no âmbito da sociedade civil, a fim de ser valorizado e, por consequência, preservado para as futuras gerações.

A Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de dezembro de 1988, em seu Art. 23, III, estabelece ser competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios “proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos” e no artigo 216 considera como patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, como obras, objetos, documentos etc. (BRASIL. Constituição, 1988). Assim, entendemos que, apesar da mudança de nomenclatura, o livro raro continua a ser contemplado (embora ainda implicitamente e sem muitas especificidades) na qualidade de documento, acervo histórico e/ou bem cultural.

Várias áreas do conhecimento, em especial as Ciências Humanas, convivem com o conceito de patrimônio, considerando seus contextos próprios e necessidades inerentes. A Museologia, por exemplo, vive um período de patrimonialização de bens culturais mais expressivo desde a década de 1990. Pesquisas como a de Tamaso sobre o que se denomina “patrimônio” assinalam, até mesmo, uma “mudança de classe” dessa questão, por assim dizer, antes apenas da elite, dos monumentos e grandes heróis e agora também das classes populares e de culturas intangíveis (LOWENTHAL, 1998 apud TAMASO, 2012), tornando-se mais social. Já na Biblioteconomia de Livros Raros, a década de 1980 trouxe algumas definições, embora discussões teóricas sobre a conceituação de raridade ainda tenham longo caminho a percorrer.

Uma das abordagens possíveis à questão do patrimônio é a partir dos aspectos museológicos, relacionando o termo à memória e, portanto, à história que, por sua vez, também contribui para a formação da identidade de uma nação.

Em sua análise sobre o assunto, Tamaso (2012, p.28) contesta, sob a ótica da Museologia, que o patrimônio, o povo e o lugar possam ser associados automaticamente, “pois os patrimônios não são naturalmente referências identitárias de um povo, nem temporal nem espacial; não são naturalmente herança cultural, nem documento da história ...”. A autora menciona o exemplo do processo de registro no Livro de Ofícios e Modos de Fazer do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) da Viola de Cocho, pertencente tanto ao Mato Grosso quanto ao Mato Grosso do Sul.

Como essas ideias se aplicam aos critérios de livros raros?

Realmente, não há uma relação única e incontestada entre patrimônio, povo e lugar. Isso pode ser exemplificado em determinadas coleções de livros antigos que se encontram no Brasil, cuja associação com nosso país e povo é quase nula. Nem por isso perdem a aura de raro ou deixam de ser patrimônio. Detalhando, podemos citar livros europeus da impressão artesanal (de meados do século XV até o início do século XIX) que, mesmo não sendo representativos da história do nosso país, possuem características que os tornam diferentes dos demais e registram, seja em suas páginas, encadernações ou marcas de propriedade, a história do livro no mundo. Para um país cuja tipografia oficial se instalou somente em 1808, ou seja, pouco mais de três séculos após o advento da tipografia na Alemanha, e até esse ano possuía apenas duas livrarias na capital (Rio de Janeiro), receber uma biblioteca real e ser detentora de tantos livros artesanais antigos, ainda que estrangeiros, o coloca em patamar diferenciado, se comparado a países com histórias similares. Podem não ser todos raros, mas são especiais na qualidade de patrimônio bibliográfico – embora não necessariamente patrimônio histórico

brasileiro. Aqui, fazemos a distinção entre patrimônio histórico (no caso, brasileiro) e patrimônio bibliográfico, sendo este último, no nosso entendimento, o livro cujas características físicas correspondam às da imprensa artesanal (podendo ter importância por outros motivos, igualmente).

Se, por um lado, não se pode associar patrimônio, povo e lugar em todos os casos, por outro, a associação patrimônio-povo-lugar pode ser considerada verdadeira quando se trata de patrimônio histórico brasileiro. Estes são os livros impressos no Brasil cujas características intrínsecas e extrínsecas estão relacionadas ao país e que são representativos para essa sociedade. Os livros raros sobre o Brasil impressos em outros países, juntamente com aqueles relevantes aqui no país impressos (também conhecidos por *Brasiliana*), compõem o acervo caracterizado como patrimônio histórico.

Quando Lygia da Fonseca Fernandes da Cunhadesenvolveu critérios de raridade na (então) Biblioteca Nacional a partir de uma situação emergencial específica nessa Instituição nos primeiros anos da década de 1980, levou em conta os critérios universais e os locais, registrando-os de forma geral, sem especificidades. Esses critérios serviram de base para todos os demais desenvolvidos e até o momento, com algumas variações, se encontram no *website* da Biblioteca como documento básico para consulta por parte de outras bibliotecas (<http://www.bn.br/planor/documentos.html>).

Não nos cabe, no momento, discorrer detalhadamente sobre critérios de raridade, no Brasil ou no exterior, ou mesmo registrar critérios desenvolvidos por instituições com acervo raro. Todavia, ressaltamos que essa categoria de livro tem relevância tanto por seu conteúdo quanto pela sua forma. Nesse sentido, ao fazermos uso das palavras do bibliógrafo e professor de bibliografia da Brown University sobre um lugar ideal para os livros raros, vemos estes como um quase objeto de museu:

Assim como os museus, nós colecionamos os objetos originais a fim de melhor conhecer os seus significados. Talvez nosso lugar devesse ser algo entre bibliotecas, museus e a profissão de História. Compartilhamos algumas características comuns e adicionamos nossa própria convicção da importância de algo que se sustenta por si só, o livro (ADAMS, 1984, p. 200).

Ressaltando que o apoio bibliográfico, catálogos de livreiros e bibliografias podem embasar novos critérios para tornar um livro raro, Cunha registrou, para uso de projeto com livros raros na Biblioteca Nacional e consultoria a outras bibliotecas do país, critérios já em uso na Seção de Obras Raras. São esses: os primeiros livros impressos no mundo, ou incunábulo, dos séculos XV e XVI; impressões dos séculos XVII e XVIII até 1720; edições de tiragem pequena e/ou poucos exemplares disponíveis no mercado; edições especiais, por

exemplo, edições de luxo para bibliófilos; edições clandestinas ou esgotadas; exemplares com marcas de propriedade significativas (assinaturas, anotações, ex-libris etc.) ou encadernações de luxo; e exemplares com dedicatórias de pessoas ilustres (CUNHA, 1984 apud GAUZ, 1991). Assim, há edições raras e há exemplares raros. No segundo caso, evidencia-se o valor (cultural ou financeiro) que pode estar presente em cada objeto físico.

Observa-se, para livros brasileiros (e o mesmo se passa no exterior), uma falta de uniformidade com relação às datas limites para o estabelecimento de raridade de impressos, por exemplo: para a Fundação Biblioteca Nacional, 1841; para o Arquivo Nacional, 1899. Podendo ser visto, em princípio, como dado negativo para uma área em fase de estabelecimento (na realidade, uma subárea, a Biblioteconomia de Livros Raros), nesse caso, a ausência de padronização pode apenas refletir como o espaço é variável a se considerar. Da mesma forma, o tempo influencia a raridade de livros: livros armazenados no acervo geral há 50 anos podem ter seu *status* elevado à categoria de raro hoje porque, por exemplo, seu autor se tornou pessoa pública e aquele exemplar é especial, de alguma forma (dedicatória, encadernação de luxo etc.).

Conforme visto, não apenas de conteúdo vive um livro raro. Há livros em formato de leque; outros são como as venezianas atuais. Ilustrações, papel e tipografia são motivos para olhares diferentes na direção de certo livro, pois até meados do século XIX, antes da industrialização dos processos gráficos, um livro artesanal pode ser objeto digno de apreciação. Determinadas características não textuais de um impresso podem tornar um exemplar objeto de interesse, transcendendo seus similares. No livro raro, há certo “rompimento” com o livro convencional, ainda que não perca sua função de leitura e até mesmo proporcione novas leituras, adquirindo outras funções e linguagens variadas. Nesse sentido, o livro raro pode ser uma autêntica peça de museu.

Há, de fato, casos especiais, onde o livro raro é ressignificado como peça de museu, como os livros da biblioteca da oficina tipográfica Plantin, do século XVI, hoje Museu Plantin-Moretus (Antuérpia, Bélgica). Aqui, vale dizer, as variáveis tempo e espaço quase inexistem em algumas salas. Nesse museu, háo tempo dos séculos passados e o tempo presente; o espaço, por vezes mantido como originalmente concebido, convive com a modernidade presente nas tecnologias eletrônicas e ações educacionais. O museu foi casa e foi tipografia, como os demais da época, onde aprendizes ainda jovens viviam e aprendiam o ofício da impressão. É esse museu, ontem casa e oficina, hoje história, que se irá observar no presente texto.

3 O MUSEU CASA HISTÓRICA E APROXIMAÇÕES COM O MUSEU PLANTIN-MORETUS¹⁴²

Dentre as diversas tipologias de museus encontradas na literatura, o museu casa histórica (com suas variantes terminológicas possivelmente conceituais: museu casa, casa museu, casa histórica e museu casa histórica) se adequa às características encontradas no museu ora estudado. Os encontros para discussão dessa tipologia de museu no Brasil ocorreram por iniciativa da Prof^a. Magaly Cabral (hoje diretora do Museu da República), quando dirigia o Museu Casa de Rui Barbosa. Em 1997, em Gênova, a primeira conferência internacional discutiu o tema “museu casa histórica”. Desde 1998, o comitê específico para esse tipo de instituição (Demhist, ou *demeureshistorique*) do International Council of Museums (ICOM) vem se aprofundando nas questões relativas a essas casas museus, sejam palácios ou casebres. O ponto de partida em busca de uma definição para museu casa histórica surgiu nesse mesmo 1997 e especificava, entre outras características, “a relação indissolúvel entre o espaço e seu conteúdo, entre palácio/casa/apartamento e coleções permanentes/móveis/elementos decorativos fixos” (PAVONI, 2001, p.17), que reflete uma preocupação com a integridade do local.

Não nos detivemos, durante as leituras para esta pesquisa, na análise de possíveis diferenças conceituais entre os quatro termos encontrados que são utilizados pela literatura relativa a essa categoria de museu. Ponte (2007), no entanto, distingue “casa museu” (termo utilizado pelo autor) e “casa histórica”, no sentido de que esta pode não necessariamente ser uma casa museu. Pinna (2001) já registrara que a casa histórica é um museu único, porque cresce por meio de móveis e coleções originais do mesmo período.

Se “a ideia de se musealizar a vida de um indivíduo é o que melhor caracteriza o que vem a ser uma casa museu” (DOCTORS, 2010, p.41) e de acordo com as ideias de Pinna, podemos considerar o Plantin-Moretus um museu casa histórica, conforme será visto. Cabral (2001) também se refere a esse tipo de museu como uma fusão entre prédio, coleção e a pessoa que lá viveu.

Outra autora observa essas articulações entre o privado e o público em um museu casa:

O espaço da casa traz inserido nele a vida de seu proprietário e de seus familiares, que ali viveram por tempo longo ou curto e construíram um espaço com usos e significados próprios. Abrange também as teias extra

¹⁴² A não ser quando houver citação, optamos pela denominação “museu casa histórica”, como registram trabalhos de Portugal, do Brasil e de outros países citados na presente pesquisa, por ser o termo mais abrangente e refletir mais proximamente o caso estudado, na nossa opinião.

familiares composta de amigos, vizinhos, negócios e empregados(SCARPELINE, 2012, p.[2]).

No presente texto, ampliamos a noção do pessoal/única pessoa para o pessoal/família, uma vez que foi a casa das famílias Plantin e Moretus, cujo primeiro membro da segunda família era genro de Plantin. Da mesma forma, ampliamos a ideia de casa para local de trabalho concomitante, pois que o pessoal e o profissional aí dividem o mesmo espaço físico.

Naturalmente, o Museu Plantin-Moretus possui as funções básicas de um museu: preservação, pesquisa e comunicação, mas também é uma casa e local de trabalho que pertenceu a uma mesma família e foi preservada em todos os seus aspectos (mobiliário, documentação arquivística, prédio, biblioteca, oficina tipográfica etc.); tem importância não apenas local, mas mundial na história da produção gráfica da Europa e da história local da Holanda; é espaço público; foi designado museu desde que passou a integrar o âmbito público local, ou seja, houve intenção de se preservar a memória. “A memória pessoal, reflectida no espaço privado, transforma-se em memória colectiva, o espaço pessoal torna-se espaço público, procurado por quem pretender chegar ao íntimo de uma certa personalidade” (PONTE, 2007, p. 6) - no caso, de várias personalidades da mesma família. Além disso, o museu tem um atuante corpo de pesquisadores, promove e produz conhecimento científico. O Plantin-Moretus é claro exemplo da reflexão de Doctors (2010, p.50): “os museus-casa formam uma tipologia de museu extremamente ampla e diversificada”.

O tema da conferência de 2011 do ICOM/Museus Casas Históricas, organizado pelo Museu Plantin-Moretus e pelo GassbeekCastle, na Antuérpia, foi dedicado ao “Teatro da História”, à análise do quanto a interpretação dessas casas históricas e suas coleções reinventa o passado “e essa reinvenção e tentativa de ‘pegar o espírito’ da casa é sempre determinada pelo tempo e espaço dentro do qual o intérprete atua” (CATCHING, 2012, p.7). Um dos tópicos principais se desenvolveu ao redor da questão do antagonismo entre autenticidade e reinvenção.

Um dos palestrantes, citando Joseph Pine e James Gilmore, explica que o conceito de continuidade está bastante relacionado ao de autenticidade, porque aquilo que o visitante de museu percebe como sendo autêntico está relacionado à verdade:

Para ser real, os museus devem confrontar esses dois padrões para todos os seus artefatos, prédios e experiências: isso corresponde à verdade? É o que diz que é? [...] De acordo com essa abordagem, é possível falar em [uma coisa] realmente falsa ou [uma coisa] falsamente real. Seria interessante coletar exemplos de casas históricas que são realmente falsas, falsamente reais, falsamente falsas e realmente reais (VAN MENSCH, 2012, p.14).

Van Mesch (2012) afirma, ainda, que em uma casa histórica musealizada, a mediação é sempre presente, pois o espaço não é o original. É uma casa que passou por um processo de interpretação e o que se apresenta é a sua representação. Fazendo uso do conceito foucaultiano de heterotopia – dialética entre espaço físico original e espaço enquanto um local socialmente construído -, o autor lembra que esses espaços possuem mais camadas de significados do que pode ser apreendido inicialmente (algo que se aproxima de uma utopia). Seria o caso do museu aqui estudado?

Segundo a publicação *Conceitos-chave na Museologia* (2013, p.57), o conceito de musealização remete à “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal”. Todavia, empregamos o termo com outro sentido, pois os objetos e espaços aos quais nos referimos permanecem em seu meio original, mesmo tendo sido mais tarde musealizados.

A transformação da casa tipográfica dos Plantin-Moretus em museu nos meados do século XIX se insere no contexto europeu de uma certa perpetuação de celebração das tradições do *ancien régime* (apesar de a Revolução Francesa, em 1789, ter demarcado a destruição do antigo regime na França). As artes, estátuas e espaços públicos serviam para esse fim com precisão.

[...] os subsídios do governo assumiram uma importância crescente, no exato momento em que os artistas valorizavam sua autonomia recém-descoberta e denunciavam a contínua subserviência da alta cultura ao Estado e à sociedade. ... As autoridades públicas construíam edifícios governamentais, prefeituras, museus, bibliotecas e universidades ...” (MAYER, 1987, p.191).

No caso do Plantin-Moretus, é possível que não se precise ressignificar a forma como a parte histórica da casa se manteve (e não “foi ocupada”) ao se transformar em museu em meados do século XIX, pois apenas permaneceu como era. Lá, inventa-se ou imagina-se pouco para reconstruir uma história, pois essa se mostra em sua quase inteireza. Naturalmente, o museu nem por isso deixa de possuir seus espaços interpretativos, tão comuns nessas instituições.

Menezes (2002) questiona se o museu é uma forma de reproduzir o mundo e a vida ou uma forma de representá-los. O museu belga, acreditamos, não reproduz o que era, na medida em que as salas originais não foram transportadas de um lugar para outro. Seria, então, uma representação, algo que foi reapresentado, ou seja, apresentado novamente – o que implica dizer que, num dado momento, esteve ausente? Não é o caso, pois os objetos sempre lá estiveram. Há o que sempre existiu.

A questão da representação em museus é ampla. Embora não seja tema a ser discutido no momento, observamos que há muito a ser explorado entre o que significou o passado e a representação da construção das pátrias em museus no século XIX - que visava à representação das memórias nacionais, conforme dito acima -, e o que pode representar, por exemplo, as mobilizações sociais e iniciativas populares manifestadas nos museus da atualidade.

Nesse sentido, uma das noções possíveis de autenticidade (TRILLING, 1972 apud GONÇALVES, 1988) nos é particularmente adequada, pois tem mais a ver com o que é, realmente, do que com o modo como se apresenta (esses conceitos se aplicam aos seres e aos objetos). Autenticidade está relacionada ao original, como uma aura que caracteriza algo como único e estabelece uma relação genuína com o passado (similar a alguns livros raros). Gonçalves aplica essas ideias de singularidade aos chamados patrimônios culturais.

O filósofo, ao se referir ao objeto-testemunho, talvez não soubesse que também estava se reportando a um dos critérios que categorizam um livro como raro, qual seja, a procedência:

Na medida em que se integra no sistema cultural *atual*, o objeto antigo vem, do fundo do passado, *significar no presente a dimensão vazia do tempo*. [...] O simples fato de que o objeto tenha pertencido a alguém célebre, poderoso, confere-lhe valor (BAUDRILLARD, 1997, p.84-85, grifos do autor).

4 O MUSEU PLANTIN-MORETUS E SUA HISTÓRIA¹⁴³

No livro raro antigo, a fundamentação de sua raridade está ligada aos primórdios da imprensa, artesanal, conforme mencionado anteriormente, cujos aspectos físicos o tornaram mais forma e menos conteúdo ou, pelo menos, tão forma quanto conteúdo. De acordo com Barreto (2007), na evolução dos meios de comunicação, a escrita foi a grande revolução empreendida pela humanidade, quando comparada à cultura auditiva tribal, pois fragmentou a consciência nos espaços onde muitas vozes eram ouvidas ao mesmo tempo, embora tenha dado à humanidade um conjunto de traços culturais visuais, em contrapartida. A tipografia se, por um lado, aparentemente “terminou” com as duas culturas anteriores (a oralidade e a escrita) – de fato coexistiu e coexiste até o presente -, por outro, possibilitou uma ampla multiplicação dos discursos e a padronização de textos no tempo e no espaço.

É nesse contexto tipográfico de sua origem que foram produzidos livros a partir de métodos de impressão hoje quase inexistentes – a não ser pelas poucas editoras artesanais

¹⁴³ Este item mescla anotações de viagem com outras fontes de informação.

ainda em funcionamento. A utilização de papel feito a mão, de fontes desenhadas e esculpidas em chumbo por artistas, a etapa de envio dos impressos para que encadernadores finalizassem a obra, tudo isso é parte do universo de tipógrafos habilidosos. Dentre estes profissionais da arte da impressão do século XVI, Christopher Plantin é dos mais conhecidos, cujo conjunto documental foi preservado a ponto de permitir o entendimento das condições de seu tempo com precisão.

McMurtrie (1997, p.389) ressalta que muito do que se sabe de Plantin é devido à manutenção de sua oficina, aparatos, registros manuscritos etc. O autor, igualmente, fornece uma breve história desse tipógrafo, que acabou por se tornar conhecido também como editor e, como tal, “figurar imortal nos anais da manufatura do livro”.

Christopher Plantin¹⁴⁴ era francês da região de Tours e começou a vida, ainda na França, como encadernador. Já na Antuérpia, encontrou na Huys der Liefde (‘Família de Amor’, seita secreta cujos membros, intelectuais e comerciantes, pregavam a tolerância e o misticismo) apoio financeiro para se tornar impressor. Na realidade, Plantin deixou a oficina de encadernação pela impossibilidade de continuar a manusear os pesados equipamentos após ser severamente machucado por engano.

Por volta de 1550, o rio Scheldt ou Escalda (nasce no nordeste da França, corta a parte oeste da Bélgica e desemboca no Mar do Norte/sudoeste da Holanda) era o principal porto da região e rota comercial do noroeste europeu. A Antuérpia, então em expansão, tinha cerca de 100 mil habitantes; aí, Plantin encontrou terreno fértil para desenvolver sua oficina.

Em tempos de intolerância religiosa, o protestante sul da Holanda se encontrava sob o católico domínio espanhol. Se, por um lado, o tipógrafo imprimia para a Igreja (e em cartas para seus protetores jurava fidelidade ao Catolicismo), por outro, secretamente, também contribuía para a abertura de uma tipografia protestante em localidade próxima. Por ironia, sua mais famosa publicação veio à luz como prova de devoção ao rei Felipe II: a maior edição de uma bíblia poliglota feita no século XVI, em oito volumes. Isso rendeu a Plantin, em 1568, o apoio financeiro do rei, o título honorário de arquiteipógrafo e o monopólio de imprimir para a metrópole e suas não poucas colônias – garantindo recorde de volumes impressos, atingido novamente só no século XIX. Por conta de percalços religiosos, mudou-se para Leiden e lá tornou-se tipógrafo da universidade, onde estabeleceu a primeira oficina tipográfica científica

¹⁴⁴ No catálogo da biblioteca há um retrato de Plantin, de 1588, aos 74 anos, com inscrição de seu neto Franciscus Raphelengien. Assim, a data de nascimento do tipógrafo pode ter sido 1514 (ROOSES, 1909). O tipógrafo morreu em 1589.

do norte holandês (e onde, mais tarde, um de seus genros, Franciscus Raphelengius, se transformaria no primeiro tipógrafo de livros em árabe, além de tornar-se o mais famoso impressor de livros sobre Contrarreforma dos então Países Baixos). Ao morrer, Plantin deixou fortuna para a família, bem aproveitada por todos. Seu outro genro, Jan Moretus I (1543-1610), assumiu a tipografia da Antuérpia (de nome Compasso de Ouro), a ele sendo creditado o sucesso da oficina por 300 anos, pois em seu testamento estipulou que o filho mais capacitado, não o mais velho, ficaria responsável pelo negócio. O modelo foi repetido por quase dez gerações (NAVE, 2004).

Christopher foi o primeiro de uma “dinastia” de tipógrafos, atuando no mesmo local, que se tornaram famosos por três séculos. Apesar de autodidata, é considerado o mais brilhante impressor da segunda metade do século XVI, pela qualidade e quantidade de seus produtos. Uma de suas notórias impressões foi a do mapa das conquistas de Alexandre Ortelius, de 1570: *Theatrum Orbis Terrarum*. Foram 7.300 cópias e a primeira edição, somente, teve quatro tiragens, para atender a demanda (NAVE, 2004). Considerando que, até o século XVIII, era comum que tipógrafos e aprendizes trabalhassem 15 horas por dia, e que Plantin tinha privilégios reais concedidos pela Espanha, não é difícil imaginar que, por 34 anos, de 1555 a 1589, o tipógrafo imprimiu 2.450 títulos, com tiragens de aproximadamente mil cópias por vez. Um feito para a época.

Conforme dito, a Plantin se seguiu seu genro Jan Moretus I na Compasso de Ouro (imprimiu de 1489 a 1610), mas foi o filho de Jan I, Balthasar I (de 1610 a 1641), irmão de Jan Moretus II, que teve destaque, por ser um intelectual, por sua amizade com o humanista Lipsius e com o artista Rubens, por dar continuidade à impressão de livros para católicos e protestantes e, principalmente, por ter vivido na idade do ouro da Antuérpia. Seguiram-se a ele Balthasar II (filho de Jan II) e o nobre Balthasar III, que imprimiu de 1674 a 1696.

O século XVIII teve, por alguns anos, a viúva Anna-Maria de Neuf à frente dos negócios. Seus filhos, pequenos ainda, e a morte prematura de Balthasar III acabaram por revelar uma ótima administradora. Foi nesse século, no entanto, que a tipografia se tornaria hobby da família por algumas décadas. O último livro da Compasso de Ouro foi impresso em 1866 por John Edward Moretus (1804-1880), quando a oficina é vendida para a cidade da Antuérpia (ROOSES, 1909).

O Plantin-Moretus é o primeiro museu a constar da lista do Programa Memória do Mundo da Unesco¹⁴⁵. Por ele, desde meados do século XVI, passaram tipógrafos, revisores, aprendizes e escultores de fontes tipográficas (embrião das que hoje se conhece em computador). Sua origem remonta a 1576, localizado no mesmo prédio onde habitaram os membros da família de Christopher Plantin, seu genro John Moerentorf ou Moretus e descendentes, e onde funcionou como oficina tipográfica até 1876. Nesse mesmo ano, a cidade de Antuérpia, com ajuda do governo belga, adquiriu a mansão com todas as suas possessões e a transformou em museu público, tendo sido aberto em agosto do ano seguinte.

A casa das famílias Plantin e Moretus transporta o visitante para o século XVI, com suas paredes escuras revestidas de couro decorado com dourado. Em contraste, o jardim interno de estilo renascentista convida para rápida pausa antes das salas de exposição no andar superior. A atmosfera é de luxo, talvez adquirido após as benesses reais espanholas e, posteriormente, com casamentos profícuos, especulações financeiras e a nobreza conquistada ainda no final dos seiscentos. Apesar de não dependerem da oficina para viver já no século XVIII – a família Moretus era das mais ricas do sul da Holanda -, mantiveram excelência na arte da impressão durante toda a sua existência.

A parte da casa onde funciona a oficina permanece como nos séculos XVI e XVII: fundição, sala de impressão com suas prensas (as duas mais antigas do mundo datam de 1600), sala/pequena loja onde estão armazenadas as fontes tipográficas, a sala de revisão de textos impressos, a livraria (onde era escoada a produção) e o escritório principal. Essas características conferem ao museu um caráter de unicidade espaço-temporal como a nenhum outro. Internacionalmente, continua a ser, como diz Nave (2004), a meca de tipógrafos e amantes de livros, por se distinguir dos demais do gênero.

A casa é toda decorada com objetos de arte valiosos, tapeçarias, móveis e quadros. Desde 1876 um ato governamental protege esse patrimônio de qualquer mudança de propósito e, em 1997, por decreto do ministro da Cultura flamengo, o museu foi tombado como patrimônio histórico. Desde então, recebeu diversos prêmios de reconhecimento por sua importância.

Além das prensas, lá se encontram matrizes, gravuras, desenhos, pinturas e livros, em cuja biblioteca, criada em meados do século XVI, descansam cerca de 25 mil impressos anteriores a 1800, 638 manuscritos dos séculos IX ao XVII e 154 incunábulo (NAVE, 2004).

¹⁴⁵ A noção de patrimônio mundial é do século XX, formada ao longo de reuniões internacionais, cujo objetivo é a proteção de herança comum a todos.

O museu possui uma das mais antigas bibliotecas mantidas no mesmo local desde a sua criação. Não se admira que a coleção de livros hoje raros editados pelas famílias seja das mais expressivas. Foram 300 anos de ‘Trabalho e Perseverança’ – o *motto* da oficina – imprimindo livros das Ciências Humanas e Naturais, quando a Europa se preparava para a Revolução Científica e a geração de novos conhecimentos marcava singular momento na história da humanidade, agora mais globalizada.

As coleções de livros e manuscritos são particularmente importantes por vários motivos:

É a mais completa coleção de impressos produzidos pela Oficina Plantiniana. Estima-se que 90% de tudo o que foi impresso pode ser lá encontrado; a coleção de impressos anteriores a 1800 de outras tipografias da Antuérpia é extremamente importante; a coleção de trabalhos europeus impressos fora da Antuérpia (incluindo incunábulos e pós-incunábulos) é internacionalmente famosa; e uma coleção de mais de 638 manuscritos do século IX ao XVIII, inclusive relevantes cópias de manuscritos medievais, assim como valiosa coleção de cartas (NAVE, 2004, p.88).

A coleção de gravuras (a buril e as xilogravuras) soma quase vinte mil itens, com exemplares de mestres dos séculos XVI ao XVIII e dos grandes artistas da época, como Rubens, Tuymans e outros. Mesmo após se tornar museu, em meados dos oitocentos, continuou a adquirir trabalhos de artistas locais antigos – hoje armazenados na Sala de Gravura Municipal – espaço que figura entre os cinquenta mais importantes do mundo, conforme o guia do museu.

Muitos dos livros hoje raros foram impressos com fontes e instrumentos confeccionados na própria casa de Plantin. Essas fontes se encontram guardadas na pequena (antiga) loja que se segue à sala das prensas, na realidade uma sala com prateleiras protegidas por vidro e arame entrelaçado contendo pacotes com fontes/letras alfabéticas, numéricas e outras (para pontuação etc.), de tamanhos diversos, esculpidas e confeccionadas na própria tipografia, guardadas em pacotes - alguns ainda com a embalagem original. Esses pacotes não foram vendidos e permanecem no mesmo armário de origem desde os séculos XVI e XVII. As fontes em hebraico são as mais antigas que se conhece. As salas retratam as práticas da época, assim como parte da história social e cultural do cotidiano de uma oficina tipográfica.

Como se não bastasse a importância desses livros, são os arquivos do Plantin-Moretus a parte de seu acervo que mais impressiona, por ser o único no mundo a ter documentos sobre os bastidores da impressão, por assim dizer, do século XVI a meados do XIX, ou seja, o arquivo de uma empresa sem interrupção (informações sobre quem imprimiu, número de exemplares por tiragem, quem comprou, o preço e quando as transações ocorreram),

reconhecido pelo Memória do Mundo da Unesco como patrimônio mundial. Esses são os mais antigos documentos relacionados à tecnologia da impressão, além de valioso recurso para o estudo da cultura ocidental. Conformes dados obtidos durante a visita, são mais de mil registros, igual número de coleções arquivísticas e duas centenas de pacotes e caixas contendo anotações em pergaminho sobre a história do humanismo, da Contrarreforma, da vida local, especialmente para a história da Holanda, como dito, e da tecnologia de impressão – tudo em perfeito estado de conservação. Há catálogos, *invoices*, inventários, cartas, contratos de casamento, testamentos, documentos pessoais e familiares, e outros papéis.

Quando Huyssen (1996 apud RANGEL, 2007) se refere ao museu tanto como uma “câmara mortuária do passado” – aí incluído o esquecimento – quanto um lugar de possíveis ressurreições (ainda que contaminadas pelos olhos do presente), observamos que talvez poucos lugares ressuscitem com tanta fidelidade uma casa de quase 500 anos quanto a casa das famílias Plantin e Moretus. Aqui, o limite entre a presença e a ausência é tênue, dada a fidelidade presente. O espaço não apenas dá vida aos mortos, mas a um amplo contexto editorial, na medida em que capitaneou a construção, com outras poucas casas tipográficas similares, da história da tipografia no mundo. Esse patrimônio não é somente dos mortos que ali habitaram, nem apenas dos vivos que o visitam ou daqueles que continuam a produzir conhecimento em seu nome.

Mas nem só de passado vive o museu. Renovações ocorreram no salão de leitura, auditório, recepção, incrementos foram feitos na infraestrutura educacional e tecnológica, além de salas para exposição e outras melhorias. A exposição permanente, no entanto, é fiel ao passado; é a identidade da oficina nos seus primórdios. Em sintonia com os propósitos do museu, a Plantin Association funciona como um centro de estudos das artes gráficas, tendo por objetivo difundir, por meio da pesquisa, aspectos do desenvolvimento do livro e das ilustrações impressas.

5 CONSIDERAÇÕES

A noção original de patrimônio, como utilizada no direito romano (reunião de bens herdados por descendentes, e não adquiridos) se faz presente por completo no caso estudado, onde o museu literalmente se perpetuou por uma linha de herança. Em versão simplificada, talvez possamos dizer que patrimônio seja o conjunto de bens cujos valores sociais e culturais são ressignificados a partir de um processo de reconhecimento coletivo, não obrigatoriamente a partir de uma relocação. Fica, igualmente, claro para nós que conceitos utilizados na

Museologia constituem recurso importante para discussões sobre o livro raro-objeto na Biblioteconomia de Livros Raros.

Bem mais do que significar a memória de duas famílias de tipógrafos, o Museu Plantin-Moretus significa uma memória coletiva, de cidade, de nação e de mundo, dada a sua singularidade e interdisciplinaridade para o meio editorial, principalmente, mas também pela sua arquitetura, seus objetos-testemunho e documentos cuidadosamente preservados pelas famílias até meados dos oitocentos, quando foi transmutado em museu. Ao mesmo tempo, o livro raro-objeto de museu aí localizado se transforma e adquire a aura de raridade universal talvez mais do que os seus similares.

Cem anos antes da revolução científica que faria dos periódicos o suporte favorito de disseminação da informação científica, foram os livros de Plantin (entre outros, em escala menor) que melhor reproduziram as práticas que reconfiguravam, então, as ciências na época, questionando o conhecimento medieval, baseado nos escritos gregos e romanos. Ao longo de 300 anos, seus descendentes deixaram a marca da excelência “impressa” pelo fundador, mas também criando o que Horta (2010) denominou espaço palimpsesto – este era um manuscrito em pergaminho com várias camadas de escrita -, ou seja, o museu casa como um espaço museológico com textos e discursos diversos, além de planos de realidade superpostos. Retornando ao conceito de heterotopia de Foucault, o Plantin-Moretus é, atualmente, um local socialmente construído na parte moderna, mas jamais deixará de ser, igualmente, o espaço físico original do século XVI, “realmente real” (ou o que mais se aproximar dessa noção).

No Museu Plantin-Moretus, talvez como em nenhum outro, estão presentes, em matéria e espírito, aqueles que deram substância, por três séculos, à mais importante estrutura que se conhece hoje para a impressão de livros raros artesanais. Talvez se possa ampliar a ideia de museu casa histórica (onde o pessoal e o profissional, no caso, dividem o mesmo espaço físico) para museu casa comercial histórica – o que, para nós, reflete com maior exatidão a personalidade do museu belga.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Thomas. Librarians as Enemies of Books? **College and Research Libraries**, May 1984, p.196-206.

BARRETO, Aldo de A. Mitos e lendas da informação: o texto, o hipertexto e o conhecimento. **DataGramaZero**, v.8, n.1, fev. 2007. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/fev07/F_I_aut.htm>. Acesso em 28 jul. 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CABRAL, Magaly. Exhibiting and communicating history and society in historical house museums. In: *Museum International*, Paris, v.53, n.210, p.41-46, April-June, 2001.

CATCHING THE SPIRIT. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past, 12., 2011, Antwerp. **Annual ICOM/DEMIST Conference** ...Antwerp: Museum Plantin-Moretus, 2012.

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação de patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CONCEITOS-CHAVE de Museologia/André Desvallées e François Mairesse, editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. **Crêterios empregados para a qualificação de livros raros**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1984. 1 fl. datilografada.

DOCTORS, Márcio. Casa Museu como projeto de diversidade. In: ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE MUSEUS CASAS, 1., 2006, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

GAUZ, Valeria. **Considerações sobre o uso do catálogo de obras raras na Biblioteca Nacional: subsídios para viabilizar a automação do catálogo principal e otimizar o atendimento ao público local e a outras bibliotecas**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação, UFRJ; Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), Rio de Janeiro, 1991.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.264-275, 1988.

HORTA, Maria de Lourdes. Museus casas das aristocracia/Museu Imperial. In: ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE MUSEUS CASAS, 1., 2006, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

HUYSSSEN, Andréas. **Memórias do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LOWENTHAL, David. **The heritage crusade and the spoils of history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

McMURTRIE, Douglas C. **O Livro, impressão e fabrico**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1997.

MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime, 1848-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS CASA, 4., Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 17-23, 2002.

NAVE, Francine de. **The Plantin-Moretus Museum: Printing and Publishing before 1800.** Antwerp: MuseaAntwerpen, 2004.

PAVONI, Rosanna. Towards a definition and typology of historical houses museums. In: *Museum International*, Paris, v.53, n.210, p.16-21, April-June, 2001.

PEIXOTO, Paulo. *O Património Mundial como Fundamento de uma Comunidade Humana e como Recurso das Indústrias Culturais Urbanas.* Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2000.

PINNA, Giovanni. Introduction to historical houses museums. In: *Museum International*, Paris, v.53, n.210, p.4-9, April-June, 2001.

PONTE, Antonio. **Casas-Museu em Portugal: teorias e práticas**, 2007. Disponível em: <<http://antonioponte.wordpress.com/tese/cap1-casas-museu-definicao-conceitos-e-tip/>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

RANGEL, Aparecida M. S. Vida e morte no museu-casa. **Musas-Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, n.7, p.79-84, 2007.

ROOSES, Max. **Catalogue of the Plantin-Moretus Museum.** 2. ed. Antwerp: De Vos & van der Groen, 1909.

SCARPELINE, Rosaelena. Lugar de morada versus lugar de memória: a construção museológica de uma Casa Museu. **Revista Musear**, Ouro Preto, v.1, n.1, p. [1-15], jun. 2012.

SPHAN; PRÓ-MEMÓRIA. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.** Brasília: MEC: SPHAN: Pró-Memória, 1980.

TAMASO, Izabela M. Por uma distinção dos patrimônios em relação à história, à memória e à identidade. In: PAULA, Zuleide C. de; MENDONÇA, Lucia G.; ROMANELLO, Jorge L. (org.). **Polifonia do patrimônio.** Londrina: Eduel, 2012.

TRILLING, Lionel. **Sincerity and authenticity.** Cambridge: Harvard University Press, 1972.

VAN MENSCH, Peter. Catching the space between objects. In: **CATCHING THE SPIRIT. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past**, 12., 2011, Antwerp. **Annual ICOM/DEMHIST International Conference ...** Antwerp: Museum Plantin-Moretus, 2012.

REFLEXÕES SOBRE MUSEOLOGIA: DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS OU MUSEOLÓGICA?

REFLEXIONS ABOUT MUSEOLOGY: MUSEUM DOCUMENTATION OR MUSEOLOGICAL DOCUMENTATION?

Luciana Menezes de Carvalho¹⁴⁶

Tereza Scheiner¹⁴⁷

Resumo: Pensar o campo da Museologia tem sido um esforço raro entre os profissionais de museus e mesmo entre os teóricos de outros campos. A maioria dos teóricos, ao pensar em como esta disciplina se constituiu, tem traçado um paralelo com o que delineia como objeto de estudo – e muitas vezes, este objeto de estudo é especificado como o fenômeno social *Museum*. O presente trabalho buscou, tomando como base teórica contribuições de Bourdieu para análise do campo científico/erudito, refletir sobre a dificuldade de delinear, efetivamente, o que venha a ser Museologia, se esta for posta enquanto campo disciplinar. Essa dificuldade se reflete em confusão sobre o significado do termo museológico. As reflexões apresentadas, de orientação teórico-documental, debruçam-se sobre os seguintes objetivos: abordar as diferenças conceituais entre documentação museológica e documentação em museus, visando apresentar subsídios para o estudo do campo da Museologia; refletir sobre as contribuições de Bourdieu para a compreensão de um campo “erudito” – de caráter científico e contribuições sobre Linguagem de Especialidade; apresentar os conceitos de documentação, documentação em museus e documentação museológica, os dois últimos usados como sinônimos; e discorrer, brevemente, sobre a constituição da Museologia enquanto campo do conhecimento.

Palavras-chave: Museologia. Campo Científico. Campo Erudito. Documentação museológica. Documentação em museus. .

Abstract: To think about Museology as a field has been a rare effort among museum professionals and theorists from other fields. Most theorists, when thinking on how such discipline may have been constituted, have traced a parallel with what has been designed as its object of study - frequently specified as the social phenomenon *Museum*. The present work tries to reflect on the difficulty of delineating what is Museology if considered a disciplinary field, using as theoretical basis the contribution of Bourdieu to the analysis of the scientific/erudite field. Such difficulty is reflected in the confusion about the significance of the term museological. The thoughts presented in this work, with theoretical-documenting orientation, consider the following objectives: approach of the conceptual differences between museological documentation and museum documentation, aiming at presenting subsidies for the study of the Museology field; analysis of the contributions of Bourdieu for the understanding of an 'erudite field' of scientific scope, and of the contributions on the Language of Specialty; comment about the concepts of documentation, documentation in

¹⁴⁶ Mestre e Doutoranda em Museologia e Patrimônio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Diretora do Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas, Minas Gerais.

¹⁴⁷ Doutora em Comunicação e Cultura (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ), Professora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST), Rio de Janeiro.

museums and museological documentation - the last two used as synonyms; and a brief comment about the constitution of Museology as a field of knowledge.

Keywords: Museum. Museology. Scientific Field. Erudite Field. Museological Documentation. Museum Documentation.

“[...] até as categorias mais abstratas, apesar de sua validade – precisamente por causa de sua natureza abstrata – para todas as épocas, são, contudo, no que há de determinado nesta abstração, do mesmo modo o produto de condições históricas, e não possuem plena validade senão para estas condições e dentro dos limites destas mesmas condições.”
Karl Marx.

1 INTRODUÇÃO

Quando um teórico delinea um termo, esse visa legitimar um espaço em um determinado campo, além de fortalecê-lo. Ao criar termos específicos seu objetivo não é falar para o público externo, e sim para os seus pares. Quando seus pares refletem sobre os termos de seu campo, mesmo que para refutá-los ou aprimorá-los, nada mais estão fazendo que legitimar seu próprio campo de estudo e, de fato, só fortalecem os autores primeiros. Pensar o campo da Museologia tem sido um esforço raro entre os profissionais de museus e mesmo entre os teóricos de outros campos. A maioria dos teóricos, ao pensar em como esta disciplina se constituiu, tem traçado um paralelo com o que delinea como objeto de estudo – na maioria das vezes, este objeto de estudo é especificado como o fenômeno social Museu. O presente trabalho buscou, tomando como base teórica contribuições de Bourdieu para análise do campo científico/erudito, refletir sobre a dificuldade de delinear, efetivamente, o que venha a ser Museologia, se essa for posta enquanto campo disciplinar. Essa dificuldade se reflete em confusão sobre o significado do termo museológico.

As reflexões apresentadas no presente trabalho, de orientação teórico-documental¹⁴⁸, debruçam-se sobre os seguintes objetivos: abordar as diferenças conceituais entre documentação museológica e documentação em museus, visando apresentar subsídios para o estudo do campo da Museologia; refletir sobre as contribuições de Bourdieu para a compreensão de um campo erudito – de caráter científico e contribuições sobre Linguagem de Especialidade; apresentar os conceitos de documentação, documentação em museus e documentação museológica, os dois últimos usados como sinônimos; e discorrer, brevemente, sobre a constituição da Museologia enquanto campo do conhecimento.

¹⁴⁸ Essa investigação é fruto da pesquisa-tese por ora intitulada “Por uma específica relação entre o Humano e o Real: Museologia e suas definições em disputa”, cuja discussão sobre os termos documentação museológica e documentação em museus foi estimulada no âmbito da disciplina “Museologia, Patrimônio, Documentação e Informação”, do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio, cumprida no segundo semestre de 2013.

Como suporte metodológico, fez-se uso de abordagens interligadas: partindo do instrumento de análise teórico-conceitual de Pierre Bourdieu, que contribuiu para as Ciências em geral e para as Ciências Sociais e Humanas em particular com suas ideias sobre como essas se constituem e se configuram. O objetivo aqui não foi utilizar Bourdieu para legitimar mais um discurso, mas apontar algumas questões internas do próprio campo da Museologia. Como diria Braga “[...] a autonomia do campo científico e as lutas internas a ele podem produzir situações de surpresa para os produtores, que vêem seus produtos científicos utilizados de forma diversa à que estes produtores haviam imaginado” (BRAGA, 2004, p. 68). A partir das contribuições de Bourdieu, realizou-se uma análise de conteúdo em textos de autores importantes para o pensamento teórico da Museologia, como Stránský, Nestupný, Gregorová e Desvallées; e de autores da Museologia e áreas correlatas que trabalham ou apresentam definições de documentação, tais como Lima, Pinheiro, Van Mensch, Ferrez, entre outros. Foram ainda utilizados conteúdos pesquisados em documentos do CIDOC - Comitê Internacional para Documentação em Museus, do ICOM – Conselho Internacional de Museus.

As considerações finais apontam para uma perspectiva onde o conjunto de diferentes correntes e noções observáveis (sobre um objeto específico de estudo) é de suma importância para a consolidação da Museologia enquanto campo científico. Ainda, a diferenciação correta dos termos documentação em museus e documentação museológica poderá ajudar a compreender os limites entre a Museologia e seu possível objeto de estudo: o Museu.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA – BOURDIEU E A ANÁLISE DO CAMPO CIENTÍFICO/ERUDITO

Ao longo de seus estudos, Bourdieu procura desconstruir o modo como os trabalhos acadêmicos e pesquisas vêm sendo conduzidos, principalmente no âmbito das Ciências Sociais, propondo delinear como se processa o trabalho de pesquisa. Para tal trabalho, afirma que é necessário “pensar relacionalmente” (BOURDIEU, 2007, p.23), considerando as diferentes realidades e evitando, ao máximo, os objetos pré-construídos – frutos do senso comum e, inclusive, do meio acadêmico – “senso douto” (BOURDIEU, 2007, p.43). Em relação a estes, faz-se necessário também estabelecer rupturas, considerando que os próprios objetos/problemas das Ciências Sociais são socialmente construídos, e que tais rupturas, além de epistemológicas, são sociais – rupturas com “crenças de um grupo” (BOURDIEU, 2007, p.38-39), mesmo que este seja o de profissionais deste campo. Afinal, para Bourdieu, deve-se

evitar “as aparências de cientificidade”, contrariando normas e os presentes critérios correntes de rigor científico (BOURDIEU, 2000, p.46).

Entendendo, portanto, que os objetos de estudo de um campo são meras construções sociais, o próprio objeto de pesquisa também deve ser “conquistado, construído e constatado” (BOURDIEU, 2000, p.73) - por meio de determinado recorte da realidade feito de forma clara e explicitamente elaborada. Esse objeto deve ser posto à prova a todo o momento, isto é, constatado de forma sistemática (BOURDIEU, 2013). Bourdieu defende que não basta romper somente com o senso comum e com o senso douto¹⁴⁹: é preciso romper com a própria ruptura e seus instrumentos, que impedem a experiência, a qual por sua vez também precisa encontrar seu lugar de consolidação. É necessário encontrar o equilíbrio entre o que está em voga e o movimento de inovação do conhecimento e tal renovação acontece a partir de uma “conversão do olhar” (BOURDIEU, 2007, p.49), isto é, um “novo olhar” (BOURDIEU, 2007, p.49), uma revolução mental e uma mudança de toda a visão do mundo social – uma ruptura epistemológica, pondo em suspensão as pré-construções (BOURDIEU, 2000).

No processo de construção de dado objeto, Bourdieu orienta e reforça que o objeto precisa ser colocado em função de uma problemática teórica e submetido a uma investigação sistemática – não só o objeto, mas também os aspectos de realidade que o contextualizam. O processo de investigação e construção de um objeto de pesquisa não é simples: “não há nada mais enganador do que a simplicidade aparente do procedimento científico” (DEWEY, apud BOURDIEU, 2000, p.61). Em suma, a pesquisa deve ser feita em um contínuo movimento de construção e ruptura, seguindo, entretanto, uma linha condutora de pensamento.

A construção de objeto se dá inserida em um sistema de produção e circulação de bens simbólicos, definido por Bourdieu como “o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias” definidas pela função que exercem “na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos” (1982, p.105). Este campo de produção de bens simbólicos se constitui na oposição entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural - o primeiro, estabelecendo suas normas de produção e os critérios de avaliação dos seus produtos, enquanto o segundo segue as regras estabelecidas pela concorrência (BOURDIEU, 1982, p. 105). No entanto, no campo erudito não há total ausência de uma lei

¹⁴⁹ Para romper com o senso comum fazem-se necessárias as “destruições das intuições”, e é exatamente neste processo que consiste sua utilidade, como aponta Bachelard. Pois, a partir desta “destruição”, o pensamento científico encontra suas próprias leis (BACHELARD apud BOURDIEU *et al.*, 2000, p.175-176).

de concorrência, pois essa existe na relação de reconhecimento, cultural, concedido pelos pares que são “clientes privilegiados e concorrentes” (BOURDIEU, 1982, p. 105), simultaneamente.

Considerando que os diferentes campos possuem lógicas diferentes, outra grande distinção entre os mesmos é que o campo de produção erudita produz essencialmente para os seus próprios produtores e exclui os demais, isto é, sua constituição “é correlata ao processo de fechamento em si mesmo” (BOURDIEU, 1982, p.105-106). Em outras palavras, o membro do grupo erudito não apenas produz para um público, mas para um público de pares que são seus concorrentes - e dependem não só da sua auto-imagem, mas da imagem que seus pares têm de si (BOURDIEU, 1982, p.108). Os resultados da produção são reflexos do próprio campo, pois o investigador não promove um novo conhecimento sem considerar seus contemporâneos e, principalmente, seus antecessores (BOURDIEU, 1982, p.102).

Aprofundando o conceito de campo científico de Bourdieu veremos que, como em qualquer outro campo social, há relações de forças, lutas e estratégias, interesses e lucros – trata-se de um espaço de jogo cujo fim é o monopólio, ou o reconhecimento, da “autoridade ou competência científica” (BOURDIEU, 1976, p.89). Para Bourdieu o foco não é a discussão do que seja ciência, mas a discussão em torno dos mecanismos que definem os interesses e as autoridades científicas (BOURDIEU, 1976, p.91). O autor reforça que, tanto no campo científico quanto nas relações de classe, não existem instâncias superiores para designar os critérios de legitimidade, ou seja, são os próprios autores do campo que decidem o que é legítimo ou não e, nesse caso, “ninguém é bom juiz porque não há juiz que não seja, ao mesmo tempo, juiz e parte interessada” (BOURDIEU, 2012, p.9). O campo científico será sempre um campo de lutas entre desiguais – “desigualmente dotados de capital específico e, portanto, desigualmente capazes de se apropriarem do produto do trabalho científico”. Tal fator torna a ideia de uma ciência neutra pura ficção (BOURDIEU, 1976, p.96-101).

Esse campo – a ciência – toma como fundamento a crença coletiva em seus próprios fundamentos, frutos do próprio campo que os produz e supõe (BOURDIEU, 1976, p.99). Cabe então analisar o grau de arbitrariedade que esse campo produz, que é a condição *sine qua non* de sua existência: o campo científico se distingue dos demais pela sua autonomia, produzida pela ideia de que estão aquém da sociedade e atuam de forma totalmente independente dessa última, construindo arbitrariamente um saber inacessível ao profano (BOURDIEU, 1976, p.100). A autonomia é a condição necessária para a instituição de um campo e, no caso do campo científico, a autonomia consiste na produção de dado

conhecimento de forma endógena, porém tomando para si o monopólio de certas práticas, reflexões e modo de perceber as realidades.

Bourdieu desdobra suas reflexões em relação ao campo dito científico onde destaca que um fenômeno oposto à inovação tem ocorrido na maioria das disciplinas científicas: “os progressos na consagração fazem-se acompanhar pelo abandono dos trabalhos empíricos em favor das sínteses teóricas, muito mais prestigiosas” (BOURDIEU, 1982, p.165). Assim um movimento importante para determinar as leis de funcionamento de um campo científico é identificar os fatores estruturais, como a posição de cada disciplina em uma hierarquia do campo científico (BOURDIEU, 1982, p.167) e analisar, de forma crítica, o que o autor denomina de “retórica de cientificidade” (BOURDIEU, 1976, p.103).

Ao considerar um movimento a favor das sínteses teóricas em detrimento da construção de novos objetos de investigação, Bourdieu reflete sobre a citação de autores que servem como referências prévias. Sobre esta relação entre produzir um novo objeto com o que se tem dito a respeito ou correlacionado, em dado sistema de pensamento, afirma que não se pode apenas reduzir a pesquisa a uma “citatologia” (BOURDIEU, 1982, p.170) - e faz o convite para que os antecessores sejam “interlocutores privilegiados” (BOURDIEU, 1982, p.170) na investigação. Como dito antes, só é possível produzir um novo conhecimento no âmbito de “esquemas de pensamento”, pensando apenas “[...] neles e através deles, espécie de adversários íntimos capazes de comandar seu pensamento impondo-lhe terreno e objeto do conflito” (BOURDIEU, 1976, p.170).

Não se pode, portanto, refletir sobre conceitos de documentação museológica e documentação em museus sem considerar as orientações bourdianas apresentadas acima: 1) construir um objeto de pesquisa que deve ser submetido a uma investigação sistemática, incluindo as relações que o compõem; 2) é imprescindível considerar o ambiente em que essa investigação é produzida, ou seja, o sistema de pensamento que propicia os meios, as discussões e seus predecessores que são fundamentais para a pesquisa; 3) trata-se de um conhecimento, assim como ocorre nos campos eruditos, produzidos por e para pares, de forma endógena; e 4) é preciso estabelecer um equilíbrio entre o uso das contribuições anteriores com a produção de um novo conhecimento, para não correr o risco de cair no vício da “citatologia” (BOURDIEU, 1982, p.170).

Nesse universo a Linguagem de Especialidade - ou linguagem profissional - não é apenas um dos resultados desse movimento, mas assume um caráter protagonista nas definições das fronteiras e dos integrantes de um campo. Segundo Lima, a linguagem,

associada aos agentes individuais e institucionais, é instrumento de legitimação de um campo (2008, p.182) e “do ‘capital cultural’ da área” (COSTA; LIMA, 2013). Ainda,

A Linguagem de Especialidade, comunicação específica ao modo de um sistema codificado, empresta sentido e valor às inter-relações e produtos do campo. Diz respeito ao procedimento informacional/comunicacional dos membros das comunidades especializadas. Faz-se expressa, em particular, no contexto da comunicação científica, representando a produção do domínio do conhecimento. Pela consistência no manejo da fraseologia entre os pares, ou seja, sem apresentar ambiguidades para reconhecimento dos sentidos (definições) atribuídos aos termos, revela o processo de consolidação científica alcançado pela área ao longo do tempo (LIMA, 2012, p.32).

O uso de uma terminologia específica é um dos pontos que permite estabelecer diferenças entre a língua comum e a linguagem especializada (CABRÉ, 2013). A distinção entre língua comum e linguagem ou língua de especialidade é explicada por Gil (GIL, 2003). Língua comum é o conjunto de “regras, unidades e restrições” conhecidas e utilizadas pela maioria dos falantes de uma língua natural (GIL, 2003, p.128). Já linguagem de especialidade é uma espécie de subcódigo linguístico com características especiais que o distinguem da língua comum em função de fatores como a temática, o tipo de interlocutores e a situação comunicativa. Uma linguagem de especialidade não é exógena a um sistema total de dada língua – ou a uma língua comum - mas é um subsistema que, como tal, recorre ao “material lexical, sintático e semântico que a língua disponibiliza”, mesmo que de forma parcial (GIL, 2003, p.115).

No âmbito das linguagens de especialidade, são incluídas: as chamadas “línguas científicas” – campos de experiência que possuem objeto e métodos de investigação próprios; “línguas técnicas” – campos de experiência, práticos, de aplicação de conhecimentos teóricos; e “línguas profissionais” ou “de ofícios” - abrangem campos de ocupação e atuação de profissionais, de caráter “técnico ou mecânico” (baseada em GALISSON e COSTE 1983, apud GIL 2003, p.116)¹⁵⁰. Essas unidades terminológicas, portanto, estabelecerão entre si um conjunto de relações e também construirão determinados termos desconhecidos da maioria da “comunidade linguística” (GIL, 2003, p.117). No entanto, assim como uma língua comum, uma linguagem de especialidade também se constitui pela alteridade e intersubjetividade – não é imutável e se constrói constantemente.

As linguagens de especialidade exploram determinados “mecanismos de lexicogênese”, isto é, elementos prefixais e sufixais com significados semânticos

¹⁵⁰ É importante frisar que as classes apresentadas por Gil foram apresentadas primeiramente por Descamps.

compartilhados na língua comum de origem – tem-se, assim, como exemplo o sufixo “logia” (GIL, 2003, p.123). Diferenciando “léxico” de “vocabulário”, o primeiro compreende “o conjunto virtual de palavras” de determinada língua e o segundo compreende o “conjunto de unidades lexicais” de um “domínio particular” (GIL, 2003, p.123). Uma linguagem de especialidade, ou ainda, um vocabulário científico e/ou técnico, seria um “conjunto de unidades lexicais” “utilizadas por um grupo sociocultural e profissional constituindo, portanto, uma ‘amostragem’ do léxico, concretizado no discurso” (GUILBERT, 1983, apud GIL, 2003, p.123).

O presente trabalho se debruçou sobre a fundamentação teórica aqui brevemente delineada para refletir, conforme apontaremos adiante, sobre os termos documentação museológica e documentação em museus, no âmbito da configuração de um campo denominado Museologia, considerando a importância de conceitos e termos produzidos especificamente para esse campo. Apesar de se levar em conta que certos termos estão ligados e/ou são frutos de possíveis argumentações teóricas – tais como ecomuseu, museal, musealidade – o conflito¹⁵¹ linguístico entre o que poderia ser documentação museológica e documentação em museus pode ser clarificado a partir da própria concepção do que venha a ser Museologia e do que, efetivamente, se refere a esta enquanto campo do conhecimento, apresentada nas discussões desse trabalho.

3 DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA OU DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS: REFLEXOS DA ‘CONFUSÃO’ SOBRE OS FUNDAMENTOS E CARACTERIZAÇÃO DA MUSEOLOGIA

Na introdução do pequeno livro “Conceitos chaves da Museologia” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, 87p), Mairesse e Desvallées chamam a atenção para o fato de que o Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, do ICOM, desde seus primórdios, tem se debruçado sobre questões que são essenciais para o entendimento do conceito de Museu e para a própria consolidação do campo da Museologia. E é neste contexto chamado ICOFOM que teóricos do campo da Museologia criaram, em 1993, um projeto permanente de pesquisa denominado Termos e Conceitos da Museologia, que teve desdobramentos em diferentes países e desenvolveu-se em diferentes línguas, com interessantes resultados. Voltado para o aprofundamento desses trabalhos, um grupo de teóricos desenhou o projeto que resultou no livro mencionado e no Dicionário Enciclopédico de Museologia, editado em 2011 pelo

¹⁵¹ Esse conflito pode ser verificado em grande parte das obras que mencionam o termo ‘documentação museológica’ quando se refere à ‘documentação em museus’, conforme discussão que segue no item a seguir.

ICOM. Trata-se de uma obra de terminologia específica para a Museologia pois, segundo Gil, terminologia significa “o conjunto dos termos que formam o vocabulário de uma língua de especificidade” (2003, p.127).

Ainda no âmbito do mesmo comitê, outro recorte foi feito para a elaboração desse exaustivo trabalho: os responsáveis pela sua elaboração eram de origem francófona. Apesar de outras justificativas - referentes às possíveis confusões idiomáticas de significado dos termos, às habilidades desses autores com outros idiomas, ao francês ser um dos idiomas oficiais do ICOM, entre outras, a principal razão baseia-se no fato de que há uma corrente específica de pensamento que orienta esses autores. Ainda que se trate de uma organização de pensamento que de nenhuma forma se propõe a ser conclusiva e definitiva, sabe-se e é amplamente aceito que nos países de língua anglo-saxônica prevalece a nomenclatura do campo dos museus como *Museum Studies*, enquanto na corrente francófona (também presente nos demais países latinos e no Leste Europeu) o termo usado é Museologia.

Tal diferença influencia fortemente a forma de ver e analisar o campo. O uso do termo logia parece impulsionar um modo de organizar conhecimento que passa pela lógica (ou pelo pensamento organizado de forma científica), muito comum nos outros campos científicos; e que visa um objeto específico de estudo, que por sua vez também poderia estar na constituição do termo – o vocábulo museo. O termo *museum studies*, ou estudos sobre museus, pode abranger teorias sobre o conceito de museu, mas também tudo o que se relaciona à prática nesse universo específico. Para os autores da corrente Museologia, baseados em seus antecessores, essa divisão se dá da seguinte forma: “O questionamento crítico e teórico do campo museal é a museologia, enquanto que o seu aspecto prático é designado como museografia” (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2010, p.20).

Seguindo uma estrutura linear, a discussão desenvolvida no presente trabalho permeará, primeiramente, o conceito de documentação; em seguida serão apresentados, baseados nas referências bibliográficas acima expostas, diferentes conceitos de documentação museológica e documentação em museus, muito utilizados como sinônimos.

Conforme Benchimol e Pinheiro, baseadas em um dicionário especializado, “documento” significa “título ou diploma que serve de prova; declaração escrita para servir de prova” (CUNHA, 2007, apud BENCHIMOL; PINHEIRO, 2009, p.2439). O termo, de origem latina, tem como significado primeiro “ensinar, mostrar, informar” (CUNHA, 2007, apud BENCHIMOL; PINHEIRO, 2009, p.2439). Benchimol e Pinheiro também recorreram a Paul Otlet, um dos primeiros especialistas em Documentação, cuja definição de documento:

[...] compreende não somente o livro, manuscrito ou impresso, mas revistas, jornais e reproduções gráficas de todas as espécies, desenhos, gravuras, cartas, esquemas, diagramas, fotografias, etc. A documentação, no sentido amplo do termo compreende: livros, elementos que servem para indicar ou reproduzir um pensamento, considerado sob qualquer forma (OTLET, 1934, p. 9, apud BENCHIMOL; PINHEIRO, 2009, p.2440).

Em um período de consolidação da Ciência da Informação e de formação da Museologia como campo do conhecimento (segunda metade do século XX), começou a delinear-se uma documentação específica para os museus. Segundo Ferrez, em decorrência do papel primordial que a documentação exerce (ou deveria exercer) nos museus, sua importância tem sido amplamente reconhecida, de forma gradual, em paralelo com a própria consolidação da Museologia (FERREZ, 1994, p.65). A definição usada por Ferrez de uma documentação específica para museus é recorrentemente citada, não podendo estar ausente nessas discussões:

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994, p.65).

Ainda afirma: “[Museus] como veículos de informação, têm na conservação e na documentação as bases para se transformar em fontes para a pesquisa científica e para a comunicação que, por sua vez, geram e disseminam novas informações” (FERREZ, 1994, p.65). Lima também usa os termos “documentação aplicada às coleções museológicas”, e “documentação em museus” (do inglês *Museum Documentation*) (LIMA, 2008, p.8), também denominada “Documentação Museológica (Sistema de Indexação e Recuperação da Informação)” (LIMA, 2007, p.9). Para Ferrez, trata-se de uma atividade essencialmente prática que não é um fim em si mesma mas um instrumento (FERREZ, 1994, p.69), e que deve ser realizada em parceria com outros campos do conhecimento, mas privilegiando uma “abordagem museológica” (específica do campo), no ambiente museu (FERREZ, 1994, p.72).

A Documentação Museológica nas “muitas atividades: processo de entrada e registro, documentação legal, catalogação, controle de movimento [gerenciamento de acervo] e mais...”, (KIELGAST, HUBBARD, 1997, p. 274) compreende: a elaboração da informação voltada ao conhecimento do acervo (objeto / exemplar / espécime/território e, também, o registro da manifestação cultural intangível); o seu manejo à disseminação dos conhecimentos que lhes são pertinentes, em ambiente interno e externo ao museu, em qualquer circunstância pela qual passam as coleções agregando informação à sua existência museológica (LIMA, 2008, p.8).

O campo do conhecimento que reivindica e legitima a documentação enquanto objeto de análise – dentre outros - é a já citada Ciência da Informação com quem, portanto, teóricos na Museologia dialogam para entender e delinear a especificidade documentação em museus.

A existência da prática conjunta entre os campos da Museologia e da Ciência da Informação (não estaria, aqui, mais um sinal para encaminhar ao cruzamento de fronteiras, às interações interdisciplinares?) ensejou o grupo de documentalistas de museu, “museum documentalists” (LIMA, 1995, p. 134), especialistas que participam, em especial, da disciplina denominada (no Brasil) de Documentação [Informação] Museológica, (Museum Documentation). Responsável pelo processamento do acervo museológico, envolve conhecimentos específicos dos domínios da Museologia, da natureza/Área do Conhecimento da Coleção em questão e, também, da Informação. Nesse grupo verifica-se a identidade comunidade híbrida, detentora de interlinguagens, delineando a figura do agente social das práticas interdisciplinares processadas no universo do conhecimento e percebidas nos contextos museológicos (LIMA, 2008, p.8).

A maior especificidade para a documentação em museus, no entanto, seria fazer parte do processo de musealização, como aponta Van Mensch (1992) - processo esse específico do campo da Museologia, como um de seus objetos de estudo. E mais: não só faz parte como assume um papel preponderante no processo. Segundo Desvallées e Mairesse, o processo de musealização está além da mera transferência de objetos para o museu: “como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p.50).

Baseado em Stránský, Van Mensch reforça que o processo de musealização introduz métodos científicos relativos ao objeto (1992). O objeto, ao passar por este processo, torna-se “documento”, “uma fonte de conhecimento”, para Van Mensch, ou *Musealia*, para Stránský, adquirindo uma “relação documental” quanto adentra em uma nova realidade artificial (museu) (STRÁNSKÝ 1974, p. 35, apud VAN MENSCH, 1992)¹⁵². Mesmo que o processo de musealização envolva a perda de dados, parte desses dados perdidos seria compensada pela documentação (VAN MENSCH, 1992). Van Mensch também afirma: “A este respeito Stránský fala sobre o grau de documentariedade da coisa, que é ‘diretamente proporcional ao

¹⁵² "[...] a thing acquires a documentary relation to the reality only when it is purposefully selected from original existential relations of the reality and put into new, artificial documentary relations".

grau de acordo informacional entre o fenômeno (que está documentado) e o (objeto preservado como) documento” (STRÁNSKÝ 1973, p. 36, apud VAN MENSCH, 1992) ¹⁵³.

Segundo Lima (2008, p.6), o CIDOC seria o “órgão responsável pelo debate das questões da informação em museus ou museológica”, instância essa formalizada institucionalmente e em nível internacional, na forma de um fórum técnico e permanente, reunindo associados (ICOM, 2008, p.6). Conforme esse próprio Comitê, “A documentação é essencial para todos os aspectos das atividades dos museus” (ICOM, 2013) ¹⁵⁴ e sua principal função é dar suporte aos museus para desenvolvimento nas atividades de documentação.

Para Gregorová, seria vago e impreciso pensar a Museologia somente por meio das práticas dos museus, ou melhor, “o museu como tal não pode formar o sujeito da Museologia” (1980, p.20). Assim, apresenta sua já conhecida definição:

Museologia é a ciência que estuda a relação específica entre o homem e a realidade, que consiste em colecionar e conservar intencional e sistematicamente objetos inanimados, materiais, móveis e principalmente tridimensionais que por sua vez documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade e humanidade através do uso científico e cultural-educacional destes ¹⁵⁵ (1980, p.20, tradução nossa).

Assim, Gregorová define Museologia como uma nova disciplina científica que ainda está sendo constituída, cujo “sujeito é o estudo das relações específicas entre o homem e a realidade em todos os contextos em que foram e ainda são manifestados concretamente” (1980, p.19). Assim, é possível pensar museu como uma instituição onde a específica relação acima descrita “é naturalmente aplicada e realizada” (GREGOROVÁ, 1980, p. 20).

Para se estudar Museologia como disciplina, é importante delinear termos que são considerados como sinônimos ou substitutos para ela, conforme afirma Nestupný. Por muito tempo museografia tem sido apresentada como o que agora se refere à Museologia mas, de acordo com a própria etimologia do termo, deveria apenas referir-se aos relatos descritivos do trabalho de museus. Assim, grande parte da literatura sobre museus “é museográfica neste sentido” (NESTUPNÝ, 1980, p.28): “[...] museografia é a soma de todo trabalho que não é de

¹⁵³ “In this respect Stránský speaks about the degree of documentarity of a thing, which is ‘direct proportional to the degree of informational agreement between the phenomenon (that is documented) and the (preserved object as) document’”.

¹⁵⁴ “Documentation is essential to all aspects of a museums activities. Collections without adequate documentation are not true ‘museum’”.

¹⁵⁵ “Museology is a science studying the specific relation of man to reality, consisting in purposeful and systematic collecting and conservation of selected inanimate, material, mobile, and mainly three-dimensional objects documenting the development of nature and society and making a thorough scientific and cultural-educational use of them”.

caráter criativo mas que projeta cada criatividade, trabalhos exploratórios no âmbito das atividades práticas de museus” (NESTUPNÝ, 1980, p.28).

Segundo Desvallées (1980, p.17) para se pensar num campo dos museus se faz necessário considerar duas questões: haveria uma experiência específica de museu? Como as atividades de museus se enquadram dentro das múltiplas atividades humanas? Para esse autor seria todo o processo de organização das coleções, catalogação e exposições para as comunidades como a experiência específica dos museus.

A Museologia possui características, em meio a este cenário, de teoria, mas não de ciência, conforme aponta Stránský. Mas esse mesmo autor reflete que se trata de um cenário reversível, pois mesmo a Museologia sendo “uma área específica da atividade intelectual humana, com algumas características da teoria pura”, possui “tendências a separar-se desta teoria e constituir uma disciplina científica” (STRÁNSKÝ, 2008, p.103).

Mesmo considerando toda a fragilidade do campo em tornar-se ciência, Stránský chega à definição de Museologia como “uma área de um campo específico de estudo, centrada no fenômeno Museu” (STRÁNSKÝ, 2008, p.105).

Outro ponto importante que clarifica a confusão terminológica aqui discutida foi dito por Stránský. Segundo ele, “A teoria museológica e a museologia têm sua própria história, diferindo grandemente da história dos museus” (2008, p.104, grifo nosso). Segundo Stránský, a partir da literatura museológica, podemos concluir que essa depende inteiramente dos museus, onde há muitas reivindicações para o estabelecimento de uma teoria que oriente as práticas nos museus. Assim, a Museologia aparenta ter nascido diretamente dos museus, ou melhor, de seus trabalhos práticos. No entanto, esse autor questiona essa prerrogativa.

Stránský também percebe que tais afirmativas têm levado a uma má interpretação de suas ideias, como se tentasse afastar o Museu da Museologia. O Museu, para ele, é um meio, e não um fim, como uma das formas materializadas desta específica relação humana com a realidade (1987, p.289). E finaliza: “A teoria museológica, isto é, a ciência, museológica, tem o direito de existência e de um futuro desenvolvimento mas apenas enquanto atender as necessidades e requisitos concretos da sociedade presente” (2008, p.104). A Museologia por sua vez foi criada sucessivamente, primeiro vinculada aos objetos e coleções para, em meados do século XX, ser separada da museografia e posteriormente tornar-se uma disciplina científica que trata, por exemplo, da musealidade dos objetos, em um processo muito dinâmico, como Maroevic e Stránský pontuam.

Stránský tinha uma ambição: de que para uma efetiva contribuição teórica da Museologia não bastariam apenas opiniões e pontos de vistas individuais sobre o assunto, mas

sim um sistema de conhecimentos fruto de um “amplo esforço profissional” (2008, p.101). Stránský aponta um caminho: se faz necessário “permitir o tempo necessário para a criação de uma base de publicações” (STRÁNSKÝ, 2008, p.101). Esse autor também pontua a existência de diferentes termos que referem-se ao mesmo fenômeno, o Museu: Museografia, Teoria Museológica, Museística. Mas grande parte desses termos está ligada apenas a prática, unindo teoria e prática em torno do mesmo objeto. Ainda, grande parte dos trabalhos que são enquadrados em Teoria Museológica é dedicada a uma historiografia dos museus ou de experiências individuais de museus, que em alguns casos tem a pretensão de alcançar um “nível de generalização e classificação empíricas” (STRÁNSKÝ, 2008, p.103).

E é nesta linha de pensamento introduzida por Stránský que segue esse trabalho. É possível encontrar trabalhos que abordam uma história ou origem da Museologia a tem associado à própria história e origem do Museu, que nada mais é que um anacronismo¹⁵⁶. São poucos os campos do conhecimento que possuem histórias milenares (ou seriam práticas que hoje são atribuídas a esses?), mas não é o caso museológico (e aqui cabe o termo – referente à Museologia, como explicaremos, logo adiante). Nesse sentido, a Museologia não teria surgido na Grécia Antiga ou em qualquer outro passado forçadamente imaginado e ainda acompanhando a evolução (no sentido antropológico) do termo Museu, ou mesmo muito próximos a sua real origem. A origem da Museologia, por sua vez, seria muito recente. Ela surge quando para alguém, em dado momento, é colocada uma questão, um objeto e, mais

¹⁵⁶ É interessante destacar que, em 1987, Vinos Sofka inicia seu editorial com a seguinte questão “*The chicken or the egg?*” (“O ovo ou a galinha?”, tradução nossa), sendo óbvio que a questão se referia à Museologia e ao Museu. Ainda, lançou as seguintes questões “*The chicken or the egg – museology or museums, what was first? [...] What is museology – the chicken or the egg? And which of them is the museum?*” (“O ovo ou a galinha? – museologia ou o museu, o que veio primeiro? [...] O que é museologia – a galinha ou o ovo? E qual deles é o museu?”, tradução nossa). Pergunta a sua audiência se a origem da Museologia não seria nas primeiras coleções na Babilônia (1987, p.7), defendendo que seu núcleo existe há muito tempo e que ela foi descoberta, e não criada, posteriormente, no âmbito da “ciência da museologia” (ibidem, p.7-8). Scheiner aponta o que orienta essa analogia (1987): “if we consider Museology as a complex of practices related to museum – and therefore as an instrument of organization and maintenance (sic) of museums, we may say that Museology is contemporary to the first museum.” (“Se considerarmos Museologia como um complexo de práticas relativas a museu – e portanto como um instrumento de organização e manutenção de museus, nós podemos dizer que Museologia é contemporânea ao primeiro museu”, p.258). A analogia com certas práticas associadas a museus se repete, porém apontando distintas origens. Até o próprio Stránský, também na discussão de 1987, aponta a existência de um pensamento museológico intrinsecamente ligado à prática de museus (p. 287-288). Petr Suler, do mesmo país de Stránský e nesse emblemático ano (1987), fez tal analogia. É possível encontrar, ainda nos dias de hoje, autores que fazem essa analogia, como Araújo (2012), publicado na Revista Museologia e Patrimônio, do PPG-PMUS.

ainda, a reivindicação de um campo de conhecimento específico para disputar com outros campos e criar um espaço próprio, com suas próprias regras e termos.

Outro fator relevante a destacar é que não se trata de definições isoladas que constituem o *corpus* teórico de um campo (ou seja, esta ou aquela corrente que defende uma ideia ou conceito de Museu), mas sim o conjunto de teorias ou noções observáveis do fenômeno Museu e suas possíveis nomenclaturas dos teóricos que constituem a Museologia, se essa se pretende debruçar por algo específico. Considerando tal afirmativa, nesse exercício específico não é necessário definir Museu para estudar a formação e compreensão da Museologia, pois essa possui um conjunto de diferentes interpretações ligadas ao fenômeno social Museu.

Segundo o livro “Conceitos Chaves da Museologia”, (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, 87p) o termo museológico é derivado do termo Museologia, enquanto que, em relação ao termo Museu, é apenas correlato. Conforme apontamos anteriormente, o sufixo logia remete na atualidade a um exercício conjunto de pensamento que procura ser científico – e mais: específico, delimitado. A partir das inferências acima expostas, que justificam uma separação da Museologia de uma e apenas uma visão de Museu, documentação museológica seria a documentação que abarca as contribuições sobre o campo da Museologia, neste caso considerando o termo museológico referente à Museologia, e não a museus. Faz-se, portanto, necessário um mapeamento dessa documentação museológica.

Assim, documentação em museus seria o processo de documentação aplicado aos museus, conforme já apontado pelos autores aqui citados e que está detalhado sob outra perspectiva, que se apresenta de forma complementar, nas considerações finais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS – DOCUMENTAÇÃO DA E SOBRE MUSEOLOGIA

A partir do entendimento que a Museologia tem trajetória, fundamentos e características distintas de seu objeto de estudo (independente da percepção que se tenha desse), é possível diferenciar documentação museológica de documentação em museus. No entanto, alguns poderiam inferir que o termo museológico se refere ao Museu também. Assim, há outra forma de se entender essa diferenciação, orientados por Pinheiro e Lima.

Pinheiro apresenta o conceito de Informação em Arte como “o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de Arte, a partir de sua análise e interpretação. Nesse sentido, a obra de arte é fonte de informação” (PINHEIRO, 2008, p.10). Esse campo, por sua vez, abrange os documentos da Arte e os documentos sobre a Arte. A diferenciação entre ambos é: se os objetos da Arte são fonte de informação, ou documento (VAN MENSCH,

1992), logo esses seriam também documentos da Arte, que inclui, portanto, a produção artística; documentação sobre arte, segundo Pinheiro, seria “os bibliográficos, primários e secundários, desde o livro, o artigo de periódico, até as bibliografias, estados da arte e outros suportes e, hoje, museus na Web e museus virtuais” (PINHEIRO, 2008, p.10). Segundo Lima, também seriam documentação sobre a arte “as fontes reconhecidas como referências para seu estudo”, fundamentalmente voltadas para o campo da Arte em si (2000, p.18).

Assim, na perspectiva que inclui o objeto no campo de estudo que o reivindica, quem ainda insistir no uso do termo documentação museológica poderia recorrer à expressão documentação em Museologia para se referir a essa especialidade oriunda da documentação aplicada aos museus. Porém documentação sobre Museologia seria claramente as fontes que são reconhecidas para o estudo desse campo do conhecimento em formação.

É importante frisar, como considerações finais desses breves apontamentos, mais que reivindicar um espaço no campo ao delinear um termo/conceito específico, esse movimento consolida o próprio campo quando essa Linguagem de Especialidade passa a ser usada ou, no mínimo, conhecida e considerada pelos seus pares. Mas a consolidação de um termo ou conceito é algo que dispense certo tempo que poucos estão dispostos a tolerar. No caso aqui apresentado, a confusão terminológica documentação museológica e documentação em museus se dá pela fusão que muitos fazem de Museologia e museu, confusão essa que pode ser encontrada em grande parte dos textos que definem Museologia.

Para uma coerente análise da Museologia, faz-se necessário distanciar-se de uma definição específica de Museu ou de qualquer outra teoria que busca delimitar um objeto de estudo para esse campo como verdade absoluta. Analisar a Museologia requer considerar todos os delineamentos teóricos que podem configurar um denominador comum e tentar, em um esforço ousado mas possível, observar a construção de um conjunto que reivindica um espaço entre campos de conhecimento.

REFERÊNCIAS

BENCHIMOL, A; PINHEIRO, L. V. R. Objeto etnográfico como documento e informação. In: ENANCIB 2009 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (10), 2009, João Pessoa. **Anais X ENANCIB 2009, GT 9** - Museu, Patrimônio e Informação. João Pessoa: ANCIB, PPGCI-UFPB, 2009. p.2436-2450. 1 CD ROM.

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J-C.; PASSERON, J-C. A construção do objeto e O racionalismo aplicado. In: **A profissão do sociólogo**. Preliminares epistemológicas. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p.45-97.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 79-181.

BOURDIEU, Pierre. **Le champ scientifique**. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 2/3, jun. 1976, p. 88-104. Disponível em: <
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1976_num_2_2_3454>. Acesso em: 26 jul. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **O Campo Científico**. Disponível em: <
http://uainformatica.net/luciana/campo_cientifico_bourdieu.pdf>. Acesso em: 24 out. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 322 p.

BRAGA, Maria do Rosário de Assumpção. **Relações entre arte e ciência em museus de ciência**. 2004. Dissertação (Mestrado em História das Ciências) - Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2004.

CABRÉ, Maria Teresa. **La terminología**. Teoría, metodología, aplicaciones. Barcelona: Editorial Antártida/Empuries, 1993.

COSTA, Ludmila L. Madeira da.; Diana Farjalla Correia Lima. Termo/Conceito Museólogo: identificando e definindo sua atuação em coleções de artistas plásticos contemporâneos. In: ENANCIB 2013 - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (14), 2013. Florianópolis, **Anais XIV ENANCIB 2013, GT 9** – Museu, Patrimônio e Informação. Florianópolis: ANCIB. UFSC, 2013.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceptos claves de Museología**. Paris: Armand Colin, 2010. 87p.

DESVALLÉES, André. [untitled]. **MuWoP: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie**. Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p.17-18, 1980.

FERREZ, Helena D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: IPHAN. **Estudos Museológicos**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. p. 65-74 (Cadernos de Ensaios 2).

ICOM. CIDOC. Who we are. Disponível em: <
<http://network.icom.museum/cidoc/home/who-we-are/>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

GIL, Isabela Teresa Morais. Algumas considerações sobre línguas de especialidade e seus processos lexicogênicos. **Máthesis**, v. 12, 2003, p. 113-130.

GREGOROVÁ, A. [untitled]. **MuWoP: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie**. Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p.19-21, 1980.

LIMA, D. F. C. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ de GÓMEZ, Maria Nélida. (org.) **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p.17-39.

LIMA, D. F. C. Atributos simbólicos do patrimônio: museologia/“patrimoniologia” e informação em contexto da linguagem de especialidade. In: ENANCIB 2010 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (11), 2010, Rio de Janeiro. **Anais XI ENANCIB 2010, GT 9** – Museu, Patrimônio e Informação. Rio de Janeiro: ANCIB, PPGCI-IBICT/UFRJ, 2010. n. p. 1 CD ROM.

LIMA, D. F. C. Ciência da Informação e Museologia em tempo de conhecimento fronteiriço: aplicação ou interdisciplinaridade? In: ENANCIB 2008 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (9), 2008, Rio de Janeiro. **Anais IX ENANCIB, 2008, GT 1** – Estudos Históricos e Epistemológicos da Ciência da Informação. Rio de Janeiro: ANCIB, PPGCI ECA/USP, 2008. n. p. 1 CD ROM.

LIMA, D. F. C. **Ciência da Informação, Museologia e Fertilização Interdisciplinar:** Informação em Arte, um novo campo do saber. 2003. 346 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

LIMA, D. F. C. Museologia e patrimônio interdisciplinar do campo: história de um desenho (inter)ativo. In: ENANCIB 2007- ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (8), 2007, Salvador. **Anais VIII ENANCIB 2007, GT-** Debates sobre Museologia e Patrimônio. Salvador: ANCIB; PPGCI-UFBA, 2007. n. p.

LIMA, D. F. C. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio, Belém, MPEG. v. 7, n. 1, p. 31-50, jan/abr. 2012.

NEUSTUPNÝ, J. Museology as an academic discipline. **MuWoP: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie.** Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p.28-29, 1980.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Horizontes da informação em museus. In: GRANATO, M., SANTOS, C. P., LOUREIRO, M. L. N.M. (orgs). **Documentação em Museus.** Rio de Janeiro: MAST, 2008. p.81-102 (MAST Colloquia, v. 10).

SCHEINER, T. Museology and museums – a relationship to build. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND MUSEUMS. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES,** Helsinki-Espoo, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 12, p.251-259, Sept. 1987.

SOFKA, V. The chicken or the egg? In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND MUSEUMS. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES,** Helsinki-Espoo, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 12, p.13-15, Sept. 1987.

STRÁNSKÝ, Z.Z. Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG-PMUS Unirio/MAST, vol. 1, no 1, jul/dez de 2008, p.101-105. Trad. Tereza Scheiner.

SCHEINER, T. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND MUSEUMS. **ISS: ICOFOM STUDY SERIES,** Helsinki-Espoo, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 12, p.287-292, Sept. 1987.

VAN MENSCH, Peter. **Towards a Methodology of Museology.** 1992. Tese de PHD. Universidade de Zágreb, Zágreb, 1992.

O MUSEU COMO ESPAÇO INTERDISCIPLINAR, SIMBÓLICO E EDUCATIVO

THE MUSEUM AS INTERDISCIPLINARY ENVIRONMENT, SYMBOLIC AND EDUCATIVE

Margarete Zacarias Tostes de Almeida¹⁵⁷

Maria Amélia Gomes de Souza Reis¹⁵⁸

Resumo: Como um espaço privilegiado na produção de conhecimento, o museu, nesta perspectiva, para além das exposições, carrega como riqueza, ações de preservação, investigação e comunicação dos bens culturais. O estudo pretendido justificou-se, primeiramente, pela necessidade de compreender a constituição holística do museu, desdobramentos e tendências sobre a representação simbólica no museu na construção e registro da memória social, buscando alternativa para a não linearidade do saber, para a descolonização epistemológica, no museu como espaço educativo. Para tanto, buscou-se entender as relações emblemáticas e o poder que as circunscrevem no espaço museológico. Objetivou-se, neste estudo, investigar aspectos relevantes acerca da representatividade social inscrita no alegórico, contextualizando o museu como espaço interdisciplinar, de consagração do poder simbólico na construção e registro da memória social, bem como educativo. Como aporte teórico, defendeu-se a utilização de alguns conceitos selecionados do corpo de doutrina – Bourdieu (2011), Lima (2008), Scheiner (2010), Santos (2008), entre outros. O Resultado do estudo revelou uma nova perspectiva sobre o pensar da Memória Social ou Coletiva, direcionando o foco para o mundo materializado dos registros em espaços museológicos, uma vez que remete à compreensão do sentido cultural e à preocupação de que há necessidade de se salvaguardarem informações numa dimensão de natureza material e imaterial como patrimônio cultural de um povo. Em conclusão, o panorama aqui deslindado indicou novos olhares sobre o museu e suas inscrições simbólicas e educativas no que tange à necessidade de responder aos atuais desafios em relação às questões da sociedade, que trilha o caminho incessante da transformação social.

Palavras-chave: Museu. Interdisciplinaridade. Patrimônio. Educativo.

Abstract: As a privileged space in the production of knowledge, the museum, in this perspective, beyond to exhibitions, carries as wealth, preservation actions, research and communication of cultural property. The intended study was justified, first, by the need to understand the holistic formation of the museum, developments and trends on the symbolic representation in museum construction and registration of social memory, seeking an alternative to the non-linearity of knowledge, to the epistemological decolonization, the museum as an educative environment. To this end, we sought to understand the relationships and the iconic power that circumscribe the museum space. The objective of this study was to investigate relevant aspects about the social enrolled in an allegorical representation, contextualizing the museum as an interdisciplinary space, the symbolic power of consecration in the construction of social memory and record, as well as educational. As a theoretical contribution, defended the use of selected doctrinal concepts - Bourdieu (2011), Lima (2008), Scheiner (2010), Santos (2008), among others. The results of the study revealed a new perspective on the way of thinking about the Social or Collective Memory, directing the focus to the materialized world records in museum environment, since it refers to understanding the cultural meaning and the concern that there is need for securing information a dimension of

¹⁵⁷ Mestre em Museologia e Patrimônio PPGMUS UNIRIO/MAST.

¹⁵⁸ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

material and immaterial nature as cultural heritage of a people. In conclusion, the study that was done here has indicated new perspectives about the museum and its educational and symbolic inscriptions regarding the need to respond to the current challenges regarding issues of society, which track the relentless path of social transformation.

Keywords: Museum. Interdisciplinarity. Heritage. Educative.

1 INTRODUÇÃO

Como um espaço privilegiado na produção de conhecimento, o museu, nessa perspectiva, para além das exposições, carrega como riqueza, ações de preservação, investigação e comunicação dos bens culturais.

Contribuindo de forma veemente para a definição dos fundamentos da Teoria da Museologia, Stránsky (1987, p.294) diz que o museu não pode ser considerado como um fim em si mesmo, senão como um mediador que possibilita a relação entre a pessoa e a realidade; complementa dizendo que o museu reflete a memória parcial das pessoas nas diferentes formas históricas de se apresentar e se representar.

Lima (2008, p.33) salienta e reitera em Chartier (1990) que “compreendidas sob a designação e interpretação unificada de forma simbólica, merecem ser referidas a todas as categorias e todos os processos que constroem o mundo como representação”. No que concerne à função simbólica, a linguagem simbólica habilita o ser humano a faculdade de representar o real e neste pressuposto, Geertz (1989 apud LIMA, 2008, p. 34) diz que a representação corresponde a “diferentes modalidades de apreensão do real”, produzidas pelas interpretações da Cultura.

Por conseguinte, Bourdieu (2011, p. 13) afirma que a contribuição singular de uma dimensão do real que, em si mesma, não possui realidade alguma, através da cultura efetiva-se em forma de símbolos:

[...] a cultura só existe efetivamente sob forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável da função política. Assim como não existem puras relações de força, também não há relações de sentido que não estejam referidas e determinadas por um sistema de dominação [...] porém, importa identificar as relações de sentido, modalidade com que as relações de força se manifestam[...].

Neste contexto, Chauí (2006, p. 112) corrobora e acrescenta que, “um símbolo, é uma coisa que se representa no lugar de outra e presentifica algo ausente”. Neste sentido, complementa argumentando que o símbolo representa a cultura: “Dizer que a cultura é invenção de uma ordem simbólica é dizer que nela e por ela os humanos atribuem à realidade significações novas por meio das quais são capazes de se relacionar com o ausente”.

Nesta esteira, o estudo pretendido justifica-se, primeiramente, pela necessidade de compreender a constituição inter e transdisciplinar do museu, desdobramentos e tendências sobre a representação peculiar no museu na construção e registro da memória social, buscando alternativa para a não linearidade do saber, para a descolonização epistemológica. Para tanto, urge medidas da pesquisadora no sentido de entender as relações simbólicas e o poder que as circunscrevem no espaço museológico.

Objetiva-se, neste estudo, investigar aspectos relevantes acerca da representatividade social inscrita na rede de figurações artística da sociedade real ou imaginária em diferentes lapsos de tempos e espaços, contextualizando o museu, portanto, como lócus que, devido à sua própria essência, encarrega-se de demonstrar instâncias de consagração do poder simbólico na construção e registro da memória social, bem como aponta veios para o irromper dessas estruturas há muito genderizadas na tradição cultural dos povos.

Nesta proposta de discussão sobre Museologia e Educação, defende-se a utilização de alguns conceitos selecionados do corpo de doutrina – Bourdieu (2011), Lima (2008), Scheiner (2010), Santos (2008), entre outros – servem de arcabouço para esta pesquisa, como linha-mestra de leitura uma abordagem interdisciplinar, uma vez que o campo do conhecimento traz em seu bojo tal constituição.

Elegeu-se, como tema-título balizador das discussões, o museu como espaço interdisciplinar, simbólico e educativo: releitura e reflexões por creditar à “função de representação” (CHARTIER, 1990 apud LIMA, 2008, p.36) “ou simbolização, qualidade que é atribuída aos objetos pelo campo da Cultura, o que permite caracterizá-los tendo a base conceitual repousando na ordem simbólica” (LIMA, 2008, p.36).

Far-se-á uma pesquisa de cunho qualitativo, de caráter descritivo-analítico, segundo fontes de dados bibliográficas.

2 MUSEU: UM ESPAÇO MISTO DE INTERLOCUÇÃO

A palavra patrimônio faz parte da história das sociedades por carregar em si o sentido valorativo de herança, seja de caráter material (tangível) ou imaterial (intangível). Portanto, “a museologia é uma ciência social que está intimamente ligada às disciplinas científicas da documentação da memória, contribuindo para uma melhor compreensão da sociedade” (STRÁNSKY, 1987, apud HERNÁNDEZ, 2006, p. 75).

O elo entre a museologia e patrimônio e os avanços no campo do desenvolvimento humano são construídos pela estreita associação inter, multi e transdisciplinar, que possibilitam comunidades híbridas e terrenos para, num espaço misto de interlocução, de

ordem heterogênea, estratégias de negociação, formas e rupturas de saberes que permitem a dialogicidade ou a comunhão dos saberes.

Pinheiro (2012, p.11) introduz reflexões epistemológicas sobre a temática multi, pluri, inter, e transdisciplinar e traz no bojo de seus estudos o reconhecimento da complexidade e dificuldades demarcatórias conceituais. Entretanto, destaca a abordagem de Clerk (1992 apud KLEIN, 1996), que “disciplinaridade é o “primeiro princípio” sobre o qual “tudo é construído” ou é inerente a todas essas palavras pela raiz comum”. Pombo (2005 apud PINHEIRO, 2012, p. 11) salienta que

[...] por detrás destas quatro palavras, multi, pluri, inter e transdisciplinaridade, está uma mesma raiz - a palavra disciplina. Ela está sempre presente em cada uma delas. O que nos permite concluir que, todas elas tratam de qualquer coisa que tem a ver com as disciplinas. Por outro lado, “o sufixo trans supõe um ir além, uma ultrapassagem daquilo que é próprio da disciplina.

Estabelecer uma interação entre duas ou mais disciplinas, resultará em intercomunicação e enriquecimento recíproco e, conseqüentemente, em uma transformação de conhecimentos em uma modificação de conceitos. “As disciplinas ou áreas de conhecimento podem interagir em níveis de complexidade diferentes” (FARIA; SONAGLIO, 2013, p. 71)

A multidisciplinaridade refere-se à estrutura tradicional de currículos escolares, sob uma perspectiva de fragmentação disciplinar, recorrendo-se a informações de várias disciplinas para construir conhecimentos, sem a preocupação de interligar as disciplinas entre si (MENEZES, 2002).

Articulações conceituais acerca da interdisciplinaridade surgiram na Europa em meados da década de 60, apregoando a urgência da discussão de um novo paradigma de ciência e de conhecimento. No Brasil, nas décadas de 60 e 70 com a intenção de estruturação conceitual básica. Nas décadas de 80 e 90 circulava movimentos epistêmicos que demonstrassem o teórico a partir do prático e na contemporaneidade, um intensa influência na legislação e nas propostas curriculares, sobremaneira nas tendências do discurso e nas práxis de ensino. (GARRUTTI; SANTOS, 2004).

Carlos (1995, p. 12) caracteriza interdisciplinaridade como

presença de uma axiomática comum a um grupo de disciplinas conexas e definida no nível hierárquico imediatamente superior, o que introduz a noção de finalidade [...] cada uma dando sua contribuição, mas guardando a autonomia e a integridade de seus métodos, de seus conceitos-chaves e de suas epistemologias[...].

A interdisciplinaridade configura-se, portanto como um instrumento metodológico que proporciona a interligação de conhecimentos, atribuindo valor significativo à soma e ao

comprometimento de uma disciplina com a outra, sem acarretar superposição na prática de união de saberes.

Nessa esteira, emerge a transdisciplinaridade, que segundo Carlos (1995) nasce no campo epistemológico e representa um nível de integração disciplinar além da interdisciplinaridade.

A terminologia nasce em 1970, quando Jean Piaget postula ao discursar em um congresso sobre interdisciplinaridade, que havia necessidade de transpor o nível interdisciplinar. (BRASIL, 2002). É complementar da aproximação disciplinar; possibilita uma visão aberta na medida em que ela extrapola os limites das ciências exatas por seu diálogo e sua reconciliação, não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, literatura, poesia, e a experiência espiritual.

(CARTA DA TRANSDISCIPLINARIDADE, artigo 5º).

Nesse pressuposto, Lima (2007) trabalha a configuração do campo museológico sob a perspectiva do “cruzamento de fronteiras”, com referência à Museologia como campo do saber, de formação híbrida, espaço fértil para leituras que privilegiam pontos de interseção entre áreas distintas do conhecimento, indicando os museus, arquivos e bibliotecas como locais para estudo e guarda de bens culturais (patrimônio). Segundo a autora, do processo de articulação emerge o reconhecimento do museu como organismo estreitamente ligado à informação sob a perspectiva da integração nos meandros da ciência, destacando o “conhecimento fronteiro” como processo que se constitui no limiar convergente, espaço de interseção entre as áreas/disciplinas envolvidas no campo da Ciência da Informação e da Museologia, descortinando perspectivas que permitem expressar o modo pelo qual a relação se dá a conhecer ou realizar.

Ainda neste viés, ampliando olhares sobre a abordagem interdisciplinar entre a Ciência da Informação e a Museologia, Pinheiro (2012), corrobora a interrelação com indicadores desse movimento em pesquisas e ao buscar novas referências epistêmicas das ciências humanas num olhar crítico sobre a colonização do conhecimento; segundo o autor, uma metáfora da exploração e exclusão social resultante da relação global capitalista, da reprodução de estereótipos e maneiras de discriminação, que, através de uma divisão de concepções e idéias, organizam-se e gerenciam-se campos de saberes grupos de pesquisa, cursos, disciplinas, publicações, associações e eventos técnico-científico das duas áreas no Brasil.

O percurso histórico do museu registra que até os anos 1970, os museus eram vistos como tradicionais, institucionais, e que a partir de ações e reflexões com base nas referências

da Conferência de Santiago (1972), receberam novos olhares e muitas mudanças no que tange a concepções e uma lógica epistêmica que o constitui como campo do conhecimento, cuja vocação privilegia um complexo sistema teórico-metodológico em diferentes intercruzamentos acadêmicos. Contudo, nesse período, em face às mudanças na sociedade como um todo, a prática da Nova Museologia já era discutida em um processo gradual, com ênfase no papel social dos museus e, mais especificamente, em seu papel pedagógico e sua relação com o público.

Para Scheiner e Soares (2010, p. 2), [...] “Não há dúvidas de que o Museu está em movimento. O conjunto de transformações que o vêm afetando nos últimos anos levou os teóricos da museologia a repensarem a sua própria origem, sua função e suas formas” [...] Os autores reportam os novos olhares acerca da importância e do significado inter e transdisciplinar entre a museologia e outros campos de saber, para preservações através da informação, em prol da memória, (re)construções, transformações e desenvolvimentos humanos:

[...]Relevantes, ainda, nesta evolução do museu moderno, os *Heimatmuseen*, foram, mais de dois mil deles, abertos na Alemanha sob o regime nacional-socialista, com o objetivo de exaltar o sangue, a terra e a raça. Estes eram museus regionais, “museus de pequena pátria”, museus-microcosmos, que valorizavam a riqueza de uma região, a antigüidade de uma indústria, o gênio de um personagem local; estavam destinados a marcar e a confirmar a ligação à grande pátria, ao solo nacional[...].Em outras palavras, o caráter social do museu se faz presente como jamais se vira antes: sua função era a de estabelecer no indivíduo a idéia de nação a partir da sua realidade local.[...] Mais uma etapa desta evolução foi definida no momento da criação, na Dinamarca, em 1964, do Museu de Lejte, fundado sobre sítio arqueológico. Neste caso o museu se torna atelier, e já não se trata apenas – como os museus a céu aberto – “de apresentar os objetos a seu meio, mas de transformar[...] Nestes novos modelos irá se expressar a mudança de sentido pela qual passa o museu – que antes era orientado para o objeto e agora se volta para a sociedade e as experiências individuais, caracterizando o que alguns chamaram de “*museu social*” [...]Desde o momento em que o termo „ecomuseu” foi criado, sem que este apresentasse, de fato, um significado objetivo, passando pelo primeiro idealizador do conceito, Georges-Henri Rivière, chega-se à ideologização de um conjunto de práticas que já vinham se desenvolvendo ao longo do século XX e a uma ampliação efetiva da prática museológica. Esta tendência, que permeou a imaginação de muitos teóricos nas últimas décadas, deu origem ao que foi chamado de Nova Museologia. Não se discute, porém, que um dos marcos do estabelecimento das novas idéias se deu em Santiago, no Chile, em 1972, na Mesa Redonda que abordou os problemas dos museus na América Latina. O que ficou definido, porém, na tentativa de se pensar um museu ideal para a região, foi o modelo de um *museu integral*, que se preocupasse de forma total com o indivíduo humano[...].

Neste contexto, as abordagens históricas supramencionadas reforçam a indissociável relação entre a Ciência da Informação e a Museologia como campos de estudos que se

constituem em uma imbricada e híbrida configuração, desenvolvidas num aparato social ancorado na cultura e assegurado pelo capital simbólico, resguardado pelo museu em documentação e informação. Pinheiro (2012, p.14) ressalta que

a interdisciplinaridade da Museologia e Ciência da Informação passa também pela informação em museus, especialmente a informação em arte, nascida de estudos de museus de arte e seus respectivos sistemas de redes de informação, bem como da representação do objeto museológico.

Para a autora supramencionada, o fator de convergência se ancora nas tecnologias de informação e comunicação (TIC), que no formato social globalizado abarcam todos os setores da sociedade, fomentando a chamada Sociedade da Informação. Neste contexto, “a obra de arte como objeto museológico é fonte de informação” (LOUREIRO, 1998, apud PINHEIRO, 2012, p 18) e informação em arte é interdisciplinaridade entre Ciência da Informação e Museologia” (LIMA, 2003 apud PINHEIRO, 2012, p. 18).

Num panorama de interlocução entre a Museologia e novas referências epistêmicas das ciências humanas, oportuniza-se novos solos férteis ao desenvolvimento sócio-cultural da humanidade em sua trajetória existencial.

3 O MUSEU COMO ESPAÇO DE CONSAGRAÇÃO DO PODER SIMBÓLICO: BENS CULTURAIS A SERVIÇO DA MEMÓRIA SOCIAL

Refletir sobre o museu como espaço de consagração do poder simbólico, traz à baila, o reconhecimento da complexidade que permeia o referido campo, no que tange às variadas modalidades de significados originados da trajetória humana ao longo de sua cronologia histórica. Entretanto, é significativo compreendê-lo como espaço social articulado por bens culturais a serviço da memória social.

Museologia como parte das “Ciências do Impreciso” ou uma disciplina cujos fundamentos podem ser buscados na Filosofia” (DELOCHE, 1989 apud SCHEINER, 2012) remete ao pressuposto, de que cada objeto tem a sua historicidade de acordo com o contexto no qual está inserido, e a trama que o permeia, alicerça o processo de reconhecimento dos valores de cada cultura. Como espaço peculiar, Lima (2008, p. 181) ressalta que a

Museologia, campo do conhecimento compreendido sob forma de espaço regionalizado da produção simbólica, zona particularizada no domínio específico da realidade social, refere-se às manifestações das práticas e representações culturais. Identifica-se aos campos de significações da cultura que se apresentam conjugando mensagens e bens socialmente ambientados e transmitidos. Estes, por sua vez, são reconhecidos como instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos; igualmente, aos de comunicação; e também aos de legitimação de poder.

Reitera-se em Bourdieu (1998) a importância do campo representativo como agente primordial na construção do sentido no social. Sob a ótica do autor, o mundo social se articula

em níveis diferentes de realidade que sustentam o mundo social: campos sociais e *habitus*. “A relação entre estas instâncias faz com que as estruturas se tornem corpo, e igualmente, que o corpo se faça estrutura”

a valorização da dimensão simbólica ou ideológica dos processos sociais liga-se seja a uma ênfase quanto às determinações específicas do sistema de dominação, seja a um privilegiamento excessivo dos modos pelos quais o agente ordena a realidade que o envolve (BOURDIEU, 2011, p.11)

Tal constatação corrobora a tese de que o campo de estudo se constitui como uma imbricada configuração de relações, desenvolvidas num aparato social ancorado na cultura e assegurado pelo capital simbólico. Para o autor acima mencionado a malha constituinte da dimensão social traz em seu bojo relações de poder que reproduzem o sistema de dominação interiorizado enquanto subjetividade.

[*habitus*] são sistemas de disposições duráveis e transferíveis, estruturadas e estruturantes do agente. O *habitus* enquanto produto da história orienta práticas individuais e coletivas. Ele tende a assegurar a presença ativa das experiências passadas que depositadas em cada indivíduo sob a forma de esquema de pensamento, percepção e ação, contribuem para garantir a conformidade das práticas e sua constância através do tempo. (BOURDIEU; PASSERON, 1975, p. 25)

Os bens culturais possuem também uma economia, cuja lógica específica tem de ser especificada para escapar do economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro lado, as condições sociais da constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo (BOURDIEU, 2008, p. 09).

Nesta perspectiva, sob a lente bourdiana, concepções, valores, ideologias dos grupos sociais dominantes, através de instrumentos estruturados e estruturantes, legitimam a não neutralidade do campo museológico, como espaço de consagração do poder simbólico na construção e registro da memória social.

A memória em sua complexidade compreende o abstrato e o subjetivo, avança no sentido de “reter pensamentos, impressões e conhecimentos adquiridos, definitivamente não pertence ao mundo tangível” (GODOY, 2002, p.51).

Halbwachs (2006 apud DRSKA, 2002, p 38) chama atenção para o fato de que “não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial”. Segundo a autora, a riqueza de detalhes de um determinado, momento, tempo, contextualizado por indivíduos e

grupos, são significados, que permanecem através da memória, mesmo após terem sido extintas da realidade.

O espaço museológico possibilita a “(re)interpretação que se faz do produto cultural ao qualificá-lo na categoria de Bem Cultural é uma atribuição de valor, um juízo elaborado pelo campo cultural que o consigna como elemento possuidor de caráter diferencial” (LIMA, 2008, p.36).

4 O MUSEU COMO ESPAÇO EDUCATIVO E DESCOLONIZADOR

A dinâmica do ato de educar possibilita buscar elementos reflexivos que possibilitem romper com paradigmas hegemônicos, que têm como âncora uma única verdade epistêmica, alçar vãos e olhares em novas direções que favoreçam o desenvolvimento de novos saberes que nutrem o desejo de ir ao encontro das demandas sociais. Em termos históricos, isso amplia ainda mais a trama complexa, muitas vezes paradoxal, em que se assentam a construção e a evolução da humanidade, possibilitando e negando espaço para os anseios sociais. Reconhecer a museologia como um campo do saber em expansão, faz emergir novas fronteiras de aberturas que possibilitem à educação ampliar sua práxis em prol do desenvolvimento cultural e social.

Santos (2008) destaca que

o seminário regional da Unesco realizado no Rio de Janeiro em 1958 é parte de um projeto que tinha como objetivo discutir, em várias regiões do mundo, a função que os museus deveriam cumprir como meio educativo. Em 1971, foi realizada a IX Conferência Geral do Icom, em Paris e Grenoble, com o propósito de discutir o tema “O museu a serviço do homem”, atualidade e futuro- o papel educativo e cultural”. Analisando-se as conclusões elaboradas a partir das reflexões ali realizadas, pode-se identificar vários avanços em torno do papel que o museu deve desempenhar na sociedade, sobretudo se compararmos com a Conferência de 1958.[...] Conforme pode ser constatado nas conclusões da IX Conferência do Icom, os anseios por mudança na instituição museu vieram das mudanças ocorridas na sociedade.

A partir desses pressupostos teóricos, esse novo paradigma acerca da museologia, patrimônio e memória remete ao repensar das identidades socioculturais das ciências e instiga um repensar dos pressupostos de um espaço vivo que promulgue a construção de uma cidadania ativa em contraposição às que produzem opressão e intolerância, colonização, no intento de possibilitar a formação de pessoas com memórias e identidades sobremaneira com capacidade de conviver com a diversidade e a integração com o ambiente, numa relação pluralista, mas com direitos ao ser individual.

Compreender a ação museológica como ação educativa significa, então, caracterizá-la como ação de comunicação, porque é buscando as interfaces das ações de pesquisa, preservação e comunicação que conseguimos nos

distanciar da compartimentalização das disciplinas e, ao mesmo tempo, realizar, na troca, no diálogo, na interação com nossos pares e com os demais sujeitos sociais envolvidos nos diversos projetos nos quais estejamos atuando, estabelecer metas e objetivos que não se esgotam na aplicação técnica isolada, descontextualizada[...] (SANTOS, 2008, p. 137).

Portanto, o museu como espaço educativo, “de vida e não *locus* de contemplação”, como ressaltam Reis e Pinheiro (2009), vão ao encontro das propostas do Seminário de Quebec inspiradas na declaração de Santiago, de que “o museu é uma instituição a serviço da sociedade na qual é parte integrante e que possui em si próprio os elementos que lhe permitem participar na formação das consciências das comunidades a que serve” (UNESCO, 1992 apud SANTOS, 2008, p.85). Scheiner (2009, p. 47) corrobora ao reportar a 9ª Conferência Geral de Museus, realizada em 1971, Grenoble – França, portanto, anterior à Conferência de Santiago, cuja eloquência era que, “a principal meta dos museus é a educação e a transmissão de informação e de conhecimento, por todos os meios disponíveis”.

Torna-se premente para o pesquisador o ato de compreender como cada um se vê em meio às memórias como patrimônio pessoal, cultural e social, num cenário de poder e negociações que compõem esses discursos, que podem ser estudados, indubitavelmente, no campo da museologia. É importante para a educação museológica a percepção de que cada momento histórico deixa marcas indeléveis na sociedade, as quais, com certeza, determinam os padrões de comportamento aceitos numa dada sociedade. Parece lúcido que as discussões sobre esse aspecto conduzam o estudioso a perceber que, a exemplo, o conceito de gênero advém de “caldo de cultura” para assim investir na compreensão e instrumentalização da ação educativa, na busca do reencontro com a subjetividade ofuscada pela pressão exercida pela imposição do saber determinada pela hegemonia do poder colonizador.

Nesta abordagem, o artigo de Lopes (1991, apud VALENTE, 2009, p.93) postula que:

[...] O museu visto enquanto espaço de abertura de novos horizontes culturais para os indivíduos, deveria ser instrumento provocador de novas perguntas e de curiosidades, de maneira diversa do formato curricular da escola.

Vale ressaltar que a educação nos dias de hoje não pode mais se prender ao contexto estritamente escolar. Partindo deste pressuposto, lança-se o olhar sobre a cultura, enfatizando os espaços de educação não formal, como museus e outros centros de cultura como *locus* de desenvolvimento humano intersubjetivo e descolonizador, por possibilitar o desenvolvimento de uma linguagem crítica comum à descolonização “rumo a um mundo em que o poder seja socializado sem deixar de se manter aberto a uma diversidade de formas institucionais de socialização do poder” (GROSFOGUEL, 2012, p.85).

Ampliando este olhar, Santos (2008) ressalta que compreender a ação museológica como ação educativa significa, então, caracterizá-la como ação de comunicação e informação, capaz de contribuir para que o cidadão possa ver e expressar a realidade, qualificada como patrimônio cultural, expressar-se e transformar a realidade, objetivando a construção de uma nova prática social.

5 RESULTADOS/DISCUSSÃO

A crescente complexidade social traz à baila a existência de um mundo num franco processo de interação. Ao se pensar a formação do campo museológico a partir do interstício, da interseção dos outros campos disciplinares, rompe-se paradigmas já estabelecidos e abre lugar para novos paradigmas no que tange à valorização e reconhecimento do espaço museológico para o desenvolvimento de referências sociais. Com inspiração em Japiassu (2006), salienta-se que num cenário de interlocução entre a Museologia e novas referências epistêmicas das ciências humanas, oportuniza-se novos territórios férteis ao desenvolvimento sócio-cultural da humanidade em sua trajetória existencial.

Pensar a Memória Social ou Coletiva direcionando o foco para o mundo materializado dos registros em espaços museológicos remete à compreensão do sentido cultural e à preocupação de salvaguardar informações de natureza material e imaterial como patrimônio cultural de um povo.

O estudo do alegórico é necessário para que se possa ampliar a compreensão sobre a cultura que permeia o imaginário e o cotidiano social. O campo de estudo da Museologia e do Patrimônio se constitui como uma imbricada configuração de relações, desenvolvidas num aparato social ancorado na cultura e assegurado pelo capital simbólico.

O museu como espaço educativo, “de vida e não *lócus* de contemplação”, como ressaltam Reis e Pinheiro (2009), vão ao encontro das propostas do Seminário de Quebec inspiradas na declaração de Santiago, de que “de informação e de conhecimento, por todos os meios disponíveis”.

Nesta esteira da Educação e da Museologia, ao introduzir-se na análise de que ambas se encontram histórico-socialmente condicionadas, segundo Santos (2008, p. 129) “assumem em cada período histórico características que são fruto das ações do homem no mundo, fazendo que possamos considerá-las como possibilidade e não como determinação”. Tal reconhecimento faz emergir a necessidade de contextualizá-las,

[...]situando-as no tempo e no espaço, compreendendo-as como ação social e cultural[...] A análise da educação, portanto, está sendo realizada compreendendo-a como um processo que deve ter como referencial o

patrimônio cultura, considerando que este é um suporte fundamental para que a ação educativa seja aplicada[...]

Imprescindível reconhecer o papel e o valor do museu na formação cultural e na educação de um povo, onde é possível promover intercâmbio com diversos campos do conhecimento potencializados no desenvolvimento de ações de pesquisa, preservação e comunicação, reconhecendo no patrimônio cultural um instrumento de educação, de desenvolvimento e emancipação social.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do estudo, a partir de um conjunto de autores, conceitos e proposições, buscou-se refletir sobre aspectos relevantes acerca da representatividade social inscrita e contextualizada no museu como espaço de consagração do poder simbólico e educativo no processo de o reconhecimento do cenário museológico como espaço de desenvolvimento cultural e social a partir de abordagens que contribuíssem com desdobramentos reflexivos acerca dos construtos da Museologia, o poder simbólico e a Educação.

Relevantes contribuições de autores contemporâneos como Lima, Pinheiro, Scheiner, Santos, entre outros possibilitam vislumbrar novos desdobramentos no campo da Museologia e da Educação por trazer em suas pesquisas, perspectivas holísticas e transdisciplinares, na construção e desenvolvimento do museu como *locus* de registro da memória social, por possibilitar o desenvolvimento de uma linguagem crítica, capaz de contribuir para que o cidadão possa ver e expressar a realidade, qualificada como patrimônio cultural, expressar-se e transformar a realidade, configuradas a partir das visões de mundo, objetivando a construção de uma nova prática social.

O panorama aqui deslindado indica novas perspectivas sobre o museu e suas inscrições simbólicas e educativas no que tange à necessidade de responder aos atuais desafios em relação às questões da sociedade, que trilha o caminho incessante da transformação social.

Esboçando estudos iniciais verificou-se que o conhecimento, ao mesmo tempo em que interioriza as relações de poder que reproduzem o sistema de dominação enquanto subjetividade, também é o caminho para o reconhecimento de Bens Culturais como referência à Memória Social.

Este estudo, deixa entreaberta a porta para próximas e inevitáveis buscas investigativas, no que concerne à Museologia, a ordem simbólica e Educação e a sua relação com memória / sociedade / identidade / ética, identidade cultural e social que, em tempos

fluidos faz emergir a necessidade de recortes no real, que possam trazer à luz do conhecimento compreensões de símbolos que exponham e traduzam a linguagens culturais..

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRASIL. MEC. SEMTE. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília: Ministério da Educação, 2002.
- CARLOS, J. G. **Interdisciplinaridade no Ensino Médio: desafios e potencialidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- CARTA DA TRANSDISCIPLINARIDADE. In: Educação e transdisciplinaridade. Brasília: UNESCO/USP, 2000. In: **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 2001.
- CHARTIER, Roger . História intelectual e história das mentalidades. In: CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- DELOCHE, Bernard. **Museologica: contradiction et logique du musée**. 10. ed. rev. cor. Mâcon, FR: Édition W./M.N.E.S., 1989.
- DRSKA, Maria Angélica Marcondes. Memória e mudança espacial: migrantes nordestinos no Rio de Janeiro. In: : COSTA, Icléia T. Magalhães e ORRICO, Evelyn G. Dill (Org.). **Memória, Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- FARIA, Mayara Ferreira de; SONAGLIO, Kerlei Eniele. Perspectivas multi, pluri, inter e transdisciplinar no turismo. **Revista Iberoamericana de Turismo**, vol. 3, n.1, p. 71-85, 2013. Disponível em: file:///C:/Users/Unig/Downloads/806-3173-1-PB.pdf . Acesso em: 26 set. 2014.
- GARRUTTI, E. A.; SANTOS, S. R.. A interdisciplinaridade como forma de superar a fragmentação do conhecimento. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, v. 4, n. 2, 2004, p. 187-197.
- GEERTZ, C. (1989). **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós coloniais**: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Trad. Inês Maria Ferreira, p.41-91. Texto estudado em disciplina de Patrimônio, Museologia, Educação e Interpretação do curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

GODOY, Karla Estelita. Ciberespaço e Memória. In: COSTA, Icléia T. Magalhães e ORRICO, Evelyn G. Dill (Org.). **Memória, Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

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

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. **Planteamientos teóricos de la museología**. Espana: Ediciones Trea,S.L., 2006.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **O sonho transdisciplinar e as razões da Filosofia**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

KLEIN, Julie Thompson. **Crossing boundaries, knowledge disciplinarity and interdisciplinarity**. Charlottesville, London: University Press of Virginia, 1996.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Herança Cultural (re)interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões. **Museologia e Patrimônio**, v.1. p. 33-43, 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/4/2>>. Acesso em 10 fev. 2012.

_____. Documentação em Museus e Histórico de propriedade (provenance): restituição de obras de arte espoliadas pelos nazistas. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2010, Rio de Janeiro: **Anais**. XI ENANCIB, Ppgi_Ibict?Ufrj, 2010. P.1 Cd Rom. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/xi/enancibxi/paper/view/241/306> . Acesso em 25 nov 2012.

_____. Museologia e Patrimônio Interdisciplinar do campo: história de um desenho (inter)ativo. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2007, Salvador: **Anais**. VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação 28 a 31 de outubro de 2007, Salvador , Bahia , Brasil. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/DMP--060.pdf>. Acesso 12 jun 2014.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. Museu, informação e arte: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, Rio de Janeiro, 1998. Orientadoras: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélide González de Gómez.

MENEZES, E. T.; SANTOS, T. H. "Multidisciplinaridade" (verbete). **Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil**. São Paulo: Midiamix Editora, 2002. Disponível em: <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=90>. Acesso em: 26 set.2014

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. Confluências Interdisciplinares entre Ciência da informação e Museologia. **Revista do Programa do Programa de Pós-Graduação em Ciência da**

Informação da Universidade de Brasília. v.1, n.1, jan./jul, p. 7-31, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/6840/6049>. Acesso em: 26 jun. 2014.

REIS, Maria Amélia dos Souza.; PINHEIRO, Maria do Rosário. Para uma pedagogia do museu: algumas reflexões. **Museologia e Patrimônio** - v.2 n. 1 - jan/jun de 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.36.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em 05 out. 2011.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu.** Rio de Janeiro: Minc/IFHAN/DEMU, 2008.

SCHEINER, Tereza C. M.; SOARES, Bruno, C. Brulon. **A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios ‘comuns’: um ensaio sobre a casa.** 2010. Disponível em:<http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream>. Acesso em: 05 de out. 2011.

SCHEINER, Tereza Cristina M. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Dossiê Museologia e Patrimônio. BOLETIM Ciências Humanas**, v.7, n.1. Jan/abr. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S1981-81222012000100003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>>. Acesso em : 06/06/2012.

_____. Museologia ou Patrimoniologia: reflexões. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha; NIEMEYER, Maria Lucia; LOUREIRO, Matheus. (Org.).**Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins. MAST Colloquia**, Rio de Janeiro: MCT, MAST, v.11, 2009.

STRÁNSKÝ, Z.Z. **Museology and Museums.** “Basic Paper”. Estocolmo: ICOFOM Study Series 12, 293-298, 1987.

UNESCO. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage- The General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization meeting in Paris from 17 October to 21 November 1972. [ICOMOS] – International Council of Monuments and Sites. Disponível em: <http://www.international.icomos.org/e_charte.htm>. Acesso em: junho – 2014

_____. 1992. Convenção da Diversidade Biológica. 2ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, Brasil. Disponível em: <<http://www.cbd.int/text/>>. Acesso em 01 jun 2014.

VALENTE, Maria Ester Alvarez. Educação e Museus: a dimensão educativa do museu. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N. M. (Orgs.). **MAST Colloquia - Museu e Museologia: interfaces e perspectivas.** Rio de Janeiro: MAST, 2009. v. 11, p. 83-98.

UMA COLEÇÃO FORA-DAS-NORMAS NO TEMPLO DAS ARTES¹⁵⁹

AN OUTSIDER ART COLLECTION IN THE TEMPLE OF ARTS

Eurípedes Gomes da Cruz Junior¹⁶⁰

Lena Vania Ribeiro Pinheiro¹⁶¹

Resumo: Museus de arte são reconhecidos como centros de uma complexa rede de poder para validação de obras. Seus critérios são por vezes questionados por não contemplarem diversos tipos de produção e autores, em especial aqueles que vivem à margem da sociedade e seus processos oficiais. O conceito de Arte Bruta cunhado pelo pintor francês Jean Dubuffet inspirou a criação de diversas coleções. Ao receber a doação da Coleção L'Aracine de arte bruta, o Museu de Arte Moderna da cidade de Lille, no norte da França, experimentou uma transformação profunda que atravessou as instâncias físicas e simbólicas da instituição. Esta comunicação narra e comenta esse processo, que durou mais de 10 anos e trouxe mudanças definitivas ao perfil do museu, constituindo-se numa experiência pioneira no campo museológico. As interfaces e cruzamentos epistêmicos entre as coleções tradicionais e a coleção de obras realizadas por pessoas sem formação artística suscitaram exposições, debates e pesquisas, que apontam para uma recuperação dessa forma de expressão no seio da história da arte. No campo museológico, a experiência vem confirmar o Museu como espaço possível de transformação e inclusão da diversidade.

Palavras-chave: Museologia. Arte Bruta. Coleções da loucura. Museus de arte.

Abstract: Art Museums are recognized as centers of a complex network of power to validation works. Their choices are frequently refused for it not contemplates some types of production and authors especially those who live on the margins of society. The creation of the concept of *Art Brut* by the French painter Jean Dubuffet has originated several collections. Upon receiving the donation from L'Aracine collection of *art brut*, the City of Lille's Museum of Modern Art, in northern France, experienced a profound physical and symbolic transformation that went through the instances of the institution. This article narrates and comments on this process that lasted over 10 years and brought definite changes to the museum's profile, becoming a museologic pioneering experience. Interfaces and epistemic crossovers between traditional collections and the collection of works made by people with no artistic training raised exhibitions, discussions and researches that point to a recovery of this form of expression within art history. In the museum field, this experience confirms the museum as a space for changing and inclusion of diversity.

Keywords: Museology. Art Brut. Outsider Art. Collections of madness. Museums of Art.

1 INTRODUÇÃO

Os museus de arte estão na própria origem do museu moderno. Após a revolução francesa eles são as instituições públicas que exibem as coleções que vinham sendo reunidas

¹⁵⁹ O presente trabalho é resultado de pesquisa realizada com bolsa-sanduíche da CAPES

¹⁶⁰ Museu Nacional de Belas Artes, Doutorando no Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), UNIRIO/MAST. euripedes.junior@museus.gov.br

¹⁶¹ Programa de Pós Graduação em ciência da Informação (PPG-CI) IBICT, Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), UNIRIO/MAST lenavania@ibict.br

pelo clero e pela aristocracia desde o período barroco. Sua organização expositiva dá-se frequentemente de forma cronológica.

Esta visão historicista, didática, teria uma finalidade educacional. Não esqueçamos que no final do século XIX os museus passaram a ser fortemente influenciados pela teoria evolucionista (historicidade) e pelo positivismo (taxonomia). Bellaigue (1996, p.38) destaca o caráter racionalista, não sensível, desta abordagem museológica. E Maroevic (1996, p.98) afirma que mesmo com as mudanças do papel dos museus de arte no século XX, quando o colecionismo de obras recém-produzidas tornou-se uma prática corrente, muitos artistas protestaram, surgindo a ideia de um anti-museu como reação ao conservadorismo na preservação de obras selecionadas segundo os valores clássicos do passado.

Trudel (1996, p.134) assinala a complexa engrenagem que está implicada nos museus de arte contemporânea. Segundo o autor, uma intrincada rede de poder envolvendo colecionadores, *marchands*, teóricos da arte e curadores influenciam na validação das obras e autores que serão apresentados ao público, sem que este conheça as justificativas dessas escolhas.

Entretanto, para além deste academicismo pós-moderno existem artistas cujos trabalhos, apesar de não se incluírem nos critérios das certificações estéticas oficiais, quando são apresentados ao público, surpreendem, levantam questionamentos, reflexões e debates, além de proporcionarem prazer e fruição estética. Produzidos por artistas fora do sistema, elas são geralmente definidas hoje como obras de arte bruta, termo criado pelo pintor francês Jean Dubuffet em 1945 (TRUDEL, 1996, p.135)¹⁶².

A partir dos anos 70, principalmente na Europa e nos Estado Unidos, coleções dessas obras produzidas fora do circuito oficial da arte encontraram abrigo em museus a elas consagrados, sob denominações variadas: arte bruta, *outsider art*, arte visionária, arte fora-das-normas. O Brasil é um dos pioneiros nessa área com a fundação do Museu de Imagens do Inconsciente pela psiquiatra Nise da Silveira, em 1952. Nos anos 80, nasce uma coleção de arte bruta cujo encontro com um museu de arte moderna, criado à mesma época, vai originar uma experiência museológica pioneira.

Esta comunicação traça a trajetória de um museu de arte tradicional e de uma coleção de arte fora-das-normas, cujo processo de fusão durou 10 anos, passando por diferentes etapas e baseando-se em diferentes conceitos.

¹⁶² Todos os textos em língua estrangeira (inglês e francês) foram traduzidos por nós.

2 UM MUSEU SE REINVENTA

Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM). Ao adotar esse longo nome, o museu de arte moderna da cidade de Lille, na região norte da França, colocava um marco importante e pioneiro na história dos museus de arte. Pela primeira vez, uma coleção de arte marginal, “inculta”, fora das normas, cujos criadores foram em grande parte internados dos asilos psiquiátricos da Europa adentrava as portas de um museu tradicional de arte para ser colocada em pé de igualdade com uma coleção de arte “cultura”, proveniente do *mainstream* do *métier* artístico, do mercado de arte e de todo o campo que envolve essa atividade em nossa sociedade ocidental. Isso aconteceu em 2010. Para acolher uma coleção de arte bruta¹⁶³ em seu acervo, o LaM passou por profundas transformações estruturais - físicas, conceituais, administrativas – envolvendo nesse processo um amplo conjunto de atores – gestores, técnicos, comunidade. Estas transformações ressignificaram o museu, ampliando sua área de atuação educativa, aumentando o número de visitantes e inserindo-o na história dos museus como uma instituição que ousou superar a dicotomia existente entre a arte regular e aquela produzida por indivíduos que vivem ou viveram à margem dos processos regulares que norteiam esse campo. Uma síntese do percurso dessa história e alguns resultados desse processo é o que pretendemos apresentar nesta comunicação.

O Museu é uma instituição pública e fica em Villeneuve d’Ascq, pequena vila na região metropolitana de Lille. Situa-se em um grande parque de 72 hectares que inclui um lago e bosques, onde 100 mil árvores foram plantadas (MAIRIE, 2010, p.24). Museu, parque e coleções pertencem à Comunidade Urbana de Lille¹⁶⁴ que a subvenciona, juntamente com o Ministério da Cultura e da Comunicação francês. Como tantos outros museus de arte, foi criado para abrigar uma importante coleção doada à comunidade em 1979, da qual fazem parte obras de Georges Braque, Pablo Picasso, Fernand Léger, Amadeo Modigliani e Joan Miró. A coleção de arte moderna foi doada pelo casal Geneviève e Jean Masurel, este último pertencente a uma família de industriais têxteis do norte da França. O ato de doação exigia que o museu fosse aberto à arte de sua época, devendo organizar exposições temporárias e

¹⁶³ O conceito de Arte Bruta, criado pelo artista francês Jean Dubuffet, será discutido adiante.

¹⁶⁴ São ao todo 84 cidades ou pequenas vilas, perfazendo cerca de um milhão de habitantes. Ver mais em <http://www.lillemetropole.fr/home/communaute-urbaine.html>

propor atividades culturais ao público adulto e escolar, além de criar trocas com a universidade¹⁶⁵ (LaM, 2010, p.9).

O projeto arquitetônico inicial, de autoria do arquiteto argelino Roland Simounet, levou dois anos para ser executado. O aproveitamento máximo da luz natural proveniente de todas as direções, obtido através de um sistema de fendas, vigas, basculantes e claraboias, flexibiliza e atenua o desenho rigorosamente estruturado de forma retilínea, sem curvas. O arquiteto utilizou um elemento modular típico da região, o tijolo, que associado ao concreto aparente e ao uso da iluminação zenital evoca a arquitetura das indústrias têxteis da região¹⁶⁶.

Os diálogos fecundos entre os doadores, o arquiteto e o curador [diretor] permitiram a abertura, em 1983, de um museu que conjuga perfeitamente as funções de conservação e difusão graças à suas salas de exposição permanentes e temporárias, um parque de esculturas, um auditório, uma biblioteca, um serviço educativo-cultural. [...] uma política ativa de aquisições alçaram o museu ao reconhecimento internacional (LaM, 2010, p.9).

FIGURA 1. Vista do edifício original projetado pelo arquiteto R. Simounet



Fonte: foto do autor

Em 1999 o LaM recebe como doação uma das mais importantes coleções de arte bruta da França: a Coleção L'Aracine. Para abrigá-la, a Comunidade de Lille empreende a ampliação da sede do Museu, por meio de um concurso internacional vencido pela arquiteta Manuelle Gautrand. A qualidade do projeto e sua escritura arquitetural, bem diferente daquela

¹⁶⁵ O Museu passou depois a adquirir trabalhos de artistas contemporâneos

¹⁶⁶ Deambulando pelo entorno do Museu, pudemos verificar a identificação de sua sede com a arquitetura predominante na cidade de Villeneuve d'Ascq, ela mesma um aglomerado urbano recente, construída de forma planejada nos anos 60, como parte de uma política do Estado francês que objetivava romper com o urbanismo anterior, caracterizado pelas grandes aglomerações. Para saber mais, visitar <www.villeneuveascq.fr/>

de Simounet, fez do projeto de Gautrand não um prolongamento ou ampliação, antes uma nova estrutura cujas formas arredondadas “se descobre progressivamente [...] em um movimento de inspiração vegetal” (LaM, 2010, p.11). Desenhados sob medida para a nova coleção, os novos espaços são permeados pela luz exterior através de muxarabiês, uma referencia clara às origens do arquiteto Simounet, buscando um contraponto harmonizador com a estrutura já existente. A volumetria, respeitando rigorosamente o conceito inicial do projeto do museu, acaba por conceder ao conjunto uma estranha mistura de diferença e semelhança, estranhamento esse que se experimentará também em seu interior.

O que nos interessa aqui é o processo, o caminho que levou o Museu a esse patamar. E para isso temos que começar compreendendo o conceito de arte bruta, que norteou a constituição e o desenvolvimento da Coleção L’Aracine, e procurar entender porque foi capaz de impulsionar durante mais de 10 anos todo um esforço comunitário para acolhê-la, consagrando-se como uma experiência única.

FIGURA 2. Detalhe do edifício concebido pela arquiteta Manuelle Gautrand



Fonte: Foto do autor

3 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Os médicos foram os primeiros a se interessar pela produção plástica de doentes mentais. Eles pintavam, desenhavam, escreviam ou esculpiam de forma espontânea, utilizando quaisquer recursos e materiais que estivessem disponíveis. Durante o Século. XIX numerosas coleções foram formadas, em geral com o objetivo de auxiliar no diagnóstico. Outros procuravam estabelecer a todo custo uma relação entre os artistas mais geniais e a doença mental.

Se inicialmente essa produção tinha o *status* de uma documentação médica, aos poucos vai adquirindo novas significações, devido a vários fatores: o aparecimento de publicações que abordavam a expressão plástica dos alienados sem fazer associações diagnósticas e reconhecendo nelas um valor sensível continente de qualidade e inventividade estéticas; o interesse dos artistas em romper com o academicismo e pesquisar os fundamentos mesmos da criatividade; a popularização das coleções de culturas não europeias, antes objetos de curiosidade e que se transformavam em objetos de estudo e conhecimento. Peiry (1997, p.29) afirma que a legitimação das criações asilares, tribais e populares participa do desenvolvimento de um pensamento ocidental radicalmente novo.

O ano de 1905 viu nascer o primeiro museu dedicado às produções dos pacientes psiquiátricos, o *Musée de La Folie*, criado pelo Dr. Auguste Marie no asilo de Villejuif, nos arredores de Paris (CRUZ JR, 2009, p.42). Outras iniciativas de expor trabalhos de pacientes já vinham acontecendo em hospitais da Inglaterra, da França e da Suíça. Mas o fato mais relevante foi a publicação do livro *Bildneri der Geisteskranken*¹⁶⁷, escrito pelo dublê de médico e historiador de arte Hans Prinzhorn. Pela primeira vez uma coleção asilar chegava ao conhecimento do grande público, rompendo com o isolamento entre o louco criador e a sociedade. A coleção foi iniciada em 1890 no Hospital de Heidelberg, Alemanha, mas é a partir de 1919, sob a direção de Prinzhorn, que se desenvolve, chegando a reunir cerca de 5 mil obras feitas por 450 autores de diversos asilos da Europa. Sua divulgação por meio de exposições temporárias causou grande impacto no meio artístico europeu. Alfred Kubin, Paul Klee, Max Ernst e Pablo Picasso foram alguns dos admiradores desta coleção, usando estes trabalhos como fonte de inspiração (SAMMLUNG, 2014).

Com a ascensão do nazismo, a clínica de Heidelberg passa a ser dirigida por Carl Schneider, que mais tarde será o responsável pelo programa de extermínio dos doentes mentais. O passo seguinte é exhibir a coleção ao lado das obras de artistas modernos, para desqualificar estes últimos.

Inicia-se uma série de exposições na Alemanha e Áustria, comandadas por Joseph Goebbels, comparando depreciativamente o acervo de Heidelberg com obras de artistas da arte moderna como Cézanne, Van Gogh, Klee, Kandinski, Kokosha, Chagall e outros. Essas exposições tinham como título Arte Degenerada. Continham um enfoque preconceituoso em relação às duas manifestações, negando-lhes o valor artístico. Grande ironia, esta atitude do nazismo acabaria por comprovar que não há fronteiras entre os ditos normais e os loucos (MELLO, 2000, p.2).

¹⁶⁷ A tradução inglesa intitula-se *Artistry of the mentally ill* (Springer Verlag, N.Y. 1972); A edição francesa tem o título de *Expressions de la folie* (Paris, Gallimard, 2000)

As exposições sobre a “arte degenerada” aconteceram até o ano de 1941. Depois a coleção vai aos poucos ficando no esquecimento. Manteve-se incólume, mas vários autores de suas obras foram assassinados, integrando os comboios de doentes mentais destinados à morte (BRAND, 1995, p.39).

3.1 A Invenção do Conceito de Arte Bruta

Após a Segunda Guerra Mundial, o Escritório Suíço de Turismo convidou diversas personalidades francesas para uma temporada no país, com o objetivo de renovar os contatos culturais entre as duas nações. Entre estes, foram convidados pela cidade de Lausanne o escritor Jean Paulhan, o arquiteto Le Corbusier e o pintor Jean Dubuffet (PEIRY, 1997, p.42). Dubuffet era um inconformado com os valores artísticos estabelecidos e insurgia-se duramente contra a sacralização do artista e de seu *métier*. Inadaptado aos ambientes regulares do ensino e produção da arte, passou a procurar no homem comum, nas ruas, nas formas de arte populares, uma criação que não estivesse contaminada pelos padrões da cultura ‘oficial’¹⁶⁸. Ele estava convencido que

na sociedade moderna, a cultura tornara-se uma forma de doutrinação de muitos por uns poucos que, esgrimindo armas intelectuais (ideias como patriotismo, orgulho cívico, respeito pelo passado, etc.) buscavam preservar um odioso *status quo* de proporções totalitárias. Cultura, ele diz, tornou-se viciada em classificar e estabelecer todos os produtos a ela oferecidos. (CARDINAL, 1972, p.26, grifo do autor).

Dubuffet toma contato com a publicação de Prinzhorn e visita algumas coleções de hospitais suíços. Ele começa a reunir trabalhos de pacientes e de outros criadores inusitados formulando o conceito de Arte Bruta para dar sentido à coleção:

Obras criadas por pessoas imunes à cultura artística nas quais, contrariamente ao que se passa entre os intelectuais, o mimetismo tem pouca ou nenhuma participação, de maneira que seus autores as retiram de seu interior e não dos lugares-comuns da arte clássica ou da arte da moda. Aí assistimos a operação artística pura, reinventada pelo autor em todas as fases, a partir de seus próprios impulsos. Uma arte onde se manifesta apenas a função da invenção e não a do camaleão e do macaco como naquelas da arte cultural, (COLLECTION, 2014).

Essa definição foi publicada por Jean Dubuffet, no catálogo da exposição *L’Art Brut préféré aux arts culturels*, que aconteceu na Galerie René Drouin em Paris, 1949¹⁶⁹. Assim, a noção de Arte Bruta refere-se a produções de toda espécie – desenhos, pinturas, bordados,

¹⁶⁸ É importante lembrar que, à época, o conceito de cultura estava ligado às formas eruditas de produção e saber.

¹⁶⁹ Posteriormente, face às críticas sobre algumas contradições existentes em seu discurso ele fez várias revisões desse conceito.

modelagens, esculturas, etc. – que apresentam um caráter espontâneo e fortemente inventivo, e nada devem aos padrões culturais da arte, tendo por autores pessoas obscuras, estranhas aos meios artísticos profissionais, criadores marginais e refratários a toda roupagem educativa e condicionamento cultural (SILVEIRA, 1992, p.88). Seus espíritos rebeldes não querem nada da cultura nem nada querem oferecer-lhe. (THÉVOZ, 1990, p.34). Nessas obras a concepção e a técnica são largamente livres de influências vindas da tradição ou de um contexto artístico. Na maioria dos casos, suas características estilísticas conjugam-se e amplificam-se por ressonância: o “desvio” favorecendo a singularidade. O processo criativo desencadear-se-ia

[...] imprevisivelmente, como num episódio psicótico, articulando-se de acordo com a sua própria lógica, como uma língua inventada. É uma criação impulsiva, frequentemente limitada no tempo, ou esporádica, que não obedece a nenhum pedido, que se opõe a qualquer solicitação comunicativa, que talvez encontre mesmo seu prazer em contrariar a espera do outro. (THÉVOZ, 1990, p.35).

Apesar de não ser restrita a pacientes psiquiátricos, pois a coleção reúne obras de marginais de toda espécie – prisioneiros, moradores de rua, ermitões – a produção daqueles é predominante, respondendo por cerca de 80% do total. O hospital psiquiátrico está mesmo na própria gênese da coleção, pois como já vimos foi em seu périplo pelos hospitais psiquiátricos suíços, quando ainda não pensava em organizar uma coleção, senão reunir documentos e monografias para a publicação de um trabalho, que Dubuffet conheceu essas obras (THÉVOZ, 1975 p.52).

A coleção encontra-se atualmente na cidade suíça de Lausanne, que assumiu compromisso com a conservação e a gestão do acervo e sua exposição pública. A influência dessa coleção sobre os movimentos artísticos de vanguarda foi enorme. André Breton, figura central do movimento surrealista escreveu: “Eu não tenho medo de defender a ideia [...] de que a arte que hoje classificamos como de doentes mentais constitui-se em um reservatório de saúde moral” (CARDINAL, 1972, p.15). Os artistas, cansados do espaço linear herdado do academicismo, encontraram nessas produções instigantes estímulos para a busca de novas concepções.

Ao conceito de arte bruta os países de língua inglesa contrapõem o termo *Outsider Art*¹⁷⁰. No Brasil, Mário Pedrosa cunhou o termo Arte Virgem para designar o conjunto da produção plástica de índios, negros, crianças e loucos (SILVEIRA, 1981. p.15). Já o conceito

¹⁷⁰ O termo, cunhado pelo artista suíço Arnulf Rainer, foi popularizado por Roger Cardinal, ao publicar seu livro *Outside Art* em 1972.

de ‘arte psicopatológica’, utilizado na formação de coleções hospitalares como a coleção do Hospital Sainte Anne de Paris, está mais ligado ao campo da medicina. A coleção reunida por Nise da Silveira abriga-se sob a noção de imagens do inconsciente, também já tendo sido classificada como “uma coleção de arte psicopatológica única no mundo” (SILVEIRA, 1980 p.17)¹⁷¹.

3.2 A Coleção L’Aracine

Dubuffet reuniu a seu lado artistas e intelectuais que o apoiaram no desenvolvimento da coleção. Através da fundação da Companhia de Arte Bruta em (1948) eles encontraram os meios para adquirir e exibir as obras da coleção. Entretanto, disputas internas e as dificuldades financeiras do pós-guerra levaram à extinção da Companhia. Dubuffet vai para os Estados Unidos com a coleção, que permanece por onze anos em Nova York sob a responsabilidade do artista Alfonso Ossorio. No início dos anos 60 a coleção é repatriada e Dubuffet retoma o projeto da Companhia, realizando diversas exposições e publicando vários números dos *Cahiers d’Art Brut*. Entretanto, o volume da coleção e as dificuldades para conservação das obras tornam cada vez mais premente a necessidade de um local de guarda adequado. Refratário aos museus e aos espaços formais de arte, Dubuffet não encontra esse lugar ideal na França; em 1975 a cidade de Lausanne, na Suíça, que tanta importância teve no começo da saga da Coleção, oferece um antigo castelo do Século XVIII para abriga-la, onde a mesma permanece até hoje.

É um pouco pela orfandade deixada por esta importante coleção que, em 1982, na França, o artista francês Michel Nedjar e as artistas belgas Madeleine Lommel e Claire Teller, a partir de diferentes experiências pessoais, resolveram formar uma associação que ocupasse o vazio deixado pela coleção da Arte Bruta. Como “uma Fênix que renasce das cinzas”, decidem “reorganizar e salvaguardar um patrimônio frequentemente ameaçado, através da constituição de uma coleção pública” (LOMMEL, NEDJAR, TELLER, 1988, p.6). Eles procuraram um nome que não fosse um rótulo marginalizante, e a partir da sugestão fonética provocada pela junção das palavras ‘art’ e ‘racine’ (raiz, em francês) a associação se autodenominou L’Aracine (LOMMEL *et al*, 1988, p.6), reforçando a ideia de uma criação

¹⁷¹ Outros termos encontrados na literatura sobre o assunto: *Art en Marge*, *Art hors-les-norme*, *Arte psicopatológica*, *Art parallèle*, *Art deraciné*, *Art irrégulier*, *Neuve Invention*, *Arte marginal*, *Art autre*, *Creation franche*, *Art obscur* (RenéAuberjonois), *Art des fous*, *Art Singulier*, *Self-Taught Art*, *Psychotic Art...*

cujas fontes estariam nas raízes profundas do homem. Em 1997, a Associação já contava com cerca de 150 membros. (MUSÉE D'ART MODERNE, 1997, p.12).

A cidade de Neuilly-sur-Marne, pequena comuna a 13 km de Paris, destinou um local para a instalação da coleção: um espaço de 80m² no Château Guérin, onde já funcionava o conservatório de música da cidade. O espaço foi aberto ao público em setembro de 1984, “baseado mais na paixão de seus criadores e admiradores do que em bases administrativas” (DANCHIN, 1988, p.14).

L'Aracine tende a ser, dentro do deserto afetivo da vida urbana, uma espécie de oásis onde os visitantes [...] vêm entrar em contato com trabalhos que fazem apelo não ao intelecto, como a maioria dos museus contemporâneos, mas ao instinto, e onde eles podem reencontrar uma simplicidade esquecida, uma emoção verdadeira, alimentar uma certa exigência secreta [...] (DANCHIN, 1988, p.14).

Para Duchein (1988, p.5), a sede do L'Aracine não se parecia com um museu. “Mais que um museu, um castelo ou uma fundação, é um refúgio, um abrigo para o acolhimento. [...] Ela parece ter por natureza mais vocação para salvaguarda do que propriamente para o espetáculo”.

No verso do cartaz da primeira exposição estava escrito:

Pela primeira vez na França, uma municipalidade abre suas portas a uma coleção desta natureza [...] O objetivo de L'Aracine é de reunir autores sem formação artística e amigos que sustentam uma criação que não faz parte de nenhum movimento, escola ou moda. Suas obras se distinguem por sua interioridade, seu poder emocional (ARCHIVES..., 2014a).

Em 1986, L'Aracine ganhou da *Direction des Musées de France* o status de ‘*musée contrôlé*’. Segundo Trudel (1996, p.135), estar oficialmente credenciado garantiu o valor científico da coleção e sua inalienabilidade, permitindo também receber ajuda do Estado. Lommel afirma que este fato não só confirma o reconhecimento do trabalho da associação, mas o próprio valor da arte bruta. Isso permitiu a constituição de um fundo para a aquisição de trabalhos dos autores mais importantes (MUSÉE..., 1997, p.12).

Diversas estratégias foram empregadas para o aumento da coleção. Contatos com os próprios artistas se ainda vivos ou com pessoas a eles ligadas; colecionadores; psiquiatras; pesquisas nos jornais regionais, , visitas a hospitais, participação em leilões ou mesmo contando com a sorte: Nedjar diz ter encontrado peças importantes no mercado de pulgas de Clignancourt, em Paris (MUSÉE..., 1997, p.12-13).

Paralelamente à aquisição das obras foi-se constituindo um fundo documental, com escritos, livros e documentos doados por autores e instituições que tratam sistemática ou pontualmente do assunto. Deste também fazem parte fotografias, cartas ilustradas, lembrando

que nesse tipo de coleção frequentemente encontram-se trabalhos que misturam texto e desenhos. Lommel destaca o papel dos psiquiatras nas doações de trabalhos para a coleção, ressaltando a importância histórica destes na preservação desse patrimônio. (MUSÉE..., 1997, p.13).

O entusiasmo e a energia investida por Lommel e seus colaboradores resultaram num aumento considerável da coleção e de seus visitantes. Entretanto, o espaço acanhado e o desinteresse da municipalidade de Neuilly-sur-Marne em manter a coleção tornou a situação insustentável, e a decisão de fechar o Museu foi tomada. Rica de mais de 3.000 obras de 150 artistas, foi transferida para Villeneuve d'Ascq, onde fica guardada em comodato no Museu de Arte Moderna de Lille¹⁷². Celebrando esse encontro, a exposição *Art brut, collection de L'Aracine* é realizada nos espaços do LaM, e os fatos que se sucederam vão causar profundas modificações na instituição, com reflexos positivos em toda a comunidade. A então curadora da coleção de arte moderna e contemporânea, Sauvine Faupin, descreve os acontecimentos da época:

Em alguns dias, o museu viu-se verdadeiramente invadido pela arte bruta. Toda a equipe se mobilizou para descobrir esse campo da arte que estava agora presente no museu [...] Um inventário, pesquisas documentais e uma campanha fotográfica foram feitas para preparar o catálogo e a exposição da coleção que abriu em 2 de fevereiro de 1997 (FAUPIN, 2009a, p.122).

Durante a exposição aconteceram visitas guiadas, ateliês para crianças, conferências, leitura de escritos “brutos”, um colóquio. Paralelamente, “o museu criou na metrópole de Lille uma rede em torno da arte bruta, envolvendo diferentes estruturas que organizaram um conjunto de manifestações”. Face ao sucesso, a exposição que deveria terminar em 14 de julho se prolongou até 29 de agosto recebendo 72 mil visitantes (FAUPIN, 2009a, p.122).

Nesta ocasião Françoise Cachin, então à frente da *Direction des Musées de France*, ressaltou o fato de existir na coleção do Museu obras primas do cubismo, cujos autores manifestaram tantas afinidades com o primitivismo e tomaram empréstimos explícitos das artes não ocidentais e marginais, pontificando que o ajuntar-se da coleção L'Aracine, “longe de turvar a imagem forte desta instituição, vai permitir o confronto da arte mais exigente e inovadora do início do século [XX] com a livre invenção das criações brutas.” (MUSÉE..., 1997, p.7).

¹⁷² O contrato, ao qual tivemos acesso nos arquivos do LaM, foi assinado em 31 de janeiro de 1997, pelo prazo (renovável) de um ano. O documento previa reuniões entre as partes a cada seis meses e a necessidade de oficialização pela *Direction des Musées de France*.

Desde o início a Coleção L'Aracine foi pensada para ser pública. Era desejo de seus criadores constituir um museu dedicado exclusivamente à arte bruta. Entretanto, a repercussão dessa exposição em Villeneuve d'Ascq e nos lugares onde itinerou – Vence, Rouen, Blois – além do interesse do Ministério da Cultura francesa em apoiar seu acolhimento, resultou na doação da mesma ao LaM. “Após longas discussões chegou-se a um ato de doação que especificava o desejo dos doadores – construção de salas de exposições permanentes específicas para a arte bruta como um prolongamento do museu de arte moderna” (FAUPIN, 2009b, p.128). Assim, em 22 de janeiro de 1999, Madeleine Lommel e Pierre Mauroy¹⁷³ assinaram o ato que reuniu pela primeira vez uma coleção de arte bruta e um acervo de arte moderna e contemporânea lado a lado num mesmo museológico.

4 UM PROJETO POLÍTICO, ARTÍSTICO, CIENTÍFICO E CULTURAL

A absorção da Coleção L'Aracine pelo Museu de Lille foi o resultado de uma conjunção de esforços em diversas esferas – política, técnica, cultural – cuidadosamente planejada e executada. O fechamento do Museu em Neuilly não foi um salto no escuro¹⁷⁴.

“LE MUSÉE FERMERA SES PORTES LE DIMANCHE 3 MARS AU SOIR” dizia o aviso distribuído aos visitantes. A seguir, informava que as exposições itinerantes continuariam a ser realizadas até 1988 e que “uma estrutura definitiva apropriada às exigências da coleção seria alcançada” (ARCHIVES..., 2014b). Um apelo para doações com o objetivo de novas aquisições e um formulário de adesão à Associação completava o folheto.

Em carta resposta ao prefeito de Lille Pierre Mauroy, escrita dois dias antes do fechamento do Château Guérin, Madeleine Lommel se diz emocionada com a possibilidade da realização de uma exposição, bem como a guarda das obras na Reserva Técnica do LaM: “[...] hoje todos nos consideram como a única coleção [de arte bruta] da França, nem tanto pelo número de obras mas pelo entusiasmo com que empreendemos as pesquisas sobre uma arte que não pode mais ser ignorada neste fim de século” (ARCHIVES..., 2014c).

O Museu então começa a estruturar o projeto científico-cultural que nortearia as ações do processo de transformação institucional. Os dados reunidos e suas análises municiaram as alegações dos técnicos no convencimento dos políticos para a tomada de decisão final sobre o destino da coleção. Numa minuta de projeto que reunia as principais ideias e possibilidades, a

¹⁷³ Pierre Mauroy, então prefeito de Lille, foi Primeiro Ministro no Governo de François Mitterrand de 1981 a 1984.

¹⁷⁴ Documentos pesquisados pelo autor nos arquivos do LaM mostram que desde 1995 já existiam estudos para o recebimento, pelo museu, da Coleção L'Aracine.

pergunta fundamental é colocada: “Por que uma coleção de arte bruta no Museu de arte moderna de Lille?” (ARCHIVES..., 2014d, p.8).

“Uma implantação geográfica natural”. Essa resposta inicial completa-se com um texto ressaltando a existência de uma afinidade entre a região norte da França e a arte bruta, revelada pela presença, na coleção, de diversos autores ali nascidos¹⁷⁵. Um grande número de amadores desta forma de arte residentes nesta região seria atraído ao Museu, uma vez que outra coleção comparável só existia em Lausanne (uma referência à Coleção de Arte Bruta de Jean Dubuffet). Outra justificativa era a de que a arte bruta vinha conhecendo uma revalorização de seu lugar na arte contemporânea, perceptível nos grandes eventos internacionais como a Bienal de Veneza, no aumento de interesse do grande público na realização de feiras e no crescimento do mercado dessas obras, especialmente nos EUA.

Inicialmente trabalhou-se com duas hipóteses: a instalação da coleção em um prédio já existente, na localidade próxima de Croix, que tornar-se-ia uma ‘filial’ do Museu; ou a construção de uma ampliação da sede principal¹⁷⁶. Como já vimos, esta última hipótese ganhou força, justificada pelos argumentos de que o diálogo e o confronto entre as coleções seriam mais efetivamente alcançados no compartilhamento de um mesmo espaço, as coleções usufruindo das mesmas prerrogativas.

Outro fator que exerceu grande influência e trouxe impulso ao projeto foi a opinião do público. Durante a exposição *Art brut, collection de L’Aracine*, a primeira da coleção no museu, o LaM realizou uma pesquisa com a colaboração do Instituto de Sociologia de Lille I¹⁷⁷. Durante um período, ao chegar à recepção, um em cada cinco visitantes recebia um questionário, sendo solicitado a devolvê-lo ao final da visita. As perguntas visavam conhecer o perfil desses visitantes e suas opiniões sobre aspectos da exposição, do museu e da arte bruta. As mesmas questões foram submetidas aos Amigos do Museu. Tratando-se estes últimos de um público fiel ao LaM, seus resultados foram tratados à parte e utilizados como elemento de comparação.

¹⁷⁵ A região, incluindo a vizinha Bélgica, tem vários autores de arte bruta na Coleção, uma parte considerável deles vindos da tradição de espiritismo e mediunidade, um movimento que teve grande amplitude na região no início do Século XX.

¹⁷⁶ Encontramos nos arquivos do LaM outro estudo de viabilidade de assentamento da coleção numa localidade conhecida como Ferme d’en Haut, uma antiga fazenda de arquitetura rústica também em Villeneuve d’Ascq.

¹⁷⁷ Como de tradição na França, os *campi* das universidades públicas são numerados em algarismos romanos.

Além do aumento dos visitantes, a pesquisa mostrou que a exposição provocou também algumas mudanças no perfil dos mesmos: um público mais jovem e feminino, e um aumento daqueles vindos de outras regiões da França e do estrangeiro; 38% estavam visitando um museu de arte moderna pela primeira vez e 56% vieram especialmente ver a exposição de arte bruta; Mais da metade (55%) não conheciam a arte bruta, nem sabiam o que isso significava. 94% afirmaram seu desejo de comentar sobre a exposição com seus próximos.

A mostra, como já citado, recebeu mais de 70 mil visitantes, tendo o Serviço Educativo e Cultural do museu recebido 1.195 grupos. Todos os indicadores mostravam que a exposição causara um grande impacto.

Se os números da pesquisa apontam a divulgação boca-a-boca como principal fonte de informação sobre a mostra, o relatório de mídia apresenta um apoio maciço dos meios de comunicação, consignado em 136 artigos e 76 anúncios publicados em escala regional, nacional e internacional¹⁷⁸. A imprensa, refletindo o interesse do público sobre a questão passou a acompanhar de perto o desenrolar do processo de transformação do museu. O assunto foi pauta de publicações em toda França, sempre abordado de forma positiva.

Com o fôlego obtido pelos acontecimentos afirmativos e os dados alentadores das pesquisas, a equipe do museu construiu o projeto científico cultural, validado em 2001. Baseado no conceito de “museu de coleções”, o projeto incluiu um estudo importante intitulado: *Entrée de la collection de l'Aracine*. Uma pesquisa de público ampliada e uma análise exaustiva dos dados, aliada a um minucioso estudo de prospecção, traçaram um panorama auspicioso para a instituição, sem deixar de apontar os desafios e possíveis fraquezas. É compreensível que neste cenário, o retorno referente ao grande investimento a ser feito pelas partes envolvidas – Estado, comunidade e equipe técnica – tinha de ser avaliado da forma mais precisa possível. O documento chega à minúcia de mensurar as diferenças entre o tempo gasto no trajeto de visita de um frequentador local e àquele de um visitante regional (MUSÉE, 1999(?), p.84).

Com a realização do concurso internacional de arquitetura, vencido pela já citada Manuelle Gautrand, o museu prepara-se para as obras da extensão de sua sede¹⁷⁹. Criou-se um canteiro de trabalhos para o acondicionamento temporário das obras. Nesta ocasião fez-se a

¹⁷⁸ Todos os dados deste trecho foram retirados do documento *Synthèse de l'enquête sur le public du Musée d'art moderne pendant l'exposition Art Brut*, consultado nos arquivos do LaM.

¹⁷⁹ 29 de fevereiro de 2006 foi o último dia de funcionamento do museu. Paralelamente às obras de ampliação, o edifício original do Museu também foi completamente recuperado pelo arquiteto Étienne Sintive, especializado na restauração de monumentos históricos (FAUPIN, 2009d, p.158).

checagem dos dados - número de inventário, dimensões, técnica e estado de conservação. Todos os dados foram inseridos na base de dados *Vidéomuseum*, acompanhados de um registro fotográfico.

Este trabalho permitiu conhecer o estado da coleção e preparar os projetos de restauração ou intervenções para conservação preventiva [...]. Formou-se uma equipe de treze pessoas além dos restauradores, para a manipulação e embalagem das obras utilizando materiais neutros. O transporte para as reservas [técnicas] temporárias foi feito por uma empresa especializada, satisfazendo as normas de segurança e conservação (FAUPIN, 2009c, p.156).

Além das obras, o museu recebeu também a biblioteca e o arquivo da coleção L'Aracine. São milhares de documentos – fotografias, convites, cartões postais, correspondências, inventários, comprovantes de aquisição de obras, artigos de imprensa relativos à coleção e seus artistas, assuntos afins¹⁸⁰.

A correspondência compreende um número importante de desenhos autografados realizados pelos artistas e mostram os laços tecidos entre eles e Madeleine Lommel, Caire Teller e Michel Nedjar. [...] Ele [o arquivo] contém igualmente numerosos documentos sobre a própria coleção e assim constitui-se numa fonte maior sobre a história da coleção e da arte bruta em geral (BOULANGER, 2009, p.154).

A importância desse conjunto é uma fonte essencial de informação em arte, que segundo Pinheiro (2008, p.88) “é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte”. Segundo a autora, se inicialmente esses estudos incluem essencialmente as obras artísticas, também estão relacionados todo e qualquer tipo de documentos sobre arte, dos bibliográficos aos iconográficos. Barbant (2011, p.146) ressalta que o arquivo da Coleção apresenta um híbrido de documentos institucionais e de colecionador. Inicialmente reunidos de forma aleatória, a partir da obtenção do estatuto de *musée contrôlé* ele toma uma forma organizada. Ela também sublinha a grande importância que desempenha um arquivo nesse tipo de coleção, onde

[...] o menor documento sobre um artista é digno de interesse. Sem os seus descobridores, eles estariam fadados ao anonimato, é necessário coletar todas as informações sobre eles. A menor indicação biográfica, e não só sua obra, faz existir o criador, inscreve-o na vida, numa cronologia, na história (BARBANT, 2011 p.148).

¹⁸⁰ Uma parceria com o *Institut National d'Histoire de l'Art* permitiu a contratação de um pesquisador para a realização de um inventário detalhado e do acondicionamento adequado desse importante conjunto de documentos.

4.1 Reabertura Do Museu

O Museu ficará fechado ao público até 2010. Mesmo assim, em cumprimento ao disposto nas obrigações constantes no documento de doação, realiza a cada ano uma exposição temporária em diversos espaços: universidade, hospícios, culminando com uma mostra na Galeria Colbert de Paris, onde está abrigado o *Institut National d'Histoire de l'Art* (INHA). Na ocasião foi publicado um catálogo onde é retraçada a história da coleção L'Aracine desde seus primórdios, nos anos 70, até sua doação à Comunidade de Lille em 1999, e “o conjunto de manifestações organizadas pelo Museu de arte moderna desde esta data para valorizá-la e enriquecê-la” (LÉVY, 2009, p.4). Este último evento fora dos muros do museu antes de sua reinauguração foi acompanhado de um colóquio intitulado *Art brut: une avant-garde em moins?*, que gerou uma publicação homônima.

Este é um fato de grande importância para o fechamento desse segundo grande ciclo na história desse museu singular. O INHA é o “lugar mais alto da história da arte na França, reunindo pesquisadores e conservadores de museus e bibliotecas e associando-se a instituições devotadas a esta disciplina na França e no mundo” (INHA, 2014). A arte bruta, nascida nos guetos do isolamento social ou nos porões dos asilos para loucos, concebida nos transe espíritas, nos espíritos visionários, nas alucinações, delírios e derivas do imaginário humano, chega ao cume da arte ‘cultura’ (*savant*), é exibida nos corredores onde transitam os estudantes, professores e doutores em matéria de arte.

As questões epistemológicas levantadas pelas pesquisas no acervo da coleção L'Aracine trazem à tona indagações sobre a inserção ou relação da história da arte bruta com a história da arte.

Se a surpreendente e poderosa criatividade que emana dessas obras e de seus autores foi, apesar das diferenças de abordagem, unanimemente destacada, a indagação de sua situação sob o olhar da história da arte tem sido recorrentemente levantada. Essas obras mudaram de estatuto – passando de documentos clínicos, de objetos de curiosidade, à obras de arte – depois apareceram dentro do contexto das vanguardas, e finalmente se beneficiaram da criação da noção de arte bruta (BOULANGER; FAUPIN, 2011, p.10)

Certos autores consideram-na como “uma arte sem precedente ou tradição” ou nas palavras de André Breton, uma arte de “quadros e objetos feitos às vezes por pessoas que não são artistas: por exemplo um encanador, um jardineiro, um açougueiro, um louco etc”¹⁸¹ (BOULANGER; FAUPIN 2011, p.11). Ou seja, o reconhecimento da produção e a recusa do estatuto de artista ao criador criaria uma tensão paradoxal.

¹⁸¹ Os autores reproduzem aqui um trecho de carta do artista André Breton à sua filha Aube.

A esta invenção de um “outro da arte” – alienado, primitivo, selvagem, louco, bruto, singular, fora das normas, marginal, outsider – impossível de ser situado como pessoa dentro de uma história da arte, contrapõe-se, sobretudo depois dos anos 80, uma contextualização histórica de seus inventores, colecionadores e suas teorias (BOULANGER; FAUPIN 2011, p.10, aspas e grifo dos autores).

O título do colóquio *Art brut: une avant-garde en moins?* segundo seus organizadores, traz de imediato a questão da confrontação da coleção de arte bruta com as já existentes de arte moderna e contemporânea, não para um exercício de comparatismo sem antecedentes, mas considerando as diferentes qualidades atribuídas à arte bruta, à arte *outsider* e às categorias aparentadas, incluindo sua arqueologia e desenvolvimento atuais (BOULANGER; FAUPIN, 2011, p.11-12). A questão de uma historicidade – recusada ou não - desse tipo de expressão seria uma alavanca não só para a exploração do campo histórico das obras e seus autores, mas também aos deslocamentos da noção de arte no estado bruto.

A representação e, sobretudo, a interpretação de uma obra artística implica a sua inserção temporal e espacial [...] na sociedade da qual é oriunda. Estão em jogo conhecimentos, habilidades, técnicas e experiências diferenciadas, e múltiplos agentes que interferem nesse processo: artistas, críticos, historiadores da arte, pesquisadores, museólogos, galeristas, marchands, leiloeiros, colecionadores particulares e institucionais, editores de Arte e livreiros. (PINHEIRO, 1996, p.11, grifo nosso)

Com tantos atores envolvidos, a interdisciplinaridade é uma premissa para o diálogo, é no lugar da articulação e das fronteiras que o estudo dessas criações pode constituir uma contribuição fundamental à história da arte (BOULANGER; FAUPIN, 2011 p.17). Pinheiro (1996, p. 8) confirma esse fundamento segundo o qual nas pesquisas em informação estética “os grupos de pesquisas devem ser multidisciplinares, o que possibilita a análise das obras de arte sob múltiplos olhares”. Foi com esse espírito que o colóquio reuniu “personalidades representativas de diferentes domínios do saber: o artista, o psicanalista, o colecionador, o arquivista, o médico, o conservador de museu, o pesquisador ou, simplesmente, o interessado” (BOULANGER; FAUPIN, 2011, p.9).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma coleção feita por artistas para preservar e defender um tipo de arte normalmente ignorado ou relegado a um plano secundário; um jovem museu de arte tradicional possuidor de uma coleção de obras pertencentes a um período recente da arte. Um encontro improvável cujo acontecimento abriu a oportunidade de uma fecundação mútua, uma janela para uma releitura e uma nova escritura da história de ambas. Para a história da arte, uma possibilidade de deslocamento do discurso hegemônico, uma linha de fuga, uma fratura pequena que seja, para a inserção de uma cunha que venha desconstruir esse espírito de corpo que, nas palavras

de Bourdieu (2005, p.43), deriva de um sentimento socialmente construído de pertencer a uma “essência superior”.

Para a museologia, o encerramento de um ciclo – e a abertura do próximo – que se iniciou no começo do Século XX com a ‘descoberta’ desse tipo de arte originada nos guetos do isolamento social ou nas masmorras dos asilos de loucos e sua imediata musealização. Isso propiciou a salvaguarda e preservação desse patrimônio imagético e o levante de questionamentos sobre seu estatuto e validação, seu valor simbólico. O museu é quase a única possibilidade de acolhimento para esse patrimônio ‘modesto’, arena privilegiada dos embates teóricos ou o teatro por excelência da encenação de uma ressignificação dessa marginalidade, rompendo ou mesclando as fronteiras arbitrárias da normalidade, da loucura, incluindo na história do homem uma parte significativa dele próprio.

Até então, as produções plásticas de indivíduos marginalizados, seja o rótulo que se lhes imponha – arte bruta, singular, psicótica, alienada, fora das normas – ocupavam espaços especialmente a elas destinados, como a Coleção de Arte Bruta de Lausanne ou o Museu de Imagens do Inconsciente no Brasil. Ou então faziam aparições fugazes em exposições de museus de arte. Agora, uma coleção além das normas adentra o templo das artes.

Não deixa de ser um paradoxo o fato de que a arte bruta, reunida sob o conceito de Dubuffet que elogiava sua ‘imunidade’ à cultura, encontre guarida num dos ícones mais representativos desta – o museu. As questões e desafios museológicos daí gerados são um estímulo à pesquisa e às trocas interdisciplinares¹⁸².

Madeleine Lommel, a figura central da Coleção L’Aracine, faleceu em maio de 2010. Em setembro do mesmo ano acontece a reabertura do Museu com a exposição *Habiter poétiquement le monde*. Segundo sua diretora, a mostra constituiu um resultado e uma promessa do LaM. Resultado de mais de uma década de reflexões sobre o aporte da coleção de arte bruta a um museu de arte moderna e contemporânea, por um caminho traçado por várias exposições, publicações e colóquios.

Promessa porque ela faz, com uma discreta audácia, várias apostas. A aposta de propor aos visitantes uma aproximação para além dos laços forjados pela história da arte entre as obras de arte bruta e arte contemporânea em volta de certas comunidades de práticas e processos de criação. A aposta, mais ousada ainda, de propor a experiência de uma obra, uma exposição, um museu, menos pela apreensão estética pura face a um objeto e mais por uma certa maneira poética de estar no mundo. (LÉVY, 2010, p.6)

¹⁸² Em entrevista concedida ao autor desta comunicação em 22/3/2014, a curadora da coleção de arte bruta do LaM, Sauvine Faupin informou que a antropologia e a filosofia foram os primeiros campos a mostrar interesse em participar das pesquisas.

A mostra condensa – e ao mesmo tempo alarga – essa trajetória, resultado obtido pelo amadurecimento trazido dos sucessivos eventos precedentes, cujas pesquisas históricas ora apontavam para as ligações ora para as ausências, e sobretudo questionavam “os fundamentos da criação, as funções da obra de arte dentro de uma abordagem renovada da noção de artista” (BOULANGER; FAUPIN; PIRON, 2010, p.11). Segundo os curadores da mostra, trata-se de insistir no fato de que a função do museu é ativar as ligações, produzir os contatos e as fricções e reescrever as histórias às vezes injustamente consideradas como imutáveis.

REFERÊNCIAS

- ARCHIVES du Lille Metropole musée d’art modern, art contemporaine et d’art brut. **Cartaz da primeira exposição da Collection L’Aracine**. Villeneuve d’Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo, Fevereiro de 2014a.
- ARCHIVES du Lille Metropole musée d’art modern, art contemporaine et d’art brut. **L’Aracine vous informe. Aviso de fechamento do museu**. Villeneuve d’Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo, Fevereiro de 2014b.
- ARCHIVES du Lille Metropole musée d’art modern, art contemporaine et d’art brut. **Carta resposta de Madeleine Lommel à Pierre Mauroy de 1-3-1996**. Villeneuve d’Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo, Fevereiro de 2014c.
- ARCHIVES du Lille Metropole musée d’art modern, art contemporaine et d’art brut. **Unne Collection d’Art brut**. Villeneuve d’Ascq: Bibliothèque Dominique Bozo, Fevereiro de 2014d. 18p. Projeto.
- BARBANT, C. L’Aracine : une histoire de l’art brut. In : FAUPIN, S. e BOULANGER C. (Org.) **Art brut : une avant-garde en moins ?**. Paris : Éditions L’Improviste, 2011. p 145-157.
- BELLAIGUE, M. ; MENU, M. Une infinie transparence. In : Symposium Museology & art. **ICOFOM Studies Series**, número 26, p.38-45, maio, 1996. Rio de Janeiro.
- BOULANGER, C. Les archives de L’Aracine et le partenariat avec l’Institut national d’histoire de l’art. In : **L’Aracine & l’art brut**. Villeneuve d’Ascq : Lille Métropole Musée d’art moderne, d’art contemporain et d’art brut, 2009. Catálogo de exposição.
- BOULANGER, C.; FAUPIN, S.; PIRON, F. Habiter poétiquement le monde. In : **Habiter poétiquement**., Villeneuve d’Ascq : Lille Métropole Musée d’art moderne, d’art contemporain et d’art brut, 2010. p. 10-11. Catálogo de exposição.
- BOULANGER F. ; FAUPIN, S. Avant-Propos. In : **Art brut : une avant-garde en moins ?**. Boulanger, C. E Faupin, S., (Org.). Paris : L’Improviste, 2011. p.7-18.
- BOURDIEU, P. **Esboço de auto-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRAND, B. La collection d’œuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg, des origines jusqu’en 1945. **La Beauté Insensé**. Bruxelles: Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1995. Catálogo de Exposição.

CARDINAL, R. **Outsider Art**. New York: Praeger Publishers, 1972.

COLLECTION D'ART BRUT LAUSANNE. **Définitions**. Disponível em <<http://www.artbrut.ch/fr/21006/outsider-art-definition>>. Acesso em 14 jul 2014.

CRUZ JR, E. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. 2009. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2009. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro

DANCHIN, L. De nouvelles racines pour un nouveau millénaire. In: **L'Aracine**. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988.

DUCHEIN, P. Sous les marronniers de l'esplanade.... In: **L'Aracine**. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988.

FAUPIN, S. Art Brut, collection de L'Aracine. In : **L'Aracine & l'art brut**, p. 122. Villeneuve d'Ascq : Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009a.

_____. Donation de la collection de L'Aracine. In : **L'Aracine & l'art brut**, p. 128. Villeneuve d'Ascq : Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009c.

_____. Le chantier des collections. In : **L'Aracine & l'art brut**, p. 156. Villeneuve d'Ascq : Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009c.

_____. La fermeture du musée et le début des travaux. In : **L'Aracine & l'art brut**, p. 158. Villeneuve d'Ascq : Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009d.

FAUPIN, S. ; BOULANGER, C. Avant-Propos. In : FAUPIN, S. e BOULANGER C. (Org.) **Art brut : une avant-garde en moins ?**. Paris : Éditions L'Improviste, 2011. p 7-20.

INHA – INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART. Disponível em <www.inha.fr> Acesso em 15 jul 2014.

LÉVY, S. Préfaces. In : **L'Aracine & l'art brut**,. Villeneuve d'Ascq : Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2009. p. 4

LÉVY, S. Préfaces. In : **Habiter poétiquement**,. Villeneuve d'Ascq : Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2010. p. 6

LaM - LILLE MÉTROPOLE... **Collections**. Hazan/LaM, 2010.

LOMMEL, M. ; NEDJAR, M. TELLER, C. Un art issu des racines mêmes de l'homme. In: **L'Aracine**. Neuilly-sur-Marne: Musée d'Art Brut, 1988.

MAIRIE DE VILLENEUVE d'ASCQ. **A la conquête de l'est: Villeneuve-d'Ascq, 1969-1984 Construction de la ville nouvelle du Nord**. Villeneuve d'Ascq, 2010. Disponível em <http://www.villeneuvedascq.fr/histoire_vda.html> Acesso em 12 jul 2014.

MAROEVIC, I. Art in Museology. In: Symposium Museology & art. **ICOFOM Studies Series**, número 26, p.96-102, maio, 1996. Rio de Janeiro.

MELLO, Luiz Carlos. **Flores do abismo**. Disponível em:
<<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/flores.pdf>>. Acesso em: 25 ago 2014.

MUSÉE D'ART MODERNE. Entretien avec Madeleine Lommel et Michel Nedjar. Réalisé par Savine Faupin et Laurence Pollet. In : **Art Brut Collection de L'Aracine**. Communauté Urbaine de Lille – Villeneuve d'Ascq, 1997.

MUSÉE D'ART MODERNE LILLE MÉTROPOLE. **Entrée de la Collection de L'Aracine**. Étude des visiteurs du musée d'art moderne, et incidences des résultats sur les modalités opérationnelles d'accueil de tous les visiteurs. Villeneuve d'Ascq, 1999(?). Relatório.

PEIRY, L. **L'Art Brut**. Paris: Flammarion, 1997.

PINHEIRO, L. Horizontes da informação em museus. In: Documentação em Museus. **MAST Colloquia**, vol. 10, p. 80-102. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins MCT. 2008.

_____. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. In: **Symposium Museology & art**. ICOFOM Studies Series, nº 26, p. 8-14. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996.

SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

_____. Museu de Imagens do Inconsciente: histórico. In **Museu de Imagens do Inconsciente**. Coleção Museus Brasileiros, vol. 2. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. **O Mundo das Imagens**. Rio de Janeiro: Ática, 1992.

THÉVOZ, M. **L'Art Brut**. Genève: Albert Skira, 1975.

_____. Art Brut, psychose et médiumnité. Editions de la Différence, Paris, 1990, pp.34-35.

TRUDEL, Jean. Musées et art hors le norms. In: In: **Symposium Museology & art**. ICOFOM Studies Series, número 26. p.134-139, Maio, 1996. Rio de Janeiro.

SAMMLUNG PRINZHORN. Sem Data. UniversitätsKlinikum Heidelberg. Disponível em
<<http://prinzhorn.ukl-hd.de>> Acesso em 13 jul 2014.

ARQUEOLOGIA, INFORMAÇÃO E MUSEU

ARCHAEOLOGY, INFORMATION AND MUSEUM

Renata Rodrigues Maia¹⁸³
 Marcos Pereira Magalhães¹⁸⁴
 Diogo Jorge de Melo¹⁸⁵

Resumo: A presente pesquisa identificou, discutiu e analisou a documentação que é produzida durante os processos pelos quais os materiais arqueológicos passam desde a saída de campo (escavação) até adentrarem uma instituição museológica, no caso, o Museu Paraense Emílio Goeldi. O trabalho buscou esta análise através do estudo de caso do sítio PA-AT: 337 S11D 47/48, pertencente ao PACA, projeto que desenvolve pesquisas arqueológicas no município de Carajás/PA. Nesse processo esses materiais ganham e perdem muitas informações. Por essa perspectiva o Museu foi pensado como um verdadeiro centro de cálculo, questão defendida pelo autor Bruno Latour. As análises foram realizadas com base nos princípios teóricos e metodológicos da Museologia através de um olhar da Ciência da Informação, a fim de discutir como a informação é processada e difundida no espaço museológico. Neste sentido, a descrição interpretativa dos meios e modos pelos quais os materiais arqueológicos passaram no processo de Musealização, serviu de base para entender como a informação é processada e conseqüentemente difundida pelo Museu, uma vez que este é visto como um agente educador e produtor do conhecimento científico.

Palavras-chave: Museu, Arqueologia, Documentação e Informação.

Abstract: This research intends to identified, discuss and analyze the documentation produced during the processes by which archaeological materials undergo from field work (excavation) until step into a museum institution, in our case, the Emilio Goeldi Museum. This work sought this analysis through the case study of the site PA-AT: 337 S11D/47, belonging to the PACA, a project that develops archaeological research in the municipality of Carajás /PA. In the process these materials gain and lose a lot of information. From this perspective, the Museum was thought of as a true center of calculation, issue championed by author Bruno Latour. The analysis was performed based on the theoretical and methodological principles of museology through a look of Information Science, to discuss how information is processed and disseminated in the museum space. In this sense, the interpretive description of the ways and means by which archaeological materials pass in the musealization process was able to as a basis for understanding how information is processed and consequently disseminated by the Museum since it is seen as an educator agent and producer of scientific knowledge.

Keywords: Museum, Archeology, Documentation, Information.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho foi elaborado a partir do Projeto Arqueológico Carajás (PACA), desenvolvido pelo setor de Arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) desde o ano de 2012, com a participação de vários pesquisadores e estudantes (bolsistas da Fundação

¹⁸³ Universidade Federal do Pará.

¹⁸⁴ Museu Paraense Emílio Goeldi.

¹⁸⁵ Universidade Federal do Pará.

de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa - FADESP). A pesquisa buscou analisar os processos de documentação arqueológica do Museu para entender como a informação museológica se estabelece e se desenvolve na instituição. Trata-se de um trabalho transdisciplinar, que se articula entre os fazeres e saberes da Museologia, da Ciência da Informação e da Arqueologia, principalmente pelo viés da documentação.

A intenção inicial era realizar um recorte com viés apenas para os processos específicos, realizados no laboratório do Setor de Arqueologia do MPEG, uma vez que já se estabeleceu uma forte experiência no trato da documentação arqueológica. No entanto, com as pesquisas de campo na região de Carajás (PA) optou-se por ampliar o objeto de estudo, buscando além do laboratório, realizar uma análise mais completa, em que fosse possível averiguar a origem do acervo e, conseqüentemente, como se inicia o processo de documentação. Isto é, acompanhar as primeiras documentações e processos informacionais estabelecidos pelo patrimônio arqueológico e conseqüentemente representado pela cultura material gerada no trabalho de campo, até se tornarem oficialmente um objeto museológico/científico.

Para conseguir entender detalhadamente os processos envolvidos na geração inicial do documento arqueológico, a pesquisa se delimitou em um sítio arqueológico específico, denominado vulgarmente de Gruta da Capela e oficialmente identificado como PA-AT- 337: S11D 47/48, localizado na região de Carajás, Serra Sul, Canaã de Carajás-Pa. Para tanto, foi realizada uma descrição interpretativa dos meios e modos pelos quais a cultura material arqueológica passa, desde o trabalho de campo (prospecção, escavação e coleta) ao laboratório/museu (curadoria, análises científicas e sua incorporação definitiva ao acervo).

Partindo das questões supracitadas, o trabalho tem como objetivo elucidar como o Museu Paraense Emílio Goeldi processa e processou os objetos arqueológicos ao longo de sua história, e de que maneira os processos informacionais se estabeleceram com o aspecto patrimonial, ou seja, qual foi o ganho e/ou a perda de informação durante o processo de Musealização¹⁸⁶. Destacando, que o aspecto de análise se estabeleceu com as observações ocorridas no sítio arqueológico PA-AT-337: S11D 47/48, do PACA.

2 METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos estabeleceram etapas de observação que foram constituídas para alcançar os propósitos da pesquisa a que correspondem:

¹⁸⁶ Por Musealização se entende “a valorização dos objetos. Esta valorização poderá ocorrer com a transferência do objeto de seu contexto para o contexto dos Museus [...]” (CURY, 2005, p.24).

Trabalho de campo – compreende o momento da escavação arqueológica;

Análise da metodologia constante no projeto PACA - com o intuito de entender as perspectivas esperadas na escavação, assim como tentar equalizar como as informações serão processadas e conseqüentemente geradas em torno dos achados arqueológicos a partir do método científico abordado pela arqueologia. Destacando, que parte dessa análise foi esclarecida através de entrevista com o coordenador do PACA e observação direta das atividades;

Análise de documento – compreende a identificação dos instrumentos de documentação utilizados, sendo eles produzidos ou preenchidos em campo ou laboratório;

Levantamento bibliográfico e registro fotográfico – buscou gerar conhecimentos prévios de análise e produzir dados imagéticos para análise e apoio de análise, se estabelecendo principalmente durante o processo da escavação.

3 DO MITO DAS MUSAS AOS OBJETOS COMO SUPORTE DE INFORMAÇÃO

Apesar de a grande maioria das pessoas ainda terem uma compreensão limitada do que é Museu, muitas das vezes os associando a “lugares de coisas velhas”, o termo vem, no entanto, se estabelecendo historicamente, principalmente através de uma série de discussões acerca da construção terminológica do campo da museologia apresentado, por exemplo, ao longo da existência do *Internacional Council of Museum*. Inclusive atualmente, já se percebe diversas pesquisas referentes a termos e terminologias museológicas, das quais destacamos os trabalhos de Desvallées & Mairesse (2010); Lima (2010); Costa e Lima (2013).

Autores como Lourenço (1999), Scheiner (2008) destacam que “museu” originou-se do termo “*Museion*”, palavra usada para designar o templo das Musas, na Grécia Antiga. Segundo a mitologia Grega, as nove musas eram filhas de Mnemosine (a deusa da memória) e Zeus (deus supremo do Olimpo). A elas foram atribuídas duas finalidades: “[...] de um lado preservam a memória e transmitem o que já se fizera, de outro, criam e aperfeiçoam conhecimentos” (LOURENÇO, 1999, p. 61)

Portanto os museus, dentre outras perspectivas, são vistos como um lugar (espaço construído), sacralizado de guarda da memória (LIMA, 2007). No entanto, além do Museu ser “um local de contemplação”, de fruição, de prazer, pode-se evidenciar que ele possui compromissos educacionais, funções sociais, logo, inserem-se principalmente no universo do conhecimento. Sendo assim, seus objetos musealizados são transformados em documentos, que podem corresponder a diversos suportes de significações, que acabam por representar

pequenas partes (fragmentos) do mundo, ou como alguns autores falariam, pequenas representações de realidades.

Aprofundando as questões de documentação e Museu, lembramos que somente no século XVIII, período das revoluções democráticas, em que se pregava a afirmação da nacionalidade, o museu passou formalmente a ser considerado como uma instituição pública (DURVAL FILHO, 2009). No entanto, Mairesse (2004) considera a publicação do volume de Samuel Quiccheberg em 1565, onde este descreve alguns parâmetros para se organizar uma exposição, como um marco de passagem do *Musaem* da antiguidade para o museu moderno. Este último irá voltar-se doravante para o próprio objeto como portador de informação e não mais somente como suporte de memória.

Como ressalta Filho (2009, p.165),

[...] é somente a partir do século XIX que as ideias de Quiccheberg adentram os museus que passam a se preocupar com a conservação dos documentos escritos, o registro das informações, as classificações, a organização das bibliotecas, os catálogos, os inventários.

Compreende-se, desse modo que o Museu é detentor de várias funções:

Entre as funções prioritárias [do Museu] estão igualmente o deleite afetivo, as relações de subjetividade que se estabelecem entre os indivíduos e as coisas e que funcionam, por exemplo, como suportes da memória, marcas identitárias, e agem para definir trajetos, para explicitar percursos, para reforçar referências, definir amarras – principalmente de espaço e de tempo, já que somos seres balizados pelo espaço e pelo tempo. Mas também se vai ao museu em busca de informação, isto é, para levantamento de atributos empíricos de coisas, para apreensão literal de dados – que ainda não constituem conhecimento – e também para a educação, para a formação, seja de natureza substantiva, seja metodológica, (MENESES, 2000, p.2).

O Museu é, portanto, um lugar onde é possível construir ideias e experiências, apreender os conhecimentos e compreender a teia de informações oriundas dos objetos museológicos. Nesta perspectiva, se envereda pelos processos históricos como uma forma de representar as relações sociais que existem e/ou existiram. Por assim dizer, “o museu é por excelência o espaço da representação do mundo” (MENESES, 2000, p. 4).

Deste modo, com base no excerto, compreende-se o Museu como a ponte de comunicação entre o Homem e seu passado, por onde perpassam as informações que são produzidas e difundidas por essa instituição. Silva ressalta que a partir do momento em que se começou a pensar a informação, diversos conceitos permearam o termo, como bem exemplificado na citação abaixo:

Várias têm sido as definições propostas para o termo informação. Delas ressaltam diversas ideias como, por exemplo, a de que informação é quase sinónimo de facto; é algo que se pode utilizar e de que muitas vezes, se necessita; é a matéria-prima de que deriva o conhecimento; pode ser trocada

com o mundo exterior e não simplesmente recebida; exerce efeito sobre o receptor; é utilizada em momentos de tomada de decisões, como um recurso importante; pode ser registada sobre diferentes suportes (SILVA, 1999, p.24).

A respeito da informação, Latour destaca:

A informação não é um signo e sim uma *relação* estabelecida entre dois lugares, o primeiro, que se torna uma periferia, e o segundo, que se torna um *centro*, sob a condição de que entre os dois circule um *veículo* que denominamos muitas vezes forma, mas que para inserir em seu aspecto material, eu chamo de *inscrição*. (LATOURE, 2000, p.22).

Latour (2000) ao definir o que compreende como informação tem como objetivo discutir sobre aquilo que denomina centro de cálculo. O autor usa o termo para analisar o percurso que um determinado objeto passa quando este sai de seu local de origem, de seu contexto natural e chega a uma instituição científica. Na instituição esse objeto ganhará muitas informações, por outro lado, perderá outras tantas também.

4 O ESTUDO DE CASO DO SÍTIO PA-AT-337 S11D 47/48: O PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO E A GÊNESE DOCUMENTAL

De acordo com Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional (IPHAN), através da Lei nº 3.924, DE 26 DE JULHO DE 1961, todos os sítios arqueológicos são considerados bens patrimoniais da União, devendo, portanto, ser protegidos. Logo, no referido trabalho, o sítio PA-AT-337 S11D 47/48 será entendido e representado como um patrimônio arqueológico que abarca um conjunto de elementos, que constituem a cultura material de um determinado grupo social em seu respectivo contexto histórico. Destacando que o conjunto patrimonial está ilustrado na FIGURA 1 e será melhor analisado no decorrer do trabalho.

FIGURA 1: Sítio PA-AT-337: S11D47/48



Foto: Schmidt.

Na expedição arqueológica de outubro/novembro de 2013, foi possível perceber o desenvolvimento das etapas iniciais de uma pesquisa de campo, o que possibilitou, conseqüentemente, conhecer e vivenciar empiricamente as práticas das metodologias utilizadas nos trabalhos dos arqueólogos. Pois é em campo que os materiais arqueológicos adquirem suas primeiras documentações e, conseqüentemente, estabelecem-se os primeiros vínculos informacionais. Ou melhor, voltam novamente a existir como objeto para a humanidade. Só que agora com uma transformação inusitada em sua realidade, pois normalmente eram objetos utilitários ou ritualísticos que passam a ser semióforos¹⁸⁷, que compõem parte do cenário museológico e científico, podendo servir como prova material de uma determinada existência do passado ou de uma teoria acadêmica, ou até se tornar um “fetiche” nas exposições museológicas.

No decorrer de um mês de trabalho, essa pesquisa, para entender “tudo”, ou “quase tudo”, da melhor forma, sempre que possível, dialogou com alguns membros da equipe, principalmente com o coordenador, à medida que as dúvidas e perguntas foram surgindo.

As pesquisas realizadas pelo PACA abrangem prospecções e escavações arqueológicas em áreas abertas e fechadas (grutas e abrigos) além da coleta de restos de cultura material, solo, restos orgânicos, carvão e inventário botânico no entorno dos sítios identificados. Tudo associado aos trabalhos em laboratório, para tentar entender a antiga dinâmica social e cultural dos sítios arqueológicos.

Quando entrevistado pessoalmente sobre as metodologias que adotaria para o trabalho de campo, o coordenador Marcos Pereira Magalhães faz as seguintes observações:

Nós escavaríamos em níveis naturais em superfície ampla, então escavaria a Gruta toda, e ia baixando a cada nível simultaneamente, certo? Acontece que numa Gruta que tem 180 cm de profundidade – o seu ponto máximo até agora – com profundidade mínima de 120 cm, se você fazer isso seria um problema muito grande de tempo e recursos. Então a gente teve que adaptar. E o que foi que nós fizemos? Tentamos, para levantar o maior número de informações possíveis, escavar segundo níveis artificiais em diferentes locais. Só que a gente pegou simplesmente metade da Gruta, vai faltar uma outra metade, e isso aí a gente vai tentar compensar de algum modo [...] (MAGALHÃES, 28/10/2013).

Durante a entrevista o arqueólogo justificou também os fatores que levou em consideração para a escolha de pontos específicos para se escavar:

¹⁸⁷ Semióforo é um termo empregado para objetos que já não tem utilidade prática de uso, mas que são dotados de um significado, representando o invisível (POMIAN, 1984).

Luminosidade, conforto e a física também. A física, no seguinte aspecto: toda vez que a gente caminha sempre pelo mesmo lugar, as coisas vão sendo empurradas pros lados. Então numa Gruta você tem um caminho quase que já pré-definido, sempre passa pelo mesmo lugar e aí tudo que é descartado vai ser sempre deslocado pros lados, tanto é que onde tá sendo encontrado mais material é justamente na escavação que tá bem na parede, em um dos lados da Gruta. (MAGALHÃES, 28/10/2013).

Proposto isso e reconhecendo que nem todas as informações poderiam ser obtidas através da escavação de toda a área da gruta, as mesmas foram realizadas em locais estratégicos, segundo quadrantes de 1m^2 subdivididos em quadrículas A, B, C e D, de 50cm^2 cada (como mostra a FIGURA 2), sendo estas escavadas em níveis naturais de até 5cm e de acordo com as camadas. Os níveis têm como propósito o controle do registro e da coleta do material. As escavações por níveis são necessárias para que o arqueólogo obtenha certo controle cronológico da ocupação do lugar. Já as camadas são os diferentes estratos de solo deixados durante as diferentes ocupações que ocorreram no lugar ao longo do tempo. Cada camada apresenta características, especificidades e restos materiais de acordo com as ações e atividades desenvolvidas sobre o solo.

FIGURA 2: Quadrante subdividido em quadrículas

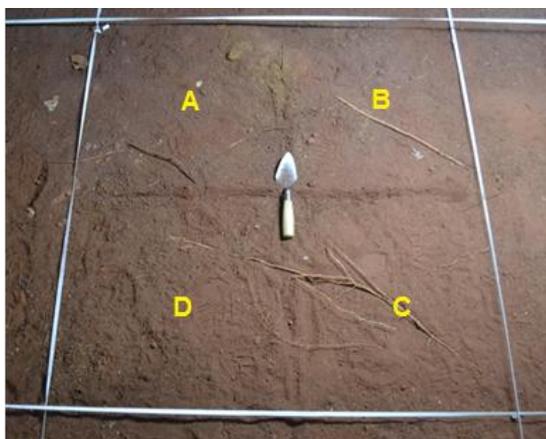


Foto: Schmidt.

A coleta dos materiais arqueológicos envolve alguns procedimentos que variam dependendo do tipo de material. E ela pode ser realizada mediante duas formas: a primeira ocorre no ato da escavação e a segunda com o auxílio da peneira, momento em que o solo passa pelo processo de triagem para verificar se neste ainda há material. Geralmente esses materiais são de menores dimensões.

No ato da coleta dos materiais arqueológicos, esses são identificados primeiramente com etiquetas (onde ganharam suas primeiras fontes informacionais) como mostrado abaixo

(FIGURA 3) e posteriormente é preenchida uma ficha padronizada, no tablete, com informações mais detalhadas referentes ao material em si e ao contexto em que foi encontrado. Temos como exemplos de informações o nome do sítio, sua localização, sua numeração, o tipo de ocorrência, dentre outras.

FIGURA 3: Primeiro documento produzido, a etiqueta contém informações referentes ao tipo

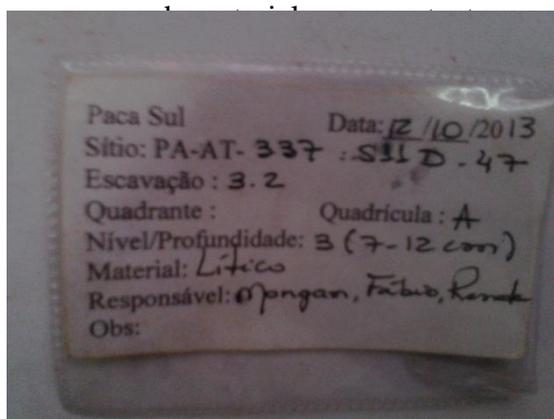


Foto: Renata Maia

Com o término da escavação, são feitos o registro dos perfis (parede e fundo da escavação) por meio de fotos e croquis¹⁸⁸ e a descrição das camadas identificadas.

Nessa escavação foram identificadas e desenhadas sete camadas constantes no perfil do solo, com a descrição de suas respectivas características. No desenho do perfil se registra aquilo que se nota, para que posteriormente seja realizada a descrição das camadas e da escavação. Esses dados serão somados ou confrontados depois.

Abaixo, para exemplificar (FIGURA 4) temos alguns tracejados delineando o perfil a ser desenhado.

FIGURA 4: Perfil das camadas com suas respectivas características.



¹⁸⁸ Desenhos do sítio e de suas escavações.

Foto: Schmidt.

Conforme mostrado nas questões supracitadas, foi possível averiguar os primeiros documentos produzidos em uma expedição arqueológica, desde seu início até o seu término. Com isso pôde-se notar, como pretendido, os primeiros processos de informação que os materiais arqueológicos ganham ao longo desta etapa.

Vale ressaltar, que além dos materiais arqueológicos, outras informações são relevantes para a pesquisa, principalmente o contexto histórico, cultural e ambiental em que estes foram encontrados, pois só assim os arqueólogos poderão chegar a conclusões mais concretas acerca do que fora vivenciado há muito tempo atrás.

O mapeamento da área em questão, procedimento realizado com o aparelho de estação total deve possibilitar a inserção dos sítios arqueológicos em um sistema de informações geográficas. Por isso há a necessidade de se obter as medidas de vários pontos do sítio. Isso tudo, com auxílio de softwares, que permitem a criação de modelos sistemáticos de gerenciamento das informações geográficas ali encontradas.

Atreladas a essas informações obtidas em campo, os materiais arqueológicos ganharão outras quando chegarem na instituição destinada, o Museu Goeldi.

Na instituição museológica esses materiais arqueológicos serão inseridos no acervo mediante alguns tratamentos, os quais darão margem para que se possa discutir, mais adiante, a rede de informações geradas em torno deles. Inclusive contextualizando-os com outros objetos arqueológicos, que possam ter sido encontrados na região ou até em localidades bastante distintas

5 FLUXO E PROCESSAMENTO DE INFORMAÇÃO NO SETOR DE ARQUEOLOGIA DO MUSEU GOELDI

O tempo de trabalho em laboratório tornou-se essencial para o conhecimento dos procedimentos básicos e primordiais que envolvem a teia de informações que é gerada em volta do material arqueológico quando este chega de campo, pois agora o mesmo está em uma instituição científica a mercê de novos tratamentos e novas observações. Com isso, ganhará algumas documentações e muitas outras relações informacionais se estabelecerão.

Portanto, o objeto quando entra para o contexto museológico, se descaracteriza do seu contexto primário, mas se torna um documento, estabelecido pelo processo de musealização que confere ao objeto um significado quando vai ser estudado e classificado, ganhando um significado social, histórico e cultural. Por esse viés pensa-se a documentação museológica como um processo de construção informacional, capaz de atribuir valores a um determinado objeto.

A partir desse momento, os materiais arqueológicos passarão a ter diferentes tratamentos, dependendo das especificidades de suas composições. Alguns serão limpos (as cerâmicas e os líticos) e outros separados e levados para análises químicas ou físicas mais específicas (a composição química do solo, por exemplo) em laboratórios, inclusive, fora do país, como é o caso do carvão para obtenção de datação por C^{14} .

Na instituição, os materiais arqueológicos serão higienizados e dependendo de sua natureza serão numerados, afinal, “o número é a ponte entre o objeto e a sua documentação” (FERREZ, 1994, p. 72). Este último, facilitará sua localização e posterior análise. Para cada sítio arqueológico há um catálogo com as fichas de campo contendo informações do sítio, das escavações e dos objetos coletados.

O sistema de numeração permite o controle da quantificação dos objetos contidos no Museu, pois é o número de registro que permite a identificação das posteriores informações que serão atribuídas aos materiais. Lembrando que cada museu, de acordo com sua necessidade, adota seu próprio sistema (FIGURA 5).

FIGURA 5: Bolsista numerando o objeto de acordo com a escavação, quadrante, quadrícula e nível.



Foto: Renata Maia

Seguidas da numeração são realizadas as análises e as classificações dos materiais arqueológicos e com elas realiza-se a produção de vários documentos. Consequentemente são atribuídos aos objetos informações, dependendo principalmente de sua natureza, de sua morfologia, de sua função, dimensões, técnicas de fabricação, e assim por diante (FIGURA 6).

Essas informações, processadas cientificamente, serão usadas em futuras pesquisas que intentam levantar, interpretar ou comprovar hipóteses atinentes aos materiais arqueológicos. Como enfatiza Dodebei (2000, p. 61), o documento para a Arqueologia refere-

se também “a noção de registro, uma vez que seu trabalho e a razão de sua atividade não se restringem apenas ao objeto, mas, sobretudo, à interpretação dele”.

FIGURA 6: Bolsista analisando material na Lupa binocular para verificar o anti-plástico (matéria aditivada à argila constituinte das cerâmicas)



Foto: Renata Maia

É por intermédio da classificação que poderão ser inferidas análises mais específicas acerca dos materiais. É, portanto, o momento da junção do trabalho de campo e das análises em laboratório e com isso a pesquisa “documental”, sob o ponto de vista da ciência (e o contexto primário, o uso do objeto, histórico etc – tem que ser pesquisado pelas diferentes áreas inclusive a museologia), se completa. Como Dannel (2006, p. 169) destaca: “a classificação é o único meio de criar as unidades intensivamente definidas necessárias para a ciência...”.

6 DOCUMENTAÇÃO ANTIGA E DOCUMENTAÇÃO ATUAL

No início das pesquisas arqueológicas no MPEG, muita informação era perdida no ato da coleta e, posteriormente, na musealização de um determinado objeto. A busca pelos objetos esteticamente belos e inteiros encobria e desconsiderava uma série de fatores que pudessem futuramente ser considerados como veículos de informação. Hoje, informações referentes ao contexto histórico, formas de coletas, bem como os registros são pautados com o rigor que possibilite posteriormente análises mais consistentes acerca daquele objeto. Logo, fatores antes ignorados, contribuem enormemente para o fluxo da dinâmica da rede informacional existente hoje.

Ainda que uma série de fatores tenha influenciado gradativamente na forma como os materiais arqueológicos foram e estão sendo coletados pela instituição ao longo dos anos, a atenção dada aos diferentes objetos varia, obviamente, segundo os interesses dos

pesquisadores. Para os objetos coletados nos primeiros anos da história do Museu o tratamento é diferenciado, sendo estes acondicionados no Acervo da Arqueologia, já os materiais coletados posteriormente a esse período permanecem no Salão da Reserva Técnica. Isso talvez possa ser justificado pela estrita relação dos primeiros artefatos coletados com a fundação do Museu. Também é de se destacar que a falta de espaço no acervo inviabiliza esta ação.

A partir do momento que se registrou os trabalhos desenvolvidos em campo e no laboratório, os objetos coletados passam a ser vistos como “testemunhos que representam comportamentos culturais passados, que devem ser interpretados, à luz do instrumental teórico disponível, para o entendimento da dinâmica sociocultural de quem os produziu” (AZEVEDO NETTO, 2007, p.12).

Com base nos procedimentos realizados com os materiais arqueológicos (supracitados), quanto aos diferentes tratamentos, é possível observar processos de perda e ganho informacional, que se estabelecem entre o ato de documentar e de descontextualizar o objeto de seu lugar de origem. Pode-se assim, enfim, adentrar no que o autor Bruno Latour (2000) define e defende como centro de cálculo numa instituição científica.

Latour (2000) convalida a ideia de instituição científica pensada como um verdadeiro centro de cálculo, onde é compreendida como um sistema de redes de informações que adquirem e ao mesmo tempo reproduzem/devolvem os conhecimentos que detêm. Tal questão é exemplificada na referida colocação do autor, quando este analisa o trabalho de um naturalista retirando uma ave de seu contexto natural e levando-a para o contexto científico:

[...] em comparação inicial, em que cada ave vivia livremente em seu ecossistema, que perda considerável, que diminuição! Mas, em comparação com a situação inicial, em que cada ave voava invisível na confusão de uma noite tropical ou de um amanhecer polar, que ganho fantástico, que aumento! O ornitólogo pode então, tranquilamente, em local protegido, comparar os traços característicos de milhares de aves tornadas comparáveis pela imobilidade, pela pose, pelo empalhamento. O que vivia disperso em estados singulares do mundo se unifica, se universaliza, sob o olhar preciso do naturalista (LATOURE, 2000, p. 25).

Nesse sentido, o Museu Goeldi, a partir de um setor específico, no caso a Arqueologia, é pensado nesta pesquisa, como uma instituição museológica que se apropria de objetos da cultura material, construindo e destruindo informações referentes a esses objetos, ou seja, um centro de cálculos que compõe uma “... vasta rede onde circulam não signos, não matérias, e sim matérias tornando-se signos” (LATOURE, 2000, p. 21).

A perda de informações acontece a partir do momento em que esses objetos da cultura material saem de seu contexto de origem (no caso o sítio arqueológico) e deixam de

ter suas informações primeiras. No ato da higienização esses objetos também estão propícios a essas perdas e muitas das vezes ganham “cicatrizes” como marcas de escovas e pequenas quebras.

Por outro lado se “ganha” dada à quantidade de informações que tais objetos adquirem quando passam a compor um espaço museológico e se articulam na rede informacional de diversos objetos arqueológicos coletados ao longo da história do MPEG e em muitas das vezes dispostas a outros núcleos informacionais, pois podem ganhar, por exemplo, uma documentação virtual na internet. A esse respeito, Cândido (2006) destaca:

Neste sentido, o objeto incorporado a um museu, ao ser retirado do contexto original e transferido para um local de domínio público especialmente preparado para a sua guarda e exibição, perde seu valor de uso / função e assume o papel de bem museal, cuja ‘preciosidade’ é balizada por sua carga documental e simbólica, que o distingue da condição anterior (p.43).

Melo *et al* (2012, p. 169) infere que “A ideia de centro de cálculo nos aponta para um mecanismo antropofágico, que além de digerir e assimilar é capaz de devolver algo novo ao sistema, mas não apenas uma simples devolução, mas algo capaz de gerar fora do sistema algo inovador”. A partir disso temos a produção e principalmente a circulação de informação no espaço, pois dadas as interpretações os objetos irão comunicar algo inferente ao contexto do qual foram retirados. Pois como estabelece Cândido:

A vida dos objetos está intimamente ligada ao trabalho humano, revelando usos, costumes, técnicas, práticas e valores de diferentes épocas e culturas. Socialmente produzidos, os objetos materiais, usando um vocabulário diverso, podem nos falar sobre as várias formas de presença do homem em seu meio ambiente (CÂNDIDO, 2006, p.43).

Nesse sentido, considera-se que o objeto, pensado aqui como fonte documental, oferece as bases essenciais para a comunicação através das informações que estabelecem em sua institucionalização. Assim, torna-se imprescindível ater-se aos cuidados necessários para manter vivas estas informações que se estabelecem nesses objetos. Fato que estabelece conseqüentemente a relação dos cuidados que atentam para a preservação nos espaços museológicos. Desse modo, como afirma Cândido, “deve-se entender a preservação não como um fim, mas como um meio de se instaurar o processo de comunicação...” (CÂNDIDO, 2006, p. 34).

No entanto, é importante assinalar que o museu, como uma instituição da informação deve possibilitar o gerenciamento adequado de seus acervos e refletir teoricamente sobre a sua prática documental. Fator esse que precisa ser estimado por meio de instrumentos articulados a sistemas de informação, com o intuito de controlar e facilitar o acesso informacional. Esse

controle pode e deve ser realizado através dos diversos documentos que são produzidos no momento em que um objeto adentra na instituição.

7 CONSIDERAÇÕES

Muito se vem discutindo sobre as atividades desenvolvidas por instituições museológicas referentes à conservação, curadoria de acervos e exposições, mas ainda fala-se relativamente pouco sobre os trabalhos realizados em documentação, bem como da estreita relação dos Museus com a Ciência da Informação.

Não se atentando para a realização dessas atividades como meios de elucidar processos informacionais, exceto as exposições museológicas que compreendem o principal elo entre Museu e público no sentido de divulgar o conhecimento que é produzido em torno do conhecimento, em nosso caso específico, do conhecimento científico e do patrimônio arqueológico.

Nesse sentido, ressalta-se a importância da realização minuciosa de uma documentação museológica pautada no diálogo entre os procedimentos de salvaguarda dos objetos, ou seja, entre o pesquisador e a instituição museológica, reforçando a ligação que deve existir entre ambos. Onde o próprio processo de Musealização corresponde e ilustra esse elo entre a Museologia e a Arqueologia, pois por meio desse processo se seleciona e se valoriza os elementos do conhecimento, mediante interpretações. Sendo a partir dessas ações, que se irá produzir o conhecimento qualificado, científico e museológico.

Esse é o elo que se julga importante pelo fato muitos profissionais que atuam em museus desconhecem parte dos processos que envolvem a composição de construção informacional de seus objetos de estudo. Pois se não houver uma ponte entre as áreas, que possibilite esse entrelace, muito será perdido quanto à produção e difusão do conhecimento, pois a rede de informações existentes em torno dos objetos não se inter-relacionará tão proveitosamente.

Atualmente as metodologias de coleta dos materiais arqueológicos e o registro documental destes, como analisado no decorrer do trabalho, permitem um acúmulo considerável de informações sobre determinado objeto, fator esse que complementa o fluxo e o processamento de informações produzidas e difundidas pela instituição museológica.

Essa rede de informações presente no Museu situa as relações transdisciplinares entre a Museologia, a Arqueologia e a Ciência da Informação que ocorrem e compõem o espaço. Nesse sentido temos a origem desta rede no exemplo analisado por Latour (2000) no seu centro de cálculo.

De volta à análise do Museu como centro de cálculo, temos, conforme citado por Latour (2000) a constituição do que o autor determina de centro e de periferia. O centro seria a instituição científica (Museu Goeldi), lugar onde os materiais arqueológicos são “depositados” e a periferia o lugar de onde eles vieram (sítio arqueológico, localizado em Canaã dos Carajás).

Nessa perspectiva, os materiais arqueológicos coletados em campo irão compor uma parte do lugar de origem agora alocado no centro, pois a “[...] a expedição vai permitir ao centro acumular conhecimentos sobre um lugar que até aí ele não podia imaginar.” (LATOURE, 2000, p. 23).

Dessa relação centro e periferia perpetra-se a existência de uma rede de informações no Museu. Nesse sentido “A Informação em Museus situa o encontro entre Ciência da Informação e Museologia, sobretudo e em especial, na informação enfocando, assim, tanto coleções (armazenadas, expostas, representadas e/ou citadas em edições etc.), quanto elementos e espaços” (LIMA & COSTA, 2007, [s.p.]). Lembrando que o campo científico e o público, em decorrência da divulgação do conhecimento, também são periferias que se estabelecem neste centro de cálculo.

Em grande parte a noção de patrimônio arqueológico que temos atualmente sobre a região amazônica advém do que é produzido e difundido pelo Museu Goeldi, esse fator por si só justifica a importância e o cuidado que se deve ter com as informações que são geradas por essa instituição.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de, Informação e Memória – As relações na pesquisa. **Revista História em Reflexão**: Vol. 1 n. 2 – UFGD - Dourados Jul/Dez 2007.
- CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. **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, 2006. 2ª Edição.
- CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação** / Marília Xavier Cury – São Paulo: Annablume, 2005.
- DESVALLEES, A. Mairesse, F. (Eds.). (2010). **Conceptos claves de Museología**. Paris: Armand Colin, 87p.
- DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o Conceito de Documento. In: **Memória, Identidade e Representação** / LEMOS, Maria Teresa ToríbioBrittes e Moraes, NILSON Alves de (Organizadores). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

DUNNELL, Robert C. **Classificação em Arqueologia**/ Robert C. Dunnel; tradução Astolfo G. M. Araujo. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREZ, Helena Dobb. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio n. 2**, Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN, p. 64-74, 1994.

FILHO, Durval de Lara. Museu, objeto e informação. **Transinformação**, Campinas, 21 (2): 163-169, maio/agosto, 2009.

LATOURE, B. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: **O Poder das Bibliotecas**. BARATIN, M. & JACOB, C. (Ed.), Editora da UFRJ, 2000, p. 19-44.

LIMA, Diana F. C. Museologia e patrimônio interdisciplinar do campo: história de um desenho (inter) ativo. In: ANCIB; PPGCI-UFBA. (Org.). ODDONE, N.; BRÄSCHER, M. (Orgs.). ENANCIB 2007, **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (8)** - Promovendo a inserção internacional da pesquisa brasileira em Ciência da Informação, GT-Debates sobre Museologia e Patrimônio. 0ed.Salvador: ANCIB; PPGCI-UFBA, 2007, p. 1-16.

LIMA, Diana. F. C.; COSTA, I. F. C. Ciência da informação e Museologia: estudo teórico de termos e conceitos em diferentes contextos -- subsídio à linguagem documentária. In: CIFORM, 7. **Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa**. 2007, Salvador - BA: Insti, [s. p.].

LIMA, Diana F. C. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. **Museologia e Patrimônio**, v. 3, p. 16-26, 2010.

LIMA, Diana F. C.; COSTA, L. L. M. O termo museólogo e seu conceito: análise da atividade profissional em coleções de artistas plásticos contemporâneos. In: ANCIB; UFSC. (Org.). BRÄSCHER, M.; CAFÉ, L. (Org.) ENANCIB 2013 - **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (14)**. 1ed.Florianópolis: UFSC; ANCIB, 2013, v. 1, p. 1-21. CAPITULO DE LIVRO

LOURENÇO, Maria Cecília França. Imaginário e Museus: das Musas às Coleções, In: **Museus acolhem o moderno**. EDUSP. São Paulo, 1999. p. 59-75.

MAIRESSE, F.. Samuel Quicchebeeg et le patrimoine e immaterial. In: **International Symposium do ICOFOM: museology and intangible heritage**, 2004. Anais...Seoul, Korea: ICOFOM, 2004. Pg. 54-61.

MELO, Diogo Jorge de; MONÇÃO, Vinicius de Moraes; AZULAIA, Luciana Cristina de Oliveira; SANTOS, Mônica Gouveia dos. Antropofagia e Museofagia: desvelando relações interculturais. In: T.C.M. SCHEINER, M. GRANATO, M.A.G.S, REIS, G.B. AMBROCY. (Orgs.) **Termos e Conceitos da Museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral**. 1ª Edição, Rio de Janeiro: UNIRIO, MAST, 2012, Vol. 1, pg. 165/173 Universidade Federal do Pará / UFPA, 2012.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Museu e o problema do conhecimento. **Anais Museus Casas IV/ FCRB**, 2000.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p.51-86.

SCHEINER, Tereza Cristina. O Museu, a palavra, o retrato e o mito. In: **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio**, UNIRIO/MAST, nº. 1, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Armando Malheiro et al., **Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação**. Porto: Afrontamento, 1999. p.23-27.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15304&sigla=Legislacao&retorno=paginaLegislacao>. Acesso em 30.07.2014

CONCEITOS, TERMOS E LINGUAGES DA MUSEOLOGIA: NOVAS ABORDAGENS

CONCEPTS, TERMS AND LANGUAGES OF MUSEOLOGY: NEW APPROACHES

Tereza Cristina Scheiner¹⁸⁹

Resumo: Nas três últimas décadas pode-se compreender a Museologia simultaneamente como lugar de pensamento e instância narrativa. Como lugar de pensamento, ela é produto de um exercício teórico amplo e consistente, onde cabem todas as interfaces possíveis com os diferentes modos, instaurados pela ciência, pela filosofia e pela arte, de pensar o Real. Como instância narrativa, opera no fluxo dos interdiscursos, num movimento incessante de autoconstrução e reconstrução de sentidos, tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista terminológico e documental. O presente trabalho explora essas tendências, buscando analisar alguns aspectos dos movimentos de conceptualização no âmbito da Museologia e as relações destes com a geração de termos considerados básicos para o campo, ressaltando, neste processo, a importância das linguagens de especialidade - já que são elas que organizam, no interior do campo e nas suas interfaces externas, as estruturas e movimentos simbólicos que o definem como tal. Como exemplo, apresenta alguns resultados de pesquisa desenvolvida, desde 2005, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

Palavras-chave: Museu. Museologia. Conceptualização. Termos e Conceitos. Linguagem Museológica.

Abstract: In the last three decades Museology has been apprehended simultaneously as a locus of thought and a narrative instance. As a locus of thought, it is the product of a wide and consistent theoretical exercise that encompasses all possible interfaces with the different approaches to reality developed by Science, Philosophy and Art. The present work explores such tendencies, trying to analyze some aspects of the movements of conceptualization within Museology as well as their relationships with the generation of terms that are considered basic to the field. In this process, the importance of specialized languages is highlighted - since they are responsible for the organization, in the field itself as well as to its external interfaces, of the symbolic structures and movements that define its identity as a disciplinary field. Some outcomes of a research, developed since 2005 at the Graduate Program in Museology and Heritage, are presented as example.

Keywords: Museum. Museology. Conceptualization. Terms and Concepts. Museological Language.

1 PARA INICIAR: PENSAMENTO CRÍTICO, MUSEOLOGIA E A CHAMADA 'MUSEOLOGIA CRÍTICA'

Uma das tendências que vem se ampliando nos últimos anos é a da abordagem dita 'crítica' da Museologia, fundamentada, ao que parece ser, numa perspectiva advinda do pensamento crítico na filosofia e nas ciências sociais.

¹⁸⁹ Museóloga, Geógrafa, Mestre e Doutora em Comunicação. Professora, Escola de Museologia, UNIRIO. Coordenadora, PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Vice-Presidente, ICOM

As análises desenvolvidas nesta via de reflexão, ainda que interessantes e pertinentes aos estudos teóricos do campo, trazem muitas vezes equívocos conceituais e de abordagem que podem contribuir para gerar, ou aumentar, mal entendidos sobre os temas abordados. O principal deles é acreditar, ainda, que o museu é apenas uma instituição – perspectiva já praticamente em desuso entre os autores do campo teórico da Museologia e refutada através das muitas idéias em contrário, apresentadas numa ampla e rica gama de trabalhos publicados por autores dos mais diversos países¹⁹⁰. Outro equívoco é vincular a origem do Museu a um ‘templo das musas’ e a origem de um ‘museu moderno’ ou ‘museologia moderna’ às práticas renascentistas, desdobradas numa perspectiva patrimonialista que teria sua razão de ser no âmbito de uma sociedade essencialmente voltada para o capital. E finalmente, é também equivocado confundir Museu (fenômeno) com museus (manifestações do fenômeno); Museologia com prática em museus; e Museologia com narrativas sobre museus. E mesmo que a narrativa sobre os museus e a Museologia possa ter-se fundamentado, em algum momento do séc. 19, nas idéias positivistas, o pensamento teórico no campo já não mais compreende ou aceita como fundamento a relação de causa e efeito entre um ‘templo das musas’ e uma instituição museu voltada essencialmente ao acúmulo de objetos¹⁹¹.

Sabemos ser mais fácil identificar o Museu pela sua forma institucionalizada e pela presença de coleções, como vem sendo feito de forma hegemônica há alguns séculos. Mas tomar o todo por uma das partes constitui equívoco epistêmico, uma crença já não mais possível de sustentar no ambiente contemporâneo de pensamento, onde tudo é relativizado e percebido em processo. Ora, se o Museu é visto (como deve ser visto, hoje), mesmo que por um grupo de pesquisadores do campo, como fenômeno, fluxo, instância de encontro, evento, acontecimento, ele é mais amplo e livre do que se percebe, é todo potência – e como tal, tem uma força e um poder mobilizador que são intrínsecos a sua própria essência. Estariam corretos, portanto, aqueles que percebem o Museu como campo de disputas ou como instância de resistência. E mais ainda - assim percebido, o Museu é da ordem da comunicação, e não da acumulação; ele está em permanente movimento, qualquer seja o modo pelo qual se manifesta.

¹⁹⁰ Ver, entre outros, DELOCHE, B. (2000), DESVALLÉES, A. (1992, 1994), CURY, M.; MAIRESSE, F.; RANGEL, M.; RUSCONI, N. (1999); KLAUSEVITZ, W. (1980), SOARES, B. (2008), STRANSKY, Z. Z. (1974; 1976; 1979; 1980), ICOFOM LAM (1992).

¹⁹¹ Ver SCHEINER, T. As Bases Teóricas do Museu e da Museologia. **ICOFOM STUDY SERIES** no. 31, 1999, 106-174; e **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Dissertação de Mestrado. RJ: ECO/UFRJ, 1998.

Imaginar a existência de uma cisão entre um museu ‘clássico’ e um ‘novo museu’ é, portanto, uma perspectiva que não se sustenta no âmbito da episteme contemporânea: são idéias que tiveram um espaço de manifestação no início da segunda metade do século 20, quando era importante fazer a crítica do *modus faciendi* capitalista; e quando ainda se podia acreditar num projeto de futuro e num projeto de sociedade. Na perspectiva de então, poderia caber a defesa de uma concepção de museu voltado para a participação social, como se a verdadeira questão da prática museológica fosse o modelo de museu, a representação do fenômeno - e não o modo como dele se apropriavam os diferentes grupos sociais.

A disseminação das novas tecnologias e a conseqüente revolução epistêmica acontecida nas três últimas décadas permitiu, a um grupo de teóricos do campo, compreender que a verdadeira essência do Museu é a mudança, é o movimento; e que o verdadeiro problema do Museu é o modo pelo qual os diferentes grupos de interesse dele se apropriam. Não existe, portanto, um modelo representacional de Museu que seja mais democrático, mais amplo e mais eficaz do que os outros; e nenhum deles é essencialmente ‘patrimonialista’ ou ‘social’. Tudo se resume às narrativas que sobre eles se constroem. Em 1993, González de Gómez já apontava para o fato de que, a partir do século 19,

o sujeito perderá toda força explicativa – não só na esfera do conhecimento, mas também enquanto agente de ações e transformações sociais. O estruturalismo, os novos estudos da semiótica e as epistemologias sem sujeito constituem as novas premissas do conhecimento e de sua possibilidade de objetividade (GONZALEZ DE GÓMEZ, M.N.,1993, p. 220).

Neste contexto florescem, sob influencia de Pierce e Saussure, as filosofias da linguagem; o signo é consagrado como foco central do pensamento, como "solo do conhecimento do real" - sendo comunicação e conhecimento percebidos como "acontecimentos no interior do signo" (GONZALEZ DE GÓMEZ, M.N.,1993); e a língua, como a "estrutura de relações objetivas que torna possível a produção do discurso e sua decifração" (BOURDIEU, apud González de Gómez, 1993)¹⁹². Fica assim relativizada a idéia dos museus centrados em objetos, que se oporiam aos museus centrados em comunidades - pois em nosso entender, todas as representações do fenômeno Museu se articulam a partir e

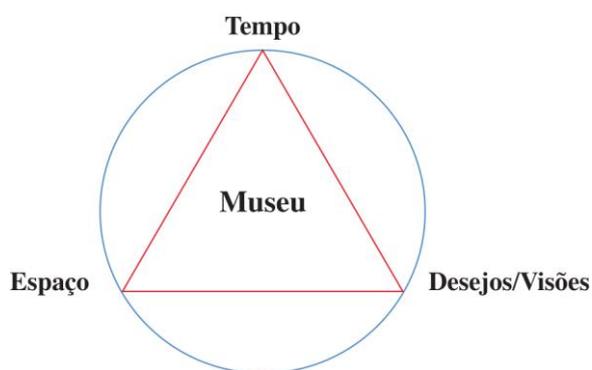
¹⁹² Gómez lembra a ênfase dada no contemporâneo ao produto do conhecimento e ao conhecimento objetivado, fundamentada em parte nas ideias de Popper. O domínio do signo passaria a agregar as práticas dos muitos sujeitos e campos do saber, dando à representação do conhecimento um lugar central; e, às novas tecnologias, o papel de reordenar, em novos planos, a ordem do discurso. As linguagens passaram a homologar, via interpretação "todas as tradições disciplinares e técnicas em torno da representação [...] e seus suportes ou registros" (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 1993).

em torno das narrativas de mundo de determinados indivíduos e/ou grupos sociais. Partindo da idéia de um Museu em movimento, em continuada construção, pode-se melhor compreender e aceitar a prática dita 'museológica' como prática social: como tal, ela sempre se dará na relação interpessoal e/ou intergruppal.

...E que dizer dos objetos materiais (frequentemente denominados 'bens culturais móveis'), tão equivocadamente celebrados como o centro da prática museológica? Ora, eles são o que são: objetos. Museus se realizam no encontro entre pessoas - podendo ou não utilizar objetos materiais como elementos de mediação, como ferramentas que exemplificam seus movimentos de fala. Imaginar que objetos materiais possam ser o centro dos museus e da Museologia é desconhecer (ou desprezar) a existência das manifestações não instituídas de Museu (o museu interior, o museu global, e mesmo o museu virtual/digital); é minimizar a importância dos museus de território, que mediam suas narrativas de mundo a partir do espaço geográfico, dos registros da natureza e das trocas culturais; é também desconsiderar o fato de que objetos materiais existentes em alguns tipos de museus - reconhecidos como 'objetos musealizados', formando 'coleções' - ali estão para ocupar um lugar simbólico, um lugar de representação: mais que objetos, são signos. Nesta perspectiva, poderíamos dizer que todos os museus elaboram suas narrativas em torno de objetos - objetos simbólicos, dos quais fazem uso para exemplificar suas narrativas sobre o Real.

Nas três últimas décadas pode-se compreender a Museologia simultaneamente como lugar de pensamento e instancia narrativa. Como lugar de pensamento, ela é produto de um exercício teórico amplo e consistente, onde cabem todas as interfaces possíveis com os diferentes modos, instaurados pela ciência, pela filosofia e pela arte, de pensar o Real. Nesta instancia, é possível imaginar a possibilidade de uma dimensão ontológica do Museu - o Ser do Museu, aqui apreendido como parte da essência do Humano (SCHEINER, 1999, p. 160); ou projetar o pensamento na direção de um devir do Museu, ou *museu do devir*. Pode-se mesmo caminhar na direção de uma epistemologia da Museologia, aceitando o Museu na sua essência, como produto do pensamento. Já como instancia narrativa, a Museologia opera no fluxo dos interdiscursos, num movimento incessante de autoconstrução e reconstrução de sentidos, tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista terminológico e documental. Ela não se resume, portanto, a um conjunto de praticas, ainda que estas possam ter sido direta, ou exclusivamente desenvolvidas e/ou utilizadas em museus e pelos museus. Assim sendo, muito do que é percebido por alguns autores como 'museologia' se inscreve, na verdade, no âmbito da pratica museográfica, não chegando a constituir-se como instancia narrativa, ainda que possa contribuir para a geração dos discursos elaborados em e pelos museus.

Se cada museu se constrói e se alimenta das narrativas que faz de si mesmo, ou das narrativas que dele faz o corpo social, o mesmo se dá com a Museologia – que se autogera (ou regenera) a cada abordagem que dela se faz. A Museologia será, portanto, mais ou menos crítica na medida em que reflete os tempos e espaços de pensamento e as escalas de valores de cada grupo social. Como lugar de pensamento, é uma instancia de reflexão sobre o Real, traduzida no exercício constante de pensar as diferentes dobras (ou nervuras) do Real que se nos apresentam (realidades), na sua complexa relação com as muitas manifestações do Museu; como instancia narrativa, fará a abordagem do Real, em multiplicidade, numa perspectiva de cotidianidade – em sucessivos movimentos de identificação, análise e interpretação. A partir destas premissas, poderíamos afirmar que não existe Museologia que não seja crítica, assim como não existe museu que não seja social. O que existe são discursos elaborados em maior ou menor sintonia com as tendências epistêmicas, ideológicas e estéticas de cada tempo, espaço e/ou sociedade onde se configura e desenvolve cada museu. Cada museu é assim uma representação do seu tempo, do seu espaço geográfico e/ou simbólico, dos desejos e visões de mundo dos indivíduos e/ou grupos sociais envolvidos na sua criação e/ou manutenção. É a partir das interfaces entre esses elementos que cada museu desenvolve suas narrativas, conforme sugerido na figura a seguir (Fig. 01):



Alguns exemplos citados por autores da chamada Museologia Crítica serão, assim, exemplos que nos demonstram o quanto as narrativas dos museus (e sobre os museus) estão vinculadas a um aspecto já definido pela Teoria da Museologia, desde os seus primórdios, como necessário: a historicidade¹⁹³. Mas deixam entrever também que a perspectiva historicista pode sobrepor-se à reflexão teórica, especialmente no caso dos autores de outros

¹⁹³ "When solving the problem of museology existence only some authors have given consideration to the proper historical development of museology". STRÁNSKÝ, Z. Z. Methodology of Museology and training of personnel: comments on standpoints. In ICOFOM STUDY SERIES – ISS 3. 1983. p. 16.

campos disciplinares, que tentam analisar o campo da Museologia sem conhecer devidamente este universo. Assim sendo, em vez de Museologia Crítica pode-se estar fazendo uma historiografia dos museus. Já outros autores farão a defesa de uma Museologia que se constrói essencialmente a partir da prática, o que nos leva a uma segunda instância de reflexão - sobre as idéias que estão subjacentes a determinados termos e conceitos utilizados (e até consagrados) pelo campo.

Um exemplo de como a questão pode ser bem abordada é o que ofereceu o filósofo Oscar Navarro em junho último, no âmbito do 37o. Simpósio Anual do Comitê Internacional de Museologia, o ICOFOM¹⁹⁴ - apresentando, em um simples quadro, as três dimensões que fundamentam o conhecimento teórico sobre o Museu e configuram a essência da matriz conceitual da Museologia como campo disciplinar: **a) a dimensão Ontológica** - o que existe? (pode gerar as seguintes questões: que Museu existe? que Museologia existe? o que existe é Museu, é Museologia?); **b) a dimensão Epistêmica** - como saber o que existe? (a partir do signo, do índice, da evidência, da representação); **c) a dimensão Metodológica** - como validamos o conhecimento sobre o que existe? Naturalmente, entre essas três dimensões articula-se o conhecimento - organizado, no campo, sob a forma de padrões de raciocínio que derivam, por um lado, em proposições teóricas; por outro, em diretrizes metodológicas. E como instância de passagem, entre os dois extremos está o desenvolvimento de uma linguagem de especialidade, que fará o movimento de união entre todas as partes, articulando e consolidando a geração e as atribuições de sentidos. Navarro lembra ainda (*apud* MONTPETIT, 1995¹⁹⁵) que a estrutura retórica do discurso museológico é determinada por diferentes lógicas, presentes em cada museu: a lógica da pesquisa e da disseminação do conhecimento; a lógica da ostentação; a lógica da apropriação; a lógica da dominação; e a lógica da comunicação. Esta é uma base digna para repensarmos os processos de conceptualização no campo da Museologia, a sua derivação no engendramento de termos e a conseqüente articulação da chamada 'linguagem museológica', como linguagem de especialidade.

¹⁹⁴ NAVARRO, O. The Epistemological gaze of museums: the Latin American Museology and the politics of the museological institutions. [inédito]. ICOFOM 2014, Paris, França, 5 a 9 de junho de 2014.

¹⁹⁵ MONTPETIT, Raymond. Museums and Knowledge: Sharing Awareness, Addressing Desire. In: **Canadian Association of Museums**. Museums: Where Knowledge is Shared. Québec: Canadian Association of Museums, 1995.

2 TERMOS E CONCEITOS COMO REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DO PENSAMENTO DITO 'MUSEOLÓGICO'

A formação e constituição de um campo disciplinar é permeada, como sabemos, por movimentos de geração e desenvolvimento de uma (ou várias) linguagem(ns) de especialidade, que sintetize(m) e represente(m), no âmbito discursivo, os movimentos simbólicos no interior do campo, bem como as suas relações com os demais saberes e disciplinas. São as linguagens de especialidade que organizam, no interior do campo e nas suas interfaces externas, as estruturas e movimentos simbólicos que o definem como tal. Identificar, reconhecer e organizar sentidos são, portanto, movimentos constitutivos de qualquer instância do conhecimento que deseje estruturar-se como campo. Neste processo, é fundamental identificar, analisar e organizar os conceitos-chave em torno dos quais se articula aquela instância do conhecimento; e conhecer os termos básicos que representam, no seu âmbito, as matrizes sógnicas.

Isto é o que vem fazendo a Museologia há praticamente cinco décadas, com o desenvolvimento de estudos terminológicos, tesouros e dicionários, entre os quais se destacaram os glossários de termos técnicos elaborados pelas associações de museus de diferentes países; e o trabalho realizado por profissionais de museus de várias nacionalidades a partir dos anos 1970, quando

vários grupos de especialistas vinculados ao ICOM, interessados em atender às recomendações da Organização, debruçaram-se sobre os termos e conceitos da Museologia, analisando-lhes os fundamentos ontológicos e as situações de uso. Em sua maior parte vinculados aos comitês internacionais de Documentação (CIDOC, estabelecido ainda nos anos 1950), Formação de Pessoal para Museus (ICTOP, fundado em 1968) e Museologia (ICOFOM, iniciado em 1977), esses especialistas buscavam apresentar à comunidade internacional de estudiosos do patrimônio um conjunto de padrões e normas operacionais que tornasse possível desenvolver, para os museus e a Museologia, uma linguagem comum. Tais esforços resultaram na organização de uma série de glossários, alguns deles vinculados ao ICOM, abrangendo algumas centenas de termos técnicos, em diferentes idiomas: em 1974, foi elaborado um glossário em russo, com 211 termos; em 1975, outro glossário enumerava 300 termos em alemão; outro, ainda, editado em 1978, apresentava 400 termos em idioma tcheco (SCHEINER, 2008, p. 2014-216)

¹⁹⁶

Outro produto desta compilação foi o *Dictionarium Museologicum*, aprovado por uma resolução da Conferência Geral de Museus, (Nova Iorque, 1965) e desenvolvido no ICOM ao longo de duas décadas, com o objetivo de esclarecer problemas conceituais, reduzindo as

¹⁹⁶ Cabe lembrar aqui que projetos similares foram também desenvolvidos no âmbito da UNESCO, resultando em *thesauri* relativos a determinados aspectos do campo museológico e patrimonial.

ambigüidades – especialmente nos trabalhos teóricos do campo¹⁹⁷. É notório que este projeto apresentou, desde o início, dificuldades e equívocos incontornáveis, como a questão da língua escolhida para a sua elaboração (o húngaro), com traduções para o alemão, o inglês e o francês, feitas por especialistas não nativos nesses idiomas; numa segunda versão, publicada em 1979, foi usado como base o léxico alemão (ver SCHEINER, 2008), com traduções para o inglês e o francês; e na terceira, lançada em 1981, foram usados também o dinamarquês, o espanhol, o romeno e o croata. Finalmente, em 1986, foi publicada uma versão do *Dictionarium* com 774 páginas de termos, em 20 línguas diferentes.

A dificuldade de indicar as correspondências de sentidos entre os diferentes termos, nas línguas trabalhadas, alertou os autores para a necessidade de buscar correspondências não só entre os sentidos atribuídos aos termos nas diversas línguas, mas também entre termos, e entre estes e seus correlatos e derivados, no âmbito do mesmo idioma - em países/grupos que utilizam a mesma língua (francófonos, anglófonos, países de língua portuguesa, de língua espanhola, etc.), bem como analisar as relações cruzadas entre idiomas com as mesmas raízes. Não por acaso, o projeto seguinte a este, *Termos e Conceitos da Museologia (Terms and Concepts of Museology)*, iniciado em 1993 pelo ICOFOM, resultou num trabalho sistemático de investigação terminológica nas três línguas oficiais do ICOM - o inglês, o francês e o espanhol; e dentro deste, a pesquisa que derivou no *Dicionário Enciclopédico de Museologia (Dictionnaire Encyclopédique de Museologie)*, publicado em 2011, privilegiou o idioma francês.

Aqui, partiu-se da premissa de que seria praticamente impossível realizar uma obra multilíngüe que respeitasse, com precisão, os significados e as correspondências de sentidos em cada idioma. Pois, como lembra Gisele Rosa,

No discurso traduzido é possível identificar e discutir a variação conceptual que cada cultura pode apresentar pelo levantamento dos subconjuntos do processo de cognição, ou conceptualização, isto é, o arquiconceptus, o metaconceptus e o metametaconceptus. Os valores de uma sociedade decorrentes de sua visão de mundo estão presentes no discurso, sendo este formado por seus membros e cabe aos pesquisadores lexicólogos distinguir os elementos que pertencem à cognição específica e às cognições compartilhadas, ou seja, o que nos aproxima culturalmente em termos de 'conceptualização comum' e o que nos difere na 'conceptualização específica' (BARBOSA, 2009, p.4, *apud* ROSA, 2011, p. 25).

¹⁹⁷ Lembremos que "A necessidade de identificar e definir termos próprios da Museologia já se vinha fazendo presente desde os primeiros anos de existência do ICOM, quando, para precisar sua essência e objetivos, a jovem Organização necessitou definir o que seria "museu": árdua tarefa, que até os dias atuais vem mobilizando sucessivas levadas de especialistas" (SCHEINER, 2008).

Em artigos recentes sobre o engendramento de conceitos em linguagens de especialidade, Maria Aparecida Barbosa examina alguns aspectos relevantes dos níveis conceitual e terminológico, bem como as relações de sentido desenvolvidas no âmbito desses processos, dando especial ênfase às diferenças conceituais e metodológicas entre conceito e definição, e ressaltando a importância da análise de 'constructos do primeiro nível' - arquivconceito, metaconceito, metametaconceito (BARBOSA, 2011, p.61-62). Esta articulação entre a semântica cognitiva e a semântica lingüística é um ponto basilar para os estudos de terminologia, tendo em vista que é na instancia discursiva

que se produz a cognição e a semiose, se instaura a conceptualização de um 'fato', se engendra um conceito e sua manifestação lingüística. É no discurso manifestado, pois, que se presentificam os traços conceptuais, num procedimento de codificação; e é dele que se extraem, num procedimento de investigação, esses mesmos traços (BARBOSA, 2011, p.61-62).

Para Barbosa, "alguns contextos de manifestação do conceito privilegiam o conceito *stricto sensu*, outros, o metaconceito e, outros, enfim, o metametaconceito, sempre numa relação dialética de presentificação dos traços já existentes no sistema e a incorporação de novos traços decorrentes das circunstâncias específicas da enunciação e do enunciado em causa" (BARBOSA, 2011). Seria então necessário estabelecer, para cada caso, um "metamodelo de universo de discurso (...) definido como um conjunto não-finito ou que tende *ad infinitum*, de todos os discursos manifestados que apresentam determinadas características e constantes, assim como determinadas coerções, suscetíveis de configurar uma norma" - que configura um conjunto de critérios de equivalência em torno dos quais se reúnem os discursos manifestados (PAIS, 1984, p.44-45, *apud* BARBOSA, 2011). O modo de engendramento de cada conceito estaria, pois, em função do universo do discurso.

Quais seriam esses processos, nas narrativas elaboradas em museus, por museus e sobre os museus, no âmbito do que se poderia reconhecer como 'discurso museológico'? Ora, seriam processos gerados na maior complexidade: se, como apontado por Barbosa, "no discurso científico, sujeito e anti-sujeito correspondem frequentemente a interlocutores; e se no discurso literário, sujeito e anti-sujeito são instalados no texto pelo autor" (BARBOSA, 2011, p.61-62)¹⁹⁸, veremos que o discurso dito 'museológico' articula elementos do universo

¹⁹⁸ Barbosa continua: No discurso científico/tecnológico, o engendramento de um conceito geralmente se dá em relações intertextuais/interdiscursivas de vários pesquisadores, simultaneamente à formulação da teoria que o contém; no discurso literário, uma obra pode ser auto-suficiente, no engendramento de um conceito, numa intertextualidade intra e interdiscursiva. No discurso técnico-científico, teórico e/ou prático, assim como no discurso literário, o engendramento do conceito é sintagmático, narrativo, transfrástico; no discurso terminológico, é

científico/filosófico (teoria museológica), do universo científico/tecnológico (terminologia técnica, ligada às funções dos museus instituídos), do discurso literário (interpretação) - e que todos esses aspectos se entrecruzam aos 'discursos não lingüísticos', que fazem uso do universo sígnico da filosofia e da arte; e ainda se redimensionam frente às ressonâncias de cada narrativa junto ao corpo social. São múltiplos os sujeitos enunciadore e múltiplas as camadas discursivas, todos eles em constante deslocamento, em constante rearticulação.

Trabalhar uma terminologia da Museologia é, portanto, considerável empreitada, que exige do pesquisador não apenas dedicação e trabalho intenso e sistemático, mas também o desenho de linhas de coerência entre os citados universos. A identificação de arquiconceitos é, aqui, um passo fundamental e absolutamente necessário, se levarmos em conta que

o conceito, enquanto 'modelo mental' ou (...) conceptualização de uma experiência, funciona como um arquiconceito temático que orienta a tematização em diferentes discursos verbais, não-verbais e sincréticos, no interior de determinada cultura ou no âmbito de várias culturas (BARBOSA, 2011, p.61-62).

Este seria o caso, na Museologia, dos conceitos sobre os quais se engendraram os termos PATRIMÔNIO, MUSEOLOGIA e MUSEU - em torno dos quais se articula grande parte das narrativas do campo. Tomados como fundamento, esses conceitos permitem incontáveis desdobramentos, tanto a nível teórico - engendrando metaconceitos e meta-metaconceitos geradores de termos tais como *museal*, *museístico*, *musealidade*, *musealização* - como a nível técnico e operacional, gerando metaconceitos e os conseqüentes termos, tais como *museografia*, *expografia*, *exposição* e similares.

É deste incomensurável universo de possibilidades que se alimentam, hoje, as pesquisas que se desenvolvem nesse âmbito, entre as quais se destaca o projeto Termos e Conceitos da Museologia, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro. O projeto tem o objetivo de discutir a terminologia aplicada pelo campo museológico, visando proporcionar domínio comunicacional, conceitual e prático, no campo - procedimento fundamental para a sua consolidação. Dividido em projetos docentes e em subprojetos discentes que abrangem do nível da iniciação científica ao doutorado, vem apresentando um conjunto de resultados que muito tem contribuído para a consolidação do campo, em âmbito global - e para a sua

compreensão, no âmbito brasileiro. Num dos seus segmentos¹⁹⁹ o projeto desenvolveu, entre 2005 e 2012, o levantamento e análise de termos e conceitos utilizados pela literatura do campo, privilegiando os termos Museu / Museologia / Exposição. A metodologia de pesquisa incluiu: a) o levantamento desses termos em obras especializadas do próprio campo, publicadas entre 1970 e 2011, bem como outras obras de caráter teórico-filosófico, conceitualmente próximas à Museologia; b) a indexação dos termos presentes nos textos, em ficha criada especificamente para o projeto, com um total de dez campos, a saber: termo; definição; equivalentes; exemplo; derivados; correlatos; fonte pesquisada; palavras-chave; resumo; comentários; c) a análise comparativa entre significantes e seus significados, apontando convergências ou divergências semânticas entre os termos pesquisados e enquadrando-os dentro de grupamentos semânticos. Entre 2011 e 2013, o trabalho incluiu ainda - d) a investigação de significados em diferentes idiomas para cada termo pesquisado, buscando identificar possíveis processos de fertilização interdisciplinar.

Tomemos como exemplo o termo *Exposição* - em nosso entender, um termo gerado a partir de um metaconceito do arquiconceito MUSEU. Figurando entre os termos básicos do campo da Museologia, "o substantivo *Exposição* é recorrente na literatura produzida sobre os museus"(CARVALHO, F., MALDONADO, L., SCHEINER, T., 2014), podendo estar ligado à própria gênese do Museu e de seus processos - especialmente os processos comunicacionais por meio dos quais se desenvolvem as narrativas dos museus. "Juntamente com outros substantivos como *museu, museologia, coleção, patrimônio*", integra "um vocabulário ou linguagem pertencente ao domínio da Museologia"(CARVALHO, F., MALDONADO, L., SCHEINER, T., 2014). A pesquisa lembra que o termo *Exposição*, advindo do termo latino *expositio* (comunicação, explicação), pode ser entendido, no contexto da Museologia, enquanto "[...] resultado da ação de expor, assim como o conjunto de objetos expostos ou ainda enquanto o lugar onde se expõe [...]"(DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F., 2010, p...), permitindo identificar três diferentes significados para o termo: a) resultado da ação de expor; b) conjunto de elementos (ou objetos) expostos; c) lugar onde se expõe.

Estes três significados articulam definições claramente identificáveis na literatura do campo. Se a eles forem agregados os sentidos dados para o termo *Exposição*, apresentados pelo núcleo internacional de pesquisa Terminologia da Museologia, dirigido por Desvallées (comunicação, explanação, explicação) ter-se-á um quadro de quatro definições ou conceitos

¹⁹⁹ O projeto "Análise de Termos Relativos aos Fundamentos da Museologia", coordenado pela Profa. Dra. Tereza Scheiner, com subprojeto do mesmo título, desenvolvido com apoio dos bolsistas IC/UNIRIO Felipe P. R. Farias (2005-2007); IC/PIBIC Tamine G. de Andrade (2008-2010) e Felipe Carvalho (2011- 2013); e IC/UNIRIO Luiza Maldonado (2013-2014).

para o termo, no contexto museal. Partindo deste movimento, identificou-se quatro grupamentos semânticos para o termo e buscou-se a sua relação de sentidos, em diferentes contextos de aplicação, na produção teórica do campo. A partir de uma amostra de 96 termos indexados em 5 livros²⁰⁰ e capítulos de livros sobre Museologia, elaborou-se um conjunto de quadros, relacionando os termos indexados aos quatro grupamentos semânticos, conforme segue (CARVALHO, F., In: CARVALHO, F., MALDONADO, L., SCHEINER, T., 2014).:

I - Grupamento Semântico A: EXPOSIÇÃO enquanto explicação/ comunicação

Aqui o termo está em sua acepção mais original: explanação/ explicação sobre algo, como no exemplo: “Exposição é uma [forma de] comunicação interativa proposta com a intenção de estimular o conhecimento, experimentos e flexibilidade da imaginação” (STEFANO, H.; MARCONI, G., 1991, p.64).

II – Grupamento Semântico B: EXPOSIÇÃO enquanto lugar onde se expõe

Neste contexto, o sentido do termo remete aos locais onde são feitas exposições. Nas definições pesquisadas, nenhum termo apresentou como significado somente essa acepção. Ex: "Ação de expor, resultado desta ação. Ação de colocar à vista, vitrine, exposição, mostra, apresentação. Apresentação pública, junto com o que é exposto; *lugar, local onde é exposto*. Figurativamente: ação de sensibilização, de explica, de explicação, expor, narração, história. Argumento, proposta"²⁰¹.

III – Grupamento Semântico C: EXPOSIÇÃO como uma das funções principais do museu

Aqui, o termo apresenta-se ligado estritamente ao museu, significando uma função específica inerente ao mesmo. Exemplo nas definições pesquisadas:

Exposições são uma janela que o museu abre para a sociedade - uma janela que mostra o resultado de tudo o que ocorre no seu interior. Podem ser também uma ponte, um elo de ligação e entendimento entre as coisas criadas pela Natureza e pelo Homem e o modo como tais coisas são interpretadas pelos museus. Exposições são o espelho e a síntese dos caminhos que o Homem vem trilhando, na marcha da Evolução (SCHEINER, 1991, p. 109).

IV – Grupamento Semântico D: EXPOSIÇÃO enquanto conjunto de coisas expostas

Neste contexto, o termo apresenta acepção ligada ao objeto, aqui entendido na sua concepção mais ampla. Assim, refere-se aos objetos expostos, como no exemplo a seguir:

²⁰⁰ ISS 17, ISS 19 e 20, ISS 26 e ISS 35 (escolhidos pela proximidade do tema com as exposições em museus)

²⁰¹ MUSEOGRAFIA E EXPOGRAFIA. In: **Terminologia Museológica: Projeto Permanente de Pesquisa**. ICOFOM. cap. IV, p. 73-90. Maio, 2000, p. 82. Tradução nossa. Grifo nosso.

Uma exposição é uma composição artificial [...] um vasto conjunto de elementos usados de acordo com alguma estratégia. Uma exposição é o resultado de um processo de seleção e manipulação da informação emitida pelos itens do museu (VAN MENSCH, 1991, p. 11).

Como se pode ver, "foi possível enquadrar as definições ou conceitos apresentados na literatura do ICOFOM nos quatro grupamentos semânticos" (CARVALHO, F., MALDONADO, L., SCHEINER, T., 2014), propostos a partir da definição apresentada pelo núcleo internacional do projeto. A partir desses quatro grupos é possível, ainda, identificar o histórico de utilização do termo Exposição na literatura pesquisada, por incidência de uso dos termos e por grupo semântico - e também identificar os significados dos termos por ano e por nacionalidade do autor. Esta divisão em grupamentos semânticos permite ainda efetuar uma análise mais ampla dos contextos aos quais estão aplicados os termos - seja por ano de produção, ou por nacionalidade do autor, possibilitando assim analisar o histórico de possibilidades de utilização por idioma e realidade cultural. Os resultados a seguir (TABELAS 1 e 2) mostram o comportamento dos termos pesquisados nas suas diferentes realidades de aplicação, a partir da indexação efetuada sobre textos publicados entre 1990 e 2010.

TABELA 1: Percentual de uso do termo Exposição (incluindo correlatos e derivados) por grupamento semântico:

Sentido do Termo	%
Sentido A (explicação/comunicação)	45,0
Sentido B (lugar onde se expõe)	12,5
Sentido C (uma das funções do museu)	32,5
Sentido D (conjunto de objetos expostos)	20,0
Outros Sentidos	17,5
Termos Polissêmicos	15,0

Total de termos pesquisados: 40. Fonte: CARVALHO, F.

TABELA 2: Percentual de uso dos termos (excluindo correlatos e derivados) por grupamento semântico:

Sentido do Termo	%
Sentido A (explicação/comunicação)	51,6
Sentido B (lugar onde se expõe)	6,4
Sentido C (uma das funções do museu)	32,2
Sentido D (conjunto de objetos expostos)	29,0
Outros Sentidos	9,6
Termos Polissêmicos	16,1

Total de termos pesquisados: 31. Fonte: CARVALHO, F.

A análise das TABELAS 1 e 2 indica que o termo *Exposição*, no recorte relacionado aos textos indexados, é utilizado na maioria das vezes (51,6%) em seu significado original (grupamento semântico A), estando seu conceito relacionado à comunicação e/ou explanação sobre algo. O grupamento semântico B (lugar onde se expõe) é o menos utilizado na literatura verificada, correspondendo a apenas 6,4% das utilizações. Dentre todos os termos pesquisados, 16,1% podem ser considerados termos polissêmicos, ou seja, termos com mais de um grupamento semântico presente em seu conceito ou significado. Foi ainda possível identificar como o termo *Exposição* e seus correlatos e derivados têm sido aplicados na literatura do campo, ao longo dos anos, como apresentado nas TABELAS 3 e 4, a seguir:

TABELA 3: Número de significados dos termos (incluindo correlatos e derivados) por grupamento semântico, por ano

	Sentido A (explicação/ comunicação)	Sentido B (lugar onde se expõe)	Sentido C (uma das funções do museu)	Sentido D (conjunto de objetos expostos)
1990	0	0	1	0
1991	11	0	8	8
1996	1	0	0	0
2000	3	4	0	0
2005	2	0	0	0
2010	1	1	3	1

Total de termos pesquisados: 40. Fonte: CARVALHO, F.

TABELA 4: Número de significados dos termos (excluindo correlatos e derivados) por grupamento semântico, por ano

	Sentido A (explicação/ comunicação)	Sentido B (lugar onde se expõe)	Sentido C (uma das funções do museu)	Sentido D (conjunto de objetos expostos)
1990	0	0	1	0
1991	11	0	8	8
1996	1	0	0	0
2000	1	1	0	0
2005	2	0	0	0
2010	1	1	1	1

Total de termos pesquisados: 31. Fonte: CARVALHO, F.

Aqui, pode-se observar que o grupamento semântico B só aparece nas fontes pesquisadas a partir do ano 2000. Percebe-se ainda uma pluralidade de sentidos referente ao ano de 2010 - devido, talvez, à publicação, já mencionada, do glossário “Conceitos Chaves de Museologia”, contendo indexados os termos básicos relacionados à Museologia. Já a

pluralidade de significados identificada no ano de 1991 explica-se pela publicação dos documentos de trabalho do 19o Simpósio Anual do ICOFOM em Vevey, Suíça, intitulado “A linguagem da exposição”. Outro processo passível de verificação é a aplicação dos distintos grupamentos semânticos relacionados à nacionalidade dos autores e, conseqüentemente, ao idioma original no qual são utilizados os termos, como apresentado nas Tabelas 5 e 6, a seguir:

TABELA 5: Significado dos termos (incluindo correlatos e derivados) por grupamento semântico, de acordo com a nacionalidade dos autores:

	Sentido A (explicação/ comunicação)	Sentido B (lugar onde se expõe)	Sentido C (uma das funções do museu)	Sentido D (conjunto de obj. expostos)
Argentina	2	0	0	1
Brasil	1	0	2	1
Canadá	1	0	0	0
EUA	1	0	0	0
França	6	5	4	1
Grécia	1	0	0	0
Hungria	0	0	1	0
Índia	1	0	1	1
Israel	0	0	1	0
Iugoslávia	1	0	1	2
Polônia	1	0	0	0
Rep. do Mali	0	0	1	0
Suécia	1	0	0	1
Suíça	1	0	0	1
Tchecoslováquia	1	0	0	0
Zâmbia	0	0	1	1

Total de termos pesquisados: 40. Fonte: CARVALHO, F.

TABELA 6: Significados dos termos (excluindo correlatos e derivados) por grupamento semântico, de acordo com a nacionalidade dos autores das definições:²⁰²

	Sentido A (explicação/ comunicação)	Sentido B (lugar onde se expõe)	Sentido C (uma das funções do museu)	Sentido D (conjunto de obj. expostos)
Argentina	2	0	0	1
Brasil	1	0	2	1
Canadá	1	0	0	0
EUA	1	0	0	0
França	4	2	2	1
Grécia	1	0	0	0

²⁰² Ainda sobre a nacionalidade dos autores dos textos indexados, excluídos os correlatos e derivados, o grupamento semântico A aparece nas 16 nacionalidades; já o grupamento B está presente apenas entre os autores franceses. Os grupamentos semânticos C e D são usuais em diversos países, mas apresentam características peculiares entre os autores brasileiros, entre os quais prevalecem os sentidos do grupamento C; e entre os autores Ioguslavos, com maior frequência de significados do grupamento D, retirando-se, em ambos os casos, a liderança histórica do grupamento semântico A. A pluralidade de sentidos relativas ao uso dos termos por autores franceses pode ser mais uma vez explicado pela publicação do glossário *Conceitos Chave de Museologia*, lançado em 2010.

Hungria	0	0	1	0
Índia	1	0	1	1
Israel	0	0	1	0
Iugoslávia	1	0	1	2
Polônia	1	0	0	0
Rep. do Mali	0	0	1	0
Suécia	1	0	0	1
Suíça	1	0	0	1
Tchecoslováquia	1	0	0	0
Zâmbia	0	0	1	1

Total de termos pesquisados: 31. Fonte: CARVALHO, F.

O resultado da classificação destes termos/conceitos fornece indicadores interessantes sobre a produção acadêmica do campo e sobre a realidade de aplicação do termo estudado. Reflete, ainda, aspectos do desenvolvimento da linguagem de especialidade da Museologia nos anos pesquisados²⁰³, no âmbito do Comitê Internacional de Museologia do ICOM - o ICOFOM - reforçando a idéia de que a elaboração de um conceito, no nível semântico-cognitivo, resulta sempre de um trabalho coletivo, no qual se reflete a captura e/ou reconstrução do imaginário de um dado grupo social. Entretanto, para uma análise mais apurada, ainda se faz necessária a indexação de maior quantidade de termos presentes em textos de diferentes anos e de autores de nacionalidades distintas, para que se possa rastrear a aplicação dos termos com seus distintos conceitos na literatura do campo. Os resultados aqui apresentados estão relacionados ao termo *Exposição*, conforme utilizado em obras do campo no período de 1990 a 2010. E irão certamente se modificar com o acréscimo de novos dados, resultantes de futuras investigações.

Outra abordagem do mesmo projeto desenvolve-se desde 2013, desta vez focalizando a produção científica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Numa primeira etapa, estão sendo analisadas as dissertações de Mestrado já defendidas no Programa. "A inclusão de tais fontes vem atender à necessidade de identificação e análise das aplicações e usos da terminologia de base do campo da Museologia, demanda esta que vem se conformando desde as primeiras dissertações apresentadas, em 2008" (MALDONADO,

²⁰³ O uso do termo *Exposição* relaciona-se especialmente ao grupamento A (incidência de 51%). Os sentidos C e D tem, cada um, 20%. O sentido B é o menos utilizado - e, no período pesquisado (1990 - 2010), só aparece a partir de 2000. A pluralidade de sentidos para os termos pesquisados a partir de 2010 tem clara relação com as publicações do núcleo internacional do projeto *Termos e Conceitos da Museologia* e com a identificação, por este núcleo, dos 4 grupos semânticos. Isto explica ainda a pluralidade de sentidos ligada à nacionalidade dos autores, concedendo à França (sede do projeto) maior incidência de usos do termo e seus derivados e correlatos. O sentido A aparece em autores das 16 nacionalidades; o sentido B, apenas na produção francesa. Os sentidos C e D são usuais em vários países; no Brasil, o sentido C é o que prevalece; na Iugoslávia, o sentido D é o mais recorrente.

Luiza. In: CARVALHO, F., MALDONADO, L., SCHEINER). A escolha das dissertações a serem analisadas considerou, inicialmente, a cronologia das produções no período de 2008 a 2012, bem como a proximidade temática com a própria pesquisa. Foram escolhidas para a primeira etapa desta análise as dissertações da Linha 01 do Programa (Museu e Museologia), que perfazem o total de 32 dissertações defendidas no período abrangido pela pesquisa. Na impossibilidade de trabalhar simultaneamente com todo este universo, escolheu-se para o período 2013-2014 um grupo de dissertações diretamente vinculadas à discussão de conceitos básicos do campo, elaboradas e defendidas por mestrandos graduados em Museologia²⁰⁴.

Até o momento foram analisados os conteúdos das seguintes dissertações: Bruno Brulon - Quando o Museu abre portas e janelas. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo; Luciana Menezes de Carvalho - Em direção à Museologia latino-americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo disciplinar; Anaildo Bernardo Baraçal - O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbylsav Stránský; e Monique Magaldi - Navegando no museu virtual. Um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu. A metodologia adotada para a investigação dos termos básicos Museu, Museologia e Patrimônio incluiu a leitura das dissertações; a identificação dos termos e seus derivados e correlatos; a indexação dos verbetes nos diferentes conceitos atribuídos e a análise comparativa do conteúdo levantado - fazendo-se uso da mesma ficha básica já utilizada, desde 2005, no âmbito da pesquisa.

No decorrer dos estudos, verificou-se a necessidade de uma revisão da ficha de indexação (...), a fim de definir com mais precisão o uso dos dez campos de registro (...) - termo, definição, equivalentes, exemplo, derivados, correlatos, fonte de pesquisa, palavra-chave, resumo e comentários. Esta reavaliação demonstrou a exigência de conceituações do campo da lingüística, revelando-se (...) que seria adequada a inserção de outro espaço de dados no modelo formatado, referente a termos associados, para atender ao registro dos nomes próprios e/ou de representação institucional que, por relação cognitiva, vincule-se ao termo indexado no contexto da fonte analisada. Deste modo, a formatação final da ficha de indexação é composta de onze campos de registro de dados (MALDONADO, Luiza, 2014).

A pesquisa vem apresentando resultados reveladores, que mapeiam a intensa busca de definições para os termos chaves da Museologia. Neste grupo de textos, a ênfase é dada aos termos Museu e Museologia e às questões relativas ao Objeto da Museologia e ao Museu

²⁰⁴ O recorte foi intencional, privilegiando autores que já tinham formação e produção dentro do campo e cujas dissertações utilizaram como fundamento idéias de autores do ICOFOM. A identificação de ressonâncias da produção teórica do campo na produção do PPG-PMUS torna mais nítida a relação entre os termos e conceitos trabalhados nos dois momentos da pesquisa. Cabe acrescentar que nesta fase da pesquisa o subprojeto discente recebeu o prêmio de melhor trabalho de Museologia, na 13a. Jornada de Iniciação Científica da UNIRIO (agosto 2014).

Virtual. A diversidade de derivados e correlatos dos termos fundamentais demonstra a pluralidade de opções no uso de terminologias que estruturam as discussões conceituais sobre o campo. Na atual fase do projeto - e realizada a leitura de mais de 600 páginas, foram elaboradas 40 fichas de indexação, chegando-se a produzir um total aproximado de 200 páginas referentes a estes resultados. A tarefa mais difícil - e mais produtiva - vem sendo o levantamento de correlatos aos termos fundamentais, com um quantitativo de aproximadamente 400 vocábulos simples e expressões, incidindo com frequência nos textos.

Considerando os resultados já obtidos nesta nova fase da pesquisa e o potencial que indicam, "aponta-se a emergência da adoção de método de codificação de dados em sistema de computação, de forma a permitir melhor ambiente e maior objetividade na etapa de análise comparativa dos conteúdos levantados"(MALDONADO, Luiza. In: CARVALHO, F., MALDONADO, L., SCHEINER, T., 2014). Assim sendo, o subprojeto, inicialmente desenvolvido com o concurso de uma bolsista de IC/PIBIC, deverá ter agora o aporte de uma bolsista DS-CAPES de Mestrado²⁰⁵ no desenvolvimento dos trabalhos de codificação.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As investigações, em língua portuguesa, sobre a linguagem de especialidade do campo da Museologia refletem o espaço de importância que a teoria acadêmica brasileira vem ganhando, em processo crescente de qualidade de teorização e diversidade de temas, revelando as particularidades idiomáticas que desenham universos semânticos próprios às culturas que expressam.

Este pensar sobre os processos lingüísticos e terminológicos que se configuram na teoria e na prática da área, convergências e divergências constitutivas de um campo de conhecimento vivo e compositivas da grande malha comunicacional, permite a percepção do que se define em novas tendências de entendimentos e sentidos a orientar as transformações sociais, e cumpre seu papel dialógico de ser ferramental à disposição do pesquisador, o humano na experiência com o mundo, finalidade maior do estudo científico (MALDONADO, Luiza, 2014).

No campo da Museologia, a análise sistemática do universo e da frequência de uso de termos vem revelando as riquezas do "processo de conversão do conceito lato sensu em unidade lexical" (BARBOSA, 2011), com a transformação de arquiconceitos e metaconceitos como *Museu* e *Museologia* em "semas lingüísticos" e campos lexicais de caráter polissêmico. O estudo dos campos semânticos em que se inserem os termos chave da Museologia permite

²⁰⁵ Karina Muniz Viana, bolsista DS-CAPES (Mestrado). No momento analisa, junto com a professora orientadora (T. Scheiner) e a ex-bolsista Luiza Maldonado a viabilidade de inserção dos dados da pesquisa na base *Pergamon*.

verificar as linhas de interface sobre as quais se articulam as narrativas dos museus, tornando possível identificar os cruzamentos semânticos que se verificam entre os nodos estruturais que fundamentam os discursos do campo museal: Museu e Realidade, Museu e Sociedade, Museu e Informação, Museu e Patrimônio, Museu e Criação²⁰⁶.

Esta é, hoje, a nossa tarefa.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Carlos Alberto Ávila. O Pensamento Crítico na Arquivologia, na Biblioteconomia e na Museologia. In: **InCID**. Revista da Ciência da Informação e Documentação. Ribeirão Preto, v. 5, n. 1, p. 27-46, mar/ago. 2014.
- BARBOSA, Maria Aparecida. O Engendramento de Conceitos em Linguagens de Especialidade, em Discursos Literários e em Discursos Sociais Não-literários. In: [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7\(22\)06.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/7(22)06.htm). Acessado em 28.07.2014.
- BARBOSA, Maria Aparecida. A construção de conceitos nos discursos técnico-científicos, nos discursos literários e não-e nos discursos sociais não literários. *Revista Filologia*, v. 16 - ANO 35, n.1, - p. 61-96, 2011.
- GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. **Ciência da Informação**. Brasília, v. 22, n. 3, p. 217-222, set./dez. 1993.
- CARVALHO, Felipe, MALDONADO, Luiza, SCHEINER, Tereza. Relatório de Pesquisa. Termos e Conceitos da Museologia. Subprojeto *Análise de termos relativos aos fundamentos da Museologia, 2013-2014*. RJ, UNIRIO, junho de 2014.
- NAVARRO, Oscar. The Epistemological gaze of museums: the Latin American Museology and the politics of the museological institutions [texto inédito] - apresentado no 37o. Simpósio Anual do Comitê Internacional de Museologia do ICOM, ICOFOM 2014, Paris, França, 5 a 9 de junho de 2014.
- ROSA, Gisele Marion. A Multiconceptualização do Mundo: uma breve reflexão a partir da função do *arquiconceptus* no discurso literário traduzido. Revista **Lúmen et Virtus**, v. IV n. 9, p. 25-33, set. 2013,.
- SCHEINER, Tereza. As Bases Ontológicas do Museu e da Museologia / The Ontological Bases of the Museum and of Museology. In: XXI Annual Conference of the International Committee for Museology - ICOFOM/ International Council of Museums (ICOM), 1999, Coro, Venezuela. **Museology and Philosophy. ICOFOM STUDY SERIES**. Munique: Museums Pädagogisches Zentrum München, 1999. v. 31. p. 126-173.
- SCHEINER, Tereza. Musée et Muséologie – définitions en cours. In: MAIRESSE, François, DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris, França: L'Harmattan, 2007, p. 147-165.

²⁰⁶ SCHEINER, Tereza. Fundamentos Teóricos da Museologia e do Patrimônio. [inédito]

SCHEINER, Tereza. Museums and Exhibitions: appointments for a theory of feelings. In: XIII Annual Meeting of the International Committee on Museology - ICOFOM, 1991, Vevey, Suíça. **ICOFOM STUDY SERIES**. Vevey, Suisse: ICOM/ICOFOM - Alimentarium, 1991. v. **19**. p. 109-113.

SCHEINER, Tereza. Termos e Conceitos da Museologia: contribuições para o desenvolvimento da Museologia como campo disciplinar. In: GRANATO, Marcus. (Org.). **MAST COLLOQUIA**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, 2008, v. 10, p. 201-223.

STRÁNSKÝ, Z. Z. Methodology of Museology and training of personnel: comments on standpoints. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (5)]. London [UK]. July/juillet 1983. Coord. Vnoš Sofka. Joint Colloquium Methodology of Museology and professional training. **Symposium Museum, Territory, Society: new tendencies/new practices**. Addenda. Stockholm: ICOM, International Committee for the Training of Personnel/ICTOP and International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden. **ICOFOM STUDY SERIES – ISS 3**. 1983. p. 16.

EDUCAÇÃO E INCLUSÃO NO MUSEU: UM PENSAR CRÍTICO SOBRE MUSEUS INDÍGENAS BRASILEIROS

EDUCATION AND INCLUSION IN THE MUSEUM: A CRITICAL THINKING ABOUT BRAZILIAN INDIANS MUSEUMS

Anna Martha Tuttman Diegues²⁰⁷
 Maria Amélia Gomes de Souza Reis²⁰⁸

Resumo: O artigo apresenta resultados obtidos na pesquisa de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, Educação e Inclusão no Museu: Desvelando um olhar sobre as obras de Debret e a diversidade Cultural Brasileira. Trata-se de estudo de caso com uma abordagem qualitativa. A pesquisa teve como objeto de estudo as obras do artista Jean Baptiste Debret, referentes aos indígenas. São destacadas algumas narrativas dos indígenas brasileiros entrevistados, com um intuito de refletir sobre a importância da inclusão nos espaços do Museu.

Palavras-chave: Debret; Museologia; Patrimônio; Diversidade cultural; Educação.

Abstract: The article presents results from a dissertation in the Master's programme of Post-graduation at the Federal University of the State of Rio de Janeiro/UNIRIO, Education and Inclusion at the Museum. It is focused on the works of Debret and the Cultural Diversity in Brazil. It is a qualitative case study research, having as its main aim the study of the production of the artist Jean Baptiste Debret related to the Brazilian Indigenous peoples. Moreover, It highlights comments from some of the Brazilian Indians interviewed, in order to reflect on the importance of inclusion in the Museum spaces.

Keywords: Debret; Museology; Heritage; Cultural diversity; Education

1 INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta alguns resultados obtidos na dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob o título “*Educação e Inclusão no Museu: desvelando um olhar sobre as obras de Debret e a diversidade cultural brasileira*”, defendida no ano de 2013.

A pesquisa tomou como objeto de estudo as representações da obra de Debret referentes aos índios brasileiros. Os dados coletados referem-se à visão dos pesquisados sobre as obras estudadas. O olhar de cada participante é pessoal. Sua forma de ser e estar no mundo. Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa, que assume também características de um estudo de caso. Optamos por ouvir narrativas das pessoas envolvidas e não trabalhar apenas com a inteireza das obras de Debret, sendo o objeto de estudo direcionado para as aquarelas referentes aos indígenas brasileiros.

²⁰⁷ Mestre em Museologia e Patrimônio PPGMUS UNIRIO/MAST.

²⁰⁸ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

É preciso, portanto, lançar um olhar investigativo sobre as obras de Debret referentes aos índios brasileiros. Assim questiona-se: Essas obras reforçam preconceitos/discriminação/exclusão associadas à diversidade cultural brasileira? Como utilizar tais obras para acentuar um olhar crítico nos profissionais atuantes nos museus, tendo em vista o necessário fortalecimento de um espaço museológico inclusivo em sintonia com uma educação libertadora, emancipatória e holística?

Para a investigação, foram selecionadas quatro obras referentes aos índios brasileiros. Duas aquarelas e duas litogravuras, nas quais buscamos compreender como as obras de Debret referentes aos índios brasileiros podem contribuir para refletir criticamente sobre a educação e inclusão de diferentes etnias nos Museus.

2 UMA REFLEXÃO SOBRE MUSEU INCLUSIVO...

Segundo o Código de Ética do Conselho Internacional de Museus (ICOM), os museus possibilitam a valorização, o entendimento e a promoção do patrimônio natural e cultural: o museu tem o importante dever de promover o seu papel educativo de atrair e ampliar a visitação de sua comunidade, localidade ou grupo que representa. As integrações com a comunidade e a promoção de seu patrimônio são partes integrantes do papel educativo dos museus.

A definição adotada na Assembleia Geral do ICOM, no dia 24 de agosto de 2007 em Viena – Áustria assegura que:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, *a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público*, que adquire, conserva, pesquisa, comunica, e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do meio ambiente *para fins de educação*, estudo e lazer. (grifos nossos)

Tendo como base o Código de Ética e ainda a definição de museu adotada pelo ICOM, fica evidente o compromisso que o museu deve ter com a sociedade. Nesse sentido, sua importância vai além de conservar e preservar suas coleções em benefício de todos e de seu desenvolvimento. Destacamos, nesse sentido, o papel educativo dos museus e a integração que possibilita com a sociedade.

É preciso, ainda, refletir sobre o papel inclusivo que devem ter os profissionais atuantes nos museus. Tais profissionais, na visão emancipatória de “Museu Inclusivo”, devem ultrapassar a prática de simples transmissores de conteúdos convencionais dos acervos museológicos e serem agentes críticos, conscientes do papel educativo destes.

Pensar sobre a função social dos museus exige refletir sobre as relações que ele estabelece com a sociedade, no que se refere às questões que vão desde os processos

envolvidos nas práticas museológicas, como conservação, preservação e exposição dos acervos museológicos, até a sua proposta educativa, passando pela forma de gestão adotada.

De forma geral, podemos analisar os museus brasileiros considerando duas dimensões. Por um lado, uma concepção de museu que parte do pressuposto de que a sociedade é igualitária, hegemônica, harmoniosa e oferece as mesmas oportunidades de construção de conhecimentos para todos. Por outro, uma concepção que percebe a discriminação social, marcada pela divisão entre grupos.

Ao considerarmos uma ou outra posição, estaremos definindo o tipo de relação com a sociedade que os museus estão imprimindo. Um museu que se caracteriza por expor seus acervos desvinculados dos momentos políticos, sociais e econômicos da História, reforçando a estrutura social vigente, que se apresenta excludente. Ou um museu que pretende, a partir de seus acervos, o estímulo à formação de pensamentos críticos e facilitadores das transformações necessárias. No primeiro caso, a função do museu pode ser considerada como a de reprodutora. O seu público não é estimulado a interpretar o que é exposto. Em contrapartida, a segunda posição entende que o museu deve ser um espaço dialógico, por possibilitar a contínua relação do homem com o patrimônio cultural, e inclusivo, por ser um espaço comum a todos e a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, permitindo aos seus visitantes olhar os objetos museológicos de forma contextualizada, crítica e reflexiva.

Considerando a atual situação da sociedade brasileira, marcada pela divisão de classes, pela desigualdade, onde nem todos têm acesso à educação de forma igualitária, indaga-se: como os museus brasileiros podem ser espaços transformadores, agentes de mudança, espaços de pertencimento, espaços de todos nós? Que estratégias de ação, que superem o senso comum, podem ter os profissionais de museus para promover a inclusão, de forma que o povo brasileiro se sinta representado nesses espaços?

3 RESULTADOS DA PESQUISA: “SÊ PODES OLHAR VÊ, SE PODES VER REPARA” O OLHAR DOS INDÍGENAS BRASILEIROS SOBRE AS OBRAS DE DEBRET..

Em suma, há um ver-por-ver, sem um ato intencional de olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo... ver por ver não é ver depois de olhar. *Alfredo Bosi*

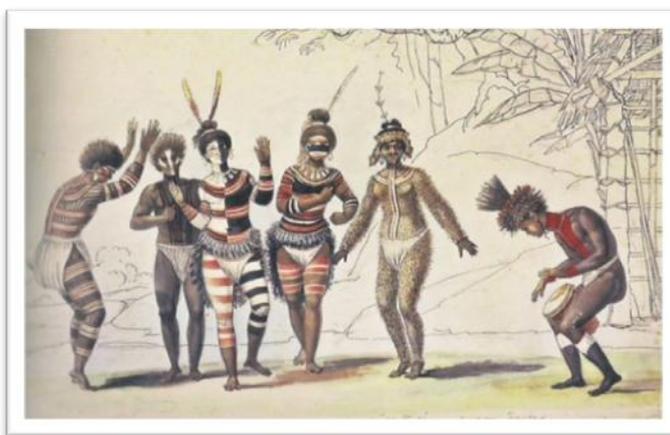
Na pesquisa de dissertação entrevistamos diferentes grupos, como museólogos, historiadores e educadores que deixaram o seu olhar sobre as obras de Debret analisadas.

Apresentamos neste artigo um recorte da pesquisa com algumas narrativas dos indígenas brasileiros sobre as obras estudadas.²⁰⁹

O índio Kauti Pataxó, olhou a (figura I) e destacou que devemos valorizar essa imagem, pois representa a cultura, mas, em contrapartida, declarou:

“Essa imagem representa o índio Americano, um índio de fantasia. Nós não vivemos de fantasia, vivemos de realidade”. Logo após, com ar sarcástico, argumentou: “Se eu chegasse em minha tribo assim eu seria expulso! Esses não são índios brasileiros!” Ainda com o olhar atento para a imagem, explicou: “Seria expulso da minha aldeia por que não representa nada do meu povo! As pinturas e o cocar não representam meu povo”.

FIGURA I- Jean Baptiste Debret, Dança dos índios na Missão de São José. Aquarela, tinta sobre papel, 21,8 x 33,5 cm, Rio de Janeiro, 1820-30

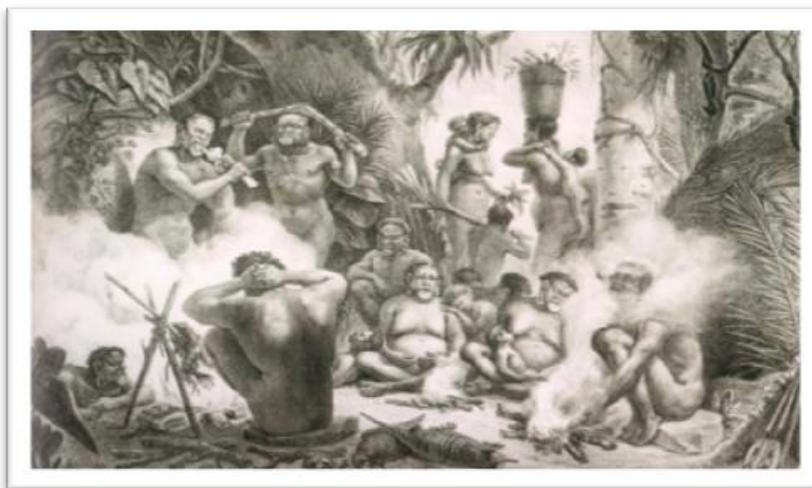


Sobre a figura II, o índio declarou: “Imagem estranha, imagens de escravos, imagens de macacos!” Ao olhar bem a imagem narra: “Não conheço nenhuma etnia da Bahia que vive dessa forma”.

O Índio deixa claro que ele não conhece nenhuma etnia que vive dessa forma, mas quando fala que não se vê representado está falando do seu povo, e não quer discriminar nenhuma outra etnia. Percebe na imagem dos índios uma feição animalizada, imagem de macacos, e os índios sendo retratados numa condição inferior.

²⁰⁹ Entrevistamos indígenas de diferentes etnias no evento rio+20 ocorrido em 2012, e indígenas da Aldeia Maracanã.

FIGURA II- Jean Baptiste Debret, Paris, Patachós e Machacalis.
Litografia de C. Motte, 33 x 22,7cm ; gravura inserida na prancha 10 do primeiro volume do
álbum “Voyage Pittoresque” publicado em 1834

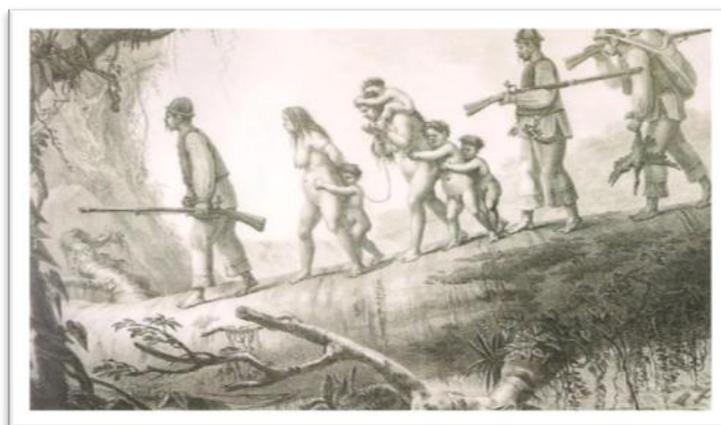


FONTE: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro C. do. Debret e o Brasil: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2008

Ao olhar a figura III, percebe que a imagem é desconfortante e narra: *“Perdemos nossa terra, perdemos nossa cultura... sofremos muito...”*.

A miscigenação e os traços característicos dos “Soldados índios” são tão imperceptíveis que o índio não vê isso representado na imagem. Vê apenas a sua cultura sendo violada pelos homens brancos.

FIGURA III - Soldados índios de Curitiba levando selvagens cativos.
litografia de C. Motte; 32,6x21,2 cm , publicado em 1834

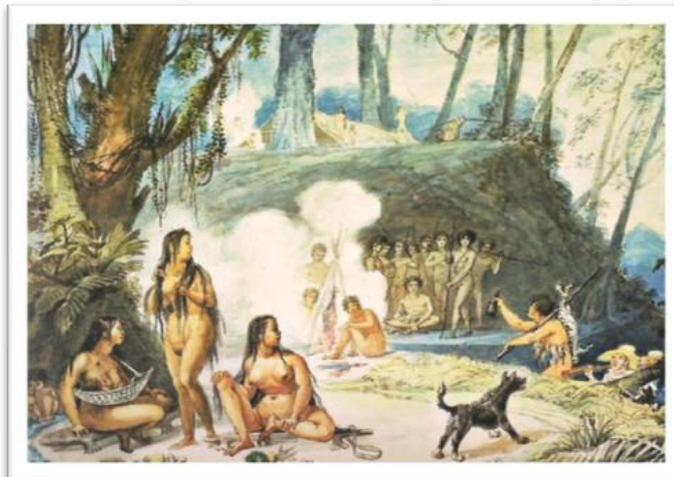


FONTE: Bandeira; Lago, 2008.

Ao olhar a figura IV, deixa um relato importante:

“É através disso que agente sente a discriminação na cidade. Por que o povo da cidade acha que o índio tem que viver dessa forma e os índios hoje não estão mais vivendo assim. Embora tenha algumas aldeias que vivem”.

FIGURA IV- Aldeia de Caboclos da Missão de Cantagalo. Viagem história e pitoresca ao Brasil, aquarela sobre papel, 1823



FONTE: Bandeira; Lago, 2008.

Essa narrativa nos traz uma forte evidência de que temos tendência a discriminar por não saber lidar com as diferenças. Criou-se uma concepção no imaginário social de que o índio que veio viver na cidade não é mais índio. Temos uma ideia colonizadora de que índio tem que viver na floresta e andar nu, como se não houvesse espaço para índio junto à sociedade, marginalizando-o. Ou melhor, passa-se a ideia de que para ser civilizado torna-se necessário deixar de ser índio.

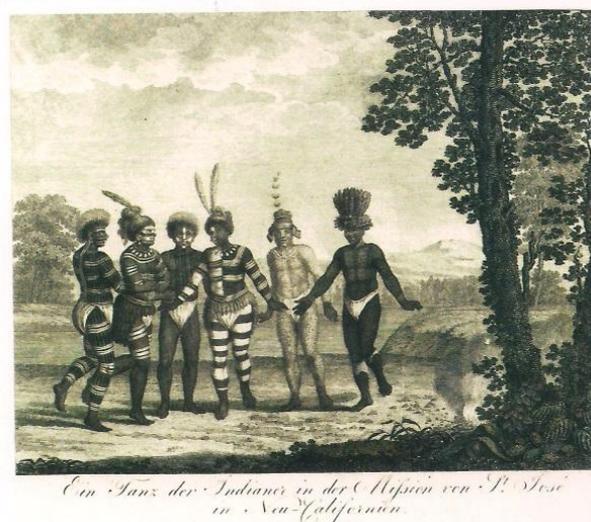
Outro índio da etnia Xacuará, também observou as imagens das obras de Debret reforçando as preocupações anteriores deixadas em seus relatos, coletados em nota.

Ao analisar a figura I, declarou: *“Parece ser o índio Americano, um ritual africano”*. A partir dessa narrativa podemos perceber que ele já identifica que não são índios brasileiros, e que essa imagem não é representativa da cultura indígena brasileira. Ao perceber na imagem um atabaque, declara: *O povo indígena não tem esse atabaque!*

Como sabemos através de estudos autorizados,²¹⁰ Debret copiou a obra de outro viajante acrescentando as bananeiras e o atabaque. Como podemos observar na imagem:

²¹⁰ BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro C. do. Debret e o Brasil: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2008

FIGURA V- Ein Tanz der Indianer in der Mission St. Jose in Neu-Californien



FONTE: Bandeira; Lago, 2008.

4 MUSEUS E PATRIMÔNIOS: INDÍGENAS E SUAS REPRESENTAÇÕES

Discussões sobre as desigualdades sociais, a diversidade e a identidade dos povos indígenas vem ocupando, mesmo que gradativamente, espaços pontuais de reflexão, guardados, muitas vezes, por um manto invisível onde preconceitos. Estes por sua vez, permeados por uma extensa produção de discursos e atitudes “normatizados” nos revelam situações e procedimentos que aprofundam as desigualdades, produzindo privilégios e a marginalização (FOUCAULT, 1997).

Um fato recente na política brasileira que exemplifica essa análise foi a real possibilidade de ser demolido um prédio Histórico no Rio de Janeiro, fundado por Darcy Ribeiro - o antigo Museu do Índio - e a conseqüente remoção dos indígenas de diferentes etnias que ocupavam aquele espaço conhecido como Aldeia Maracanã, desde 2006.

A luta dos povos indígenas, por direito a uma educação de qualidade, que deve ser garantida de forma igualitária, equânime e justa, vem sendo considerada de grande importância no campo educacional e nas políticas de inclusão social, apesar do seu grande distanciamento do que deveria ser.

O museu “enquanto fenômeno cultural e categoria de representação” (SCHEINER, 1999,p.126) se apresenta à sociedade como espaço de educação não formal. Este é capaz de promover um diálogo com a sociedade, sendo possível perceber os museus como espaços facilitadores do processo de valorização da diversidade cultural brasileira.

A Museologia vem apresentando nas últimas duas décadas “um sistemático e consistente desenvolvimento como campo disciplinar” (SCHEINER, 2012, p.15-30), consolidando seus conceitos sem que os já existentes percam a sua importância histórica. Teóricos da Museologia, em especial, membros do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM)²¹¹ e do Conselho internacional de Museus (ICOM)²¹² trazem reflexões acerca da responsabilidade social do museu. Dentre alguns teóricos, destacamos o pensamento de Anna Gregorová, que identifica três aspectos relativos à função social do museu:

No âmbito do problema do “museu e sociedade” (relativamente à parte mais estudada da museologia) a função social dos museus se torna o objeto de estudo no sentido lato da palavra. Três aspectos básicos da função social do museu vêm para o primeiro plano: os aspectos culturais, educacionais e sociológicos. (GREGOROVA, 1980, p.20)

Gregorová identifica três grupos de problemas fundamentais: o museu e a realidade, o museu e a sociedade e os problemas terminológicos. Gregorová destaca a relação (H-R) Homem – Realidade:

cronológico tridimensional da realidade – ou “continuidade da realidade” ou ainda “o sentido histórico”, manifesto pelo fato que o homem percebe a continuidade da evolução histórica do que decorre o respeito ao passado, às tradições e sente-se a necessidade de os proteger, etc. Este aspecto tem os componentes: gnoseológico, psíquico e ético. E a relação decorre da evolução geral da humanidade, do processo cultural e social da humanidade, portanto (GREGOROVA, 1980, p.19).

Outro ponto destacado por Gregorová na relação Homem-Realidade é:

(...) de estruturação e diferenciação da realidade, expresso pelo fato de ser o homem consciente da totalidade da realidade, distinguindo a substância em relação ao fenômeno, a parte em relação ao conjunto, os traços específicos dos gerais. O aspecto “genérico da realidade” liga-se ao nível das ciências

²¹¹ (ICOFOM)- Comitê Internacional de Museologia, O comitê é um fórum internacional para o debate museológico. Em seu sentido mais amplo, a museologia trata do enfoque teórico sobre qualquer atividade humana, individual ou coletiva, relacionada à preservação, interpretação e comunicação de nossa herança cultural e natural, e sobre o contexto social em que ocorre a relação específica entre o homem e o objeto. Embora o campo do Museologia seja muito mais amplo que o próprio estudo de museus, seu foco principal permanece nas funções, atividades e o papel dos museus na sociedade, como depositórios da memória coletiva. ICOFOM estuda também as várias profissões que atuam no museu. Um tópico importante é o inter-relacionamento entre a teoria e a prática. Os aspectos práticos do trabalho do museu são denominados de museografia ou expografia. Os trabalhos apresentados nas conferências anuais são publicados na ICOFOM Study Series. Um boletim de notícias mantém os membros informados sobre o que está acontecendo. Acessado no site: <<http://www.icom.org.br/comitesinternacionais.cfm?ver=12>>. Em 7 de junho de 2012

²¹² O Conselho Internacional de Museus(ICOM) foi criado em 1946. É uma organização internacional não governamental sem fins lucrativos, filiada à UNESCO, de profissionais de museus, a quem está confiada a conservação, a preservação e a difusão do patrimônio mundial - cultural e natural, presente e futuro, material e imaterial - para a sociedade. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/index.cfm?canal=icom>>. Acessado em: 7 de junho de 2012.

dos conhecimentos, da educação em certo momento. O lado psicológico da relação H-R pode ter várias raízes. Mas a motivação fundamental aqui é o sentido histórico, impulsionador de se constituir coleção, expressão de uma atitude museológica, decorrente de um determinado grau de sua evolução, o homem tornou-se capaz de conceber e de apreciar os valores da realidade (cultural e natural), desejando coletar e preservar esses valores (GREGOROVA, 1980, p.19).

“O estudo de todas as relações do museu enquanto instituição com a realidade social, e vice-versa, cria as condições para que a Museologia seja uma ciência interdisciplinar” (GREGOROVA, 1980, p.29) ou transdisciplinar, que também possui interfaces com a educação e com outros campos do saber. A teórica Ana Gregorová nos esclarece os três aspectos básicos da função social do museu: Culturais- corresponde ao valor gnosiológico de documentação e de informação do objeto museológico. Educativos- “são fatores gerais de cultura e têm impacto ideológico sobre a formação da consciência social.” (GREGOROVA, 1980 p.30) e Sociológicos- caracteriza o estudo da relação do indivíduo com o museu, a partir de sua influência social e cultural.

O educador Paulo Freire também destaca em seus estudos a importância da relação entre o homem, a educação e a sociedade. O homem é entendido como um ser de relações, aberto para o mundo e para o diálogo com outros homens. Nessa perspectiva, Paulo Freire observa dois aspectos do homem: o mundo natural e o mundo da cultura. É o autor que afirma: “a posição do homem diante desses dois aspectos de sua moldura não é simplesmente passiva. No jogo de suas relações com esses mundos (o da natureza e o da cultura) ele se deixa marcar, enquanto marca igualmente” (BEISIEGUEL, 2010, p.29).

As reflexões trazidas por Paulo Freire nos apontam alguns aspectos em comum com as ideias trazidas pela concepção teórica de Gregorová. Na relação homem e realidade, Paulo Freire afirma:

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. (FREIRE, 1987. p.51)

Dessa forma, ousamos acrescentar aos dizeres freireanos: dinamiza e diversifica os museus, cria múltiplas formas de percepção do patrimônio cultural:

É ainda no jogo dessas relações do homem com o mundo e dos homens com os homens, desafiado e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades e nem das culturas. E, na medida em que cria, recria e decide, vão se conformando as épocas históricas. É também criando, recriando e decidindo que o homem deve participar dessas épocas (FREIRE, 1987. p.51).

Os museus e o patrimônio cultural são criados e recriados nas relações “do homem com o mundo e dos homens com os homens” (FREIRE, 1987, p. 51). É essa relação que possibilita sua forma plural e polissêmica. Ambos, para sua permanência, dependem da ação do homem, valorizando e transmitindo a cultura para as gerações futuras.

Se acreditarmos que os museus podem ser espaços transformadores, essa parece ser a educação ideal para tais espaços. E ainda se considerarmos, como nos propõe Gregorová (1980), que os museus são espaços de cultura que geram algum tipo de impacto na formação da consciência social, é possível conceber uma educação libertária nos museus, percebendo a força de sua dimensão educativa e do seu potencial educativo.

Partindo desse pressuposto, educação e cultura são termos que estão interligados. Isso pode ser percebido no trabalho prático de Paulo Freire relativo à alfabetização jovens e adultos, que considerando a identidade cultural dos educandos, ensina a ler e interpretar o mundo e, dessa forma, possibilita a inserção dos homens e das mulheres na sociedade: uma educação para conscientização e para o diálogo.

Paulo Freire, a partir de seu trabalho prático e teórico, nos permite compreender a relação entre educação e patrimônio cultural. O termo patrimônio sempre esteve ligado à questão da herança, estando vinculado a uma ação preservacionista dos tombamentos dos bens materiais. Atualmente, esse termo pode ser pensado a partir de uma concepção mais abrangente, considerando-o como “múltiplos de múltiplos” (SCHEINER, 2004, p. 19).

Comprendemos o termo patrimônio como um reflexo de toda a produção dos bens culturais de uma sociedade, possibilitadores da construção de conhecimentos. A valorização desses bens e sua preservação são imprescindíveis na medida em que garantem a permanência do homem, da memória coletiva, interligando presente, passado e futuro, nos mantendo vivos.

No ato de discernir, por que existe, e não só vive, se acha a raiz, por outro lado, da descoberta de sua temporalidade, que ele começa a fazer precisamente quando, varando o tempo, de certa forma então unidimensional, atinge o ontem reconhece o hoje e descobre o amanhã. (FREIRE, 1996, p 48-49)

Inicialmente, o termo patrimônio foi utilizado como referência à herança familiar. Isto é, bens transmitidos de pais para filhos, de valor econômico e afetivo. Durante o século XVIII, com a Revolução Francesa, o termo patrimônio foi adquirindo novas formas, e assumindo novas categorias. Como consequência da conjuntura política, houve a destruição de alguns monumentos históricos: “igrejas foram incendiadas, estátuas derrubadas ou decapitadas, castelos saqueados num ato de vandalismo que afetava toda a Europa”. (CHOAY, 2001, p.95) A alternativa encontrada pelo poder público foi re-significar este

patrimônio através de iniciativas de proteção e valorização desses bens patrimoniais de importância para a história das nações. Surge o conceito de patrimônio histórico – bens culturais herdados por uma nação.

No século XX “as portas do domínio patrimonial foram forçadas” (CHAGAS, 2005, p.115). Estudiosos de diferentes campos do conhecimento passaram a se interessar pelo patrimônio. “Forçadas as portas, o domínio patrimonial, ao invés de restringir-se, dilatou-se” (CHAGAS, 2005, p.115). O conceito de patrimônio, que foi utilizado inicialmente como referência à herança familiar, foi adquirindo novas formas e assumindo novas categorias. Temos o início de uma reflexão mais abrangente sobre a dimensão sócio-cultural e educativa do patrimônio cultural e de sua relação com a sociedade.

Scheiner (2004) reforça a ideia da multiplicidade semântica que o termo patrimônio pode assumir:

Desejaríamos aqui defender a ideia de que o patrimônio, como ‘múltiplo de múltiplos’, constitui um sistema simbólico específico, reconhecível entre os valores sociais – ainda que sua organização nem sempre se mantenha constante no tempo e no espaço, dependendo intrinsecamente do olhar que sobre ele se lança (SCHEINER, 2004. P128).

Os próprios museus, também foram ao longo do tempo se ressignificando a partir dessa nova perspectiva de patrimônio cultural. Para o teórico da Museologia Huges Varine “o desenvolvimento local ‘sustentável’ enquanto processo dinâmico de transformação da sociedade e do meio, assenta em grande parte na participação ativa e criativa das comunidades locais”²¹³, onde a ação comunitária é o ponto de partida para construção e valorização do patrimônio cultural de uma comunidade. Segundo José Ribamar Bessa Freire:

[...] Os índios hoje, não aceitam mais passivamente que os museus construídos por não índios tenham o monopólio de discurso histórico que lhe diz respeito. Querem deixar de ser apenas um objeto “musealizável”, para se tornarem também agentes organizadores de sua memória. (FREIRE, 2009, p. 249)

Partindo dessa concepção, se inserem os museus comunitários, onde o próprio indígena pode participar ativamente da construção do museu, sendo este uma importante ferramenta para desvelar o lado obscuro da história e reconstruir as memórias silenciadas. “A atuação de sujeitos outrora marginalizados e as possibilidades de (re) escrita da história, tornam os museus lugares privilegiados no conjunto de lutas providas da organização dos povos indígenas contemporâneos.” Segundo José Ribamar Bessa Freire, os “museus são

²¹³ VARINE, Huges de. Patrimônio e Educação popular. In: O direito de aprender. Disponível em: <<http://direitodeaprender.com.pt>>. Acesso em 2 de outubro de 2014.

potencialmente explosivos e podem contribuir para recuperar a memória perdida, e reconstruir destruídas formas de vida”. (FREIRE, 2009, p.217)

Temos diversos exemplos de museus indígenas onde a própria comunidade participa ativamente da construção dos museus. Um dos exemplos é o museu Maguta localizado no Estado do Amazonas.

Suas coleções foram formadas, uma parte com o trabalho de artistas indígenas, especializados em diferentes artes (confeção de máscaras rituais, escultura de madeira e de cocos de palmeira, pinturas de painéis decorativos de entrecasca fabricação de colares, cestos, redes e bolsas, e outra parte, com a recuperação de certos artefatos, hoje já em processo de extinção ou de desuso, reconstruídos a partir de fotografias antigas, pertencentes a museus etnográficos, entrevistas com anciãos e registros feitos, desde 1929, pelo etnólogo Curt Nimuendajú (FREIRE, 2009, p.218).

O museu Maguta nasceu do conflito, “as atividades de organização do museu iniciaram-se em 1988, num momento crítico em que os ticuna estavam mobilizados na luta pela defesa de seu território confrontando-se até com grupos armados”. (FREIRE, 2009, p. 218) Os conflitos não impediram o prosseguimento dos trabalhos, e durante os anos de 1988 a 1991 os índios participaram ativamente na construção do museu e organização do acervo, “colaborando na definição dos objetos, no levantamento de dados sobre cada peça, na seleção daquelas destinadas à exposição e no desenho das ilustrações para sua contextualização”. (FREIRE, 2009, p 218).

Outro exemplo são os museus indígenas do Estado do Ceará. O espaço Memorial Tapeba Cacique perna de pau e o Museu dos Karindé de Aratuba são espaços que também nasceram da luta dos povos indígenas, que durante muitos anos foram silenciados.

Na segunda metade do século XIX foi proclamado, principalmente através de documentação oficial da Assembléia Provincial, “que no Ceará não havia mais índios ou que estes estavam dispersos ou confundidos na massa geral da população civilizada” (PORTO ALEGRE, 2009, p.23). A partir dessa documentação, nos séculos XIX e no decorrer do século XX, ocorreu uma atribuída extinção das diversas etnias indígenas do Ceará, e as comunidades indígenas silenciaram-se.

Desde os anos de 1980, comunidades que se reivindicaram como etnias indígenas, se mobilizaram pelo seu reconhecimento público, assim como pelos direitos adquiridos na Constituição de 1988 que se refere ao acesso a terra, a saúde e educação dos povos indígenas. “Frequentemente, esta mobilização vem sendo taxada de “encenação” por adversários políticos, apoiados no argumento que nega a existência de índios no Ceará” (SILVA, 2009, p.23).

A mobilização política inicial teve sua origem com as etnias: Tapeba (Caucaia); Tremembé de Almofala (Itarema); Pitaguary (Maracanaú) e Jenipapo-Kanindé (Aquiraz). Posteriormente, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) passou a reconhecer a presença indígena no Ceará.

Os museus indígenas, portanto, constituem-se em um poderoso espaço de luta contra mecanismos de silenciamento, de dominação simbólica, de exclusão. Deve ser espaço de legitimação de identidades, saberes e práticas humanizadoras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para refletir sobre os Museus que representam os índios brasileiros, trazemos as indagações: Como a educação indígena pode ser vista como patrimônio imaterial, nos auxiliando a lançar um olhar crítico para os Museus que representam os indígenas brasileiros? De qual maneira esses museus representam os indígenas? Os indígenas se veem representados nesses museus?

Ao analisar as obras de Debret junto com indígenas de diferentes etnias, também perguntamos: Como vocês se veem representados nos Museus?

“Existe um Museu que nem queremos falar. O Museu de Botafogo pra mim não existe. É um museu que rouba a nossa imagem.”

“Vejo um Museu do índio para estrangeiros, como por exemplo, o Museu de Botafogo.”

“Eu não consigo entender a cultura dos povos originários como mercantilismo. A relação que temos com o Museu de Botafogo não é estreita.”

A partir das análises das obras de Debret e das narrativas trazidas pela pesquisa de dissertação é possível refletir sobre a Museologia como um campo em permanente construção, onde é possível construir e reconstruir, surgir novas ideias, novas formas de pensar, novas formas de olhar, “o debruçar-se à janela para vislumbrar tudo aquilo que está do lado de fora, só se faz possível a partir de um primeiro olhar, para dentro de si mesmo. Este é o maior desafio para todos os museus” (BRULON, 2008, p.13). Dessa forma, é preciso pensar criticamente sobre os museus que representam os indígenas, de modo a fazer uma Museologia Contemporânea, em sintonia com a vida e que traga em si discursos éticos e étnicos. Que tenha compromisso com as causas sociais, que considere a diversidade, que fuja do distanciamento entre a teoria e a prática, e que nos traga como ancoragem um olhar mais humano e solidário com o mundo.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro C. do. **Debret e o Brasil: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.
- BEISIEGUEL, Celso de Rui. **Paulo Freire**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed, UFMG, 1998.
- BRULON SOARES, Bruno C. **Quando o Museu abre portas e janelas. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo** /Bruno C. Brulon Soares.- Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2008. Orientador: Tereza C. M. Scheiner.
- CHAGAS. Mário. **Casas e portas da memória e do patrimônio** In: O que é memória Social? Jô gondar e Vera Dodebei(orgs). Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Univesidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, José Ribamar. **A descoberta do museu pelos índios**. In: Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. / Regina Abreu, Mário Chagas orgs. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GONÇALVES, José Reginaldo. **O patrimônio como categoria do pensamento**. In: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos/Regina Abreu , Mário Chagas(orgs)_2 ed.- Rio de Janeiro:Lamparina, 2009.
- GREGOROVÁ, Anna. [**La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée?**].Museological Working Papers [do] ICOFOM. Estocolmo, n.1, 1980.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia; MARIZ, Marlene Silva; DANTAS, Beatriz Góis. **Documentos para a história indígena no Nordeste**. Ceará, Rio Grande do Norte e Sergipe. São Paulo: NHII-USP, FAPESP, 1994. In: **Museus e Memória Indígena no Ceará: uma proposta em construção**./Alexandre Oliveira Gomes e João Paulo Vieira Neto.- Fortaleza: SECULT, 2009.
- SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. Vilas de índios no Ceará Grande: dinâmicas locais sob o Diretório Pombalino. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2005. In: **Museus e Memória Indígena no Ceará: uma proposta em construção**.Alexandre Oliveira Gomes e João Paulo Vieira Neto.Fortaleza: SECULT, 2009.
- SCHEINER, Tereza Cristina. **As bases ontológicas do museu e da Museologia**. ICOFOM STUDY SERIES- ISS 31, Coro, Venezuela , November 28-December 04, 1999.
- SCHEINER, Tereza Cristina. **Imagens do ‘Não-Lugar’: Comunicação e os novos patrimônios**, defendida por: Teresa Cristina Moletta Scheiner Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura – UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

VARINE, Huges de. Patrimônio e Educação popular. In: **O direito de aprender**. Disponível em: <<http://direitodeaprender.com.pt>>. Acesso em 2 de outubro de 2014.

Modalidade da apresentação: Pôster**FERRAMENTAS DE APOIO À DOCUMENTAÇÃO DA ARTE EM MUSEUS***INSTRUMENTS FOR SUPPORTING ART DOCUMENTATION IN MUSEUMS*

Vânia Mara Alves Lima
Ivani Di Grazia Costa
Luiza Wainer
Magda de Oliveira Guimarães
Camila Fernanda de Oliveira
Fernanda Ferreira da Silva
Valéria Matias da Silva Rueda

Resumo: Pretende-se identificar e explicitar a metodologia para a construção, manutenção e gerenciamento de uma ferramenta que possibilite o controle terminológico nos processos de representação e recuperação da informação em Arte, em bases de dados, de maneira a atualizar e ampliar as fontes de pesquisa para o desenvolvimento de novos conhecimentos na área. O projeto se inicia a partir da análise dos descritores do Vocabulário Controlado de Arte, utilizado desde 1990 como instrumento para indexação do acervo bibliográfico da biblioteca e centro de documentação do Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. As etapas previstas consistem em: revisão e atualização dos descritores do Vocabulário Controlado de Arte, como meio de aprimorar sua estrutura, a partir da análise conceitual e definição da terminologia em Arte; pesquisa das formas de organização existentes no domínio; re-hierarquização dos descritores para obtenção de um novo Tesouro, compilação da metodologia para o estabelecimento de uma política pública para o gerenciamento de instrumentos de controle terminológico em Sistemas de Informação em Arte. Para análise e elaboração das definições dos termos “em estudo”, a serem incorporados como descritores no tesouros, serão utilizadas as normas terminológicas da *International Standard Organization - ISO*. Após a definição, os termos serão hierarquizados e relacionados entre si para posterior validação por especialistas da área. Como pesquisa teórico metodológica, seus resultados poderão ser aplicados em outras áreas do conhecimento, além da área de Artes. Para operacionalização desta ferramenta foi criada, em Winisis, uma base para registro do processo, a qual vem sendo aprimorada a partir das necessidades devido às exigências que o estudo mais detalhado do Tesouro exige.

Palavras-chave: Museu de Artes. Biblioteca de Artes. Terminologia. Tesouro.

Abstract: It is intended to identify and explain the methodology for construction, maintenance and management of an instrument that would allow terminological control in the Arts during the processes of information representation and retrieval in databases in order to updated and improve research sources for the development of new knowledge in the area. The project begins with the analysis of the terms of the Controlled Vocabulary of Art, used by Assis Chateaubriand São Paulo Art Museum - MASP since 1990 as an indexing tool for its bibliographic collection. The expected stages are: revising and updating the terms of the Controlled Vocabulary of Art, through conceptual analysis and definition of the terminology in Art as a means to improve its structure; researching the existing types of domain organization; re-hierarchizing the terms in order to obtain a new Thesaurus; compiling the methodology to establish a public policy for managing instruments for terminology control in Art Libraries. For the analysis and definition of the “study” terms, to be incorporated as

preferred terms in the thesaurus, International Standard Organization - ISO standards on terminology will be used. After being defined, the terms will be hierarchized and associated with each other for further validation by specialists in the field. As a theoretical methodological research, its results can be applied to other areas of knowledge, beyond the Arts. In order to make this instrument operational, a database was created in Winisis to record the process, which has been improved on based on the needs and demands required by a more detailed study of the Thesaurus.

Keywords: Art Museums. Art Libraries. Terminology. Thesaurus.

1 INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVAS

Há uma quantidade significativa de bibliotecas, arquivos, centros de documentação, museus e outros serviços de informação presenciais ou virtuais que trabalham com instrumentos de apoio às atividades documentárias e aos sistemas de informação deficientes e inadequados. Como consequência, observa-se a dificuldade dos usuários no acesso à informação desejada, devido à imprecisão na recuperação da informação ou à falta de relevância dos resultados, na busca em bases de dados locais ou *online*. Isso acontece com muita frequência nas áreas de artes visuais e se deve, entre outros fatores, à ausência de um vocabulário controlado especializado e permanentemente atualizado, de acesso público, que sirva de apoio aos profissionais de informação que atuam na documentação da arte e na indexação de documentos sobre arte e que oriente os usuários – pesquisadores na busca.

O presente projeto intitulado *Desenvolvimento e disseminação de ferramentas de apoio à documentação da arte* teve sua segunda fase aprovada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP iniciando suas atividades em novembro de 2013. Nesta fase, pretende-se desenvolver uma metodologia para atualização, ampliação e gerenciamento do Vocabulário Controlado de Artes, para representação e recuperação da informação em Arte *online*. Tal ferramenta tem como objetivo beneficiar não apenas bibliotecas, museus e arquivos de arte e seu público, mas também todas as bibliotecas tenham presente em suas coleções as artes visuais. Na primeira fase de 2008-2009, o produto final apresentado foi a disponibilização na Internet do Vocabulário Controlado e as Listas de Autoridades (artistas e entidades), que podem ser consultadas através do site da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo – MASP: <http://www.masp.art.br/masp2010/biblioteca_vocabulario.php>).

Embora já existam vocabulários controlados desenvolvidos por instituições norte-americanas e europeias destacando-se, especialmente, as iniciativas do *The Getty Research Institute: Art & Architecture Thesaurus – Getty vocabularies*, atualmente existem poucos vocabulários voltados exclusivamente ao estudo da área de artes no Brasil. Outros vocabulários, mais gerais, mas que possuem descritores da área de Arte, como o “Vocabulário

Controlado do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo” – VOCAUSP, estão sendo utilizados na pesquisa, tanto para o seu enriquecimento como para uma futura parceria para a inclusão dos seus respectivos descritores. A colaboração mútua aqui pretendida permitirá também uma troca de experiências entre os profissionais envolvidos no gerenciamento desses instrumentos de controle, além de uma maior divulgação desses instrumentos não só no Brasil, mas também em outros países de língua portuguesa.

O projeto foi aprovado dentro da área de políticas públicas por tornar disponível uma linguagem documentária que irá qualificar o trabalho dos profissionais que lidam com documentação e informação em Arte. Pretende facilitar e ampliar o acesso à informação; bem como desenvolver uma metodologia que permitirá estabelecer uma política pública para o gerenciamento de instrumentos de controle terminológico no domínio da Arte, que também poderá ser implantada em outras áreas do conhecimento. Almeja capacitar novas equipes, sistematizar e disseminar o processo e os resultados do projeto na área da Ciência da Informação.

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo geral

Pretende-se identificar e explicitar a metodologia para a construção, manutenção e gerenciamento de uma ferramenta que possibilite o controle terminológico nos processos de representação e recuperação da informação em Arte, em bases de dados, de maneira a atualizar e ampliar as fontes de pesquisa para o desenvolvimento de novos conhecimentos na área.

2.2 Objetivos específicos

Estabelecer uma política pública para gerenciamento de instrumentos de controle terminológico no domínio da Arte com critérios para indexação e recuperação dos conteúdos informacionais disponíveis nos mais diversos acervos de Arte do país.

Atualizar, aprimorar, ampliar e otimizar o uso do vocabulário controlado de arte, instrumento terminológico para representação e recuperação da informação em Arte a ser disponibilizado na Internet, a partir da análise das formas de organização existentes no domínio da arte, tesouros, mapas conceituais e ontologias.

Estruturar grupo para gerenciamento e manutenção do Vocabulário Controlado de Arte com representantes das bibliotecas de arte e especialistas da área (professores e

pesquisadores). Desenvolver plano de ação cooperativo que garanta a atualização permanente dos conteúdos das ferramentas.

3 METODOLOGIA

A partir da análise da estrutura hierárquica dos instrumentos de controle de vocabulário utilizados no Brasil, como o Vocabulário Controlado do SIBI/USP, o Vocabulário Controlado da Fundação Biblioteca Nacional, os Vocabulários Controlados da Biblioteca do Museu Lasar Segall e, no exterior, o *Getty Vocabularies: The Art & Architecture Thesaurus - AAT*, a equipe envolvida no trabalho deverá identificar quais são as categorias utilizadas nestes instrumentos para hierarquizar seus descritores e sua pertinência para o Vocabulário Controlado de Arte.

Ao mesmo tempo deverá ser realizado um levantamento na bibliografia nacional e estrangeira sobre critérios para a construção de tesouros partindo de Austin e Dale (1993) até às normas para a realização da interoperabilidade entre esses instrumentos (ISO, 2011) e sobre a normalização terminológica de domínio na tentativa de se estabelecer as categorias principais sob as quais serão organizados, em uma rede terminológica e conceitual, os descritores do Vocabulário de Artes.

Após a definição das categorias deverá ser realizado um trabalho de normalização terminológica baseada na definição dos descritores do Vocabulário das Artes (HERMANS, 1989; BARBOSA, 2001). Os relacionamentos lógicos e ontológicos entre os descritores do Vocabulário de Artes serão construídos a partir da análise das características de cada conceito (DAHLBERG, 1978) representado por um descritor, utilizando-se de processos conjuntivos e disjuntivos, isto é, o que é comum entre os descritores permite que os mesmos sejam alocados na mesma categoria, por outro lado, aquilo que os diferencia estabelece os limites do descritor e a sua extensão conceitual.

Serão elaboradas fichas terminológicas para cada descritor do Vocabulário. Estas fichas serão submetidas aos bibliotecários e especialistas da área para análise e aprovação de suas definições, sinônimos e relações.

Caberá ainda à Biblioteca do MASP a definição e implementação de uma política de indexação para o Vocabulário de Artes e a atualização do tesouro, incluindo o gerenciamento de sugestões *online*.

4 RESULTADOS PARCIAIS

Foi projetado pela equipe de suporte de informática, contratada para o projeto, uma base de dados, em Winisis, que contém uma ficha terminológica, elaborada a partir da análise

das normas da INTERNATIONAL STANDARD ORGANIZATION - ISO 704; 1087, 25964-1; e nos manuais de terminologia (BARROS, 2004), para a inserção da definição dos termos juntamente com os campos para indicação do tipo de relacionamento entre eles.

O vocabulário considerado como *corpus* da pesquisa possui 6702 descritores, destes 2206 são remissivas, isto é, descritores não preferidos para indexação, mas que funcionam como ponto de acesso para os usuários do sistema. Após a revisão dos 4496 descritores preferidos, isto é, descritores utilizados para indexação, do Vocabulário foram identificados 2044 termos da área de Arte sem definição. Até o momento foram analisadas e compiladas definições para 424 termos e incluídos 15 novos termos identificados como pertinentes para a estrutura conceitual do vocabulário. Além disso, outros 2274 descritores foram retirados da antiga base do vocabulário, pois não pertencem ao domínio da Arte, sendo realocados para tabelas auxiliares como: geográfica, gênero, forma, cronológica, autoridades, entendida aqui como nomes próprios de artistas e instituições, e temas, entendido aqui como temas das obras de arte, como por exemplo, abelhas, meninas, velhos, etc. Ainda foram identificados 569 termos que apresentam o conector “e”, como por exemplo, ARTE E ANTROPOLOGIA e termos com hífen, como por exemplo, ARTE – ALEMANHA - SÉCULO 20, os quais constituem cabeçalhos de assuntos e, portanto não se inserem hierarquicamente em um tesouro.

Paralelamente, vem sendo analisadas as estruturas conceituais do domínio para a identificação das categorias mais adequadas para a hierarquização dos termos, etapa que deverá ser concluída até o final deste primeiro ano do projeto.

Todas as atividades vem sendo realizadas por cinco bibliotecárias, duas funcionárias da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, e três bibliotecárias bolsistas TT3 da FAPESP, sob a orientação da coordenação do projeto em conjunto com a coordenação desta biblioteca.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, D; DALE, P. Diretrizes para a elaboração de tesouros monolíngues. Brasília: IBICT/Senai, 1993.

BARBOSA, M. A. Delimitação do conceito e da definição do termo técnico e científico: percursos epistemológicos e metodológicos. In: SIMPÓSIO IBERO-AMERICANO DE TERMINOLOGIA, 4, 2002, Lisboa. *Actas...* Lisboa: [s.n.], 2002. p. 181-193.

BARROS, L. A. Curso básico de terminologia. São Paulo: EDUSP, 2004.

CABRÉ, M. T. **La terminología**: representación y comunicación. Barcelona: IULA, [199-?].

CABRÉ, M. T. **La terminología**: teoría, métodos y aplicaciones. Barcelona: Antártida, 1993.

COSTA, I. D. G.; ALMEIDA, M. C. B. Vocabulário de arte: ferramentas fundamentais no trabalho cooperativo em bibliotecas, museus e arquivos. In.: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2011, São Paulo. **Anais...** do I Seminário serviços de informação em museus. São Paulo: PINACOTECA, 2011. p.89-101

DAHLBERG, I. Teoria do conceito. **Ciência da informação**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p.101-107, 1978.

DUBUC, R. **Manual práctico de Terminología**. Chile: RiL Ed., 1999.

FELBER, H. **Manuel de terminologie**. Paris: UNESCO, 1987.

HERMANS, A. La définition des termes scientifiques. **Meta**, v. 34, n. 3, p.5 29-532, 1989.

INTERNATIONAL STANDARD ORGANIZATION. **ISO 1087**: Terminology work - vocabulary. Geneva: ISO, 2000

INTERNATIONAL STANDARD ORGANIZATION. **ISO 25964-1**: Information and documentation - Thesauri and interoperability with other vocabularies – part 1 – Thesauri for information retrieval. Geneva: ISO, 2011.

INTERNATIONAL STANDARD ORGANIZATION. **ISO 704**: terminology work - principles and methods. Geneva: ISO, 2000.