

Revista MAE-UFBA

Arqueologia, Etnologia e Museologia



M A E
F F C H / U F B A

Museu de Arqueologia e Etnologia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal da Bahia

REVISTA MAE
ETNOLOGIA, ARQUEOLOGIA E MUSEOLOGIA
VOL. I, 2024

REVISTA MAE
MUSEOLOGIA, ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
VOL. I, 2024

MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA/ BA.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE BAHIA

Reitor:
Paulo Cesar Miguez de Oliveira
Vice-Reitor:
Penildon Silva Filho

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor:
Marcelo Moura Mello
Vice-Diretor:
Mariana Thorstensen Possas

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

Coordenadora:
Luciana Messeder Ballardo

Museu de Arqueologia e Etnologia

Editores

Terreiro de Jesus, s/n, Prédio da Faculdade de Medicina
da Bahia, Salvador, BA, 40026-010, Brasil
Fone/fax: (71) 3283 5530
e-mail: revistamae@ufba.br

EDITORIA – Revista MAE

Editora Responsável:
Luciana Messeder Ballardo

Conselho Editorial:
Maria Hilda Baqueiro Paraíso (UFBA)
Luciana Messeder Ballardo (UFBA)
Anna Paula da Silva (UFBA)
Elizabete de Castro Mendonça (UNIRIO)
Vagner Carvalheiro Porto (USP)

Secretaria Editorial:
Regina Santos Lemos

Editoração e Projeto Gráfico:
Luciana Messeder Ballardo

Revista MAE: textos de museologia, arqueologia e etnologia [recurso eletrônico] / Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Museu de Arqueologia e Etnologia – UFBA. v. 1(2024)- Salvador, BA: Museu de Arqueologia e Etnologia-UFBA, 2024- .

Semestral – 2024- .
Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rmae/index>

1. Museologia - Periódicos. 2. Arqueologia - Periódicos. 3. Etnologia - Periódicos. I. Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Museu de Arqueologia e Etnologia.

CDD: 069

Sumário

EDITORIAL	06
CONCEITUAÇÕES E PRÁTICAS SOBRE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NO BRASIL DO SÉCULO XXI ANNA PAULA DA SILVA, ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA E LUCIANA MESSEDER BALLARDO.....	.07
DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA E OS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS: MAPEANDO O CAMPO BRASILEIRO RENATA PADILHA, FABIANA PAULUCCI DE SÁ FREIRE ALEXANDRE E JULIANA CAROLINA FERREIRA CÂNDIDO	11
DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCES: UM MAPEAMENTO EM MUSEUS DE ARTE NO BRASIL JULIANA PEREIRA SALES CAETANO	32
TRANSDISCIPLINARIDADE E INCLUSÃO: A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE PRISCILLA MORET	50
ENTRE REGISTROS E NARRATIVAS, UM BREVE PANORAMA DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU DO ÍNDIO/FUNAI: DAS FICHAS MANUAIS AO REPOSITÓRIO TAINACAN LEANDRO GUEDES NÓBREGA DE MORAES	84
OS LABORATÓRIOS DE PESQUISA, AS COLEÇÕES DE ARQUEOLOGIA E A SUA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA HEIDE ROVIENE SANTANA DOS SANTOS	112

EDITORIAL

O primeiro número da *Revista MAE (FFCH-UFBA)* apresenta um formato de dossiê com pesquisas concernentes a temática da documentação museológica ligada a uma das áreas centrais da publicação, Museologia, Arqueologia e Etnologia. Composto por cinco artigos, a publicação trata de **conceituações e práticas sobre documentação museológica no Brasil do século XXI**, que tem como objetivo apresentar perspectivas sobre a documentação museológica como subárea da Museologia; como um dos processos museológicos dentro das instituições; sua relação com a conservação, gestão, ação cultural e educativa, exposição, entre outras; e como parte da musealização.

O dossiê foi organizado pelas professoras Anna Paula da Silva, Elizabete de Castro Mendonça e Luciana Messeder Ballardo, e está estruturado em três temáticas centrais: (1) as reconfigurações terminológicas aproximando-as e conceituando-as baseado no conhecimento produzido pela Museologia; (2) as articulações entre teorias e práticas nos processos de documentação museológica para além do espaço museu, os paralelos dessa reflexão com o debate de musealização e objeto de museu, bem como a gestão integrada e colaborativa do patrimônio cultural; (3) a dialética entre processos sociais e documentais que reestruturam a compreensão de museus, musealização, objeto de museu e Documentação Museológica propiciando o alargamento dessas práticas e imprimiram desafios e perspectivas para uma documentação mais dialógica com grupos e indivíduos trazendo premissas de colaboração, integração e participação social.

A leitura dos textos visa proporcionar um mergulho em experiências de profissionais que estão inseridos em atividades práticas de documentação museológica e também, em pesquisas acadêmicas que visam alimentar e articular teoria e prática, dentro e fora da instituição museu.

Desejamos uma excelente leitura, celebrando a importância do desenvolvimento tanto em sentido teórico como metodológico dessa subárea tão importante para as atividades e investigações da área de Museologia, e que essa publicação seja parte de um movimento motivador para outras pesquisas e contribuições nesse viés teórico.

Conceituações e práticas sobre documentação museológica no Brasil do século XXI

Museum documentation in Brazil in the 21st century: Conceptualizations and practices

Anna Paula da Silva¹
Elizabete de Castro Mendonça²
Luciana Messeder Ballardo³

Visto que em nosso país, a documentação é um processo que na área de conhecimento da Museologia gera muitos debates sobre suas vinculações teóricas, terminológicas e práticas, a proposta deste dossiê, que se configura como primeiro número da Revista MAE-UFBA, é **oferecer um posicionamento** sobre o contexto de produção acadêmica e técnico-científica, **defendendo o viés** de documentação museológica.

A publicação, que leva o título **Documentação Museológica: conceituações e práticas sobre documentação museológica no Brasil do século XXI**, tem como objetivo apresentar perspectivas sobre a documentação museológica como área da Museologia; como um dos processos museológicos dentro das instituições; sua relação com a conservação, gestão, ação cultural e educativa, exposição, entre outras; e como parte da musealização.

Tendo em mente a importância dos estudos de documentação museológica no campo da Museologia e de como esses estudos vem sendo encaminhados para serem aglutinados pela Ciência da Informação, esta publicação defende a prerrogativa de que a documentação museológica é parte do processo de musealização — o qual envolve agenciamento de diversos indivíduos, grupos sociais e instituições (NASCIMENTO, 2014; BRULON, 2018), interferindo em outras ações museográficas, como também sofre influência delas —, cuja

¹Professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV-UnB). Este dossiê compõe parte do trabalho desenvolvido pela autora no âmbito do Edital Universal do CNPq, Projeto Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte. E-mail: anna.silva@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1692-5502>.

²Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestre e doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins). Coordenadora do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (NUGEP/UNIRIO). E-mail: elizabete.mendonca@unirio.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4913-1872>.

³Doutora em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), Docente do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do PPGMUSEU (UFBA), líder do Grupo de Estudos em Documentação Museológica (GEDOM-UFBA) e Pesquisadora colaboradora associada ao Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (NUGEP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2005-524X>.

base teórica é alicerçada na Museologia, na Ciência da Informação e no campo de estudo especializado ao qual o acervo está associado, seja este de Arqueologia, Geologia, História, Artes ou qualquer outro, realizada por meio de um encadeamento de operações que precisam ser planejadas com definições evidentes, não apenas dos sistemas, ações e técnicas, mas também das políticas que as guiam, com o objetivo de preservar o objeto (fato) museal, fomentando e sendo alimentada pela pesquisa, a partir da organização, classificação, sistematização e indexação do objeto museológico e das informações a ele relacionadas (BALLARDO, 2021; NASCIMENTO, 1998), o que revela a produção de conhecimento nos processos de documentação museológica.

Dessa maneira, o dossiê foi desenvolvido em três eixos, a saber: o primeiro texto trata das reconfigurações terminológicas aproximando-as e conceituando-as na vinculação direta e crucial com as bases de conhecimento produzidas pela Museologia; o segundo, trata das articulações entre teorias e práticas nos processos de documentação museológica para além do espaço museu, os paralelos dessa reflexão com o debate de musealização e objeto de museu, bem como a gestão integrada e colaborativa do patrimônio cultural; e o último da dialética entre processos sociais e documentais que reestruturam a compreensão de museus, musealização, objeto de museu e Documentação Museológica propiciando o alargamento dessas práticas e imprimiram desafios e perspectivas para uma documentação mais dialógica com grupos e indivíduos trazendo premissas de colaboração, integração e participação social.

No primeiro eixo a ideia é **apresentar um paralelo entre a história da documentação no contexto da conformação do campo da Museologia no Brasil e no mundo, mostrando suas particularidades que auxiliam na definição do termo**. Isso é abordado no primeiro artigo **Documentação museológica e os desafios contemporâneos: mapeando o campo brasileiro** elaborado por Renata Padilha, Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e Juliana Carolina Ferreira Cândido.

O segundo eixo da publicação explora dois temas, o primeiro direcionado para a **abordagem sobre a relação retroalimentar entre pesquisa e documentação museológica** e o outro para **abordar a documentação museológica como parte do processo de musealização, enfatizando qual seu papel nesse processo**. Nesse sentido, dois textos apresentam essas perspectivas, respectivamente: o de Juliana Pereira Sales Caetano com o título **Documentação de performances: um mapeamento em museus de arte no Brasil**, trata da divulgação dos resultados do mapeamento realizado em museus de arte brasileiros, trazendo reflexões sobre como essas instituições realizam seus processos de documentação de performances de arte contemporânea; e o de Priscilla Moret sob o título

Transdisciplinaridade e inclusão: a documentação museológica no Museu de Imagens do Inconsciente.

O último eixo apresenta também duas direções: uma para **ressaltar que as instituições museológicas podem ter suas coleções atreladas a acervos extra-muros que podem ser inseridos dentro do processo de documentação museológica**; e a outra para **defender o uso da documentação museológica em outros espaços que não a instituição museu, tais como, sítios arqueológicos, laboratórios de pesquisa, áreas urbanas com intervenções artísticas, pesquisas geocientíficas, dentre outros**. Para abordar essas duas perspectivas, os dois textos finais tratam dessas especificidades sobre a documentação museológica são: **Entre registros e narrativas, um breve panorama da documentação museológica no Museu do Índio/FUNAI: das fichas manuais ao repositório Tainacan** de Leandro Guedes Nóbrega de Moraes que trata-se de um estudo de caso sobre a trajetória dos processos de documentação museológica, e **Os laboratórios de pesquisa, as coleções de Arqueologia e a sua documentação museológica** de Heide Roviene Santana dos Santos.

Encalamos, a partir da leitura dos artigos, que a Documentação Museológica é uma área única, que pertence a Museologia, e embora receba contribuições metodológicas da área de Ciência da Informação, não é parte dela. Longe disso, a Museologia não tem como objeto de estudo a informação, e nem mesmo a Documentação museológica o faz. Ansiamos que as novas gerações de profissionais compreendam a necessidade de conhecer cada vez mais os diferentes tipos de patrimônios e as necessidades específicas que estes possuem, inseridos em suas próprias áreas do saber. Que estas particularidades sejam respeitadas e que possam ser vistas como parte do próprio processo de vida do ser humano. E que compreendam cada vez mais, que a Museologia é uma ciência aplicada, não uma ciência da informação, e que é autônoma, interdisciplinar, que contribui e recebe colaborações de outras ciências a medida que avança no seu processo de crescimento teórico e metodológico.

A perspectiva aqui é uma retomada ao tema da documentação museológica, dando um sabor de mergulho em nosso próprio campo do saber, que nos dê mais fôlego para novos mergulhos, cada vez mais profundos, que nos guie de volta para aos processos museológicos, a interação da documentação museológica com as demais partes desse processo, promovendo avanços nos estudos que permitam um alicerce bem estabelecido para a Documentação museológica em nossa área do conhecimento: a Museologia.

Referências

BALLARDO, L. M. **Gestão de coleções arqueológicas musealizadas**: métodos de campo como subsídios da documentação museológica. 2021. 318 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/luciana_messeder_ballardo.pdf. Acesso em: 05 jul. 2021.

BRULON, Bruno. Pesquisa em museus e pesquisa em museologia: desafios políticos do presente. In: MAGALDI, Monique B.; BRITTO, Clóvis Carvalho. **Museus & Museologia: desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília: FCI-UnB, 2018, p. 19-36.

NASCIMENTO, Rosana A. D. do. O objeto museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do museu. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 11, n. 11, p. 37-61, 1998. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/28>. Acesso em: 5 jul. 2021.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. **MIDAS** [Online], n. 3, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/563>. DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.563>

Documentação museológica e os desafios contemporâneos: mapeando o campo brasileiro

Museum documentation and contemporary challenges: mapping the Brazilian field

Renata Cardozo Padilha¹
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre²
Juliana Carolina Ferreira Candido³

Resumo

O presente artigo visa analisar as produções no campo da documentação museológica brasileira, na intenção de identificar quais temas foram latentes e que se encontravam em desenvolvimento entre os anos de 2012 e 2022. As tecnologias digitais geradas pela transformação da sociedade fazem com que as práticas museológicas estejam em constante adaptação, especialmente quanto a documentação museológica. O acesso e recuperação de acervos por parte dos públicos devem ser levados em conta devido à crescente diversidade sociocultural existente nas instituições museológicas. Para tanto, o objetivo geral é realizar um panorama da realidade e das temáticas abordadas em documentação museológica no Brasil no período selecionado. De caráter qualitativo e exploratório, utilizou-se como procedimento metodológico a pesquisa bibliográfica em bases de dados científicas. Espera-se contribuir para o campo da documentação museológica brasileira a partir do mapeamento realizado a fim de levantar as principais abordagens e atualizar a área, uma vez identificados e esclarecidos os desafios contemporâneos que envolvem o campo.

Palavras-chave: Documentação museológica. Tecnologias digitais. Diversidade sociocultural. Desafios contemporâneos. Brasil.

Abstract

This article aims to analyze the productions in the field of Brazilian museum documentation, with the intention of identifying which themes were latent and were under development between the years 2012 and 2022. The digital technologies generated by the transformation of society mean that museological practices are constantly adapting, especially with regard to museum documentation. The access and recovery of collections by the public must be taken into account due to the growing sociocultural diversity existing in museum institutions. To this end, the general objective is to provide an overview of the reality and themes addressed in museum documentation in Brazil in the selected period. Of a qualitative and exploratory nature, the methodological procedure used was the bibliographic research in scientific databases. It is expected to contribute to the field of Brazilian museum documentation from the mapping carried out in order to survey the main approaches and update the area, once the contemporary challenges involving the field have been identified and clarified.

¹Doutora (2018) em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Santa Catarina Docente do curso de Graduação em Museologia da Coordenadoria Especial de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, ambos da Universidade Federal de Santa Catarina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9247-9087>

²Graduada no Bacharelado em Museologia (2023) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista PIBIC (2022-2023). ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4203-4194>

³ Graduada no Bacharelado em Museologia (2024) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista PIBIC (2023-2024). ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4273-1985>

Keywords: Museum documentation. Digital technologies. Sociocultural diversity. Contemporary challenges. Brazil.

Introdução

O crescente advento de museus virtuais, acervos digitais e plataformas para coleções digitais, que aumentaram exponencialmente durante a pandemia do COVID-19, é um dos processos responsáveis pelo questionamento dos novos fazeres museológicos. Sendo a Museologia uma ciência que estuda e analisa a relação entre sociedade e os objetos, é necessário que a área se debruce sobre as tecnologias digitais, as transformações socioculturais presentes nos acervos e na influência da internet tanto para os indivíduos quanto para os museus a fim de garantir que sua função social e cultural seja cumprida.

O avanço tecnológico e a crescente preocupação com a informação comunicada por meio de exposições e acervos culturais nos faz pensar a representação desses objetos no ambiente virtual, como o conteúdo neles contido é comunicado e se existem formas de interação ou acesso à documentação referente à informação, além do "[...] que implica em abordar questões relativas a linguagens, formatos e meios de disseminação da informação desses bens de cultura material e imaterial da humanidade" (PADILHA, 2018, p. 21).

Este artigo trata-se de um recorte da pesquisa “Documentação Museológica e os desafios contemporâneos” realizado na Coordenadoria Especial de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina, coordenado pela Profa. Dra. Renata Cardozo Padilha, iniciado em dezembro de 2021. Sendo assim, o objetivo geral é realizar um panorama da realidade e das temáticas abordadas em documentação museológica no Brasil. Visa também a reflexão crítica acerca dos desafios contemporâneos que a documentação museológica enfrenta, no que tange à dificuldade em documentar acervos, por exemplo, imateriais ou performances, a acessibilidade aos processos documentais e a ascensão de discussões sobre inventários participativos como ferramentas de educação museal a fim de aproximar a população das práticas que envolvem a identificação e valorização de objetos que constituem memória e história dentro dos museus. Ela é composta de uma extensa pesquisa bibliográfica em bases de pesquisas científicas, a fim de compreender as principais preocupações do campo científico com relação às problemáticas expostas anteriormente.

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

Fundamentação teórica

Segundo a definição de museu pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), de 25 de agosto de 2022, este é definido como uma instituição permanente, sem fins lucrativos, acessível e inclusiva que estimula a diversidade e a sustentabilidade, além de servir à sociedade através da preservação, coleção, conservação, interpretação e exposição do patrimônio, seja este material ou imaterial (ICOM, 2022).

Ao mesmo tempo, são instituições responsáveis pela salvaguarda, pesquisa e gestão da informação dos vestígios humanos em relação ao ambiente em que vivem. Dotados de informação e memória, uma vez que os objetos passam a compor o acervo do museu, pelo processo de musealização, ou seja, ganham significados e contextos diferentes do que tinham quando foram criados ou que ganharam novas informações por meio do seu uso pela instituição.

Nesse sentido, a trajetória dos objetos dentro do museu deve ser bem estruturada e organizada, a fim de se obter maior clareza e objetividade no discurso que será compartilhado para com os públicos e de garantir que a complexidade e singularidade das evidências sejam identificadas. As etapas definidas por Padilha (2014) no que tange à seleção, pesquisa, interpretação, organização, armazenamento, disseminação e comunicação dos objetos dentro da instituição são de responsabilidade da documentação museológica.

De acordo com Ferrez (1994), a documentação museológica "[...] 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. 1). Corresponde ao acompanhamento do objeto e as suas transformações dentro do ambiente museológico, não apenas através das práticas museológicas, mas também, pela relação que estabelece com os públicos ao comunicar suas informações.

Para pensar a função do museu e a importância da documentação museológica para a garantia de tal, é preciso analisar a relação entre os objetos e a sociedade, que constitui o objeto de estudo da Museologia. Sendo o século XXI um período marcado por transformações

socioculturais e tecnológicas, essas são refletidas nas instituições museológicas por meio de seus acervos, narrativas e relações com os públicos. As tecnologias digitais fazem parte do nosso cotidiano e possibilitam de forma globalizada diálogos sobre questões atuais como o racismo, a lgbtfobia, capacitismo, acessibilidade, machismo, entre outras.

Dessa forma, os museus precisam se adequar às demandas socioculturais geradas pelas novas formas com os objetos através de suas práticas que, dentro desse bojo, encontra-se a documentação. O ato de documentar precisa levar em consideração as pautas e as transformações da sociedade para que, através das atividades curatoriais, possa representá-las através dos objetos, uma vez que

Na realidade, as ações de proteção, produção e contribuição giram em torno da informação, elaborada a partir do reconhecimento das expressões culturais e dos espécimes da natureza que ao serem musealizados assumem o papel de indicadores da memória e de referências patrimoniais (Bruno, 2015, p. 170)

Nesse sentido, a narrativa dos museus se constrói através dessas etapas. Com a finalidade de emitir uma mensagem que seja recebida pelo receptor que, nesse caso, é a sociedade, a documentação museológica trabalha - ou deveria trabalhar - para garantir que as informações possam ser recuperadas e acessada não só pelos profissionais de museus, mas principalmente pela população, uma vez que os acervos representam memórias e histórias de culturas, grupos sociais e etnias diversas.

Diante do exposto, compreende-se a importância da documentação museológica para a garantia da função social do museu. Porém, consiste numa área recente e ainda em desenvolvimento, se considerarmos a sua trajetória. Por este motivo, surgem indagações como: Estaria a documentação museológica em diálogo com a sociedade e com as suas pautas? As etapas de documentação se adequam às demandas sociais e à pluralidade de acervos? Os museus fazem uso da tecnologia para identificar as demandas da sociedade e assim desenvolver suas práticas curatoriais?

Com base nesses questionamentos, formula-se o problema central deste artigo: onde e como está a documentação museológica brasileira hoje? Para entendermos o contexto de formação das etapas da documentação e como estes podem dialogar com a sociedade, é preciso voltar à origem de formação da área para entendermos onde ela se encontra e o seu papel para que a função social do museu seja garantida.

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

Segundo Ceravolo e Tálamo (2007), o desenvolvimento da documentação nos museus foi lento, diferenciava-se da pesquisa museográfica e, através do L'Office International des Musées (OIM), cuja duração foi de 1926 a 1946, houve recomendação sobre "emprego de fichas e a padronização de etiquetas descritivas para dar suporte ao intercâmbio de obras de arte no âmbito internacional, como a unificação de catálogos iconográficos e classificações normalizadas" (CERAVOLO; TÁLAMO, 2007, n.p).

Em 1950, criou-se o Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), que surge com a preocupação no desenvolvimento da área, como, por exemplo, a padronização da informação em catálogos, já apresentada pela OIM, buscando orientações para profissionais e modelos de fichas catalogação.

Além disso, o CIDOC foi responsável por elaborar as recomendações em relação à metodologia e processo da documentação com base no Código de Ética do ICOM, produzindo materiais que servem não como normas, mas propostas para a área, como *Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação* e Declaração de Princípios de Documentação em Museus. No entanto, o que recebia destaque nas discussões a respeito da documentação museológica era a dificuldade para controle de vocabulário, visto que cada museu estabelecia critérios distintos para a sua elaboração.

É durante os anos 60, 70 e 80 que novos termos e conceitos surgem na Museologia, como *musealização*, de Waldisa Rússio (1984), e ecomuseu de Hugues de Varine (2014), da mesma forma que as práticas da documentação começavam a se desenvolver conforme o avanço do CIDOC, que tratou de padronizações de registros de museus em âmbito internacional através da recomendação do "[...] uso de etiquetas-padrão para a identificação do objeto, fichas catalográficas e inventários, cujos modelos foram planejados por Yvonne Oddon" (CERAVOLO; TÁLAMO, 2007, n.p).

Desse modo, reconhecendo a documentação museológica como uma área de recente formação e dotada de potencial para fomentar a pesquisa em museus, pensar nos seus critérios e normas estabelecidas para os profissionais do campo requer também questionar a validade das práticas e garantia do dever a qual se propõe: garantir que a população possa acessar e desfrutar do conhecimento e informações que as instituições culturais detêm.

Portanto, é fundamental pensarmos as transformações socioculturais e tecnológicas do século XXI ao tratarmos das práticas curatoriais para que, assim, o museu possa atuar em prol da sociedade. Dessa forma, é imprescindível que as instituições culturais busquem observar a transformação e desenvolvimento das tecnologias digitais, bem como acompanhar as produções científicas da área para que suas práticas se adequem às necessidades avaliadas, principalmente no que diz respeito às relações com o público e o acesso à informação.

A internet propicia inúmeros e inesgotáveis debates a respeito de local de fala, reivindicação de direitos, política, entre outros. Por este motivo, os museus devem fazer uso da tecnologia quando as atividades são decididas e discutidas nas instituições, especialmente durante o processo de documentação do acervo, uma vez que lidamos com testemunhos de grupos sociais que, por muitos anos, foram deixados no esquecimento pelas práticas curatoriais.

Dessa forma, este estudo pretende "identificar as lacunas de desenvolvimento científico em seus campos de estudo, tal como os hot topics, ou seja, os temas mais pesquisados e em maior ascensão" (DUTRA; GOSLING, 2020, p. 172) a fim de avaliar o desenvolvimento e as potencialidades do campo da documentação museológica no que diz respeito às transformações socioculturais e tecnológicas do século XXI.

Procedimentos metodológicos

Com base no livro "Fundamentos de Metodologia Científica" de Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos (2003), esta é uma pesquisa qualitativa, que "baseia-se em várias abordagens teóricas resultantes de diferentes linhas de desenvolvimento e considera subjetividade dos pesquisadores e sujeitos estudados parte integrante do processo investigativo" (GASQUE, 2007, p. 84), e de caráter exploratório, através de levantamento bibliográfico.

A fim de responder os questionamentos: Onde está a documentação museológica hoje e/ou o que vem sendo produzido na área, estipulou-se inicialmente a busca de literatura em duas bases de dados científicas brasileiras: Portal de periódicos da CAPES, BRAPCI e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. Foi definido o termo de busca "Documentação Museológica" a fim de recuperar o maior número de resultados possível e aplicados os

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

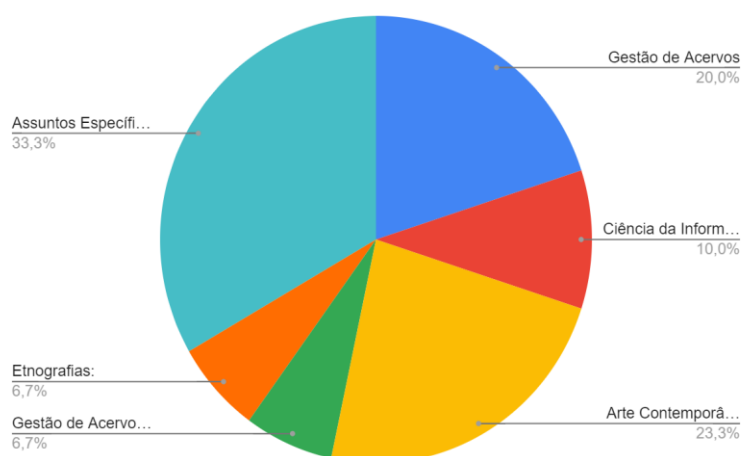
critérios de exclusão que são: a) período de 2012 a 2022⁴; b) âmbito nacional; c) artigos científicos e d) foco no título, resumo e/ou palavras-chave contendo o termo de busca estabelecido.

Além disso, é importante frisar que muitos textos se repetem nos resultados. Ou seja, um texto aparece três vezes dentro da busca de um ou mais termos. Sendo assim, a partir dos resultados obtidos e aplicação dos critérios de exclusão, 44 artigos foram filtrados na busca que condizem com o viés deste trabalho e serão abordados a seguir.

Resultados e discussão

Foram selecionados para o escopo da pesquisa os artigos que contém o termo "documentação museológica" no título, palavras-chave e/ou resumo. Partindo, inicialmente, de uma perspectiva mais geral acerca das áreas que têm sido abordadas no campo da documentação museológica (figura 01), estes foram separados por: 1) Ciência da Informação e/ou Informação, 2) Arte Contemporânea e a Imaterialidade, 3) Arqueologia, 4) Questões indígenas/etnográficas, 5) Tecnologias / Inovação e 6) Assuntos específicos.

Figura 01: Áreas principais que discutem a documentação museológica



⁴ O período até 2022, corresponde ao início do projeto de pesquisa “Documentação museológica e os desafios contemporâneos”, primeiro objetivo específico, a fim de obter um estado da arte atualizado do campo brasileiro.

Fonte: elaborado pelas autoras, 2024.

Ao sintetizar as principais áreas envolvidas, focou-se, então, nas abordagens a respeito da documentação museológica, buscando identificar se houve avanço ou não da área com base nos marcadores históricos e a sua trajetória. Dessa forma, as principais discussões estão expostas a seguir conforme os critérios de exclusão aplicados na base de dados do Portal de Periódicos da CAPES.

Silva (2014), trata dos métodos utilizados para documentar um objeto de arte tradicional, que levam em consideração as informações intrínsecas e extrínsecas e controle de vocabulário, e questiona se essas práticas se aplicariam as obras de arte contemporânea. Aborda a imaterialidade da obra, uma vez que envolvem artes performáticas, por exemplo.

Padilha (2014), analisa os metadados necessários para a descrição de fotografias históricas para que estes atendam às demandas informacionais para a realização de pesquisa e recuperação, a partir da perspectiva da Organização da Informação.

Schmitt (2017), propõe uma análise sobre os métodos de documentação museológica e o tratamento utilizados em uma coleção fotográfica pelos profissionais do Museu Histórico Visconde de São Leopoldo.

Padilha e Café (2017), discutem a falta de padronização terminológica no momento de criação de metadados para descrição de objetos museológicos e o impacto que gera na interoperabilidade semântica dos sistemas de informação que, por consequência, prejudica o diálogo entre as instituições, bem como a presença de interoperabilidade entre sistemas de documentação nas atividades do museu e de que forma impactam não só o processo de comunicação, mas também a gestão.

Silva e Lara (2017), realizam levantamento sobre documentação de acervos de obras de arte, sistematizam a informação e propõe tratamento para a documentação em museus brasileiros, de forma a tentar entender os princípios que norteiam essa área voltada para acervos de arte.

Rangel e Almeida (2017), visam entender os cômodos do Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, como objetos passíveis de musealização e, nesse sentido, de participarem dos processos que lhe envolvem, como a preservação, pesquisa, documentação e comunicação. Em 2019, os autores trouxeram a abordagem dos móveis como museália, sendo

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

passíveis dos processos de pesquisa e documentação museológica, elaborando, assim, metodologia para acervos de museus-casas a partir dos dados coletados em questionários e pesquisas realizadas.

Oliveira (2018), problematiza a integração dos museus e seus objetos no espaço urbano e o tratamento que recebem após a musealização, de forma a questionar o processo de documentação e conservação de objetos que fogem do convencional, como é o caso da boneca Mamãe do Museu Théo Brandão, que constantemente participa de festas e foliões realizados em Maceió, Alagoas.

Rosa e Junior (2018), buscam recuperar informações por meio da documentação museológica através da interligação entre artefatos e instrumentos de pesquisa, cujo objeto de estudo é a Coleção Carmen Sousa, que se encontra no Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA). Os instrumentos de pesquisa utilizados foram inventários, catálogos e fichas de catalogação relacionados ao acervo de Carmen Sousa, levando em consideração sua importância e potencial de documentação e informação para o museu.

Silva (2018), expõe os desafios encontrados pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) na organização e recuperação das informações de seu acervo, que engloba obras de arte moderna e contemporânea, onde também analisa os métodos de documentação utilizados de 1948 a 2015. Caetano e Oliveira (2020) seguem no mesmo sentido de compreender a documentação, conservação e exibição de uma obra performática.

Rangel e Brasil (2018), tratam da organização da documentação do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), Divisão do Centro de Memória e Informação da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB/MinC), para a criação de seu museu virtual, de forma a disponibilizar informações, imagens de documentos e objetos referentes ao acervo.

Reis et al. (2019), procuram identificar o papel da análise documental no meio museológico, cujas práticas são semelhantes à atividade, mas não associadas diretamente à área. Os pesquisadores analisaram os conceitos e etapas da análise documental, da mesma forma que fizeram com a documentação museológica, posteriormente associando as práticas que pudessem ser inseridas nesta última.

Dias e Filho (2019), analisam e propõem alternativas para a classificação de três peças de vestuário da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA), além de questionarem a forma de nomeá-las em termos museológicos que atendam não apenas a lógica documental mas também os conceitos e contextos atribuídos durante o processo de criação.

Souza e Machado (2019), relatam a experiência no processo de criação da Rede Web de Museus, objetivando o desenvolvimento de política pública para acervos digitais do estado do Rio de Janeiro, e a importância de novas tecnologias de informação no tratamento da documentação museológica.

Mendonça e Sousa (2020), tratam do processo de documentação e qualificação dos dados a respeito das coleções visitáveis da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), levando em consideração a experiência com práticas de documentação e gestão realizadas pelo Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (NUGEP/UNIRIO).

Hottes e Oliveira (2020), realizam a análise da documentação museológica do Museu da Farmácia da Universidade Federal de Ouro Preto (MPh-/UFOP), destacando seus conceitos, procedimentos, sua importância para o funcionamento das instituições e seus desafios e perspectivas.

Diniz, Redigolo e Barros (2021), trabalham a possibilidade de aplicação do Sistema de Organização do Conhecimento (SOC) e as perspectivas da documentação museológica a uma coleção pessoal de documentos de Edson Soares Diniz, antropólogo, de forma a viabilizar a recuperação e o acesso a coleções semelhantes. Para isso, foi utilizado como modelo o *Thesaurus para acervos museológicos*, de 1987, elaborado por Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Bianchini, cujo "uso como referência neste trabalho dá-se justamente pelo perfil diversificado de coleções contempladas dentro do recorte histórico, que mesmo na atualidade auxilia na conceituação, e organização semântica de variadas coleções" (DINIZ; REDIGOLO; SILVA, 2021, p. 8).

Ballardo e Mendonça (2021), possuem o objetivo de compreender quais critérios e/ou métodos podem auxiliar na requalificação ou substituição de sistemas de documentação de acervos que incorporam coleções arqueológicas, no que tange o uso de terminologias e

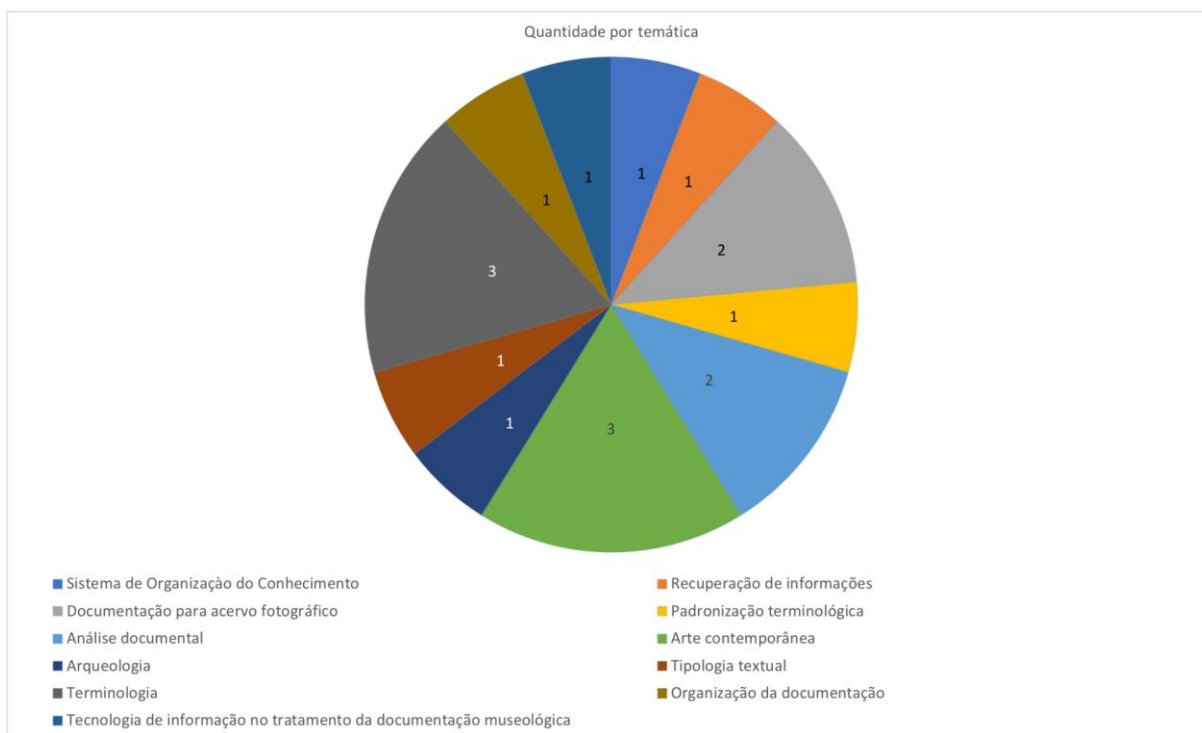
**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

especificidades de peças que envolvem informações referentes a sítios arqueológicos e trabalhos de campo, por exemplo.

Carvalho (2021), traz definições de gênero e discursivo e tipologia textual, conceitos de cultura e cultura material que funcionaram como condição de produção do gênero discursivo em questão, apresenta descrição de objetos com o viés da transformação da escrita etnográfica para depois relacionar com o Livro de Tombo, representando a documentação museológica, e os textos "Notas sobre os índios Nhambiquaras do Brasil-Central e Rondônia".

Considerando os resultados detalhados acima, as principais temáticas sobre documentação museológica identificadas podem ser classificadas através do seguinte gráfico indicado na figura 02:

Figura 02: Temáticas abordadas na documentação museológica brasileira



Fonte: elaborado pelas autoras, 2024.

Sobre o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, os resultados da busca recuperaram um total de 35 trabalhos para o termo “Documentação Museológica”. Após a

leitura e breve fichamento dos textos, foram considerados 29 trabalhos, levando em conta as temáticas abordadas e a centralidade da documentação museológica na pesquisa. Destes textos, portanto, podemos classificá-los pelos seguintes tópicos indicados: 1) Gestão de Acervos Arqueológicos, 2) Ciência da Informação e Comunicação, 3) Arte Contemporânea, 4) Gestão de Acervos em Rede e Tecnologias, 5) Etnografias e 6) Assuntos específicos.

Dentro do escopo da gestão de acervos arqueológicos, os trabalhos discutem a gestão de coleções arqueológicas musealizadas e métodos de campo como subsídios da documentação museológica. Dentre os trabalhos que discutem a gestão de acervos arqueológicos, destaca-se Ballardo (2013), que apresenta o processo de elaboração de um sistema de documentação museológica para acervos arqueológicos, usando como estudo de caso a implantação deste sistema realizada no Laboratório de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da Universidade Federal de Santa Maria (LEPA-UFSM). Destaca-se também a produção de Leal (2014), cuja pesquisa busca refletir sobre a importância da documentação e do gerenciamento de informações como encadeamentos da musealização de acervos arqueológicos. Para isso a autora apresenta um diálogo entre as áreas de Arqueologia, Museologia e Conservação, entendendo-as em sua interdisciplinaridade atuando conjuntamente na preservação do patrimônio arqueológico. Para Leal, “a não interação entre essas áreas, somada à falta de normatização na documentação dessa tipologia de acervo, vem trazendo danos à sua preservação” (Leal, 2014, p. 11). A autora utiliza como estudo de caso a coleção do sítio Santa Bárbara (Pelotas-RS), salvaguardada pelo Laboratório Multidisciplinar de Investigação Arqueológica (Lâmina) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Na categoria em diálogo com a Ciência da Informação e Comunicação, destacam-se dois artigos: o estudo de caso da cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia (MAB) (Oliveira, 2018), cuja autora analisa o processo de informação produzido e gerido pelo Sistema de Documentação Museológica (SDM) para compreender como o processo de documentação reflete no conteúdo apresentado na exposição de longa duração do museu, “e, caso haja equívocos na sua aplicação, pode causar distorções, o que influenciará nas interpretações do objeto ou mesmo torná-lo imperceptível ao público na exposição” (Oliveira, 2018, p. 6). O segundo artigo também analisa os SDM adotados na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), que resultaram na atual base de dados do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), com objetivo de propor ajustes que venham se adequar às suas novas realidades e

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

necessidades (Júnior, 2014). O autor propõe um estudo comparativo, apresentando também um estudo de caso sobre a documentação da cadeirinha de arruar, no MAB, no MNC e MHN. Sobre isto, o autor conclui:

Em ambos os museus, ela está classificada como um meio de transporte, contudo, na documentação do MAB não existe o campo de informação “classificação”. A falta de classificação do objeto e a inserção da cadeirinha na coleção de mobiliário são fatores que interferem na sua representação na exposição do Museu. Há equívocos na representação da cadeirinha de arruar no MAB. O objeto está apresentado na exposição como mais um mobiliário do acervo em um ambiente sem nenhum tipo de contextualização, refletindo a pouca informação e as falhas na catalogação do SDM (Júnior, 2014, p. 102).

Sobre a categoria de Arte e Contemporânea, vários são os segmentos de arte pesquisados. O texto de Nascimento (2015) trata das práticas documentais de acervos de arte contemporânea, analisando as práticas do Instituto de Arte Contemporânea da UFPE. Outros resultados abordam os sistemas de aquisição de arte pelos museus, como o estudo de Piza (2019), que trata da formação do acervo de Artes Visuais da biblioteca Mário de Andrade, e o estudo de caso da documentação e aquisição em Salões de Arte da Bahia (Silva, 2015). A temática da arte dialoga com a documentação museológica quando, segundo Silva:

O museu é uma instituição considerada lugar de memória, que trabalha com a materialidade existente, abarca o presente e almeja a posteridade. Essa afirmação condiz com a importância da documentação das obras que estão inscritas nas categorias efêmero e imaterial, ainda que estas sejam transitórias e discutam a não-perenidade no museu. As obras continuam sendo adquiridas, legitimadas como obras de museu, cujas narrativas são construídas a partir da autenticidade, e os documentos das obras devem ser guardados e preservados como fontes para a posterioridade (Silva, 2015, p.75).

Também é discutida a documentação, preservação e reapresentação de performances de arte em museus brasileiros (Caetano, 2019), onde a autora realiza um mapeamento em onze museus de arte brasileiros que possuem performances e obras similares como acervo museológico. Dentre esses, Caetano elenca três museus de arte públicos em diferentes regiões do país, que detêm obras classificadas como performance: Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e o Museu de Arte Moderna Aloisio

Magalhães (MAMAM), para compreender e refletir como essas instituições têm assimilado, documentado e reexibido (ou não) tais coleções.

Outras produções abordam a documentação de esculturas no interior dos museus, como é o caso do estudo das obras da exposição “Diversidade da Escultura Contemporânea” (Cortes, 2019), realizada em 1997 pelo Instituto Itaú Cultural e pelo Ministério da Cultura cujo objetivo do estudo é “contribuir para a reflexão acerca das estratégias de preservação e comunicação de obras realizadas para os espaços públicos abertos das cidades, com vistas à sua reapresentação em espaços museológicos tradicionais” (Cortes, 2019, p. 19), e o estudo de Galas (2016), cujo objetivo é organizar as informações obtidas sobre vinte e seis esculturas da Coleção Estácio de Lima do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Nesta pesquisa, realizada por meio de análises bibliográfica e documental, a autora realiza uma extensa pesquisa bibliográfica em inventários, catálogos, manuais e fichas de registro de objetos e instrumentos de controle de acervo, com intenção de mapear práticas e tendências da área e compilar os termos recorrentes a objetos africanos e afro-brasileiros, compondo um esboço de glossário para esses acervos etnográficos.

Vale ressaltar que mesmo apresentando um estudo sobre as esculturas como objetos de arte, a autora utiliza da classificação etnográfica para a condução da pesquisa. O mesmo ocorre na pesquisa de Cardoso de Oliveira (2018), que analisa as práticas de documentação da coleção de cerâmica indígena Baniwa, povo do Alto Rio Negro-AM, montada, pelos próprios indígenas, a partir de oficinas do Museu do Índio (MI). A autora utiliza de vasta pesquisa bibliográfica no campo da Antropologia e da Museologia, como Boas (2004), Couto (2009) e Velthem (2012), além de teóricos da Ciência da Informação, evidenciando a necessidade da interdisciplinaridade para a compreensão das tipologias e para o desenvolvimento de sistemas de documentação que lidem com os diversos tipos de museu.

Os estudos relacionados ao uso de tecnologias destacam-se os que abordam a representação do objeto museológico na época de sua reprodutibilidade digital (Padilha, 2018), que investiga a representação dos objetos museológicos digitais pela perspectiva da reprodutibilidade técnica, e o uso de sistemas para gestão de acervos em rede e exploram desde o uso de tecnologias “blockchain” (Medeiros, 2021), na construção de um modelo de gestão e documentação museológica. Sobre o uso dessa tecnologia “blockchain”, o autor elucidada:

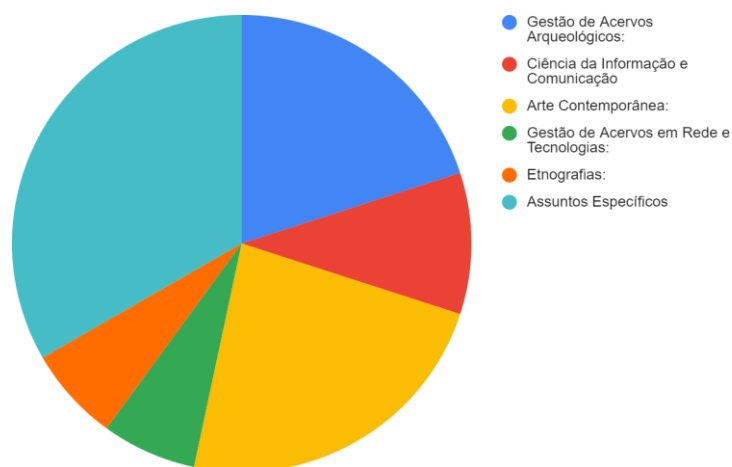
**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

Para tentar responder como a utilização das tecnologias associadas à blockchain podem aprimorar o desenvolvimento das políticas de gestão de acervos, o primeiro passo foi analisar o arcabouço legal existente: foram investigados os regulamentos e orientações presentes no Estatuto dos Museus (BRASIL, 2009) e no Plano Nacional de Cultura (BRASIL, 2010), assim como a Resolução Normativa 02 do IBRAM (BRASIL, 2014b). Salienta-se, ainda, um acompanhamento do histórico das iniciativas que já foram feitas no Brasil, dentro da perspectiva de construção de um acervo nacional em rede (Medeiros, 2021, p. 29).

A partir daí, o autor apresenta um estudo de plataformas que utilizam a blockchain para viabilizar processos de gerenciamento de produtos ou informações, observando de que forma essa tecnologia aprimora os mecanismos de controle em sistemas de documentação museológica.

Por fim, vários outros assuntos específicos apareceram como resultado da pesquisa nesta base de dados, como iconografia sacra (Cruz, 2015), documentação museológica de moda contemporânea (Dias, 2018), Curadoria de objetos industriais com foco em utensílios domésticos (Lima, 2014), catalogação de modelos didáticos para o ensino de botânica (Santana, 2021), gestão de coleções em museus de saúde (Silva, 2019), documentação de acervos de Ciência e Tecnologia (Santos, 2016) e outros assuntos. Sendo assim, abaixo elencamos em gráfico os resultados obtidos na base de dados do Catálogo de Teses e Dissertações CAPES, segundo a classificação acima apresentada:

Figura 03: Principais assuntos de teses e dissertações CAPES



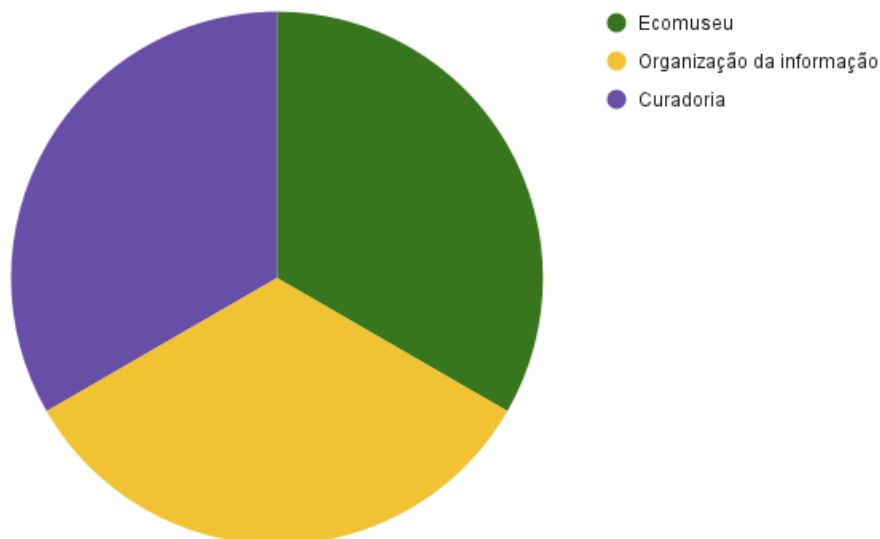
Fonte: elaborado pelas autoras, 2024.

Na base de dados BRAPCI, foram recuperados 3 artigos. Por ser uma base de dados referenciais de artigos de periódicos em Ciência da Informação, a seguir apresentaremos uma breve exposição dos temas e como eles se relacionam interdisciplinarmente com a Museologia.

O primeiro texto de Lemos e Karpinski (2020) trata da representação da informação em Ecomuseu, enquanto que o artigo de Reis e Santos Júnior (2021) analisa a ficha de catalogação do Museu do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e, através dos resultados obtidos, propõe a reformulação na ficha, de modo a possibilitar a recuperação e organização informacional mais eficiente desse acervo. Por último, o artigo de Baía e Cabral (2016) visa informar as ações de curadoria de coleções museológicas desenvolvidas no âmbito da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Dessa forma, após a análise das bibliografias, podemos relacionar os temas da seguinte forma: 1) Ecomuseu, 2) Organização da informação e 3) Curadoria. A seguir a representação destas categorias:

Figura 04: Principais assuntos BRAPCI



Fonte: elaborado pelas autoras, 2024.

Por fim, os artigos recuperados na pesquisa permitem identificar as principais temáticas abordadas no campo da documentação museológica e evidenciam a preocupação

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

com questões contemporâneas, apesar de poucos abordarem o uso da tecnologia para ampliar o acesso às informações do acervo museológico por parte da população. Por este motivo, é uma temática de grande potencial e que merece atenção.

O uso do termo "inventário participativo" dentro da busca não gerou resultados, porém obtivemos "museologia colaborativa", cujo conceito se assemelha à proposta do inventário, possivelmente podendo atuar como conjunto ou substituto para tratar a temática de envolvimento e/ou engajamento da população nas atividades museológicas.

Percebe-se a necessidade de seguir o caminho das produções acadêmicas aqui registradas a fim de que a documentação museológica se desenvolva e seja reconhecida como catalisadora dos processos de pesquisa e comunicação da informação presente nas instituições museológicas, não apenas nas exposições, mas também nas plataformas digitais, viabilizando o acesso e reforçando a importância da participação dos indivíduos para a construção de uma documentação plural, participativa e responsável com o patrimônio.

Considerações finais

O presente estudo objetivou mapear as principais temáticas abordadas no campo da documentação museológica através da pesquisa em bases de dados científicas. A partir disso, buscou-se promover discussões a respeito das áreas predominantes que se encontram em desenvolvimento.

Percebeu-se que a maior parte dos resultados se encontram publicados em periódicos de Ciência da Informação, onde a organização e tratamento da informação dos objetos nas instituições museológicas, bem como a importância do trabalho interdisciplinar para tal processo, são as principais abordagens.

Os resultados apontam para o aumento no número de publicações sobre documentação museológica a partir de 2016, cujo ápice ocorreu entre 2019 e 2021. Em contrapartida, o mesmo número decaiu no ano seguinte. As pesquisas deste período, por sua vez, abordam as dificuldades geradas pelo avanço da tecnologia e como o uso da internet pode contribuir para a democratização do acesso aos acervos.

Em geral, pode-se dizer que o principal foco das produções está na interdisciplinaridade, uma vez que encontramos discussões sobre a relação entre Museologia e Ciência da Informação e Museologia e Arqueologia, por exemplo. No que diz respeito às instituições de cultura como os museus, acredita-se que este artigo serve como norteador das atividades curatoriais, auxiliando na identificação de pautas que estão em ascensão e precisam ser discutidas dentro da documentação museológica.

Os resultados obtidos geram um parâmetro da área e são importantes para que os profissionais da área possam avaliar o desenvolvimento do próprio campo. Espera-se que este estudo sirva como uma ferramenta para a produção científica na área e que, apesar do número considerável de artigos recuperados e do avanço das pautas abordadas, não se esgote nesta discussão.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Álea Santos de; RANGEL, Aparecida Marina de Souza. Os cômodos do Museu Casa de Rui Barbosa enquanto museália. **MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares**, n. 8, 2017.

ARAÚJO FILHO, José Mariano Klautau de; DIAS, Susanne Pinheiro. Documentação de coleções museológicas de vestuário: classificando uma roupa híbrida na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 080–097, 2019.

BAIA, Bernardo; CABRAL, Marcela Guedes. A documentação museológica do acervo documental do estilista paraense André Lima. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 12, p. 215-218, 2016. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/4534>. Acesso em: 05 jun. 2023.

BALLARDO, Luciana Messeder; DE CASTRO MENDONÇA, Elizabete. Escoliose e Cifose de Scheuermann: o trajeto da documentação museológica de coleções arqueológicas no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 12, n. 1, p. 145-171, 2021.

BALLARDO, Luciana Oliveira Messeder. **Documentação museológica: a elaboração de um sistema documental para acervos arqueológicos e sua aplicação no Laboratório de Estudos e Pesquisas Arqueológicas/UFSM**. 2013. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural)–UFSM, Santa Maria.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Informações em museus: alguns argumentos e muitos desafios. **Seminário Serviços de Informação em Museus**, p. 169-175, 2015.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. **Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação**. 2019.

CARVALHO, Pedro Libanio Ribeiro de. Tipologia textual de Roquette-Pinto no Museu Nacional. **Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 29, p. e13, 2021.

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

informação. **VIII ENANCIB–Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, 2007. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/ceravolotalamo.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2023.

CRUZ, Cid José da. **Iconografia Sacra e Comunicação Musológica: a retórica dos retábulos da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira - Bahia**. Mestrado em Museologia Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2015. 89 f.
DE CASTRO MENDONÇA, Elizabete; DE SOUSA, Jaddy Nascimento Parovszky Gomes. Coleções visitáveis: relatos de experiência entre as práticas de ensino sobre documentação em museus e de pesquisa para a gestão na UNIRIO. **Revista CPC**, v. 15, n. 30, p. 375-398, 2020.
DE VARINE, Hugues. O museu comunitário como processo continuado. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 27, n. 41, p. 25-35, 2014.

DIAS, Susanne P. **Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, 2018.

DIAS, Susanne Pinheiro; ARAÚJO FILHO, José Mariano Klautau de. Documentação de coleções museológicas de vestuário: classificando uma roupa híbrida na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 080–097, 2019.

DUTRA, Larissa Fernandes; DE SEVILHA GOSLING, Marlusa. Tendências de pesquisa sobre museus e informação no Brasil: um estudo cienciométrico a partir dos anais do ENANCIB. **Informação & Informação**, v. 25, n. 4, p. 169-195, 2020. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/156423>. Acesso em: 28 mar. 2023.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de ensaio**, v. 2, p. 64-74, 1994. Disponível em: <https://meumuseu.files.wordpress.com/2011/01/documentac3a7c3a3o-museolc3b3gica-helena-dodd-ferrez.doc>. Acesso em: 28 mar. 2023.

GALAS, Dora. **O Som do Silêncio: ecos e rastros documentais de vinte e seis esculturas afro da Coleção Estácio de Lima**. 2016.

GASQUE, Kelley Cristine G. D. Teoria fundamentada: nova perspectiva à pesquisa exploratória. In: MUELLER, Suzana Pinheiro Machado (Org.). Métodos para a pesquisa em Ciência da Informação. **Brasília: Thesaurus**, 2007. p. 83-118. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9610/3/CAPITULO_TeoriaFundamentadaNova.pdf. Acesso em: 28 mar. 2023.

HOTTES, Sarha Dias; OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. **Museu da Farmácia da Universidade Federal de Ouro Preto: análise das fichas de registro e documentação da coleção de medicamentos**. 2020.

ICOM. **ICOM aprova Nova Definição de Museu**. 25 ago. 2022 Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756>. Acesso em: 28 mar. 2023.

LEAL, Ana Paula da Rosa. **Arqueologia, museologia e conservação: documentação e gerenciamento da coleção proveniente do Sítio Santa Bárbara (Pelotas-RS)**. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

- LEMOS, L. H.; KARPINSKI, C.; KARPINSKI, C. Representação da informação e ecomuseu: interdisciplinaridade entre ciência da informação e museologia. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 25, n. 2, p. 262-284, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/142192>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- LIMA, Paula Coelho Magalhães de. **Curadoria de objetos industriais: acervos de utensílios domésticos pré-elétricos em São Paulo**. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos de metodologia científica. 5. ed. **São Paulo: Atlas**, 2003. 311 p. Disponível em: https://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy_of_historia-i/historia-ii/china-e-india. Acesso em: 28 mar. 2023.
- MEDEIROS, Zíngaro Homem de. **Blockchain aplicada à gestão de acervos museológicos: caminhos para a construção do patrimônio cultural em rede**. 2021.
- NASCIMENTO, Cíntia Maria Rodrigues do. **O Instituto de Arte Contemporânea da UFPE em suas práticas documentais de acervos contemporâneos**. 2015. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.
- OLIVEIRA JUNIOR, Albino Barbosa de. **Sistemas de documentação museológica na Fundação Joaquim Nabuco: análises e proposições**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.
- OLIVEIRA, Amanda de Almeida. **A documentação museológica como suporte para comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia**. 2018. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Museologia)–Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- OLIVEIRA, Maria Helena Cardoso de. **O objeto documentado: as oficinas de qualificação do acervo do Museu do Índio/FUNAI**. 2018. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Museologia, Patrimônio e Cultura Material)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. 165 f.
- PADILHA, Renata Cardozo. **A representação do objeto museológico na época de sua reprodutibilidade digital**. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/187088/PCIN0169-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 mar. 2023.
- PADILHA, Renata Cardozo. Documentação museológica e gestão de acervo. **Florianópolis: FCC**, 2014. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/padilha_documentacao_museologica_1.pdf. Acesso em: 28 mar. 2023.
- PADILHA, Renata Cardozo; CAFÉ, Lígia Maria Arruda. A interoperabilidade semântica entre acervos de museus: discutindo o caso dos Museus da Imagem e do Som. **Em Questão**, p. 113-128, 2017.
- PIZA, Vera Maria Porto de Toledo. **Moderno e pioneiro-a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959)**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- RANGEL, Aparecida Marina de Souza; ALMEIDA, Álea Santos de. Os cômodos do Museu Casa de Rui Barbosa enquanto museália. **MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares**, n. 8, 2017.

**Renata Cardozo Padilha,
Fabiana Paulucci de Sá Freire Alexandre e
Juliana Carolina Ferreira Candido**

- RANGEL, Rosângela Florido; BRASIL, Zenilda Ferreira. As coleções museológicas do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. **Memória e Informação**, n. 1, v. 2, n. 1, p. 16-28, 2018.
- REIS, Mateus da Silva et al. Análise documental na museologia: um breve exercício de identificação de conceitos. **Ciência da Informação em Revista**. Maceió, AL: Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Vol. 6, n. 2 (maio/ago. 2019), p. 90-102, 2019.
- REIS, M. S.; SANTOS JUNIOR, R. L. D. Proposta teórico-metodológica do tratamento da informação em museus a partir da ficha catalográfica do Museu do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. **Ciência da Informação em Revista**, v. 8, n. 2, p. 87-104, 2021.
- ROSAS, S. R. C.; SANTOS JUNIOR, R. L. D. Coleção Carmen Sousa do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA): sistematização da informação através dos instrumentos de pesquisa. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, v. 23, n. 1, p. 125-141, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/71640>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- SANTANA, Pollyne Ferreira de. **O museu na escola: a coleção de modelos didáticos para o ensino de botânica do Museu Louis Jacques Brunet/Ginásio Pernambucano (1893? 1934)**. 2021. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- SANTOS, Claudia Penha dos. **A documentação de acervos de ciência e tecnologia como objeto de museu: definindo especificidades a partir do caso do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)**. 2016. 303 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio)-Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro.
- SCHMITT, Daniela. O Tratamento da informação no espaço museal: o museu histórico Visconde de São Leopoldo/RS e a coleção fotográfica sesquicentenário da imigração alemã. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 5, n. 9, p. 237-247, 2017.
- SILVA, A. P. **Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição em salões de arte da Bahia**. 2015. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.
- SILVA, Camila Aparecida. A organização informacional do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 290-299, 2018.
- SILVA, Eduardo Alves et al. Da extroversão dos acervos aos novos potenciais de análise da informação em processos de abertura de dados: em foco a documentação do acervo museológico do Museu do Índio/FUNAI. **Liinc em Revista**, v. 15, n. 2, 2019.
- SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 3, n. 5, 2014.
- TÁLAMO, Maria de Fátima; CERAVOLO, Suely Moraes. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. **VIII ENANCIB–Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, 2007. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/ceravolotalamo.pdf>. Acesso em: 28 mar.

Documentação de performances: um mapeamento em museus de arte no Brasil¹

Performance documentation: a mapping of art museums in Brazil

Juliana Pereira Sales Caetano²

Resumo

O Brasil foi um dos pioneiros na incorporação de performances de arte contemporânea como parte do acervo permanente de suas instituições museológicas. No entanto, desafios significativos ainda persistem na documentação, preservação e comunicação dessas obras. Este estudo, por meio de casos de performances presentes em acervos de museus brasileiros, ilustra as lacunas nas práticas de documentação dessas linguagens artísticas, evidenciando como a falta de informação impacta na preservação e na exibição das obras. O estudo destaca a urgência do desenvolvimento de protocolos museológicos específicos para a aquisição e conservação de performances, propondo o fortalecimento da colaboração entre museus e artistas como uma estratégia fundamental para a criação de métodos eficazes de preservação e comunicação, adaptados ao contexto brasileiro.

Palavras-chave: Performance de arte. Museus brasileiros. Documentação museológica. Preservação. Arte Contemporânea.

Abstract

Brazil was one of the pioneers in incorporating contemporary art performances as part of the permanent collection of its museum institutions. However, significant challenges remain in documenting, preserving and communicating these works. This study, through cases of performances in Brazilian museum collections, illustrates the gaps in documentation practices for these artistic languages, highlighting how the lack of information impacts on the preservation and exhibition of the works. The study highlights the urgency of developing specific museum protocols for the acquisition and conservation of performances, proposing the strengthening of collaboration between museums and artists as a fundamental strategy for creating effective methods of preservation and communication, adapted to the Brazilian context.

Keywords: Art Performance. Brazilian Museums. Museum Documentation. Preservation. Contemporary Art.

¹ Este artigo é parte da pesquisa que originou a dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Ciência da Universidade de Brasília em fevereiro de 2019, orientado pelo professor Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Museóloga e Doutora em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural. E-mail: julianasalesmuseologia@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2487-4787>.

Desde o início deste milênio, as performances de arte contemporânea têm conquistado cada vez mais espaço no sistema da arte³. Como parte desse movimento, museus, tanto nacionais quanto internacionais, têm buscado expandir as formas de aquisição dessa linguagem, indo além de seus vestígios materiais. Hoje em dia, é cada vez mais comum que a própria performance, enquanto ação, seja assimilada e incorporada em coleções públicas e privadas, com o intuito de garantir sua contínua ativação⁴. Uma das motivações para esse novo movimento é a compreensão de que, assim como outras formas de expressão artística, as performances têm um papel significativo no cenário cultural de uma sociedade e, por isso, devem ser contempladas dentro da lógica da musealização. Além disso, acredita-se que isso poderia proporcionar uma maior valorização dos próprios artistas desse movimento e garantir uma “sobrevida” às suas obras, que, enquanto ação, transcendem a efemeridade.

Neste contexto, é possível identificar quatro formas pelas quais uma performance pode ser incorporada a uma coleção museológica: 1) através de objetos remanescentes da ação (como indumentárias, instalações, mobiliários e outros objetos diversos); 2) quando transferida para outro meio material (como vídeos e fotografias); 3) na forma de um dossiê do artista sobre a obra, que pode incluir objetos, registros audiovisuais, croquis, anotações e outros documentos relacionados; 4) como documentação destinada à continuidade da ativação da performance, ou seja, um conjunto de materiais criados para possibilitar novas apresentações da obra.

Historicamente, objetos e registros têm integrado os acervos de museus desde a década de 1970 e, até hoje, permanecem como uma das formas mais comuns em coleções museológicas e arquivísticas no contexto das performances de arte. Por outro lado, o dossiê da obra e a documentação voltada para novas ativações ainda são formas excepcionais de aquisição nessas instituições. No caso da documentação para novas ativações, é possível

³ Tomamos como base a tese de Bianca Tinoco (2021) a qual aponta que nos últimos anos houve um aumento de performances de arte em bienais, salões, feiras de arte e em coleções públicas e particulares.

⁴ Conforme glossário do Museu Tate Modern desenvolvido por Louise Lawson, Acatia Finbow, Duncan Harvey, Hélia Marçal, Ana Ribeiro e Lia Kramer (2021), a “ativação” ou “estado ativado” se trata do instante em que a performance se encontra em ação. Esse estado comporia uma das formas de “vida” de uma performance, o qual pode estar ainda no “estado de dormência”, ou seja, momento em que a performance se encontra apenas como documentação. Ou ainda, em “estado instalado”, momento em que objetos ou instalações da obra se encontram no espaço expositivo, mas no momento não acionadas pelos performers.

Juliana Pereira Sales Caetano

pensá-la de maneira colaborativa, uma vez que se tem tornado cada vez mais comum o estudo sobre o arquivo do artista com o objetivo de viabilizar a continuidade das performances⁵.

Assim, no processo que antecede a aquisição de performances, alguns dos aspectos considerados incluem: as possibilidades de recursos humanos e financeiros da instituição, tanto a curto quanto a longo prazo, para garantir a conservação e a ativação periódica da ação; uma avaliação das características materiais e imateriais das obras, a fim de entender quais elementos podem ser substituídos ou transportados para outros espaços e contextos; a análise dos riscos e perigos para a integridade física dos participantes; e a viabilidade de continuidade da obra sem a presença do artista.

Um dos exemplos mais conhecidos da impossibilidade de aquisição de performances ocorre no caso de ações performáticas históricas, realizadas principalmente nas décadas de 1960 e 1970, quando o movimento artístico da performance estava em seus estágios iniciais. Esses trabalhos tinham como princípio a irrepetibilidade da ação, e muitos de seus conceitos estavam profundamente ligados ao contexto social e político da época. Segundo a historiadora de arte Alessandra Barbuto (2015), também existe uma dificuldade em separar essas performances de seus criadores, especialmente no caso das obras mais conhecidas historicamente. Mesmo quando o artista delega a execução da performance a outro performer, o público tende a buscar a identidade ou presença do criador original. Barbuto exemplifica isso com artistas como Marina Abramović, Joseph Beuys e Gilbert & George, argumentando que, quando essas obras são realizadas por outros performers, muitas vezes elas se tornam uma "cópia pálida (ou até uma paródia) do original" (BARBUTO, 2015: 60)

Neste contexto, fica evidente uma das razões pelas quais os museus têm buscado assimilar, nos últimos anos, performances que foram originalmente concebidas para ser executadas por outras pessoas. Um exemplo disso é a performance *Tatlin Whisper #5*, da artista cubana Tania Bruguera, presente no acervo do Museu *Tate Modern* de Londres, na qual a ação é realizada por dois policiais da guarda montada local, que utilizam técnicas de

⁵ Essa última possibilidade foi explorada pela artista Marina Abramovic quando em novembro de 2005, apresentou o projeto *Seven Easy Peaces*, no centro da rotunda do Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque. No qual durante sete noites consecutivas a artista reapresentou performances icônicas das décadas de 1960 e 1970: *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman; *Seedbed* (1972) de Vitor Acconci; *Action pants: genital panic* (1969) de Valie EXPORT; *The conditioning, first action of self-portrait(s)* (1973) de Gina Pane; *Howe to explain pictures to a dead hare* (1965) de Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975) de sua autoria. Além dessas, a artista exibe no último dia uma performance inédita nomeada *Entering the Other Side* (2005). Para conseguir ativar essas obras, Abramovic resgata vários documentos dessas performances como vídeos, fotografias, anotações, testemunhos de artistas vivos ou de quem assistiu as performances entre outros documentos, a fim de analisar como elas vieram a ser anteriormente executadas.

controle de massas no público presente no espaço expositivo. Outro exemplo é a performance *In Stop, Repair, Prepare: Variations on “Ode to Joy” for a Prepared Piano* (2008), de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), onde um pianista profissional é colocado em um buraco esculpido em um piano de cauda para tocar o quarto movimento da *Sinfonia n° 9* de Ludwig van Beethoven, mais conhecido como a canção *Ode à Alegria*, enquanto caminha pelo espaço expositivo.

Para a historiadora de arte Claire Bishop (2012), trabalhos como esses podem ser entendidos dentro do conceito de *performances delegadas*, que ela define como o “ato de contratar não profissionais ou especialistas de outros campos para realizar o trabalho de estar presente e atuar em determinado momento e lugar em nome do/da artista, seguindo suas instruções” (2012: 91). Segundo a autora, esse tipo de ação e interação difere essencialmente da dinâmica teatral ou cinematográfica, na qual atores são contratados para desempenhar uma cena sob a direção de um diretor. Nas *performances delegadas*, no entanto, há uma tentativa de preservar a proximidade com a intenção artística original, o que pode incluir a ocorrência de imprevistos ou a participação ativa do público nas ações.

Vale lembrar, entretanto, que, se por um lado há certas vantagens para as instituições na ativação da performance sem a presença de seus criadores, por outro, qualquer falha de interpretação ou modificação – seja intencional ou não – por parte dos performers, que prejudique a recepção e leitura da obra, recai diretamente sobre os museus. Um caso interessante a esse respeito é abordado pela artista brasileira Laura Lima, em ocasião da ativação de sua performance “*Quadris de homem = carne / mulher = carne*”, adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) ainda no ano 2000 e amplamente reconhecida por ter sido a primeira performance de uma artista brasileira a ser assimilada por um museu. A obra já havia sido exibida pela instituição em diversas ocasiões, mas, de acordo com Lima, em uma dessas versões, ela percebeu uma alteração na ação realizada pelos performers que, em sua opinião, impactava diretamente o conceito da obra:

Uma vez abri um catálogo em que havia essa obra que eles tinham produzido – são dois caras unidos pelos quadris, um trabalho que apresentei na Bienal de São Paulo de 98 –, e vi que as fotos eram muito estranhas; não era a minha obra. Quase tive um troço! (...) Não sei se o cara do museu não estava para acompanhar o processo

Juliana Pereira Sales Caetano

quando o fotógrafo foi fotografar as duas pessoas... lá estavam dois caras fazendo caras e bocas; **não era o meu trabalho!** Mas foi aquela história, a foto não passou pela minha avaliação nem, provavelmente, pela avaliação dos responsáveis pela obra no museu. A obra era apenas dois caras unidos pelos quadris e deviam movimentar-se desse modo peculiar, só isso, sem caras e bocas (LIMA, 2010: 14-15, *grifo nosso*).

Para evitar situações e imprecisões como essa, a documentação museológica precisa ser trabalhada de maneira detalhada e ir além das informações básicas. Ou seja, deve incluir o que o artista considera essencial para preservar o conceito da obra, destacando os elementos que precisam permanecer inalterados e aqueles que podem variar, se necessário, sem comprometer a interpretação da ação. Além disso, essa documentação deve abranger os aspectos intangíveis da performance, como instruções para a montagem dos materiais, entrevistas com o artista, histórico de exposições da obra, contratos e orientações específicas para viabilizar novas ativações, entre outros documentos.

Diante desses aspectos, buscaremos compreender então como os museus de arte brasileiros, especialmente os públicos, têm realizado a aquisição e documentação de performances de arte contemporânea. Mais especificamente, compreender o que essas instituições concebem como “performance” e “documentação de performance”, analisar como essa documentação é constituída e de que maneira ela expressa as ações performáticas, e, por fim, investigar a participação do artista nesse processo de aquisição.

Um mapeamento de performances de arte em museus no Brasil (2017-2019)

Antes da metade do século XX, quando os museus brasileiros adquiriam obras de arte para suas coleções, os métodos de catalogação, documentação e conservação se concentravam principalmente nas propriedades físicas dos objetos. No entanto, com a aquisição de obras de arte mais complexas, esses museus – assim como outros fundados simultaneamente ou posteriormente, que passaram a lidar com novas linguagens artísticas – se viram diante da necessidade de reestruturar suas práticas, protocolos e as funções de seus profissionais para atender às novas demandas.

Neste contexto, a conservadora Magali Sehn (2014) observa que, desde a década de 1980, muitos museus passaram por modernizações em suas instalações internas. Segundo ela, muitas dessas reformas foram viabilizadas por instituições de pesquisa que direcionaram parte de seus recursos financeiros para projetos de infraestrutura museológica. Essa possibilidade

permitiu que vários museus criassem ou aprimorassem condições mínimas para a preservação e exibição de suas coleções, como a criação de reservas técnicas, laboratórios, bibliotecas e novos espaços expositivos, entre outros. Contudo, a autora aponta que essas mudanças não resultaram necessariamente em grandes avanços nos métodos de aquisição e documentação das coleções de arte contemporânea. Em sua avaliação, ainda são "visíveis os desarranjos no âmbito institucional quando obras complexas, tanto do ponto de vista conceitual quanto material, são inseridas nos acervos institucionais" (SEHN, 2014: 56).

Alguns dos desajustes em relação a esses processos também foram apontados pelo historiador de arte Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2009). Em sua tese, o autor realiza um mapeamento em nove museus de arte moderna e contemporânea no Brasil, evidenciando diversos casos de obras de arte musealizadas que, desde sua aquisição, nunca foram expostas por suas instituições. De acordo com Oliveira (2015), a grande maioria dessas obras foi assimilada pelo poder público antes da criação dos museus e, posteriormente, tratada como algo alheio às ambições das instituições. Outras passaram por processos de assimilação não reconhecidos ou, por vezes, não éticos, com procedência que apresenta obstáculos à comunicação institucional. Há ainda obras cujas deficiências ou a total inexistência de documentação tornam sua reapresentação uma tarefa aparentemente impossível (OLIVEIRA, 2015). Ou seja, são trabalhos artísticos que são impactados por decisões políticas institucionais, entre o que os gestores escolhem tornar público e o que permanece oculto nas reservas técnicas.

Nessa perspectiva, observamos que uma das principais razões pelas quais museus de arte moderna e contemporânea no Brasil postergam atividades essenciais para a preservação e comunicação de seus acervos é a falta de políticas públicas por parte do Estado. Diariamente, muitas dessas instituições operam com um número reduzido de servidores, o que compromete a capacidade de gerir adequadamente todos os setores. Como resultado, as atividades de pesquisa e documentação costumam ser as mais adiadas, frequentemente em detrimento de outras ações, como as exposições e atividades educativas, que oferecem maior contato com o público e visibilidade para patrocinadores.

Juliana Pereira Sales Caetano

Diante dessa realidade, realizamos um estudo intitulado “*Performances de Arte em Museus Brasileiros: Documentação, Preservação e Reapresentação*” em ocasião de dissertação de mestrado em Ciência da Informação na Universidade de Brasília, sob orientação do professor Dr. Emerson Dionisio, entre os anos de 2017 e 2019. Nessa pesquisa, efetuamos um mapeamento em vinte museus⁶ de arte brasileiros de destaque nacional ou regional, com objetivo de saber quais dessas instituições possuíam como acervo museológica obras compreendidas como performance, vídeoperformance, fotoperformances ou vestígios de ação. O resultado nos apontou para um total de onze instituições museológicas⁷ e um somatório de 222 obras (tabela abaixo). A grande maioria desses trabalhos demonstrou tratar-se de vestígios de ação, e apenas 15 obras⁸ foram indicadas pelas instituições como performances que visam uma exibição enquanto presença.

Tabela 1. Dados colhidos pela autora entre 2017 e 2019 com base em informações cedidas pelos museus.

MUSEUS DE ARTE BRASILEIROS	NÚMERO DE OBRAS COMPREENDIDAS COMO PERFORMANCE/ VÍDEOPERFORMANCE/ FOTOPERFORMANCES/ VESTÍGIO DE AÇÃO
----------------------------	---

⁶ Os museus que nos informaram que não possuem nenhum trabalho dessa natureza foram: Museu de Arte de Santa Catarina (MASC); Museu de Arte de Belém (MABE); Museu de Arte de Brasília (MAB); Museu de Arte de Campinas (MACC); Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC CE); Museu de Arte do Mato Grosso do Sul (MARCO). Estão inclusos também o Museu de Arte Contemporânea de Goiânia (MAC GO), Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC PR) e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MACRS), embora, esses museus tenham sinalizado fortemente que poderiam possuir obra dessa natureza, porém todos alegaram que em razão de falta de funcionários voltados para atender as necessidades dessa pesquisa específica, não seria possível consultar esses dados e seguir participando da pesquisa.

⁷ Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu da Universidade Feral do Pará (MUFPA), Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), Museu de Arte do Rio (MAR), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte da Pampulha (MAP), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM).

⁸ As obras identificadas como performances são: “*O nome*” de Maurício Ianês na Pinacoteca do Estado de São Paulo; “*Palhaço com buzina reta – monte de irônicos*”, “*Quadris de homem = carne/ mulher=carne*”, “*Bala de homem =carne/ mulher=carne*” de Laura Lima no Museu de Arte Moderna de São Paulo; “*Homem Espelho*”, “*Homem coisa*”, “*Veste Nu*” de Daniel Toledo em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assim como “*Lovely Babies*”, “*Pancake*”, “*A cadeira careca*” de Márcia X no acervo da mesma instituição; “*Corpo Comestível*” de Rosa Esteves no Museu de Arte de Ribeirão Preto; “*Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*” de Laura Lima e “*Corpo a Corpo in cor - pus meus*” de Teresinha Soares no Museu de Arte da Pampulha; “*O que sobra ou todo homem tem direito à terra*” de Carlos Melo e “*Poesia para verdes, da Rua das Águas Verdes ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de joãos, Marias e Mercedes; de sonhos, fomes e sedes*” de Daniel Toledo no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Com base nas teses de Anna Paula da Silva (2021) e Bianca Tinoco (2021), sabemos que há outras performances acolhidas por colecionadores particulares, instituições privadas, e performances em museus públicos que se encontravam no momento de nossa pesquisa em processo de negociação e atualmente já se encontram em acervo.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO	12
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	8
MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO	6
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	65
MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ	20
MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO	1
MUSEU DE ARTE DO RIO	92
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL	9
MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA	3
MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA	3
MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES	3
TOTAL	222

Fonte: Caetano, 2019.

Apesar dos resultados obtidos, é importante destacar que esses dados podem não ser totalmente confiáveis. Ao considerarmos os critérios metodológicos adotados, foi necessário incluir não apenas obras explicitamente classificadas pelos museus como parte da linguagem da performance, mas também aquelas que, embora não estivessem formalmente classificadas como tal no sistema, eram entendidas pelos profissionais das instituições como pertencentes a essa linguagem artística. Essa abordagem foi crucial, pois identificamos uma quantidade significativa de obras que estavam classificadas sob outras modalidades artísticas ou pelo seu suporte material, mas que os museus reconheciam como parte da categoria geral de “performance”. Na verdade, devido a esses conflitos de nomenclatura, alguns museus envolvidos no estudo optaram por não participar da pesquisa, alegando que havia, em seus acervos, obras que poderiam se enquadrar nessa linguagem artística. Contudo, o reconhecimento dessas obras como tal implicaria a necessidade de redirecionar os esforços dos funcionários para a realização de pesquisas e reclassificação dessas peças, o que eles consideraram um desafio adicional.

Em nosso levantamento, observamos que ainda são poucos os museus de arte que possuem uma documentação museológica voltada especificamente para atender às necessidades informacionais das performances de arte. A grande maioria dessas instituições,

Juliana Pereira Sales Caetano

no que diz respeito às atividades de aquisição, classificação, documentação e exposição, adota uma metodologia voltada para obras de arte com estéticas mais tradicionais. A partir dos dados coletados, foi possível inferir que muitos museus concentram seus esforços na conservação da materialidade das obras, em vez de compreender, analisar e documentar os aspectos intangíveis e conceituais que também fazem parte de sua circulação. Isso ficou evidente na maneira como esses museus classificam seus acervos, optando por não utilizar a categoria geral de “performance”, mas descrevendo as obras com base nos materiais e/ou técnicas dos vestígios e registros.

Neste sentido, observamos que um dos desafios na aquisição de obras de arte complexas começa já no processo de catalogação, ou seja, nas escolhas das terminologias adotadas para registrar esses trabalhos. Comumente, quando as obras são adquiridas, os museus utilizam palavras específicas no processo de indexação, com o objetivo de tornar a busca informacional mais eficiente e facilitar a comunicação sobre os trabalhos. Dessa forma, a padronização da linguagem — por meio de um vocabulário controlado (tesauro) — tem sido fundamental para a organização, recuperação e difusão das informações sobre as obras. No entanto, é importante destacar que tais terminologias podem, por vezes, limitar e não capturar completamente as inovações e as possibilidades da arte contemporânea. Isso implica a necessidade de os museus atualizarem seus tesouros com novos termos e definições sempre que possível.

Atualmente, a classificação das obras de arte nos museus brasileiros geralmente segue duas abordagens: a primeira, baseada na tipologia indicada pelo próprio artista, e a segunda, na interpretação dos profissionais dos museus, com base nas características da obra. A primeira abordagem é uma prática comum nas instituições e, muitas vezes, a mais coerente, pois o artista, como proponente da obra, é quem melhor pode indicar como ela deve ser compreendida e exposta pela instituição. No entanto, esse critério nem sempre é o mais adequado, pois alguns artistas não reconhecem seus trabalhos como pertencentes a linguagens artísticas preexistentes. Nesse sentido, a utilização de um tesauro por parte da instituição se torna necessária, pois os museus precisam manter um controle sobre o que compõe seus acervos, incluindo questões relacionadas à conservação dessas obras.

Um exemplo dessa questão pode ser observado no posicionamento de alguns artistas contemporâneos que não se identificam com o termo “performance”. Por essa razão, muitos acabam criando seus próprios glossários particulares para fundamentar suas obras dentro de

uma perspectiva que consideram mais adequada. Um caso notável é o do artista brasileiro Antonio José de Barros Carvalho e Melo Mourão, mais conhecido como Tunga, que apresenta o termo “instauração”. Segundo a crítica de arte Lisette Lagnado (2014), esse conceito pode ser compreendido como uma noção fluida que abrange tanto elementos da performance quanto da instalação. Para Lagnado, a principal diferença entre “instauração” e “performance” está no fato de que, no primeiro caso, há um deslocamento do corpo do artista para outros corpos, com uma tentativa de anulação da individualidade dos participantes (*performers*). Na proposta poética de Tunga, o que lhe interessa é a ideia dos corpos – sejam humanos ou animais – como uma matéria propulsora. Inspirada por essa visão, a artista Laura Lima não apenas adota o termo “instauração” de Tunga, mas também cria um glossário próprio para se referir às suas obras de caráter performático:

O glossário aparece para tentar criar uma noção interna sobre a obra, arranjar palavras que definam essas intenções de mundo (...) a ideia de que, apesar de a pessoa que participa da obra H=c/M=c ser hierarquicamente igual aos aparatos na mesma imagem que ambos constroem, se sabe que inexoravelmente ela é uma pessoa, com características próprias, por isso chamar de pessoa=carne (outra palavra para esse glossário) (...). Isso sem falar de outros termos que vão aparecendo posteriormente, como até mesmo a ausência de uma palavra que substitua o termo universal e predominante ‘performance’, criando um buraco negativo no acúmulo de palavras que um glossário pressupõe. (...) É um glossário interno e intrínseco, e existe para aquelas obras. (...). A esse glossário já acrescentei duas palavras: Instâncias e Filosofia Ornamental e assim seguimos desvendando-o (LIMA, 2010: 10).

É importante ressaltar, no entanto, que, quando as obras de Laura Lima são musealizadas, as instituições não adotam os termos criados pela artista em seus campos de busca ou catálogos. Um caso semelhante ocorre com as obras do artista britânico Tino Sehgal, que também utiliza palavras próprias para se referir a seus trabalhos, como o termo “situações” em vez de “performance”. No entanto, muitas das instituições que adquiriram suas obras continuam a classificá-las nos bancos de dados como parte da linguagem da performance. Em alguns casos, museus estrangeiros destacam, em textos e entrevistas, que essa não é a terminologia preferida por Sehgal para descrever suas obras. Nesse contexto, entendemos que, embora seja fundamental para os museus manter um tesouro que facilite a organização e recuperação das informações sobre esses trabalhos, isso não significa que

Juliana Pereira Sales Caetano

devam ignorar ou desconsiderar a forma como os próprios criadores interpretam e nomeiam suas obras.

À primeira vista, esses conflitos terminológicos podem parecer banais diante de outras dificuldades no processo de aquisição, mas destacamos essa questão exatamente por compreender que a falta de reconhecimento adequado das obras tem um impacto direto nas atividades de pesquisa, preservação e comunicação desses acervos. A complexidade na classificação pode ser observada até mesmo nas estéticas tradicionais contemporâneas, onde, por exemplo, a definição de obras como 'fotografia', 'gravura' ou 'desenho' tornou-se uma tarefa complexa, principalmente devido à diversidade de técnicas e materiais aplicados nessas linguagens. Assim, a questão mais desafiadora da catalogação reside, na verdade, na própria interpretação das tipologias por parte dos profissionais dos museus.

Como forma de contornar esse dilema, alguns museus de arte brasileiros optam por não estabelecer categorias de gêneros para se referir às novas linguagens contemporâneas, comunicando as obras exclusivamente pela sua materialidade e/ou pelas técnicas utilizadas. Na visão do professor e historiador da arte Emerson Dionisio (2018), essa abordagem pode, por um lado, ser “uma saída propositiva, na medida em que não impõe à obra uma classificação que exclua suas propriedades estéticas” (OLIVEIRA, 2018: 10). No entanto, ele acrescenta que, “por outro lado, pode não sinalizar a futuros gestores e curadores as mesmas propriedades que se deseja preservar” (idem).

Alguns conflitos, nesse sentido, podem surgir, por exemplo, em relação a obras que combinam múltiplas linguagens artísticas, o que pode favorecer uma dubiedade poética. Um exemplo disso seria uma instalação composta por vídeo e escultura, em que, na ausência de um termo claro que sintetize a poética central da obra, ela poderia ser classificada apenas como “vídeo” ou “escultura”, correndo o risco de ser dissociada nos setores dos museus. Um caso ilustrativo em nosso mapeamento é a obra *Corpo a Corpo in Cor-pus Meus* (1971), de Teresinha Soares, no acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP). A obra foi doada pela artista em 2008 e classificada pela instituição apenas como “instalação”, embora também envolva uma performance realizada durante a exposição. Esse reflexo é igualmente perceptível na documentação museológica da obra, que, embora contenha um manual de montagem da instalação, não oferece informações sobre a performance nem meios para possibilitar novas ativações. Além disso, existe o risco de que alguns trabalhos, quando não definidos claramente, possam ser confundidos com outras categorias. Um exemplo seria um

vídeo, que hoje pode ser interpretado como uma videoarte, um documentário, uma parte de uma instalação ou até mesmo um registro de performance.

Ou seja, é fundamental contribuir para que, por exemplo, profissionais de museus e pesquisadores possam diagnosticar com maior clareza os acervos em diferentes instituições. No caso dos pesquisadores, é importante destacar que falta em alguns museus de arte moderna e contemporânea brasileiros uma maior transparência nas tipologias de acervo, especialmente em catálogos ou bancos de dados disponíveis nos sites institucionais. Isso, por sua vez, obriga os investigadores, em alguns casos, a interpretar por conta própria as linguagens artísticas de determinadas obras, com base em suas características. Em outros casos, é necessário que recorram aos profissionais dos museus para obter informações sobre como essas obras foram catalogadas pelas instituições.

Um exemplo, nesse sentido, presente em nosso levantamento, é o Museu da Universidade Federal do Pará. A instituição informou possuir um total de vinte trabalhos relacionados a performances, mas as obras estão classificadas em seu sistema apenas como “vídeo”, “objeto” e “fotografia”. Um exemplo disso é o trabalho *Vestimenta Urubu-Rei*, que compõe a indumentária e a máscara utilizadas por Armando Queiroz durante a performance *Urubu-Rei* na cidade de Recife. No entanto, na documentação da obra, não há informações adicionais sobre o contexto e o conceito por trás desse trabalho. Outras obras desse acervo ainda requerem pesquisas mais aprofundadas para que se compreenda o contexto das ações performáticas presentes nos materiais audiovisuais.

Por outro lado, há museus que classificam determinadas obras com base no que pretendem que elas sejam, mesmo que essas obras não atendam aos requisitos materiais e documentais para ser comunicadas dessa forma. Um exemplo disso é a “coleção de performances” do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), formada principalmente por obras da artista Didonet Thomaz. Embora a instituição classifique e divulgue as obras dessa forma, o que foi, de fato, assimilado foram indumentárias usadas pela artista em suas ações performáticas. Além disso, em entrevista, a própria artista deixa claro que não tem a intenção de criar uma documentação da performance para possibilitar sua reativação. Isso leva

Juliana Pereira Sales Caetano

à reflexão sobre a conveniência de a instituição utilizar o termo “vestígio de performance” em vez de “performance”, reconsiderando assim a classificação adotada.

Essa mudança, à primeira vista, pode parecer simples, mas quando uma obra é adquirida como “performance”, cria-se uma predisposição para a ativação da ação, o que implica na necessidade de uma extensa documentação e no planejamento de recursos adequados. Alguns museus brasileiros, embora saibam que as informações e recursos disponíveis não são suficientes para uma ativação da obra, optam por não alterar a designação da peça. Isso acaba mantendo a obra em um “limbo”, em que suas necessidades de preservação e exibição ficam sem o devido reconhecimento e atenção.

Vale destacar ainda o caso de outra performance no MARGS que apresenta conflitos em sua forma de aquisição: trata-se da obra *sem título* (1986), do artista Hamilton Viana Galvão, presente no acervo museológico. O objeto é uma tela de pintura com uma mancha de tinta preta no centro e pegadas em uma das laterais. Diferente dos trabalhos de Didonet Thomaz, a obra de Galvão, embora faça parte da coleção de performances, é na prática uma espécie de “elefante branco” dentro da coleção, sendo divulgada no catálogo (2012) e no site apenas como “acrílico sobre tela de pintura”. Uma das razões para essa classificação pode ser entendida ao se considerar o histórico da peça. Segundo o Núcleo de Acervo do museu, a obra permaneceu na reserva técnica por muitos anos sem ser formalmente adquirida ou exposta, devido à falta de informações essenciais sobre a peça, incluindo sua autoria e origem. A mudança de classificação ocorre em 2011, quando o então diretor da instituição, Gaudêncio Fidelis, ao ver a peça, lembra que ela fazia parte de uma performance de Hamilton Galvão realizada no MARGS durante uma exposição na década de 1980. A partir disso, solicita que a obra seja assimilada como parte do acervo, embora não haja termo de doação ou qualquer documento sobre a peça. Até recentemente, o núcleo acreditava que a tela fosse o único registro da performance.

Contudo, ao entrarmos em contato com o artista, conseguimos obter, por meio de uma entrevista, informações adicionais sobre a performance, incluindo a compreensão da proposta artística, as etapas de desenvolvimento da ação, o histórico de exposições e as possíveis possibilidades de exibição da obra. Além disso, foi possível acessar outros documentos que estavam sob a guarda do próprio Galvão, como fotografias da performance realizada no museu, versões anteriores da ação, folders, convites e recortes de jornais que registram o trabalho no MARGS.

Essas questões geram um conflito entre o que os museus alegam ter em seus acervos e o que, de fato, possuem, especialmente no que diz respeito à documentação das obras, sem contar o estado de conservação em que se encontram. Casos como esse são frequentemente observados em relação a obras compostas por materiais efêmeros, como instalações ou performances, nas quais a falta de informações claras sobre as possibilidades de montagem ou ativação coloca em xeque sua aquisição pela instituição. Esse cenário evidencia ainda mais a importância de uma linguagem terminológica precisa, que pode ajudar a sinalizar de forma mais eficaz as melhores práticas para preservar, informar e exibir essas formas de arte contemporânea.

Nessa vertente, há também obras que são classificadas como “performances” e nos quais seus artistas as cederam aos museus com intenção de possibilitar novas ativações enquanto ação. Uma das instituições inaugurais nesse aspecto é o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), com a aquisição de três obras⁹ da artista Laura Lima, entre 2000 e 2008. Ao longo dos últimos anos, tem sido possível perceber que esses trabalhos vêm sendo periodicamente exibidos pelo museu enquanto performance.

Em contrapartida, outra obra da mesma artista presente no acervo museológico do Museu de Arte da Pampulha (MAP), não detém dos mesmos recursos documentais. A obra “*Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*” (1998-2002)¹⁰ foi exibido pela primeira vez durante uma mostra individual em 2002 no MAP, e assimilada como “performance” pela instituição no mesmo ano. *Puxador* é uma obra que consiste em um *performer* masculino nu, vestindo sob seus ombros duas alças de nylon, que se expandem em ramificações amarradas às diversas colunas metálicas do MAP. A performance é ativada quando o homem tenta 'puxar' as alças presas às pilastras, direcionando-as em direção à entrada principal do museu, como se estivesse tentando soltá-las da construção. No entanto, em pesquisa de campo e consulta à documentação da obra no museu, não foram encontradas instruções claras, critérios de exibição ou informações detalhadas sobre a montagem da instalação. Mesmo documentos

⁹ São elas: “Quadris de homem = carne/ mulher=carne” (1995), “Bala de homem =carne/ mulher=carne” (1997), “Palhaço com buzina reta – monte de irônicos” (2007).

¹⁰ Em coautoria com o professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira foi realizada uma análise mais aprofundada sobre a obra “*Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*” (1998-2002) de Laura Lima e suas versões na Revista Em Questão. Mais informações consultar em referências (CAETANO, OLIVEIRA, 2020).

Juliana Pereira Sales Caetano

como um termo de autenticidade, embora presentes, não abordam as necessidades dessa linguagem artística, focando apenas nos aspectos materiais da obra.

Em 2013, a peça fez parte da exposição “Outra Presença” exibida no próprio MAP. De acordo com a conservadora do museu, para reativar o trabalho, o MAP precisou entrar em contato com Laura Lima para esclarecer dúvidas e obter mais detalhes sobre a reapresentação da obra. Na ocasião, a artista forneceu orientações específicas sobre as instruções a serem dadas ao performer e os aspectos a serem considerados na reexibição. No entanto, o museu não parece ter aproveitado a oportunidade para documentar essas instruções fornecidas pela artista. Uma vez que o MAP segue sem informações claras e objetivas sobre as exigências para a reapresentação do trabalho, o que limita as possibilidades de futuras ativações e outras formas de comunicação museológica.

Outra instituição que tem galgado grande destaque nesse contexto é a Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA). Em 2013, a instituição adquire por meio do Programa Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo sua primeira performance intitulada “O nome” de Maurício Ianês (2010/2011). A performance consiste em um grupo de funcionários da própria Pinacoteca, posicionados em cada lateral do octógono central do edifício do museu, que recitam, simultaneamente, uma letra da palavra “INEFÁVEL”. A documentação dessa obra se revelou uma das mais completas entre os museus pesquisados, contendo um conjunto robusto de informações, como instruções da ação, fotografias da performance (incluindo versões anteriores), vídeos, entrevistas com o artista, clippings de matérias e artigos sobre Ianês, termo de autenticidade da obra, entre outros. Em entrevista com o artista, ele mencionou a importância de complementar essa documentação com vídeos que ele mesmo produzirá em formato de *workshop*. Esses vídeos permitirão que a Pinacoteca instrua os participantes sem a necessidade da presença do artista, possibilitando que a própria instituição realize o treinamento de seus funcionários para futuras ativações.

Por fim, outro caso notável em nosso mapeamento refere-se às performances da artista Márcia X, doadas ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) em 2012. Nesse conjunto de obras, não estão apenas presentes os objetos resultantes das ações, mas também um conjunto de documentos reunidos pela própria artista, os quais, após seu falecimento, foram doados ao museu por membros de sua família. Em 2014, a instituição permitiu que a artista Karina Teles realizasse uma nova exibição da performance *Pancake* (2001) durante o evento *Processo Carne*, que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

(CCBB RJ).

Com base nos resultados dessa pesquisa, foi possível compreender de maneira mais ampla a situação dos acervos de performance no Brasil. A primeira conclusão que se pode destacar é que, desde os anos 2000, houve um aumento significativo na assimilação dessa linguagem artística pelas instituições. No entanto, esse crescimento ainda é considerado baixo quando comparado a outras linguagens artísticas contemporâneas, especialmente se considerarmos a presença da performance no cenário artístico brasileiro desde a década de 1960.

Uma segunda conclusão importante é que a maioria das obras encontradas nos acervos de museus se trata de fotoperformances, videoperformances ou vestígios de performances. Poucas foram as obras assimiladas com a intenção de serem reapresentadas como ações performáticas. É relevante observar que, para ambas as formas de preservação dessa linguagem—seja por meio da exibição de documentos e registros, ou pela reativação da performance—há uma lacuna significativa de informações.

Ademais, dois agravantes merecem destaque, especialmente no caso de obras voltadas para a reperformance. O primeiro diz respeito à falta de recursos financeiros e humanos disponíveis nas instituições públicas para garantir a adequada preservação dessas obras. O segundo é a necessidade de maior atenção aos processos de aquisição dessas peças, uma vez que muitos museus não só enfrentam sobrecarga de trabalho e escassez de recursos, mas também relatam falhas no gerenciamento das informações desde o processo inicial de assimilação dessas obras.

Considerações finais

O Brasil foi um dos primeiros países a assimilar as performances de arte contemporânea como acervo permanente em suas instituições museológicas. No entanto, como demonstrado em nosso mapeamento, esse pioneirismo não resultou em um avanço substancial nas políticas aquisitivas nem nas estratégias de conservação das performances, fatores que explicam o tímido progresso no colecionamento dessas obras, especialmente em museus de arte públicos. Nesse contexto, é importante destacar que a maior parte das obras em crise, no que diz

Juliana Pereira Sales Caetano

respeito à falta de informações, está localizada em museus públicos, onde a escassez de recursos afeta diretamente os setores de Pesquisa e Documentação.

Além disso, encontramos diversos casos em que não há um reconhecimento claro da categoria "performance". Muitos dos trabalhos catalogados nas instituições são tratados com base no material e/ou técnica de seus vestígios, e, por isso, são amplamente comunicados como outras tipologias artísticas. Em muitos casos, o público não tem acesso a informações suficientes, seja em catálogos impressos ou virtuais, para perceber que esses trabalhos se originam de performances de arte contemporânea. Nesse sentido, apontamos a urgência de que essas instituições estabeleçam protocolos e documentações específicas para tratar dessas obras, especialmente enquanto ainda é possível manter o contato com seus artistas.

Por fim, embora haja um crescimento significativo, nos últimos anos, de projetos internacionais dedicados à preservação de performances de arte, não podemos simplesmente replicá-los no Brasil. Cada país, região e instituição tem suas particularidades, e, por isso, é necessário buscar soluções que se adequem ao contexto brasileiro. Acreditamos que um caminho viável seria fomentar a colaboração entre as instituições e os próprios artistas, a fim de construir documentações robustas das performances, facilitando assim uma transição mais clara e eficaz no processo de aquisição dessas obras.

Referências

- BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. In: **Performing Documentation In The Conservation Of Contemporary Art**, Lisboa, n. 4, 2015, p.7-17.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. London and New York: Verso, 2012.
- CAETANO, Juliana Pereira Sales. **Performances de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e reapresentação**. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.
- CAETANO, Juliana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. Série e versões na documentação e preservação de performances em arte: Os puxadores. Revista **Em questão**, Porto Alegre, v 26, n 1, jan / abr 2020, p. 186-209
- LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela (org.). **Laura Lima On Off**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014
- LAWSON, Louise; FINBOW, Acatia; HARVEY, Duncan; MARÇAL, Hélia; RIBEIRO, Ana; KRAMER, Lia. Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance. In: **Tate Modern de Londres**, 2021. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary>>. Acesso em 03 de jul. 2023.

- LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. Entrevista. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 6-41, 2010.
- MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Catálogo geral do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre: MARGS, 2013.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Memória e Arte: A (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. 2009. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Patrimônio que incomoda: museus e coleções de arte**. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis. Anais Eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: Anpuh, 2015. p. 1-11.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. **Anais do Museu Paulista**, v. 26, 2018, p. 1-30.
- SEHN, Magali Melleu. **Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.
- SILVA, Anna Paula da. **Musealização e Arquivamento da Performance: as vicissitudes dos vestígios**. Orientador: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. 2021. 333f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- TINOCO, Bianca. **A preservação de performances em coleções de arte contemporânea no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

Transdisciplinaridade e inclusão: a documentação museológica no Museu de Imagens do Inconsciente

Transdisciplinarity and inclusion: museum documentation in Museum of Images of the Unconscious

Priscilla Moret¹

Resumo

Criado em 1952 pela psiquiatra Nise da Silveira, o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) funciona como um centro de estudos e pesquisas de imagens, produzidas espontaneamente nos ateliês de terapia ocupacional. Sua origem está relacionada à criação e à preservação de um conjunto de métodos e práticas desenvolvidos de forma única, em um território específico. As características singulares deste patrimônio estão refletidas nos processos museológicos e na organização das séries/álbuns temáticos e cronológicos de imagens. Reconhecendo o potencial desses conteúdos na reorganização da psique humana, através do acesso à história de vida e às experiências internas dos indivíduos que os produzem, doutora Nise constituiu coleções, mas, sobretudo, estabeleceu os parâmetros para a organização, a classificação e a documentação museológica do acervo. Visionária, Nise da Silveira revolucionou a psiquiatria brasileira e foi pioneira no campo da Museologia ao criar o MII como um centro de pesquisas de imagens. Antenado com as práticas museológicas contemporâneas, o MII é um espaço de métodos inclusivos, onde a musealização integral e a documentação museológica participativa das coleções, são consideradas frutos de sua natureza transdisciplinar, sendo este um valor inerente à missão institucional.

Palavras-chave: Museu de Imagens do Inconsciente; Transdisciplinaridade; Inclusão; Documentação museológica

Abstract

Created in 1952 by psychiatrist Nise da Silveira, the Museum of Images of the Unconscious operates as a center for the study and research of images produced spontaneously in occupational therapy studios. Its origins are related to the creation and preservation of a set of methods and practices developed in a unique way, in a specific territory. The unique characteristics of this heritage are reflected in the museological processes and in the organization of the thematic and chronological series/albums of images. Recognizing the potential of these contents in the reorganization of the human psyche through access to the life history and internal experiences of the individuals who produce them, Dr. Nise created collections but above all she established the parameters for the organization, classification and museological documentation of the collection. A visionary, Nise da Silveira revolutionized brazilian psychiatry and was a pioneer in the field of Museology when she created the Museum of Images of the Unconscious as an image research center. In tune with contemporary museological practices, the Museum of Images of the Unconscious is a space

¹Mestra em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia - PPGPMUS. Especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ e Bacharela em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), atua na coordenação de Museologia do Museu de Imagens do Inconsciente/Instituto Municipal Nise da Silveira desde 2011 e como coordenadora técnica do Museu de Imagens do Inconsciente/Instituto Municipal Nise da Silveira desde 2023. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1423-1066>.

for inclusive methods where comprehensive musealization and participatory museological documentation of collections are considered fruits of its transdisciplinary nature which is an inherent value of the institutional mission.

Keywords: Museum of Images from the Unconscious Transdisciplinarity; Inclusion; Museological Documentation

Introdução

O presente artigo está estruturado em três momentos, que inicialmente buscou contextualizar a criação da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) e o cenário de acontecimentos que se seguiram no ateliê de pintura e modelagem a fim de entender os motivos pelos quais estes podem ser considerados os precursores do MII.

A partir da investigação do cenário artístico brasileiro, que ambientou a década de 1940, o objetivo foi compreender como a mentalidade da época, os principais atores desse universo e as primeiras exposições da produção dos pacientes do hospital psiquiátrico, influenciaram a criação do MII e o reconhecimento artístico daquelas coleções. O contexto de constituição e musealização das coleções do MII, bem como a institucionalização de métodos e práticas museológicas específicas na instituição, também foi um ponto bastante trabalhado.

O colecionismo e a musealização da produção plástica dos esquizofrênicos são produtos do movimento de liberdade, contrário ao enclausuramento a que eram submetidos. Esta inversão de lógica possibilitou a participação e a socialização do louco nas transformações do século XX, quando a formação das coleções asilares conheceu seu apogeu. A incidência de internos de hospitais psiquiátricos que se dedicavam à expressão plástica, data do final do século anterior. As coleções formadas no século passado tiveram em comum a influência sobre a mudança dos paradigmas sociais relacionados à loucura, valores que contribuíram com o rompimento de ideais que ainda sustentavam o isolamento entre o louco e a sociedade.

A constituição do modelo museológico para a reunião das coleções asilares teve origem nas exposições realizadas no interior dos hospitais psiquiátricos. O processo de formação e musealização das coleções do MII não esteve distante dessa realidade. O ineditismo das primeiras exposições das coleções produzidas nos ateliês do Engenho de Dentro foi o principal ponto de interesse da comunidade artística e da imprensa da época. A principal contribuição destas, no entanto, está relacionada à valoração e à preservação daquelas coleções como patrimônio emergente.

Analisar a importância do agrupamento das pinturas, produzidas em grande volume no ateliê, segundo a lógica das séries temáticas e/ou cronológicas, assim como estudar o método científico de leitura de imagens, desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira, são pontos-chave para compreender o processo de constituição das coleções do MII.

Embora o MII tenha sido criado na década de 1940 como um centro de estudos e pesquisas, as características peculiares na formação do acervo e nas práticas museológicas que se estabeleceram para o tratamento das obras, apresentam similaridades com as experiências contemporâneas de musealização. O princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação das coleções, cujas normativas resultantes ainda estão em discussão. A lógica que norteia essa escolha, contudo, somada à natureza híbrida e transdisciplinar, verificadas nas práticas do Museu, indicam a importância da reflexão acerca dos processos de musealização e gestão de suas coleções.

O tratamento da informação no MII, parte da hipótese de que Nise da Silveira, em seu intuito de subsidiar pesquisas em torno do acervo, desenvolveu o método de leitura de imagens, a sistemática de organização das coleções e apontou as principais diretrizes para a documentação museológica do acervo do MII.

Assim, para compreender a sistemática de organização das coleções do MII, é preciso acessar o método de pesquisa das imagens produzidas nos ateliês de atividades expressivas, a considerar que tais conteúdos são representativos da capacidade de reorganização psíquica, das histórias de vida e das experiências internas dos indivíduos que os produzem. A organização das imagens em séries/álbuns levou à constituição das coleções do Museu, mas sobretudo, estabeleceu a lógica de organização do acervo e do método de classificação temática das obras.

O reconhecimento dos parâmetros museológicos para o tratamento técnico do acervo do museu foi fruto da percepção visionária da psiquiatra Nise da Silveira, que pontuou, já na década de 1960, a necessidade de criação de uma metodologia museológica específica e aplicável ao acervo do Museu, bem como, ressaltou o desafio que isto representava para a área de museus, já naquela época.

Os documentos institucionais e os primeiros instrumentos desenvolvidos para o registro das obras foram analisados com intuito de identificar a origem da implantação dos mesmos. As fontes estudadas abordam a metodologia de classificação das obras, sendo um conjunto de métodos específicos identificados como documentação empírica de Nise da Silveira.

Os instrumentos de classificação e de organização da informação no Museu dão conta do modo como se desenvolveu e evoluiu a documentação museológica na instituição, ao longo dos anos. A busca de Nise da Silveira pelo embasamento científico para as pesquisas e para o tratamento do acervo a levou ao encontro da psicologia junguiana e do sistema de organização do arquivo de imagens do Instituto C. G. Jung, na década de 1960. A aplicação do *Archive for Research in Archetypal Symbolism* (ARAS) no MII foi sintetizada no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, mesmo instrumento que baseou a sistemática adotada pela psiquiatra para a classificação das coleções do Museu.

A diminuição das pesquisas levou à descontinuidade no uso do sistema ARAS e da classificação temática segundo as diretrizes apresentadas no documento citado, a partir da década de 90. Foi nesse contexto que o MII adotou o Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA) como modelo para a catalogação de seu acervo, nos anos 2000.

Analisando a adaptação do SIMBA às necessidades informacionais do MII, bem como a implantação do ARAS para classificação temática das obras, é possível considerar que tais ferramentas contribuem para a abordagem do aspecto científico das coleções do Museu. Assim, cabe o questionamento sobre como estas ferramentas poderiam agregar, caso a proposta fosse ampliar as discussões em torno de um sistema de informação para o MII. A discussão gira em torno da complexidade informacional de um acervo museológico de conteúdo híbrido, cuja produção resultante pode ser considerada documento científico e obra de arte, concomitantemente.

Desse modo, pensar caminhos possíveis para o tratamento informacional aproxima ao contexto transdisciplinar e inclusivo, valores inerentes à missão institucional do MII. Estes são pontos essenciais para que a documentação museológica das coleções do MII seja possível. Na mesma medida, representam grande desafio às práticas cotidianas, ainda que o MII seja uma instituição reconhecida pelo seu papel social revolucionário.

Território musealizado, metamuseu, museu “fora das normas”, são conceitos atribuídos às características singulares do MI, enquanto instituição cujo desenvolvimento de métodos próprios e específicos é também uma particularidade que o aproxima de conceitos e discussões recentes do campo museológico.

Consonante com os museus e suas práticas contemporâneas, a documentação museológica no MII é uma atividade possível por meio da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciada no espaço

do ateliê, a musealização e, especificamente, o registro das informações sobre o acervo, é operada por uma cadeia de diferentes personagens.

Falar da integralidade e da inclusão nos processos museológicos desenvolvidos no Museu não seria possível sem citarmos a perspectiva transdisciplinar, inerente às obras, às relações e às práticas institucionais. A transdisciplinaridade está presente na proposta intelectual e operacional do MII. Os diferentes estudos sobre essa experiência, desenvolvidos em áreas do conhecimento distintas, mas sobretudo a ruptura de normas e a proposição de métodos novos, específicos e oriundos de diferentes campos do conhecimento, comprovam a importância desse caminho.

Por fim, o tratamento da informação no Museu leva em conta pelo menos dois dentre os múltiplos aspectos presentes nos objetos, quais sejam o artístico e o científico. Está claro que ambos são essenciais, mas são eles suficientes frente à complexidade informacional desses objetos? A busca dessa resposta extrapola os limites da presente pesquisa, cujo objetivo principal é enfatizar a importância da abordagem participativa e inclusiva na implantação do sistema de informação do MII.

O Museu de Imagens do Inconsciente: seus antecedentes

Inicialmente, o ateliê funcionava como um setor de atividades, dentre outros que compunham a Seção de Terapêutica Ocupacional (STO), inaugurada como consequência da inadequação da psiquiatra aos métodos tradicionais de tratamento psiquiátrico, vigentes àquela época. Ao ser reintegrada ao serviço público, após um afastamento de oito anos, período em que esteve presa e exilada pela ditadura de Getúlio Vargas, a médica negou-se a aceitar as formas agressivas de tratamento e seguiu outro caminho: o da terapêutica ocupacional.

Àquela época, Almir Mavignier desenvolvia serviços burocráticos no mesmo hospital, em conciliação com sua carreira de artista plástico iniciante. Encantou-se com os trabalhos manuais que viu na STO e auxiliou doutora Nise na implantação do Ateliê de Pintura e Modelagem, onde trabalhou até 1951.

Em seus primeiros meses de atuação no ateliê, Mavignier convidou seus amigos artistas para conhecerem os trabalhos produzidos pelos clientes³ no Engenho de Dentro. Os

³ Nise da Silveira referia-se a seus pacientes como clientes por entender que as atribuições de quem é paciente deveriam ser daqueles que cuidam e não daqueles que são cuidados.

primeiros convidados foram Ivan Serpa e Abraham Palatnik, jovens artistas naquela época e que, mais tarde, integraram o Grupo Frente, núcleo carioca do movimento concretista brasileiro. Mário Pedrosa, influente crítico de arte no período, passou a frequentar o espaço do ateliê após ser abordado por Mavignier, que o viu admirado diante de um desenho de Raphael Domingues⁴. Este contato se deu por ocasião da primeira exposição externa de obras do ateliê, realizada em 1947. O convívio do quarteto composto por Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Mário Pedrosa, com os internos do hospital psiquiátrico, no subúrbio carioca, foi terreno fértil para as trocas. A convivência com pessoas, cuja base de criação é a expressão livre de orientações formais e/ou acadêmicas, influenciou de forma impactante e transformadora no processo criativo desses artistas, que buscavam inspiração em movimentos artísticos mundiais. Importante contribuição deste grupo ao trabalho que vinha sendo desenvolvido por Nise foi o incentivo dos meios artístico e midiático da época, o que culminou no reconhecimento da produção expressiva dos internos do hospital psiquiátrico pela comunidade artística.

Dentre as ações de divulgação da produção dos internos citam-se as primeiras exposições promovidas que, por meio de grande repercussão, deram visibilidade às coleções que se formavam. A primeira delas foi aberta logo nos primeiros três meses em que o ateliê de pintura e modelagem foi inaugurado, em 22 de dezembro de 1946, às 9h30 da manhã, nas dependências do CPN.

Em vista do sucesso, a mostra foi transferida, em fevereiro de 1947, para a sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, na ocasião considerado um local privilegiado da cidade para exposições de arte. A mostra ocupou todos os corredores do salão de exposições e contou com duzentos e quarenta e cinco trabalhos.

Nesta segunda mostra, aconteceu o encontro entre Almir Mavignier e Mário Pedrosa, citado anteriormente. Esse acontecimento marcou as transformações que se sucederam na história dos Ateliês e que alavancaram o reconhecimento das coleções. Desde seu primeiro contato, Pedrosa demonstrou compreender o significado e a importância da produção dos ateliês criados por Nise da Silveira.

Em março do mesmo ano, a Associação dos Artistas Brasileiros promoveu uma seleção das obras da mostra que havia sido apresentada no Ministério da Educação e Saúde e

⁴ Diagnosticado como um caso grave de esquizofrenia frequentou o ateliê de pintura de 1946 a 1979, ano de sua morte.

organizou uma nova exposição. Aberta ao público em 24 de março de 1947, esta exposição enfatizou os aspectos estéticos e artísticos presentes nas coleções.

Em seguida, as obras seguiram para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), por iniciativa do mesmo grupo, que engendrou uma sequência de outras exposições, dentre as quais a exposição “9 artistas do Engenho de Dentro”, cuja repercussão estabeleceu um novo marco no reconhecimento do valor artístico das obras produzidas no Engenho de Dentro. Esta mostra foi inaugurada em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que havia sido criado recentemente, sendo esta considerada a primeira em que a produção dos pacientes de Nise foi apresentada fora do solo carioca.

Destaca-se a repercussão que esta mostra teve no público e na imprensa. Os jornais da época testemunharam o debate entre os críticos de arte Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito, acerca da atribuição de valor artístico às obras expostas.

A admiração de Pedrosa pelos artistas do Engenho de Dentro o acompanhou em toda sua trajetória. Rebatia sempre contra aqueles que tentavam questionar ou minimizar a qualidade estética das obras produzidas nos ateliês da Dra. Nise. Sua influência no meio artístico brasileiro, naquele período, impulsionou o reconhecimento da produção dos internos do CPN.

Diz-se, no entanto, que se o intuito da psiquiatra, com as primeiras exposições, foi despertar o interesse científico pelas imagens que surgiam, Nise surpreendeu-se, certamente que o interesse tenha surgido dos artistas, antes mesmo do que dos psiquiatras.

Em seus estudos, a médica constatou que a resistência da comunidade psiquiátrica à produção de portadores de transtornos mentais foi um movimento mundial. Segundo ela, mantinham-se

[...]irredutíveis, repetindo sempre os velhos chavões ‘arte psicótica’, ‘arte psicopatológica’, arraigados a conceitos pré-formados da psiquiatria, insistentes em procurar nessas pinturas somente reflexos de sintomas e ruína psíquica (SILVEIRA, 2015, p. 17).

Tal postura era resultante dos preceitos da psiquiatria tradicional, na qual os valores e os métodos de tratamento eram engessados, em relação ao contexto artístico, que buscava, na época, inspiração no que estivesse além dos moldes convencionais.

Em seu livro *Imagens do Inconsciente* Nise da Silveira (2015, p. 16) relata que, já nos primeiros anos de atuação no ateliê de pintura, percebeu que a função primordial das atividades terapêuticas era criar oportunidades para que os frequentadores dos ateliês encontrassem formas de expressão, já que as imagens do inconsciente surgiam como vias de acesso ao mundo interno e, por isso, poderiam ser consideradas instrumentos para a

ressocialização. A atribuição de valores estéticos às criações, contudo, Nise preferiu deixar para os admiradores e conhecedores do meio artístico.

Assim, o reconhecimento da importância da expressividade plástica no processo terapêutico daqueles indivíduos veio através da comunidade artística. Influenciada e convencida da relevância daquela volumosa produção, artisticamente admirada e capaz de representar simbolicamente os processos intrapsíquicos, Nise da Silveira fundou, em 1952, o MII como um centro de estudos e pesquisas.

Um centro vivo de estudos e pesquisas para a Museologia Brasileira

Quando fundou o MII, a psiquiatra Nise da Silveira pretendia organizar um local onde pudesse reunir a produção plástica dos internos, por identificar naquelas imagens, conteúdos simbólicos capazes de instrumentalizar a análise dos casos clínicos dos indivíduos cuidados por ela.

Sua ideia foi, desde o início, tornar esse espaço um centro de estudos e pesquisas:

Na intenção de realizar pesquisas sobre o desdobramento do processo psicótico através de imagens simbólicas, reuni séries de desenhos, pinturas e modelagens. Este rico material, colecionado a partir de 1946, constitui o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. [...] O pesquisador encontrará nos seus arquivos longas séries de imagens, datadas e reunidas segundo os respectivos autores. Poderá acompanhar por meio dessas sequencias de imagens o fio significativo do processo psicótico, assim, como temas recorrentes, enigmáticos, que desafiam os especialistas de diferentes áreas (SILVEIRA, 2006, p. 94).

Atualmente estimado em cerca de 400 mil obras, o acervo do MII tornou-se o maior do gênero no mundo, algo que sua modesta origem não seria capaz de projetar. Sua inauguração oficial ocorreu sem grande repercussão. Sua primeira sede estava localizada em uma pequena sala no primeiro andar do Bloco Médico Cirúrgico, um edifício de grande porte do CPN, onde estavam instaladas as especialidades clínicas para atendimento dos internos.

Em 28 de setembro de 1956, o MII foi transferido para um local mais amplo do hospital. Na ocasião, a reinauguração foi amplamente noticiada e contou com a presença de psiquiatras ilustres, como o francês Henry Ey e os espanhóis López Ibor e Ramón Sarró, de Madrid e Barcelona, respectivamente.

Em 9 de agosto de 1961, a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), dirigida por Nise da Silveira, foi instituída pelo presidente Jânio Quadros, por meio da assinatura do Decreto 51.169. Embora o decreto não tenha sido posto em prática, tendo em vista a renúncia do presidente, percebe-se, neste contexto, o reconhecimento da importância

de “manter um Museu de obras plásticas, que será um centro de estudo e pesquisa” (SILVEIRA, 1966, p. 99).

Em 1963, foi emitida a ordem de serviço n. ° 3/63, editada pelo diretor do Serviço Nacional de Doenças Mentais, órgão federal ao qual o hospital estava subordinado, na época, e que teve o objetivo de proteger o acervo do MII:

c) [...] o Museu de Pintura e o Museu de Cerâmica, da Seção de Terapêutica Ocupacional e reabilitação, do Centro Psiquiátrico Nacional, sejam os museus da referida Seção do Serviço Nacional de Doenças Mentais.

d) resolve, ainda, que as obras de arte plásticas daqueles Museus sejam inalienáveis e que, para fins de estudo e pesquisa [...] terão de permanecer dentro do território daquela Seção” (SILVEIRA, 1966, p. 100).

Em 1973, o MII foi admitido como membro do *International Council of Museums* (ICOM), no mesmo período em que a equipe de funcionários passou por uma série de instruções museológicas, conhecida institucionalmente como “ciclagem museológica” (SILVEIRA, 1980, p. 24). Tratou-se de um curso em que foram abordados estudos sobre patrimônio cultural, preservação, Museologia e Museografia, ministrado por Fernanda de Camargo-Moro e Lourdes Maria Novaes.

As contribuições dessas museólogas na estrutura do MII visavam adaptá-lo aos parâmetros museológicos da época. Os aspectos museográficos, implantados nesse período, puderam ser observados, em especial, na estrutura física das áreas de guarda do acervo. O aumento da área expositiva e a montagem de uma exposição de longa duração foram ações desenvolvidas nesse sentido.

A preocupação destas profissionais em capacitar os funcionários para o desempenho das práticas específicas, se tornou um fator de destaque na atuação delas, à medida que revelou o reconhecimento, naquele período, da inadaptabilidade das técnicas e padrões museológicos habituais às particularidades encontradas na experiência do MII.

Em 1975, aconteceu a aposentadoria compulsória de Nise da Silveira. Nesse contexto, o MII esteve em um cenário de ameaças à sua sobrevivência, devido a cortes de verbas, em decorrência da hostilidade da direção do hospital em relação a ele. A iniciativa da psiquiatra para assegurar a existência do museu, contudo, foi a criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMII).

Fundada em dezembro de 1974, como uma associação sem fins lucrativos, a SAMII representa um mecanismo de apoio social do qual o museu ainda se beneficia, e que resultou na captação e execução de projetos ao longo dos anos.

Em 1975, a SAMII executou o projeto que pode ser considerado o divisor de águas na história da instituição. Apoiado pela Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), o projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, que, entre diversas ações, possibilitou a transferência do acervo para um dos prédios onde o MII permanece até hoje.

O projeto foi iniciado em março de 1979, ano em que o acervo contava com aproximadamente 180 mil obras, dentre as quais pinturas e desenhos em diferentes suportes, em especial tela e papel, além de modelagens feitas em barro. A maior parte do acervo encontrava-se armazenada em uma sala denominada “Arquivo de Imagens” e necessitava de tratamento adequado.

Com a estrutura fornecida pelo projeto, o acervo passou a ser conservado de acordo com os moldes museológicos indicados. Até então, apesar de organizadas, as obras encontravam-se em condições inadequadas à sua conservação, além do mais, sua segurança era comprometida.

A transferência do MII ocorreu devido à cessão do Ministério da Saúde, de um prédio localizado nos fundos do terreno do hospital. O edifício foi adaptado às novas funções, uma vez que anteriormente funcionava como um pronto-socorro. A ‘nova’ sede foi adaptada às necessidades específicas das obras. Laboratórios e equipamentos apropriados foram disponibilizados para o tratamento do acervo.

Em 1982, com o fim do projeto, o museu passou por um período de escassez de recursos e de falta de profissionais especializados no tratamento das obras. Delineou-se, assim, a realidade em que a instituição viveu, durante os anos de 1990 e as primeiras décadas dos anos 2000, enfrentando períodos de total estagnação e baixa produção.

Hoje, o MII vive um momento de expansão e reestruturação, em sintonia com as mudanças físicas e sociais trazidas com o fim das internações psiquiátricas e a transformação do IMNS em Parque Nise da Silveira. Os ateliês terapêuticos vêm ampliando as possibilidades de linguagem expressiva, a fim de atender às aspirações criativas dos clientes, para atender às aspirações criativas dos clientes, que estão inseridos e atuantes na sociedade contemporânea. Novas exposições e projetos museológicos multiplicaram a equipe e a atuação do MII na comunidade museológica brasileira.

Colecionismo e Musealização no MII

Segundo Cruz Junior (2015, p. 113), as influências do movimento romântico foram decisivas para a assimilação dos loucos como pessoas com uma racionalidade própria e ligadas à natureza, ou seja, sem inibições morais e sociais. Não por acaso, a primeira coleção de obras produzidas por frequentadores de hospitais psiquiátricos, que se autodenominou museu, surgiu em 1905. O *Musée de la Folie* foi aberto pelo médico francês Auguste Marie (1895-1934), em Villejuif, Paris.

A partir deste marco, disseminou-se a ideia de constituição de instituições museológicas para abrigar coleções do gênero. Cruz Junior (2015, p. 22) destaca, ainda, que a trajetória museológica das coleções asilares começou com exposições promovidas dentro dos próprios hospitais psiquiátricos, citando a realizada no *Bethlem Hospital* de Londres, em 1900.

As coleções formadas neste período destacaram-se por promover uma mudança significativa de paradigma na sociedade, no que diz respeito à loucura, ao romperem o isolamento entre o louco e a sociedade. Dentre elas, citam-se, no cenário internacional, as coleções de *Prinzthon* de Arte Bruta, de Adamson e a do Hospital *Sainte Anne*. No Brasil, destacam-se a Coleção Osório Cesar, a Coleção Bispo do Rosário e as coleções do MII.

Considerando-se que a primeira exposição da produção dos internos do Engenho de Dentro ocorreu em dezembro de 1946, nos corredores do antigo Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro, os processos de formação e musealização das coleções do Museu seguiu o modelo das demais coleções asilares mundo afora.

De inegável importância para o reconhecimento da arte do inconsciente no cenário brasileiro, a Mostra de 1947 reuniu características próximas ao esquema observado nas exposições similares. Para citar uma delas: a apresentação dos pacientes/artistas tinha como foco os diagnósticos, em detrimento de suas individualidades. As exposições seguintes foram organizadas aos moldes do cenário artístico. Os criadores passaram a ser apresentados como artistas, o que pode confirmar o despertar para a valoração daquelas coleções como patrimônio emergente.

Fato é que o reconhecimento externo despertou o olhar de Dra. Nise para a importância da preservação daquelas coleções. No entanto, o que chama atenção é a constatação de que a preocupação da psiquiatra foi, desde o início, a preservação do agrupamento em séries das pinturas produzidas em grande volume no ateliê. (SILVEIRA, 2015, p. 19).

O caminho percorrido pela Doutora em suas pesquisas científicas, explica o que motivou sua percepção de que as imagens formam sequências. Isso pode ser consultado em sua produção escrita, dentre as quais destacam-se os livros “Imagens do Inconsciente” e “O Mundo das imagens”, onde reuniu dados baseados em anos de experiências e pesquisas ao mundo interno dos esquizofrênicos tratados por ela. O desenvolvimento deste tema, no entanto, é extenso para a apresentação aqui proposta.

Constituído pelo conjunto de obras que passaram a ser produzidas nos ateliês de terapêutica ocupacional, que ainda hoje estão em funcionamento, o acervo do MII cresce diariamente, fato que caracteriza as coleções como fechadas e abertas. As coleções fechadas são aquelas constituídas por obras produzidas entre os anos de 1946 e 1999, enquanto que as coleções abertas são formadas pelas obras que passaram a ser criadas a partir de 2000, delimitado pelo falecimento da Doutora Nise da Silveira, em outubro de 1999.

Considerando que a produção anual é de aproximadamente cinco mil obras e que os ateliês hoje atendem cerca de cinquenta frequentadores/artistas, o crescimento do acervo é exponencial. A frequência dos clientes varia de acordo com o projeto terapêutico individual, pensado pela equipe para cada caso clínico. A equipe assistencial é formada por profissionais de áreas distintas, dentre psicólogos, psiquiatras, terapeutas ocupacionais, assistentes sociais, arte-terapeutas, dentre outros.

O universo das coleções fechadas, das coleções fechadas, que incluem cerca de 330 mil obras, o conjunto de 128.909 itens foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2003, em um processo que reconheceu as coleções constituídas por Nise da Silveira como patrimônio histórico e artístico nacional.

De acordo com a lógica organizacional do acervo, o conjunto produzido por cada autor constitui uma coleção, o que representa uma especificidade do acervo, em que a importância da autoria das obras prevalece sobre qualquer outro aspecto que a caracterize, já que as coleções foram constituídas para possibilitar as pesquisas e os estudos dos casos clínicos.

Outra importante característica foi destacada por Cruz Junior:

Compreendemos o patrimônio do Museu de Imagens do Inconsciente não apenas como um conjunto de obras plásticas: antes, todo o processo que as origina. O percurso que gerou esse processo, do qual desconhecemos segundo, pode ser resumido em 4 fases: 1- Criação da Seção de Terapêutica Ocupacional; abertura dos ateliês de pintura e modelagem; 2- Formação da coleção e criação do museu; 3- Declínio da STO e desenvolvimento do Museu; 4- Absorção dos ateliês pelo Museu (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 276).

O autor aponta o conjunto como um exemplar de patrimônio intangível, do qual fazem parte as obras que constituem as coleções e o processo que as originam. Nota-se que a formação das coleções precede o próprio museu.

Este ponto nos leva à discussão de que, se as coleções do MII são produtos de um processo (terapêutico) que se inicia por meio da criação livre no ambiente do ateliê, o processo de musealização das coleções é iniciado nesse mesmo espaço, através um processo automático.

Brulon aproxima o processo de valorização simbólica, promovida pela musealização, ao plano ritualístico onde uma nova realidade é criada em torno desses objetos a partir da “performance museal”. Destaca-se, sobretudo, a ideia de que é “ao museu que este ritual remete, mesmo quando a instituição em si não está manifestada” (2018, p. 201), sendo a musealização o processo que torna o museu existente no espaço onde são evocados os fundamentos transformadores da realidade social.

Assim sendo, verificamos similaridades entre a musealização das coleções do MII e as experiências contemporâneas de musealização, caracterizadas por Brulon (2018, p. 201), como produto de uma cadeia elíptica de produção contínua de musealidade. As etapas desse processo, segundo ele, são retroalimentadas por um ciclo compreendido pela pesquisa, pela seleção, pela aquisição, pela conservação, pela comunicação e, novamente, pela pesquisa. Traçando um paralelo, os ateliês terapêuticos do MII são os espaços de criação e musealização das coleções, cujas etapas são similares ao esquema proposto pelo autor, distinguindo-se no que diz respeito à ordem em que são operadas.

Ampliando a discussão, parece claro que o princípio da integralidade das produções é um importante parâmetro para a política de incorporação das coleções do MII, bem como a participação da equipe de assistência terapêutica nos processos museológicos é indispensável em todos os aspectos da cadeia. Sobretudo a história de vida de cada indivíduo, tanto quanto as experiências por eles vividas a cada dia, são pontos norteadores de todos os processos que ali se desenvolvem.

A transdisciplinaridade e a inclusão são parâmetros normativos para os processos museológicos na instituição desde que estes foram pensados pela primeira vez. Verificamos esta informação ao analisar a documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”. Valores arraigados à missão da instituição, constituem importantes parâmetros para as políticas institucionais de preservação do acervo.

Destaca-se, por fim, o olhar museológico de Nise da Silveira para a musealização do acervo do MII. Visionária, a psiquiatra criou o Museu com o objetivo de preservar as coleções constituídas a partir de suas pesquisas. Logo, consideramos que a criação desta instituição teve o intuito de “formalizar” a musealização automática de suas coleções, caminho inovador considerando-se que os museus normalmente passam a musealizar após serem institucionalizados como tal.

A documentação museológica de coleções

Os museus são instituições voltadas para a preservação de seu patrimônio. Desenvolvem essa preservação por meio da conservação, da pesquisa e da comunicação dos itens que compõem suas coleções. O conjunto de estratégias de preservação que a eles cabe deve ser destinado aos aspectos materiais dos objetos, além de incluir medidas comprometidas com a análise dos conteúdos simbólicos de que os itens são constituídos.

Segundo Ferrez (1994, p. 65), abordar os museus a partir de suas funções básicas reforça a ideia de que esses modelos institucionais se respaldam na prática preservacionista do tratamento documental, que instituem os objetos como fontes de informação, além de revelar a indissociação entre os processos museológicos, o contexto informacional e a complexidade simbólica que constituem os objetos.

Na perspectiva da mesma autora, os museus enquanto instituições que operam ações preservacionistas, atuam, portanto, como veículos de informação que devem estabelecer a conservação e a documentação como bases para a comunicação e a pesquisa científica (FERREZ, 1994, p. 65).

Considera-se, ainda, a visão da autora de que os objetos são produtos da produção humana, por isso, são portadores de informações intrínsecas e extrínsecas, passíveis de serem interpretadas no contexto da musealização. O processo de musealizar e documentar coleções, abordado por Ferrez, implica a criação de normas e modelos, que possibilitam estabelecer conexões entre a diversidade informacional dos objetos, a variedade de sentidos e as múltiplas interpretações que podem estar envolvidas na tarefa de analisar objetos.

Os museus consomem e disseminam informação em suas atividades teóricas e práticas. Sendo a informação o elemento principal na interação social entre os usuários e os objetos museológicos, é a partir da documentação museológica que estas instituições processam os objetos e os tornam documentos. Por meio da musealização, são abordados os aspectos descritivos da materialidade e da imaterialidade que contextualizam os objetos

histórica, social e culturalmente, no momento em que foram produzidos e nos usos que tiveram ao longo de suas trajetórias.

A documentação museológica, portanto, pode ser entendida como uma etapa da musealização. Nesse sentido, o processo de produção informacional sobre os objetos ocorre dentro da prática museológica, apoiando-se na atualização constante de bases de dados e/ou de documentos institucionais produzidos para a gestão das coleções.

Maria Lúcia Matheus Loureiro apresenta uma definição do processo de musealização a partir da perspectiva da documentação, enfatizando a importância de reconhecer este processo como estratégia de preservação (física e informacional) e de seleção:

[...] a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter informacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011, p. 2-3).

Visto isso, percebe-se a importância do processo operado pelos museus na passagem dos objetos a documentos aptos à construção de narrativas. Ao buscar entender a evolução desta prática no âmbito dos museus, é possível perceber que a documentação é uma atividade desenvolvida há séculos. O registro de informações sobre as coleções, para controle e acesso aos seus conteúdos, no entanto, ficou durante muito tempo a cargo de pessoas com maior conhecimento sobre o material do que sobre as etapas envolvidas no tratamento da informação (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2007, s/p).

Apesar da antiguidade da prática, o reconhecimento desta enquanto disciplina é recente. Dentre as atividades de museus, a documentação, até a década de 1950, era realizada sem sistemática e guiada por parâmetros estabelecidos através do bom senso (OLCINA, 1986, p. 307). O desenvolvimento da documentação, portanto, é fruto de um processo lento, que envolve fases empíricas e de infundáveis discussões entre os profissionais envolvidos, especialmente se pensarmos nas especificidades de determinadas coleções.

Diante disso, analisar a experiência do MII leva à constatação de que o principal intuito da psiquiatra Nise da Silveira, ao criar o MII, foi o de subsidiar pesquisas sobre as coleções que se formavam pela atividade expressiva dos ateliês de terapia ocupacional. A partir desse intento, Dra. Nise desenvolveu a sistemática de organização das coleções e, além

disso, constituiu os parâmetros para a documentação museológica dessas coleções, utilizando métodos empíricos, conteúdo abordado a seguir.

A sistemática de organização das coleções do MII: a documentação empírica de Nise da Silveira

“Nunca quis reunir pinturas, desenhos ou esculturas como joias da coroa para depois dizer: ‘olha o que eu colecionei’. O desejo de servir à evolução da psiquiatria brasileira foi que me fez guardar tudo isso”.

Nise da Silveira

As pesquisas das imagens produzidas nos ateliês de atividades expressivas revelaram a existência de conteúdos sequenciais, capazes de demonstrar a reorganização psíquica dos frequentadores analisados pela Dra. Nise da Silveira. Além disso, outra percepção possibilitada pelos estudos revelou, logo cedo, a capacidade destas imagens em narrar a história de vida daquelas pessoas e de suas experiências internas. A partir desse esclarecimento, a psiquiatra constituiu e organizou as coleções no MII.

No penúltimo parágrafo do capítulo “O Mundo das Imagens”, apresentado por Nise da Silveira, no livro de mesmo nome, a autora deixa clara a importância da organização das imagens em séries para a compreensão do processo clínico de seus clientes:

O pesquisador encontrará nos arquivos do Museu de Imagens do Inconsciente longas séries de imagens, datadas e reunidas segundo os respectivos autores. Poderá acompanhar através dessas sequências de imagens o fio significativo do processo psicótico, assim como temas recorrentes, enigmáticos, que desafiam os especialistas de diferentes áreas (SILVEIRA, 2006, p. 94).

A organização das séries se deu pela elaboração dos álbuns, cujas imagens eram classificadas segundo a relevância de cada obra no histórico de seus autores. Nesse sentido, a ordem cronológica em que as imagens eram produzidas assume posição fundamental.

Outra característica importante que baseou a organização do acervo foi o reconhecimento da importância dos temas. Assim, à medida em que as pesquisas avançavam, as obras eram classificadas e agrupadas de acordo com o assunto abordado pelos frequentadores de forma recorrente.

O método de classificação temática, portanto, gerou outra possibilidade de agrupamento das imagens, além daquela ordenação cronológica das obras de um mesmo autor. Os álbuns temáticos reúnem as obras em torno de um mesmo assunto, independentemente deste ter sido abordado por um autor em específico ou por mais de um deles. Nas palavras de Nise:

Desde o início, desenhos e pinturas vêm sendo reunidos, segundo seus autores, em ordem cronológica. Sentíamos, porém, a necessidade de uma organização desse material que permitisse o estudo de temas, sem contudo, desfazer a posição das peças dentro do contexto dos casos clínicos (SILVEIRA, 1966, p. 100).

Analisar os relatos de Nise da Silveira permite verificar sua preocupação em buscar uma sistemática de organização e classificação do acervo, que considerasse as diferentes possibilidades de pesquisa aos conteúdos identificados. Além disso, atenta-se ao fato de que o aspecto clínico e simbólico, no que tange à classificação das obras, sobrepôs-se aos aspectos estéticos, o que vai de encontro com a finalidade de formação das coleções, qual seja a de subsidiar as pesquisas dos conteúdos internos dos criadores.

Dessa forma, as séries eram constituídas e classificadas segundo o assunto abordado por um determinado autor, como por exemplo, a série Cinema de Fernando Diniz (Figuras 1 e 2). Outra forma de classificação é de acordo com o tema estudado sendo as séries, quase sempre, compostas por mais de um autor, como por exemplo, a série de Mandalas (Figuras 3, 4 e 5), aqui representada pelos artistas Fernando Diniz, Carlos Pertuis e Adelina Gomes. Assim, uma mesma obra pode compor diferentes séries concomitantemente, haja vista as diferentes possibilidades de classificação.

Figura 1 - Fernando Diniz; Sem título, 1987; Lápis cera e óleo sobre papel; 55,3 x 73 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Cinema.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 2 - Fernando Diniz; Sem título, 1987; Lápis cera e óleo sobre papel; 55,3 x 73 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Cinema.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 3 - Fernando Diniz; Sem título, 1957; Óleo sobre papel; 33,1 x 47,5 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Mandalas.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 4 - Carlos Pertuis; Sem título, Sem data; Óleo e guache sobre papel; 44,8 x 59,8 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Mandalas.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 5 - Adelina Gomes; Sem título, 1966; Guache sobre papel; 33,1 x 53,7 cm; Museu de Imagens do Inconsciente, Série Mandalas.



Fonte: Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

A documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu” foi analisada com foco no tratamento da informação no MII, considerando a importância deste na

implantação de parâmetros museológicos na instituição. No relatório de atividades do ano de 1979, foram encontrados dados relativos à seleção, classificação e catalogação das obras no item 2, cujo conteúdo se refere ao desenvolvimento de pesquisas do acervo.

Apesar de terem sido encontradas referências, no que tange ao método de registro das obras do acervo do MII, bem como sobre os primeiros instrumentos desenvolvidos para tal, não foram identificados dados específicos que dão conta do período e das circunstâncias em que estes foram implantados.

Os registros dando conta do inventário das obras do acervo foram citados pela museóloga Fernanda de Camargo-Moro, cujos artigos relatam sua passagem pelo MII, na década de 1970. Da mesma forma, estes também foram descritos na documentação do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, realizado no final da década de 70 e início dos anos de 1980.

A referência mais antiga que encontramos sobre o assunto foi mencionada por Cruz Jr, ao citar que o Museu já realizava o registro das obras em livro específico, quando da participação da instituição na exposição apresentada no II Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Zurique, em setembro de 1957 (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 208).

A documentação científica: o tratamento da informação no MII

Na década de 1950, as obras produzidas nos ateliês de atividades terapêuticas, criados pela Dra. Nise da Silveira, participaram da exposição realizada no II Congresso Internacional de Psiquiatria, ocorrido em 1957, em Zurique. Isso se deve ao contato entre Nise e Carl Gustav Jung, iniciado em 1954, através de uma troca de correspondências.

Na carta enviada à Jung, a psiquiatra anexou imagens de figuras identificadas com frequência na produção dos clientes acompanhados por ela. Sobre as quais, Nise relatou serem produtos de um “fenômeno ainda mais surpreendente”. Em suas palavras:

[...] a constante tendência ao agrupamento, à simetria, à disposição de elementos díspares em torno de um centro e, sobretudo, o aparecimento de círculos mais ou menos regulares simultaneamente com as habituais desintegrações de formas, típicas do desenho e da pintura de esquizofrênicos, e às quais os autores davam tão grande ênfase (SILVEIRA, 2015, p. 55).

Logo no início das pesquisas que desenvolveu para a interpretação desses conteúdos simbólicos, Doutora Nise posicionou-se contrária em relação às concepções tradicionais da época, que viam a cisão das funções psíquicas como a principal característica da esquizofrenia

e, portanto, as únicas representações possíveis na produção plástica de internos de hospitais psiquiátricos, seriam reflexo desses diagnósticos.

Nise entendia a complexidade psíquica do ser humano como elemento norteador da noção de que, as imagens do inconsciente estão além de retratos de sintomas, logo, atribuiu a frequente elaboração de figuras que identificou como mandalas, à existência de outros fatores capazes de influenciar no processo de produção:

Imagens circulares ou tendendo ao círculo, alguns irregulares, outras de estrutura bastante complexa e harmoniosa, impunham sua presença na produção espontânea dos frequentadores do atelier do hospital psiquiátrico. Tive grande dificuldade em compreendê-las. A analogia era extraordinariamente próxima entre essas imagens e aquelas descritas sob a denominação de mandala em textos referentes a religiões orientais (SILVEIRA, 2015, p. 57).

Mesmo sem ter conhecimento sobre as atividades psíquicas capazes de produzir esses elementos, a psiquiatra reuniu as tais imagens circulares, pintadas por diferentes autores, em torno do primeiro álbum temático do acervo do MII:

Ali estava uma documentação reunida empiricamente, mas as dúvidas teóricas permaneciam. Aquelas imagens seriam mesmo mandalas? E, em caso afirmativo, como interpretá-las na pintura de esquizofrênicos? (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Essa dúvida levou a psiquiatra a procurar por Jung, que confirmou que as imagens enviadas por ela eram mandalas, através de uma carta respondida em 15 de dezembro de 1954. Sobre isso Nise relatou:

Assim, as imagens do círculo pintadas em Engenho de Dentro eram realmente mandalas. E davam forma a forças do inconsciente que buscavam compensar a dissociação esquizofrênica. Eu me via diante de uma abertura nova para a compreensão da esquizofrenia (SILVEIRA, 2015, p. 58).

Após a primeira correspondência, uma sequência de outras cartas foi trocada entre Nise e Jung. À medida que novos temas foram surgindo na produção dos frequentadores do Engenho de Dentro, a associação entre esses conteúdos e os estudos junguianos sobre os arquétipos ficavam evidentes.

O encontro de Nise com a psicologia junguiana levou a precursora do MII à Zurique, na década de 1960, para estudar no Instituto Carl Gustav Jung, gratificada com uma bolsa de estudos da Organização Mundial de Saúde (OMS), para o período de um ano. Nesse contexto de embasamento científico de seu trabalho, Nise da Silveira iniciou sua busca por métodos e ferramentas para implantar, no MII, uma “efetiva metodologia museológica” (CRUZ JUNIOR, 2009, p. 51) de organização e tratamento do acervo, na mesma época em que o Instituto C. G. Jung estava comprometido com a organização do seu arquivo de imagens (*Bild Archiv*) (SILVEIRA, 1966, p. 101).

A preocupação da Dra. Nise com a metodologia de catalogação das imagens a levou a estabelecer um novo contato com o Instituto C. G. Jung, que compartilhou com ela a sistemática utilizada na instituição.

Esta sistemática é a mesma utilizada pelo *Archiv for Research in Archetypal Symbolism* (ARAS) de Nova York, realização da *Bollingen Foundation*. Portanto, desde que nos sejam proporcionadas indispensáveis condições de trabalho, poderá ser organizado no Rio de Janeiro um arquivo de imagens dentro do mesmo sistema adotado pelo Bild Archiv e pelo Aras, o que nos permitirá comunicarmo-nos com essas organizações usando uma linguagem comum (SILVEIRA, 1966, p. 101).

O ARAS teve origem em uma coleção constituída por Olga Froebe-Kapteyn, na Suíça, iniciada em 1933. Esta coleção reunia imagens de antigos artefatos simbólicos que eram estudados em reuniões de caráter transdisciplinar. Esse grupo de estudiosos formados por especialistas e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, ficou conhecido pelo nome de “Sociedade Eranos”, termo batizado pelo teólogo alemão Rudolf Otto, que era especializado em estudos místicos e comparativos entre as religiões ocidentais e orientais, personagem que auxiliou Olga em seu intento.

O sistema ARAS funciona como um instrumento mediador entre a representação da imagem e a interpretação psicanalítica delas. Específico para a análise de imagens produzidas por pacientes psiquiátricos, o objetivo do sistema é permitir a classificação do conteúdo simbólico representado, a partir de uma leitura psicanalítica, seguida da disposição destas em banco de imagens acessíveis por instituições afins.

A utilização do sistema ARAS no MII pode ser observada através de pesquisa ao relatório de atividades, apresentado pela SAMII, por ocasião do projeto “Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu”, sobre o qual destaca-se o seguinte trecho que trata da forma como a organização e a classificação do acervo acontecia:

- A produção dos pacientes nos ateliers de pintura e modelagem, é diariamente registrada com data e nome do autor, e daí encaminhada ao setor de pesquisas, com um relatório do monitor.
- No setor de pesquisas, é feita uma triagem dos trabalhos mais significativos do ponto de vista clínico;
- Este material selecionado, é catalogado segundo a sistemática utilizada pelo *Archive For Research in Archetypal Symbolim* de Nova Iorque, e pelo *Bild Archive* do Instituto C. G. Jung de Zurique. Pelo uso de uma linguagem comum, torna-se possível a comunicação com organizações congêneres (SAMII, [1980], p. 5).

O uso do sistema no Museu já havia sido destacado por Fernanda Camargo-Moro, no artigo que publicou em 1976:

Ao sair das oficinas, as obras são inventariadas e catalogadas e passam a fazer parte integrante do museu; o catálogo é elaborado de acordo com o sistema ARAS adotado pelo Centro Jung de Zurique e pela Dra. Nise da Silveira: compila-se assim um arquivo completo para cada paciente (fig. 37). Esse arquivo permite que psiquiatras e pesquisadores acompanhem cada caso e é usado para estudos e

pesquisas sobre o inconsciente. As obras ficam então armazenadas em armazéns até poderem ser expostas, mas ainda é possível consultá-las (fig. 38 e 39) (CAMARGO-MORO, 1976, p. 35, tradução nossa)

Santos explica que a aplicação do ARAS no MII foi sintetizada no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”. Segundo ele:

O Arquivo de Quadros sintetiza no formato de índice 80 títulos de séries para a classificação das obras do MII segundo as ideias de naturalia ou homo faber. A teoria junguiana aparece apenas no final com temas da alquimia (ouroboros) e das religiões orientais (mandalas). Nesse sentido, encontramos no Arquivo de Quadros um instrumento auxiliar de classificação, baseado na sistemática do ARAS e que inclui tanto elementos descritores da teoria arquetípica junguiana quanto a dimensão cultural das obras (SANTOS, 2019, p. 71).

O primeiro instrumento de registro e representação da informação referente à classificação do acervo do MII foi o livro de registro, convencionalmente conhecido no MII como “livro de tombo”. Na primeira versão do livro, adotada na instituição, os campos de informação não estão identificados, no entanto, é possível verificar que a classificação temática está descrita.

A partir da década de 1980, as atividades relacionadas à leitura de imagens, bem como a aplicabilidade da classificação temática, segundo os descritores definidos no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros” e no ARAS, foram progressivamente diminuídas. Assim, verifica-se que o método desenvolvido por Nise da Silveira, aposentada em 1975, passou a ser reproduzido pela equipe do MII, com base nos estudos que já haviam sido realizados anteriormente. Novas pesquisas de conteúdos de imagens acontecem ainda hoje, de forma mais limitada, em relação ao período anterior, haja vista a diminuição do número de pessoal especializado. Os indexadores apresentados, portanto, foram descontinuados.

No início dos anos 2000, o MII adotou o Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA) como modelo para catalogação das obras, por ocasião do Projeto “Preservação de Obras de Arte em Papel do Acervo do MII”, financiado pela Fundação VITAE. Utilizado por uma significativa parcela dos museus brasileiros, o SIMBA foi estruturado com objetivo de unificar as informações referentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes e instrumentalizado através do Manual de Catalogação de pintura, escultura, desenho e gravura e do programa Donato para a padronização e recuperação de informações.

O MII adotou o SIMBA através da utilização do Manual de catalogação, do modelo de ficha catalográfica e da instalação do Donato como base de dados. De acordo com a documentação institucional encontrada, é possível afirmar que, em um primeiro momento, a implantação do sistema no Museu funcionou de modo experimental e sem que fossem

atendidas as especificidades do acervo, prova disso foi o uso do mesmo modelo de ficha catalográfica disponível no manual de catalogação do SIMBA para o processo de catalogação das obras do MII.

A primeira adaptação do SIMBA ao Museu se deu, justamente, através da ficha catalográfica, cuja formatação às particularidades do acervo estudado pode ser observada na supressão de diversos campos disponíveis no modelo de ficha do sistema. A ficha resultante dessa adaptação foi utilizada na catalogação das obras até o ano de 2021.

As consultas realizadas às fichas catalográficas utilizadas para o registro de informações do acervo do MII até aquele momento, contudo, permitem afirmar que a ausência de um manual especificamente desenvolvido para atender as particularidades informacionais do MII, gerou inconsistências no registro, dificuldades de recuperação e, possivelmente, a perda de informações sobre o acervo.

Diante dessa situação, a equipe que passou a atuar no setor de Museologia do Museu, a partir de 2011, buscou organizar um manual de catalogação específico para o acervo, levando em conta as dificuldades que encontrou para o registro de dados sem a normatização terminológica e os padrões específicos para cada campo informacional.

A primeira versão do Manual de Catalogação do Acervo do MII foi redigida em 2012, tendo por base o manual de catalogação do SIMBA. Consiste em um documento de uso institucional, isto quer dizer que, a aplicação e a disseminação do mesmo, estão limitadas aos processos museológicos do Museu, não tendo sido publicado ou apresentado fora dele. Isso se deve ao fato deste documento ter sido desenvolvido, em um primeiro momento, pela necessidade de operabilidade da atividade de documentação museológica na instituição, tendo sido fruto de pesquisas desenvolvidas de forma empírica.

Por este mesmo motivo, este manual é um instrumento dinâmico que sofre atualizações e alterações para se adaptar às novas necessidades ou mesmo particularidades, que são identificadas conforme o processamento técnico do acervo avança. Atualmente, observam-se 60 mil e 900 obras inventariadas e registradas em livro até junho de 2023. Dessas, cerca de 18 mil foram catalogadas segundo o SIMBA e apenas 1.200 foram inseridas na base de dados Donato. Com a descontinuidade das atualizações e, por consequência, da operacionalização do sistema Donato, as informações inseridas não estão mais disponíveis para consulta ou mesmo para a gestão das coleções.

Em 2023, o Museu firmou parceria com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), através do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de

Documentação em Museus (NUGEP) e com a empresa Sistemas do Futuro, para a implantação do sistema de gestão integrada do patrimônio do MII. A implantação do sistema vem avançando, por hora, através de estudos de adequação e formatação dos metadados do sistema citado para as necessidades informacionais do acervo do MII.

Ainda que a gestão da informação do MII tenha encontrado dificuldades de operabilidade ao longo dos anos, faz-se necessário ressaltar a atitude visionária do MII quanto à implantação e ao desenvolvimento de um método de documentação museológica específico às suas coleções. Considerando que o sistema de classificação do ARAS foi adaptado e especificamente desenvolvido para o acervo do MII, compilado no documento “Arquivo de quadros”, em movimentos iniciados pela busca de Nise por embasamento científico, ainda na década de 1960, destacamos essa iniciativa de construir um método de “documentação empírica” como uma política institucional de gestão do acervo.

Nesse sentido, identifica-se a importância na formatação de políticas institucionais como diretrizes para a documentação museológica nesta instituição que desenvolveu seus próprios métodos, e constitui-se como espaço museológico de práticas dinâmicas e não convencionais.

A perspectiva inclusiva e transdisciplinar na documentação museológica do MII

Pensar a produção criativa do MII como processo museológico em si mesmo é considerar que “o próprio fazer já é integrante do processo museal” (CRUZ JUNIOR, 2009, p. 92). Nesse sentido, o espaço, as relações e a mecânica cotidiana assumem posição de destaque sobre o todo.

O que se observa é que o Museu é um território que integra os valores patrimoniais materiais e a estrutura virtual imaterial. Cruz Junior acredita que o MII é um complexo com

o papel de privilegiado mediador entre o patrimônio e a coletividade, centralizando o desenvolvimento de ações de educação patrimonial visando à integração de outros valores patrimoniais existentes no bairro ao espaço afetivo da comunidade (CRUZ JUNIOR.,2009, p. 110).

Refletir sobre a comunidade ao qual o autor se refere, traz a reflexão para a população do bairro do Engenho de Dentro e, especificamente, para a comunidade de frequentadores e usuários do complexo do IMNS, onde o MII está localizado.

Neste espaço, é cada vez mais frequente a interação entre a população do entorno e o público específico de usuários da saúde mental. À medida que a desconstrução do antigo

“hospital de malucos” avança, os prédios têm suas funções ressignificadas e ganham novos usos, sejam eles para atender aos usuários de saúde mental em específico ou a população em geral.

A desconstrução do aparato manicomial do instituto foi iniciada a partir de meados da década de 1990 e intensificada a partir da municipalização, ocorrida em 2000. Este movimento vem promovendo as ações de desinstitucionalização e colaborando no desenvolvimento de serviços assistenciais abertos como os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), por exemplo. A mais significativa mudança nesse sentido, refletida no território, foi a saída do último paciente internado, em outubro de 2021.

A partir disso, as transformações pautam-se mais intensivamente na ocupação do espaço interno dessa unidade de saúde, por projetos de cunho sociocultural. Aos poucos, o IMNS vem se transformando no Parque Nise da Silveira, em conformidade com o Decreto No 35.879 de 5 de julho de 2012, que dispõe sobre o Rio como patrimônio da humanidade. No artigo 16 do referido, vemos elencada a criação do Parque como uma das medidas de proteção da paisagem carioca. É através da valorização da área, portanto, que a Prefeitura do Rio de Janeiro, propõe promover a preservação da memória da instituição, da psiquiatria e da sociedade brasileira, em um espaço integrado.

Entender este espaço como um território musealizado aproxima-o do conceito de Metamuseu (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 301). Este conceito foi apresentado por Tereza Scheiner em seu texto “Desvelando o Museu Interior” e caracteriza o modelo de “museu total que se realiza sobre o território” que “incorpora o antigo modelo sob a forma de centros de visitação, ou de museus-sede”, estruturando-se como “uma célula, onde o museu tradicional é o núcleo, o ponto central a partir do qual se irradia, ou para onde converge, todo o trabalho de coleta, investigação, documentação, conservação e interpretação daquele conjunto” ou, ainda, como “conjuntos fundados no real como essência, e onde tudo se relaciona com tudo, em permanente e contínua mutação” (SCHEINER, 2006, p. 22- 23).

Em um panorama mais amplo, os museus são adaptáveis às necessidades de seu tempo. A reestruturação do pensamento e da práxis museográfica, que vem ocorrendo, principalmente entre o final da década de 1960 e o início dos anos de 1990, foi denominada por Cury como “revolução comunicacional” (CURY, 2016b, p. 12).

A Museologia vem ampliando suas pesquisas em busca do entendimento mais aprofundado sobre seus públicos e suas diferentes formas de apreensão de conhecimento. Pesquisa na área da Museologia e da Ciência da Informação vem promovendo a

ressignificação da informação com vistas à inclusão nas práticas dos museus, visto que uma das principais funções desses espaços é possibilitar a conexão entre experiências individuais e coletivas (CSIKSZENTMIHÁLYI; HERMANSON, 1995, p. 60-62). A capacidade dos museus em tratar os conteúdos “de diferentes maneiras, por meio de diferentes sentidos”, define na perspectiva de Ruiz e Lledó (2013, p. 38), o diferencial dessas instituições.

A informação assumiu posição preponderante nas discussões acerca das múltiplas possibilidades de acesso e de busca pela inclusão social nos museus. A crescente preocupação do campo, a nível mundial, está relacionada à busca por estratégias que garantam que os visitantes possam se apropriar dos bens culturais com sentimento de pertencimento e de inclusão no espaço social (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012).

Gabriela Aidar (2002, p. 53) está de acordo com a visão de que as práticas inclusivas nos museus são produtos da mudança no paradigma contemporâneo, estabelecido com o marco da Nova Museologia. Sobre a inserção da inclusão social nas práticas museológicas, a autora ressalta a dificuldade dos museus contemporâneos em manter sua relevância frente à diversidade de lazer e de informação da sociedade atual. Cita que a resposta britânica a esse dilema tem sido o fortalecimento do potencial educativo e social dos museus que, enquanto instituições públicas, devem atuar como agentes das mudanças sociais (AIDAR, 2002, p. 56-57).

Do ponto de vista dos processos museológicos, a inclusão social deve propor práticas que estejam além da acessibilidade a estas instituições, mas comprometer-se com o redimensionamento de seus métodos na direção de um modelo inclusivo, movendo-se, dessa forma, “na direção do reconhecimento da ideia de que elas têm um papel a contribuir para a igualdade social, para o fortalecimento de indivíduos e grupos em desvantagem, e para o incremento de processos democráticos dentro da sociedade” (AIDAR, 2002, p. 60).

Sobre a construção de museus inclusivos, Moraes aponta a valorização da interculturalidade e da heterogeneidade de comunidade a que servem estas instituições. Reconhece a diversidade individual como um valor que reforça a apreensão de conhecimento e que, por isso, deve ser o instrumento para o desenvolvimento da metodologia do trabalho colaborativo. Essa metodologia que aponta, deve considerar os anseios do público, mas também deve orientar os grupos de trabalho no sentido de atuarem em prol “do compromisso de que todos os sujeitos tenham os mesmos direitos, as mesmas oportunidades, criando espaços de diálogo entre sujeitos em igualdade de valor e espaços de convergência” (MORAES, 2019, p. 262).

Cury (2017, p. 189) destaca a descolonização do pensamento e da práxis museológica como meios pelos quais os museus são capazes de promover ações colaborativas e curadorias compartilhadas. Ao inserir no espaço museológico a multivocalidade e a polissemia, os museus promovem a apropriação da comunidade ao qual eles servem. Dessa forma, estas instituições assumem sua potência inerente, qual seja a de serem espaços de interação da interculturalidade, por meio de seus processos e ações.

Rocha trata dessa temática a partir do contexto das mudanças, ocorridas a partir do final do século XX, quando a sociedade assume o protagonismo de suas narrativas no espaço museológico. Os museus e seus processos, em especial a documentação, a pesquisa e a comunicação, foram atravessados por projetos de curadorias colaborativas e compartilhados, que atribuem novas interpretações e significados às coleções. (ROCHA, 2019, p. 28).

A curadoria compartilhada, segundo a autora, possibilitou a construção conjunta de narrativas pelos profissionais de museus e pelos integrantes das comunidades representadas. A curadoria é compartilhada de forma horizontal e a abordagem sobre as coleções é enriquecida pela troca de informações. A curadoria colaborativa, por outro lado, tem seu foco voltado para a participação da comunidade na reformulação de narrativas sobre sua imagem, mas esta pode ou não se estender à construção de exposições. Ambas as formas de participação são enfatizadas por Rocha como práticas em expansão, que vem sendo aplicada em atividades de conservação, pesquisa e exposição de coleções. (ROCHA, 2019, p. 29)

Visto isso, entende-se que a atuação colaborativa em ações museológicas é caracterizada pela inserção da multivocalidade, da polissemia, da autonarrativa, onde o objetivo principal é a apropriação do espaço museal por diferentes grupos culturais. Se atualmente, os museus buscam a participação da sociedade em suas ações, em particular àquelas relacionadas a comunicação, a educação e às práticas curatoriais (ROCHA, 2019, p. 30), arrisca-se dizer que, além de ter “nascido moderno”, o MII se consolida, com os passar dos anos, como uma instituição à frente de seu tempo.

As discussões propostas como desafios contemporâneos para a área, assim são para o Museu desde a sua concepção. Espaço de métodos visionários, não é novidade para quem conhece as práticas desenvolvidas no MII, que a Museologia encontra ali grande impulso para a renovação e readequação de suas práxis.

Antenada com os museus e suas práticas contemporâneas, a documentação museológica no MII, é uma atividade possível através da interação entre as equipes diretamente envolvidas com a produção e a preservação de seu patrimônio. Iniciada no espaço

do ateliê, a musealização e, mais especificamente, o registro das informações sobre o acervo, são operados por uma cadeia de atores, iniciada pelos próprios autores, apoiados pela equipe que lhe dá suporte assistencial e, por fim, pela “autenticação” e processamento dos dados pela equipe museológica.

A quebra de hierarquia e a horizontalidade na organização do conhecimento, da qual nos fala Rocha (ROCHA, 2019) é uma realidade que vem sendo buscada no Museu, sobretudo quando se leva em conta que a inclusão é um valor inerente à missão institucional e cada vez mais consolidada em seus processos museológicos, seja para finalidades que envolvam atividades internas de gestão ou mesmo para a disseminação e a interação com o público em exposições, por exemplo.

As ações conjuntas se dão no dia-a-dia, seja no ambiente do ateliê, entre as pausas de produção, seja no espaço expositivo, através do depoimento daqueles artistas/frequentedores mais extrovertidos e disponíveis. As visitas mediadas com o público, bem como, os corredores do Museu, são espaços onde importantes falas acontecem. Cada um desses momentos é aproveitado no processamento técnico, uma vez que, as experiências vêm trazendo o entendimento de que a construção do diálogo deve ser pautada na espontaneidade, nas aproximações respeitadas e nos distanciamentos necessários para a manutenção das relações. Esses são pontos muito importantes, especialmente nesta instituição, onde o tratamento emocional requer cuidado e acompanhamento especializado.

Para citar experiências participativas que vem sendo desenvolvidas nos últimos anos, no Museu, são os projetos de exposições onde a inclusão dos atuais clientes dos ateliês, vem sendo estimulada em diferentes ações, em especial àquelas relacionadas aos procedimentos técnicos de movimentação das obras (como a embalagem, a montagem e a desmontagem das obras no espaço expositivo). O sentimento de pertencimento dessas pessoas, antes excluídas, vem sendo cada vez mais fortalecido.

Como exemplo pode ser citada a exposição de longa duração que esteve montada nas galerias do MII no período de 2015 a 2020, cujo título “Emoção de lidar”, foi escolhido justamente pelo sucesso na interação entre as equipes técnicas e os clientes durante todo o projeto. Mais alguns exemplos recentes foram a exposição/instalação “Torre de Babel”, realizada na Casa França Brasil, em junho de 2019 e a exposição de curta duração “Museu Vivo: poéticas da desrazão”, ocorrida em outubro de 2019, no Centro de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Instituição concebida para acolher pessoas e tratá-las a partir do afeto, o MII tem buscado promover a participação dos criadores nas atividades museológicas, em especial naquelas que se relacionam à comunicação de suas coleções, de forma natural e inerente aos seus valores. Muito mais do que o caminho possível para a operacionalização técnica, a inclusão é considerada uma atitude à altura do respeito e da retribuição à contribuição social destes indivíduos na constituição desse conjunto patrimonial.

Falar da inclusão nos processos museológicos desenvolvidos no MII, não seria possível sem citarmos a perspectiva transdisciplinar presente nas relações expostas e na complexidade das informações delas geradas.

A inserção das práticas interdisciplinares ao longo da modernidade propôs a ampliação das fronteiras teóricas impostas a um grande número de saberes científico. A profusão de diferentes olhares, linguagens, interpretações e reflexões é produto da complexidade e da multiplicidade contemporânea.

Os museus do século XXI estão focados em ações de comunicação e interação, como meios de alcançar a representação da diversidade social contemporânea. Nesse contexto, a Museologia desloca o foco de investigação para a pluralidade de interpretações sobre os objetos. Nas palavras de Rocha:

Por esses motivos, alguns museus relativizam os sistemas cognitivos produtores de categorias conceituais e buscam a ampliação do olhar sobre o objeto nas suas relações com diferentes áreas do conhecimento e diversos grupos culturais. Isso possibilita um adensamento de sentidos em torno do objeto que transita da esfera do conhecimento aos planos sociais e culturais (ROCHA, 2019, p. 16).

Na mesma linha de raciocínio, Rocha acrescenta que:

[...] ampliar a representação do objeto no museu envolve abranger e conectar as narrativas e histórias com o significado cultural do objeto. Da mesma forma, buscar o uso e a função do objeto, em diferentes sociedades em tempos e lugares distintos, possibilita a conexão com as comunidades. A vida social do objeto reside na associação de sua biografia com as narrativas compartilhadas e nas múltiplas apropriações dos artefatos manifestos pelos grupos sociais. Estas abordagens podem e devem estar registradas na documentação, junto com as linguagens documentárias e científicas, de forma a subsidiar as ações de comunicação dos museus (ROCHA, 2019, p. 22).

Neste mesmo texto, Rocha (2019, p. 20) destaca a importância da agregação de diferentes olhares e informações atribuídas pelo envolvimento de diferentes áreas do conhecimento no processo de documentação. Assim como, valoriza o registro das abordagens transversais e da associação entre a biografia do objeto e as narrativas compartilhadas em suas diferentes apropriações.

O diálogo interdisciplinar e a busca de saberes e expressões plurais presentes na abordagem museológica dos objetos (ROCHA, 2019, p. 23), foram igualmente ressaltados por Loureiro ao apresentar a documentação museológica como

Ferramenta indispensável não só para a localização de itens da coleção e o controle dos deslocamentos internos e externos dos objetos, para o desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu, para a recuperação das informações intrínsecas e extrínsecas “contidas” ou relacionadas aos objetos - individualmente ou em conjunto –mas também fonte para a pesquisa em diferentes disciplinas. (LOUREIRO, 2008, p. 104)

O conceito de interdisciplinaridade é reconhecidamente basilar para discutir a transdisciplinaridade como um desdobramento conceitual seguinte. Muito embora, o conceito de disciplinaridade seja o primeiro ou, o radical que liga todos os que deles se desdobram, é importante destacar que

[...] por detrás dessas 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 (POMBO, 2005, p. 5, aspas no original)

Assim, adota-se o conceito de interdisciplinaridade apresentado por Elaine Morelato Vilela e Iranilde José Messias Mendes, como uma integração entre disciplinas com vistas a um objetivo comum. Como resultado, no entanto

[...] ocorre uma unificação conceitual dos métodos e estruturas em que as potencialidades das disciplinas são exploradas e ampliadas. Estabelece-se uma interdependência entre as disciplinas, busca-se o diálogo com outras formas de conhecimento e com outras metodologias, com o objetivo de construir um novo conhecimento. Dessa maneira, a interdisciplinaridade se apresenta como resposta à diversidade, à complexidade e à dinâmica do mundo atual (VILELA & MENDES, 2003, p. 528)

Ampliando a discussão, elegemos a visão de Japiassu (2006, p. 15) para o termo transdisciplinaridade, cuja elaboração se deu no Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, realizado em 1994, em Portugal: “abordagem científica, cultural, espiritual e social dizendo respeito ao que está entre disciplinas, através das disciplinas e além de toda disciplina”.

Identifica-se nos conceitos acima, analogias com as práticas desenvolvidas na experiência do MII, através do método de classificação e documentação museológica implantados por Nise da Silveira, ainda na década de 1960. A incorporação do ARAS, um sistema de classificação de imagens integrado, transdisciplinar, atemporal e multicultural, a considerar os conteúdos que envolvia, é ponto de destaque. Lembre-se, ainda, do desenvolvimento e da implantação de um método específico de classificação temática baseado

na pluralidade de visões, apresentado no documento “Introdução ao Arquivo de Quadros”, citado anteriormente.

Mas não só isso, a eficácia no método e no desenvolvimento de uma epistemologia única para a leitura das imagens foi baseada no pensamento transdisciplinar de Nise da Silveira, o que pode ser confirmado a partir do estudo do capítulo “O Mundo das Imagens”, de sua obra homônima, onde a autora apresenta as diferentes possibilidades de leitura das imagens de áreas como a psicologia, a psicanálise, a psiquiatria, as artes, dentre outros campos. Nise deixa claro, no entanto, que a união de diferentes áreas e visões na compreensão da experiência do MII é essencial, sobretudo, para a construção e consolidação de novos métodos, específicos e, que potencializam sua complexidade enquanto espaço único.

Cita-se, nesse contexto, o *Benedito*, um documento elaborado pela Dra. Nise, para ser uma espécie de guia para o pesquisador que pretenda se dedicar à investigação das imagens do acervo do MII. O nome *Benedito* ficou comumente conhecido, a partir da pergunta “Quem será o *Benedito* que vai se interessar por estes livros?”, feita pela dra. Nise sempre que se referia ao documento. Composto por 58 páginas, seu título original é “Pequeno fichário relativo a obras sobre expressão plástica de psicóticos e algumas dicas para o *Benedito*”.

Dividido em cinco seções - 1) Freud e estudos psicanalíticos; 2) Jung e estudos junguianos; 3) Arteterapia; 4) Estudos psiquiátricos e 5) Arte -, as principais correntes foram igualmente apresentadas no quinto capítulo do livro *O Mundo das Imagens*, o que leva a hipótese de que, talvez, o *Benedito* tenha sido uma primeira versão e a base de estudos de Nise para o desenvolvimento do conteúdo do capítulo do citado livro. Esta prática era comum à metodologia de trabalho da médica e pode ser facilmente percebida por quem analisa os documentos do conjunto documental, constituído por ela, ao longo de sua trajetória. São inúmeros os documentos manuscritos e as anotações provenientes de seus estudos.

Está claro, no entanto, que, ao criar métodos específicos, a partir da transposição de fronteiras disciplinares e da união de campos distintos, Nise foi além do panorama interdisciplinar, criando e consolidando um legado cuja perspectiva transdisciplinar é inerente à proposta intelectual e às práticas operacionais que se identificam até hoje.

Referências Bibliográfica

AIDAR, Gabriela. *Museus e Inclusão social. Patrimônio e Educação. Ciências & Letras: Revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras*. Porto Alegre:

- Faculdade Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras, nº31, jan./jun. 2002. pp. 53-62. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/aidar_g._museus_como_inclusao_social_0.pdf>. Acesso em: mai. 2021.
- BRULON, Bruno. *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*. Revista Museologia e Patrimônio, vol.11,n.2, Rio de Janeiro, 2018, pp. 189-210. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>>. Acesso em: jun. 2020.
- CAMARGO-MORO, Fernanda. *Musée des Images de l'inconscient, Rio de Janeiro: Une expérience vécue dans le cadre d'un hôpital psychiatrique*. Museum, Lausanne, v. XXVIII, n. 1, p. 35-42, 1976.
- CERÁVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. *Os museus e representação do conhecimento: uma perspectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação*. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB (8)*, 28 a 31 de outubro de 2007, Salvador, BA, Brasil. Anais VIII ENACIB, 2007, GT 2 – Organização e representação do Conhecimento. Salvador: ANCIB, 2007 (Comunicação oral). Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/viiienancib/paper/viewFile/2831/1959>> Acesso em: Abr. 2020.
- COHEN, R.; DUARTE, C.; BRASILEIRO, A. *Acessibilidade a museus*. Brasília: Ministério da Cultura/IBRAM, 2012.
- CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. *Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura*. 2015. 366 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/ MAST. Rio de Janeiro, 2015. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
- _____. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. 183 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.
- CSIKSZENTMIHÁLYI, M.; HERMANSON, K. *Intrinsic motivation in museums: what makes visitors want to learn?* Museum News, Washington, v. 74, n. 3, p. 34-37; 59-62, May/Jul. 1995.
- CURY, Marília Xavier. *Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão*. In: *Cadernos CIMEAC – vol.7. n.1*. 2017. ISSN 2178-9770. Uberaba, MG, Brasil. p. 184-211.
- CURY, Marília Xavier. *Museus indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate: introdução*. In: ____ (org.). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016b. p. 12-20.
- FERREZ, Helena Dodd. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Promoção, 1994. pp. 65-74 (Cadernos de Ensaios 2).
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 4ª ED. 2006.
- LOUREIRO, M. L. N. M. *Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema*. In: SEMINÁRIO IBEROAMERICANO DE INVESTIGACIÓN EM MUSEOLOGÍA, 3. Madrid, 2011. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448_16.pdf?sequence=1>. Acesso em: jun. 2020.
- MORAIS, Silvilene de Barros Ribeiro. *Inclusão em museus: conceitos, trajetórias e práticas*. 2019. 449 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2019. Orientadora: Maria Amélia G. de Souza Reis.

- OLCINA, Paulette. *The development and coordination of museum documentation by international agencies*. In: Richard (org.). *Museum documentation systems: development and applications*. 1986. cap. 30, p. 307-314.
- POMBO, Olga. *Interdisciplinaridade e integração dos saberes*. LIINC em Revista, v.1, n.1, p. 3-15, mar., 2005. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc>>. Acesso em: 10ag. 2021.
- RIO DE JANEIRO (Cidade). *Decreto No 35.879, de 5 de julho de 2012*. Dispõe sobre o Rio como patrimônio da Humanidade e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2012/3588/35879/decreto-n-35879-2012-dispoe-sobre-o-rio-como-patrimonio-da-humanidade-e-da-outras-providencias?q=35879>>. Acesso em: mar. 2021.
- ROCHA, Luisa Maria. *Novos tempos, novos processos: conexões entre universos sem pontes*. In: *Museologia e Patrimônio – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPGPMUS – Unirio/MAST – vol.12, n.1, 2019*. pp. 10-35. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/735/667>>. Acesso em: abril. 2020.
- SANTOS, André Felipe Paiva dos. *A organização do conhecimento nas coleções do Museu de Imagens do Inconsciente: análise do The Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS)*. 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
- SCHEINER, Tereza Cristina. *Desvelando o museu interior*. Bases Teóricas da Museologia. CCH/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006. p. 17-23.
- SILVEIRA, Nise da. *20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966)*. Revista Brasileira de Saúde Mental. Rio de Janeiro, v. X, pp. 17-161, 1966. Serviço Nacional de Doenças Mentais.
- _____. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- _____. *Museu de Imagens do Inconsciente: histórico*. In: *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. pp. 13-29. (Coleção Museus Brasileiros, v. 2).
- _____. *O Mundo das Imagens*. Rio de Janeiro: Ática, 2006.
- _____. *PEQUENO FICHÁRIO RELATIVO... BENEDITO*. Texto datilografado e encadernado. [Rio de Janeiro], [198-]. Arquivo Pessoal Nise da Silveira. Consulta em: mar. 2020.
- SOCIEDADE AMIGOS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. *Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu*. Relatório Final de Atividades. Rio de Janeiro, [1980]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.
- _____. *Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu*. Relatório Anual de 1979. Rio de Janeiro, 1979. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.
- _____. *Projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu*. Relatório de atividades. Rio de Janeiro, [1980]. Arquivo do Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: jun. 2019.
- VILELA, Elaine Morelato; MENDES, Iranilde José Messias. Interdisciplinaridade e saúde: Estudo Bibliográfico. *Revista Latino- Am. Enfermagem* [online]. 2003, v.11, n.4, pp. 525-531. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-11692003000400016&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: mai. 2021.

Entre registros e narrativas, um breve panorama da documentação museológica do Museu do Índio/FUNAI: das fichas manuais ao repositório Tainacan

Between records and narratives: brief overview of the museum documentation of the Museu do Índio/FUNAI

Leandro Guedes¹

Resumo

Este artigo analisa a trajetória do Museu do Índio/FUNAI, destacando a evolução dos processos de documentação museológica. Inicialmente, examina os critérios dos primeiros trabalhos museológicos e o impacto significativo de Berta Ribeiro na instituição. Identifica-se um ponto de virada institucional com maior participação indígena na musealização, exemplificado pela exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi". Explora-se a expansão desses processos através da parceria entre FUNAI e UNESCO, as oficinas de qualificação e os avanços digitais desde os anos 1990. Por fim, o uso do Tainacan é enfatizado pelo seu impacto recente nas práticas museológicas e pelas novas possibilidades que oferece.

Palavras-chave: musealização; documentação museológica; Museu do Índio; coleções etnográficas; repositório digital Tainacan

Abstract

This article analyzes the trajectory of the Museu do Índio/FUNAI, highlighting the evolution of museological documentation processes. Initially, it examines the criteria of the first museological works and the significant impact of Berta Ribeiro on the institution. An institutional turning point is identified with greater indigenous participation in museumization, exemplified by the exhibition "Time and Space in the Amazon: The Wajãpi". The expansion of these processes is explored through the partnership between FUNAI and UNESCO, qualification workshops and digital advances since the 1990s. Finally, the use of Tainacan is emphasized for its recent impact on museum practices and the new possibilities it offers.

Keywords: musealization; museological documentation; Museu do Índio; ethnographic collections; digital repository Tainacan.

O Museu do Índio, fundado oficialmente em 19 de abril de 1953, está, desde 1967, ligado à Fundação Nacional do Índio, hoje renomeada Fundação Nacional dos Povos

¹ Museólogo pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-PMUS UNIRIO/MAST. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7554-502X>

Indígenas (FUNAI)². O museu é um marco na Museologia, na Antropologia e no indigenismo do Brasil. Em sua criação, o museu esteve não só atrelado ao órgão responsável pela formulação das políticas públicas voltadas para os povos indígenas e de sua proteção, como surge dentro de suas estruturas como *locus* de reprodução das práticas indigenistas vigentes, materializadas, sobretudo, na formação de suas primeiras coleções etnográficas.

É certo que, pelo menos nas duas últimas décadas, a musealização de objetos de cultura material e imaterial dos povos indígenas brasileiros realizados pelo Museu do Índio em nada se assemelham aos seus primeiros anos de funcionamento. O objetivo deste artigo é, então, demonstrar em uma perspectiva contemporânea, os processos de documentação realizados pelo museu, a forma como os indígenas vêm se inserindo nessa etapa do processo de musealização e os sistemas informatizados adotados pela instituição para atender a essa finalidade e também abordar as dificuldades envolvidas durante este processo. Embora seja necessário recorrer ao passado para fornecer um panorama das transformações nos métodos de musealização empregados através dos anos - incluindo as mudanças dos sistemas informatizados implementados pela primeira vez em meados dos anos 1990 -, essa análise irá se centrar mais entre o período que começa em 2009 e se estende até o ano de 2023.

Em 2009 a FUNAI e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), criou o Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras – PROGDOC, tendo seu desenvolvimento pensado, sempre, para ser produzido por meio de modelos colaborativos com os povos indígenas envolvidos no projeto (Sá, 2016; Oliveira, 2018). A cooperação técnica firmada entre UNESCO e FUNAI possibilitou dar maior regularidade a uma prática do serviço museológico que começou a ser adotada ainda no início dos anos 2000 a partir do projeto que envolveu a criação da exposição de longa duração “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, e a formação de coleções desse povo, com curadoria da antropóloga Dominique Gallois, que motivou essa mudança de paradigma no então Museu do Índio.

Foi a partir da experiência com os Wajãpi que o museu introduziu novas metodologias de negociação e tradução entre antropólogos, museólogos e indígenas. Ainda que seja necessário reconhecer que há limites nas propostas de trabalhos colaborativos que envolvam a participação indígena e que a mera entrada dos indígenas nos museus não configura

² Em 2023, dentre alguns acenos promovidos pelo terceiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva aos povos indígenas, a FUNAI passa a ser de responsabilidade do recém-criado Ministério dos Povos Indígenas e é renomeada, em 2024, para Fundação Nacional dos Povos Indígenas, embora tenha mantido a forma popular de seu acrônimo, FUNAI. Em 2024 também foi empossada a primeira diretora indígena da instituição, Lúcia Fernanda Kaingang.

automaticamente uma mudança de paradigma institucional (Roca, 2015), foi possível identificar que houve, a partir daí, não só maior aderência e agência dos povos indígenas, como houveram uma série de mudanças na forma de conceber exposições e formar coleções, por exemplo, impactando diretamente nos processos de musealização a partir de então (Couto, 2005, 2009; Farias, 2008; Guedes, 2021, 2022; Brulon e Guedes, 2022; Levinho, Couto e Oliveira, 2023).

Entre os anos de 2019 e 2023, foi realizado o tratamento museológico do acervo etnográfico no âmbito do "Projeto de Salvaguarda de Línguas Indígenas Transfronteiriças", parte do acordo entre a FUNAI e a UNESCO. A contratação de museólogos consultores³ para trabalhar junto à Coordenação de Patrimônio Cultural (COPAC) possibilitou que uma grande quantidade de objetos de cultura material pudessem não apenas passar por um novo processo de acondicionamento e verificação das informações de suas fichas catalográficas, mas colaborar em todo o processo de migração do sistema de documentação do Museu do Índio, iniciado no final de 2018, do PHL para o Tainacan.

A criação do Museu do Índio e as primeiras tentativas de se produzir uma documentação do acervo do SPI

A criação do Museu do Índio e de suas coleções começou muito antes da sua inauguração oficial em 19 de abril de 1953, na antiga sede que ocupava no prédio da Rua Mata Machado, no bairro Maracanã, zona norte do Rio de Janeiro⁴.

O museu nasce de um processo gestado na Seção de Estudos (SE) do SPI, que entre os anos de 1942 e 1946, a função de registrar, por meio de filmes e fotos, as obras assistencialistas produzidas no âmbito do governo Getúlio Vargas e de produzir conhecimento “científico” sobre os indígenas para o Estado. Para esta finalidade a SE contratou cinegrafistas e fotógrafos e promoveu três expedições. A museóloga Ione Couto nos informa que a “equipe etnográfica” se concentrou mormente no registro de modo de vida dos indígenas, sem aprofundar em problemas como a transferência de famílias na região para uso de mão-de-obra indígena em trabalhos agrícolas, o “embranquecimento” forçado através de casamentos interétnicos arranjados e demais atividades que visavam a assimilação. No lugar, ênfase sobre

³ O autor deste artigo foi um dos museólogos consultores contratados no período e pude participar de todo o processo de migração.

⁴ O Museu do Índio ocupou esta sede de 1952 até 1978. Desde então está situado no bairro Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, na rua das Palmeiras, 55.

a “excelência das escolas, da merenda escolar, das construções administrativas e das casas dos índios” (Couto, 2009, p. 80). Este tipo de documentação produzida sobre os indígenas significava transferir o esforço dos métodos de pacificação empreendidos pelo SPI para a documentação audiovisual produzida e que seria responsável por apresentar os povos indígenas para o restante da sociedade (Guedes, 2022). É a imagem operando na lógica similar a do objeto-testemunho; o principal demarcador de diferenças nesse aspecto reside no fato de que enquanto o objeto etnográfico foi compreendido dentro dos museus no início e meados do século XX pela noção salvacionista, o trabalho do SPI operou através da lógica assimilacionista estatal.

A “materialização residual de modos de vida em vias de desaparecimento” (Bonnot 2002, p. 7), da lógica salvacionista, associaria a preservação física dos objetos produzidos pelos povos indígenas, que durante muitos anos correntes teóricas os categorizam como sociedades fadadas à extinção, ao mesmo tempo que identifica sua origem, dota esses objetos de significados que produzem referências inequívocas das sociedades que os produziram (Van Velthem, 2012, Brulon e Guedes, 2022), enquanto o trabalho produzido pelas expedições cinematográficas do SPI, tinham o objetivo de demonstrar cabalmente que o indígena estava sendo integrado à sociedade brasileira, tornando-se, portanto, “civilizado” graças à ação do Estado. Couto (2009) também observa que nos relatórios produzidos pelas expedições ficou evidente a inexistência de quaisquer metodologias etnográficas, o que fez com que os conteúdos ficassem concentrados nas atividades econômicas exógenas à cultura tradicional dos povos indígenas, deixando de lado o registro dos aspectos mais relevantes ou mais tradicionais das sociedades visitadas. A coleta de objetos, por sua vez, ocorria, mas não era o principal objetivo das expedições. A documentação realizada nessas coletas limitava-se a indicar as informações do nome do objeto e do povo que o produziu.

Outras formas de coleta de objetos também foram empregadas pelo SPI e seus funcionários além da coleta dos objetos nas aldeias, como a troca e a compra. O relatório anual do Conselho Nacional de Política Indigenista (CNPI) e o Boletim Informativo do SPI de 1945, deixam claro que o órgão indigenista incentivava por parte de seus funcionários e chefes de serviço, “obter dos índios, por compra, troca ou dádiva, de acordo com os preceitos regulamentares” objetos que seriam o “ponto de partida para o museu indígena”⁵. A “situação de contato” entre agentes governamentais e os indígenas facilitariam as transações comerciais ou de troca com povos onde existisse proximidade com os Postos Indígenas do SPI.

⁵ Relatório anual do CNPI de 1945. MF. 1C - CNPI, FG. 2335. Serviço de Referências Documentais (SERED). VOL. I, 2024, Salvador, BA: Museu de Arqueologia e Etnologia Editores. Jul 2024/Dez2024.

A documentação produzida para os objetos recolhidos pelos agentes também era exígua e na maioria das vezes seguia o mesmo padrão das coletas empreendidas pelas expedições, relacionando apenas nome do objeto e povo. Algumas, porém, continham mais informações do que as inicialmente produzidas pelas expedições: constavam o nome do objeto, seguido de uma breve descrição da peça, a indicação do povo que o produziu, estado e a qual Inspeção Regional estaria ligado. Em alguns casos, como a documentação produzida por Nilo Velloso e a listagem de objetos que estavam em posse do CNPI⁶, indicavam na descrição das peças qual material constituía o objeto e se era utilizado por homens ou mulheres, por exemplo. A mudança do paradigma começaria a partir de 1944 com a chegada do médico Herbert Serpa como chefe de serviço da SE, que revolucionaria o embrionário “museu etnográfico do SPI” e em 1947, com a contratação de especialistas a partir da exigência de Serpa. É Serpa quem começa os primeiros trabalhos de organização da documentação⁷ do acervo visando sua valorização científica e os objetos que estavam sem quaisquer tipos de identificação foram submetidos a um trabalho de pesquisa nos relatórios gerais das Inspeções Regionais ou “na difusa correspondência ainda em vias de catalogação”⁸, indicando uma “arqueologia” documental para que os objetos pudessem ser propriamente catalogados.

Quanto ao arquivo etnográfico, esse mesmo material progressivamente estudado e classificado figurará como parte integrante e de real importância. Outra parte integrante deste arquivo já se vai avolumando com a coleta de vocabulários que vão sendo achados nos relatórios gerais das Inspeções Regionais ou na difusa correspondência ainda em vias de catalogação. Localização de tribos por meio de textos dos relatórios, ou por cartas, mapas, croquis (...) será o material em apreço para o restabelecimento das antigas áreas ocupadas pelos índios antes que os postos substituíssem as aldeias. Constarão desse arquivo todos os dados, textos e documentos que informaram as fases das pacificações já realizadas e das incorporações pacíficas das tribos acessíveis⁹

A mudança começaria efetivamente a partir da nomeação de José Maria da Gama Malcher como diretor do SPI, que dentre outros atos atenderia as recomendações de Serpa de garantir maior liberdade funcional da SE, deixando-a de fora de certas obrigações burocráticas do SPI, visando dedicar o trabalho para finalidades científicas promovendo pesquisas antropológicas *in loco*. Para este fim, a contratação do etnólogo Darcy Ribeiro e do linguista Max Boudin consolidaram a “vocaçã documental para além dos registros documentais” do SPI e resolveria os problemas relacionados à orientação antropológica que estava em aberto

⁶ MF 333, FG. 757. Serviço de Referências Documentais (SERED).

⁷ SERPA, I. Relatório da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. Rio de Janeiro, 1945.

⁸ *idem*.

⁹ SERPA, I. Relatório da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios. Rio de Janeiro, 1945.

(Levinho, Couto e Oliveira, 2023, p. 166). A contratação, porém, não acarretaria em mudanças bruscas no trabalho que vinha sendo realizado pelo SPI.

De 1942, data de criação da Seção de Estudos, passando pelo ano de contratação de Darcy Ribeiro e Max Boudin, em 1947, até 1951 a tão propalada “metodologia” ainda não havia sido implantada, o SPI continuava operando com base nos mesmos métodos que orientaram a sua criação, vale lembrar, ações voltadas para assimilação dos índios à sociedade nacional e sua transformação em trabalhadores rurais, sem levar em conta os complexos fatores socioculturais envolvidos neste objetivo (Couto, 2009, p. 259).

Outro pedido atendido por Malcher foi a ampliação dos quadros técnicos, que resultaram na contratação dos primeiros museólogos em 1949, Dulce Rebello e Geraldo Pitaguary, para trabalharem com o acervo etnográfico. A chegada dos museólogos inauguraria para Serpa “as bases preliminares de organização do Museu indigenista do SPI¹⁰”, com a possibilidade de avanço nos trabalhos técnicos sobre o acervo que ele começara a organizar por conta própria anos antes. A musealização dos objetos passou a ser embasada nos critérios científicos da época e conduzida por profissionais especializados, com formações específicas. A seleção e aquisição de objetos, anteriormente guiadas pelas relações entre agentes do estado que mediavam as relações entre indígenas e não-indígenas por critérios estéticos ou mercadológicos (envolvidos em trocas, compras e dádivas), passam a ser avaliadas pelo seu valor documental. Embora a musealidade estivesse revestida por lógicas salvacionistas e assimilacionistas, o trabalho de tesauroização sofreu mudanças significativas. Foram estabelecidos padrões de documentação, incluindo fichas catalográficas, livros de tombo e fotografias dos objetos. O aspecto primordial dessa transformação é que os objetos passaram a ser utilizados para a pesquisa, configurando o princípio e o fim do ciclo da musealização.

Antes da criação oficial do Museu do Índio, o trabalho seguiria a mesma lógica descrita acima: A SE empreenderia trabalhos de campo para atuar junto aos povos indígenas em seus territórios, com trabalhos desempenhados por Darcy Ribeiro e Max Boudin, e o tratamento museológico aos objetos, oriundos dos trabalhos de campo destes pesquisadores, ou que já estava de posse do SPI. Apesar das dificuldades e da produção deficitária de documentação de alguns objetos devido às lacunas informacionais provenientes do momento de aquisição, a seleção dos objetos passa, então, a ser produzida através do trabalho do especialista em campo, e da avaliação do corpo técnico nos casos das doações de acervos.

¹⁰ Serpa, H. Atividades da Seção de Estudos em 1948. MG. 335. Serviço de Referências Documentais; e Serpa, H. Súmula dos trabalhos realizados pela Seção de Estudos no período de 18/10/1948 à 19/10/1949. MG. 335, FG. 859. Serviço de Referências Documentais (SERED).

O relatório da SE de 1952¹¹, assinado pelo novo diretor da Seção de Estudos, Darcy Ribeiro, estabelece como plano de trabalhos para aquele ano a criação do Museu do Índio, utilizando esta nomenclatura, no item 2 de sua primeira página, “na sede da SE, dotado de instalações modernas que permitam a organização de exposições permanentes nas quais possam ser exibidas ao público as coleções etnográficas reunidas nos dez anos de atividades de Seção”. Antes, os documentos e relatórios do SPI se referiam ao museu como o “museu etnográfico do SPI”, “museu da SE”, “museu de etnografia”, ou ainda “museu antropológico do SPI”. Darcy Ribeiro afirma que embora previsto em decreto, o museu até aquele momento era “um simples depósito onde o material etnográfico colhido em dez anos de atividades da SE era meramente conservado”.

Darcy Ribeiro se tornaria também o primeiro diretor do Museu do Índio, e sua inauguração oficial em 19 de abril de 1953 representou uma mudança no discurso político e social de como enxergar e retratar os povos indígenas dentro dos museus, evidenciando-os como parte integrante da cultura nacional. Para todos os efeitos, o Museu do Índio se não tomaria inteiramente para si o protagonismo no que diz respeito à formação de coleções etnográficas dos povos indígenas em âmbito nacional, por um período passaria a dividir a atenção e a responsabilidade com o Museu Nacional, que até então centralizava essas questões.

A criação do Museu do Índio representa o primeiro museu do tipo etnográfico do país e guarda particularidades e inovações em relação aos modelos de museus dessa tipologia (ou que possuíam coleções etnográficas em seu acervo, para ser mais exato). A estrutura oferecida, que hoje se assemelharia aos centros culturais, a adoção explícita dos discursos sociais e políticos, alinhando-se à causa indígena (Couto, 2005, p. 65), e o discurso adotado pelo museu na formulação das suas exposições, assim como nas atividades oferecidas ao público foram alguns dos elementos que fizeram o Museu do Índio ser inovador.

Como afirma Freire (2000), a tentativa de compreensão das sociedades indígenas não é apenas a de procurar conhecer “o outro” ali representado através de fragmentos de suas culturas, tomadas como totalidades, mas a de conduzir as indagações e reflexões sobre a própria sociedade em que vivemos. O Museu do Índio tentava contribuir neste sentido ao buscar promover uma aproximação entre os indígenas e o restante da sociedade nacional usando os objetos ali expostos como intermediadores de realidades, sendo a cultura material

¹¹ RIBEIRO, D. Relatório Anual da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios, 1952. MF. 387, FG. 2017-2018. Serviço de Referências Documentais (SERED).

indígena percebida como arte e não como um conjunto de artefatos exóticos produzido por povos primitivos, mas sim produzidos por sujeitos humanos dotados de culturas próprias.

Se do ponto de vista da comunicação museológica, materializada nas exposições produzidas, havia a preocupação em utilizar os objetos pelo seu apelo estético, com o objetivo de sensibilizar os visitantes, a documentação museológica - objeto de nossa análise - cumpriria um papel fundamental de garantir que esses objetos desempenhassem o papel social de representar os povos que os produziram por meio dos sentidos que deles emanavam (Van Velthem, 2012), a partir das informações produzidas por museólogos, etnólogos, ou outros agentes, dispostas de maneira organizada e sistematizada e colocadas à disposição para outros pesquisadores que a permitiam se atualizar constantemente. Tal atitude proativa em relação à pesquisa e a documentação museológica, com o passar dos anos foi adquirindo um caráter cada vez mais dinâmico e central no museu, a ponto de se tornar com o passar dos anos o eixo fundamental para o desenvolvimento dos demais trabalhos que viriam a ser desenvolvidos.

Dulce Rebello e Geraldo Pitaguary: os primeiros museólogos do SPI

A organização das informações das coleções de um museu por meio de sua documentação é “condição intrínseca a todo trabalho que se queira desenvolver em torno dos acervos museológicos” (Barbuy, 2008, p. 35). É a etapa de documentação na musealização que irá condicionar a comunicação museológica - as exposições, o trabalho curatorial, atividades educativas, a divulgação do acervo por meios digitais, etc. -, assim como fomentam e retroalimentam o trabalho de pesquisa, que também fazem parte do processo de musealização (Barbuy, 2008; Brulon, 2017). Em suma, é através da documentação museológica e da disseminação de informações contidas a partir desta etapa da musealização que será possível estabelecer uma interlocução de qualidade com o público, ao mesmo tempo que irá aquilatar as coleções - neste caso como etnográficas - a partir dos tratamentos aos quais são submetidas na instituição museu” (Van Velthem e Benchimol, 2018, p. 473), tendo seus “componentes devidamente identificados, classificados, descritos, ilustrados e fotografados” (idem), durante o processo de documentação que compõe a musealização e pela contextualização atribuída a toda a coleção.

Coube aos museólogos Dulce Rebello e Geraldo Pitaguary criarem os primeiros instrumentos para fazer o tratamento técnico de todo o acervo, produzindo, assim, as

primeiras normas para produzir a documentação museológica dos objetos. O Livro de Tombo do Museu do Índio foi aberto no dia 16 de dezembro de 1949, por Geraldo Pitaguary (Couto, 2009, p. 231). Sobre o trabalho de registro das peças, o museólogo corrobora o relatório produzido pela colega Dulce Rebello, destacando a importância da pesquisa realizada durante a documentação museológica, e que não se trata de um trabalho de mero preenchimento de informações em fichas

Uma vez registrado o objeto, é o mesmo separado para estudo. Ao estudá-lo, o técnico verifica, se são verdadeiras ou não, as informações constantes da guia de encaminhamento do objeto ou do expediente que o acompanha quando de sua doação. Estudado o objeto, e devidamente identificado, faz-se uma ficha para o mesmo. Nesta os elementos que estão discriminados no catálogo geral ou livro de registro, acrescidos de alguns outros, como bibliografia e número do catálogo, ainda no verso da ficha, e no reverso, descrição, histórico e comentário da peça (Pitaguary, 1949, apud Couto, 2009, p. 231).

O relatório produzido por Rebello em 1949¹², e encaminhado para Herbert Serpa, descreve que as atividades consistiram na conferência e separação do material etnográfico, limpeza e dedetização dos objetos, e imediatamente após estes cuidados iniciais, proceder com a documentação museológica. Na musealização é na etapa de documentação que o objeto será categorizado, inventariado, fotografado para depois ser cuidadosamente acondicionado (Brulon, 2018). Esta documentação foi construída após visitas dos museólogos ao Museu Nacional e ao Museu Histórico Nacional, onde tiveram a oportunidade de verificar como trabalhavam os dois museus, que adotavam diferentes sistemas de catalogação. O Museu Histórico Nacional utilizava um livro padronizado, modelo n. 1542 da Imprensa Nacional, em numeração seguida por ano no livro de registro que funcionava como um catálogo geral, com o museu adotando fichas catalográficas dos objetos para auxiliar no gerenciamento e acréscimo de outras informações que não figurariam no livro de registro geral.

O Museu Nacional, por sua vez, colocava todas as suas informações diretamente no livro geral, em numeração seguida, sem seguir um modelo anual. Rebello revela que a escolha do Museu do Índio se assemelharia ao que era produzido no Museu Histórico Nacional (livro de tomo mais o uso de fichas contendo a complementação das informações), utilizando um padrão de numeração seguida na identificação do objeto, sem ser anual (como adotado no Museu Nacional). Tal escolha se justificaria pela existência prévia de algumas fichas que já haviam sido projetadas para esta finalidade e que poderiam ser adaptadas para facilitar o trabalho.

¹² REBELLO, D. Relatório de Dulce Rebello de junho de 1949. MF. 380, FG 946 a 951. Serviço de Referências Documentais (SERED).

Assim no lugar reservado à descrição – anotar-se-á o nome da peça, a descrição cabendo nesta, as dimensões da mesma. A seguir, onde está escrito tribo – faz-se a anotação da tribo a que a peça pertence e a região onde a mesma se acha localizada. No lugar reservado para localização, declara-se a sala ou vitrine em que o objeto está exposto ou em ambos conjuntamente, ou ainda o armário ou vitrine em que o mesmo se acha guardado no depósito. O funcionário que fizer a ficha datará e porá as suas iniciais a um canto da ficha e o chefe colocará o visto na parte de trás da mesma. Na parte interna da ficha, onde se encontra – referências – anotar-se-á, conservando-se sempre a mesma ordem, o modo de aquisição, procedência, estado de conservação e valor. O que disser respeito ao histórico, comentário e bibliografia, usar-se-á o lugar reservado às observações. Caso a ficha não comporte o histórico e todas as particularidades do objeto, prender-se-á à mesma, uma ficha em branco, do mesmo comprimento e largura da ficha fechada, para continuação. A proporção que se for organizando o fichário geral, pode-se ir igualmente organizando fichários por tribo, por material de confecção das peças e por utilização das mesmas, bem como por coleções (Darcy Ribeiro e Max Boudin) e tentar-se-á fazer a separação do material trazido pela expedição Xingu e o fichário correspondente. Para melhor entendimento, junto à ficha descrita, que julgo, será a mais completa das que tenho visto, pois além de possuir todas aquelas anotações já referidas, terá a fotografia da peça. No momento essa ficha é de fácil execução, por estar o museu no início e por já contar esta SE com um bom laboratório fotográfico funcionando junto às acomodações do futuro museu do SPI (...) ¹³

Podemos apontar que categorias mais específicas começavam a ser elaboradas para dar conta de uma melhor identificação destes objetos, permitindo, pela primeira vez no SPI – e possivelmente comparado a outros museus brasileiros com acervo etnográfico – dispor de campos específicos para que se pudesse contar a “biografia” do objeto, formas e contextos de aquisição e valor de compra do objeto, quando houvesse, um claro indicativo das relações comerciais que já se estabeleciam. O relatório de Rebello nos permite identificar o momento que a informação de coletores e doadores dos objetos passam a ser uma preocupação da SE – e futuramente do museu etnográfico a ser oficialmente inaugurado –, levando-se em consideração a perspectiva etnográfica, organizando as informações que eram produzidas em campo pelos antropólogos. Essa sistematização das regras de colecionamento, que atribui importância igual tanto ao objeto quanto à sua documentação, é muito semelhante ao *modus operandi* adotado pelo *Bureau of American Ethnology* e lapidado e melhorado posteriormente por Franz Boas como descrito por Berta Ribeiro (1989). Nos primórdios dos trabalhos do *Bureau*, no início do século XX, a documentação era “condição sine qua non” (*idem*, p. 493) e as classificações produzidas incluíam informações detalhadas sobre a biografia do objeto (como destacado no início deste parágrafo) e diversas informações intrínsecas a este. Para Franz Boas, no entanto, “classificação não é explicação”, sendo o mais importante na linha culturalista criada por Boas, enaltecer significados simbólicos expressos pelos objetos do que

¹³ REBELLO, D. Relatório de Dulce Rebello de junho de 1949. MF. 380, FG 946 a 951. Serviço de Referências Documentais (SERED).

classificar seus formatos, entendidos dentro de um todo cultural específico, de modo que as coleções fossem capazes de retratar a vida de uma cultura específica, ressaltando particularidades (Jacknis, 1985; Ribeiro, 1989; Ribeiro e Van Velthem, 1992).

Todo o trabalho relacionado a documentação museológica produzido por Rebello e Pitaguary durante todo o tempo que estiveram ocupando seus cargos serviu como referência para embasar os trabalhos produzidos nas décadas seguintes. O Museu do Índio passaria por um processo de real modernização a partir de meados de 1980, com a chegada da antropóloga e museóloga Berta Ribeiro ao museu.

Modernizando processos museológicos: entrelaçando o legado de Berta Ribeiro e as primeiras iniciativas de digitalização do acervo

O museu entra em um período de graves crises que tem início com a saída de Darcy Ribeiro do SPI em 1958 - e conseqüentemente da direção do Museu do Índio - gerando impacto direto no museu, resultando em esvaziamento financeiro e na perda do protagonismo que o museu havia consagrado entre 1953 e 1958.

Dentre as várias mudanças que o museu passou através dos anos, do ponto de vista da documentação museológica, poucas mudanças foram produzidas nesse sentido; uma de ordem mais prática foi a mudança na numeração dos objetos que seriam catalogados, abandonando a numeração contínua e adotando o padrão de numeração tripartida¹⁴. Também foram realizados alguns ajustes na ficha catalográfica pensando em modernizá-la, deixando-a mais próxima do que se produzia no Museu do Homem em Paris, e outra, reconhecendo, em algumas fichas catalográficas - ainda preenchidas a mão -, a autoria dos indígenas na produção de alguns dos objetos, incluindo o nome de seus produtores.

Entretanto, as mudanças mais substanciais do ponto de vista da documentação museológica começaram a ser implementadas com a chegada da antropóloga e museóloga Berta Gleizer Ribeiro. O esforço de Berta em produzir uma documentação museológica consistente começa quando a antropóloga e museóloga ocupa o cargo de chefe do Setor de Museologia em 1985. O fichário de coleções contendo as fichas catalográficas encontrava-se incompleto, com muitas fichas sem indicação das fontes que foram utilizadas para realizar a indexação dos objetos. O ponto de partida para a organização desse trabalho foi tentar dar continuidade ao fichário começado por Marília Duarte Nunes quando esta última ocupou o

¹⁴ Esse padrão de numeração é o que está em uso até hoje no museu.

cargo até o final dos anos 1970 e compreenderia apenas o material para o qual a Nunes teria encontrado uma nomenclatura para a identificação.

O trabalho de documentação museológica foi feito baseado em bibliografia variada e que estava disponível na época, de acordo com a tipologia do acervo. Para o acervo de plumária era utilizado como referência o livro “A arte plumária” de Berta Ribeiro. Para identificar o acervo referente a armas, foi utilizado Mário Ferreira Simões (o relatório produzido não indica qual ou quais obras do arqueólogo foram utilizadas), nos instrumentos musicais as referências eram “A introdução ao estudo da música indígena brasileira”, de Helza Cameu e “Musical and other sound instruments of the South American Indians: A comparative ethnographical study” de Karl Gustav Izikowitz. Berta Ribeiro não apontou em seus relatórios outros autores utilizados para indexar outras categorias de acervo como trançados ou objetos rituais, por exemplo.

A ressalva feita por Berta é a de que a documentação, como dito anteriormente, tentava replicar as normas do Museu do Homem de Paris, que para a museóloga não se adaptavam bem às necessidades de consulta e recuperação da informação

a ficha segue as normas do Museu do Homem que, infelizmente, não se adaptam bem às necessidades de consulta do usuário. Assim, ao invés de constar no cabeçalho o nome da tribo, consta o local geográfico de origem, muito vago: Estado da federação. No item ‘notas complementares’ são dadas informações totalmente dispensáveis como ‘fabricação na tribo, uso na tribo’. As referências fotográficas, iconográficas, museográficas e bibliográficas, quando existentes, são muito genéricas (Ribeiro, 1985)

A preocupação de Berta em normatizar as informações e exigir rigor no preenchimento das fichas visava não apenas padronizar as estruturas de documentação, essenciais a qualquer museu, mas também facilitar a recuperação dessas informações por usuários, como pesquisadores, profissionais do museu, indígenas e não-indígenas.

O projeto de modernização passaria também em atualizar a documentação produzida no Museu do Índio, consolidando tesouros e vocabulários controlados que pudessem ser utilizados por computadores, uma realidade pouco palpável para os museus e a população brasileira em geral no final dos anos 1980, mas que demonstra o caráter visionário de Berta, que já entendia que a informatização seria não apenas necessária, mas um caminho sem volta. É assim que surge a obra “Dicionário do Artesanato Indígena”, publicado pela primeira vez em 1988, sendo parte dele produzido enquanto Berta ainda trabalhava no Museu do Índio.

(...) retomo o projeto intitulado Nomenclatura das coleções etnográficas [grifo da autora] interrompido entre outubro de 1985 e fevereiro de 1986, quando realizei trabalho de campo no rio Tiquié. O projeto teve por objetivo elaborar um dicionário do acervo

artefatual indígena, incluindo matérias-primas e técnicas de manufatura, a fim de normalizar a respectiva terminologia (...). Trata-se de criar uma linguagem documental controlada capaz de indexar documentos museológicos e facilitar o acesso às informações, assim estruturadas, mediante catalogação com uso do computador. (Ribeiro, 1988).

Berta Ribeiro estabeleceu nove categorias¹⁵ taxonômicas que consolidaria a sua própria expertise e experiência de décadas na área, mas traria a inovação fundamental de desvincular as classificações de teorias evolucionistas que ainda persistiam na documentação museológica (Levinho, Oliveira e Couto, 2021). O “Dicionário de Artesanato Indígena” é, ainda hoje, a principal referência para documentação e catalogação das coleções do Museu do Índio.

A inexistência de padrões de nomeação, identificação, descrição de objetos, identificação de técnicas de confecção e das matérias-primas utilizadas, além de gerar incoerência na documentação museológica, inviabiliza o estudo e pesquisa das coleções - que ainda hoje são pouco pesquisadas - e a criação de inter-relação entre objetos e coleções (Ribeiro, 1989). O Dicionário teria como um dos seus principais objetivos, além da função que lhe foi destinada, atrair os próprios indígenas que poderiam, através do Dicionário, recuperar as manifestações materiais de suas próprias culturas (Ribeiro, 1988). Afinal, as coleções etnográficas musealizadas são compostas por materiais e técnicas específicas, o saber fazer tradicional e contém as relações sociais e cosmológicas dos povos indígenas. O objeto musealizado acumula em sua musealidade um “pacote” de propriedades semióticas, de relações sociais e de agenciamento (Bell, 2017). Musealidade esta que deve ser constantemente atualizada considerando o museu como um “centro privilegiado para a documentação” divulgando suas coleções e deixando-as disponíveis não só para pesquisadores, curadores e outros profissionais de museu, mas principalmente para os indígenas como colaboradores fundamentais para a identificação e restauração do acervo, mas também para usufruto destes últimos (Ribeiro e Van Velthem, 1992).

O acervo começa a ser informatizado a partir de 1996 com a implantação do sistema *OrtoDocs*, que cria o primeiro banco de dados de acervo do Museu do Índio e marca o início do trabalho de gestão arquivística e museológica tornando-se condizente com o trabalho idealizado por Berta Ribeiro e gestado dentro do museu quase dez anos antes. A inexistência de um software específico para documentar coleções museológicas e principalmente as de tipologia etnográfica - situação que se prolongou no Brasil por décadas - fez com que o museu

¹⁵ Armas, trançados, adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador, adornos plumários, cordões e tecidos, cerâmica, instrumentos musicais e de sinalização, utensílios e implementos de madeira e outros materiais e objetos rituais, mágicos e lúdicos

recorresse a softwares inicialmente concebidos para a documentação de acervo bibliográfico, adaptados para que fosse possível indexar o acervo.

Com a adaptação do *OrtoDocs*, o museu pôde realizar a catalogação, o controle patrimonial, pesquisa bibliográfica, importação de dados e exportação e geração de relatórios de maneira informatizada, além da capacidade de disponibilizar *online*, pela primeira vez, sua base de dados (Levinho, Oliveira e Couto, 2021). Apesar da novidade tecnológica, o *software* apresentava uma série de problemas (sendo o primeiro deles não ser adequado para uma coleção museológica) como o alto custo de manutenção e o fato de não ser de código aberto, o que impossibilitava a customização do site (*idem*). O *OrtoDocs* ficou em funcionamento até 2007, quando o Museu do Índio migrou para o software *Personal Home Library* - PHL.

O PHL possuía o mesmo problema que o *OrtoDocs* ao mesmo tempo que apresentava novas possibilidades: trata-se de um software que permitia a disponibilização de toda a coleção museológica, arquivística e bibliográfica do museu online, com a possibilidade de inclusão de novos campos de preenchimento e fotografias dos itens, mas assim como o *OrtoDocs*, foi pensado originalmente para a gestão de acervos bibliográficos (*idem*) e a manutenção e personalização ainda que possível, não era exatamente simples de ser realizada. Em ambos os casos (PHL e *OrtoDocs*), o museu ficaria preso à necessidade de haver profissionais de TI voltados para programação e bancos de dados para que atendessem às requisições da direção e dos museólogos, e como todos os museus brasileiros dependem de um profissional externo para realizar este serviço. Concomitantemente o Museu do Índio (e a FUNAI, conseqüentemente) realizou a partir de 1995 constantes e sucessivos investimentos para modernizar seu parque tecnológico, construindo um pequeno *data center* no museu, pensando na documentação e segurança dos seus vastos acervos - abrangendo nesta afirmação além do acervo museológico, os acervos arquivísticos e bibliográficos. Isto permitiu que o acervo pudesse ser digitalizado com maior capacidade de segurança no armazenamento, incluindo rotinas de backup e sistemas de redundância.

Esse ponto de virada tecnológica e de investimento nos mecanismos voltados para a salvaguarda da informação digital e da gestão digital dos acervos permitiu que o Museu do Índio também melhorasse o serviço prestado para os povos indígenas e ampliasse seu escopo de atuação de pesquisa e produção de exposições através de um mecanismo de cooperação internacional firmados entre UNESCO e FUNAI em 2008 chamado Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas - PROGDOC. Constituem esse programa,

ainda em andamento, os projetos voltados para a documentação de línguas indígenas (PRODOCLIN), de culturas indígenas (PRODOCULT) e do acervo (PRODOC-Acervo).

Em 2018, uma nova mudança de sistemas, desta vez migrando do PHL para o repositório digital Tainacan, repositório digital desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília (UnB), com apoio da Universidade Federal de Goiás (UFG), Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do IBRAM¹⁶. Trata-se de um software livre e de download gratuito que pode ser instalado como um plugin do gerenciador de conteúdo online mais popular e utilizado na internet, o *Wordpress* e que o então diretor do museu, José Carlos Levinho, tomou conhecimento durante o Fórum Nacional de Museus de 2017 e havia se decidido a implementá-lo a partir do ano seguinte.

Como toda migração de dados entre sistemas, há uma miríade de riscos envolvidas como perda de dados, incompatibilidade, dados corrompidos (por erros de transferência, problemas de integridade de pacotes, etc.), dificuldade de mecanismos de validação de dados, dados inconsistentes (informações duplicadas ou incompletas, por exemplo), desempenho do sistema relacionado a performance (um software pode não funcionar muito bem a depender dos equipamentos disponíveis no museu, como computadores, servidores, internet, etc.), a necessidade de ajustes contínuos pós-migração que elevam o custo do serviço. Outro problema comum a ser enfrentado diz respeito à experiência dos usuários, que vão desde a resistência dos profissionais de museu em utilizar novas tecnologias, até a falta de treinamento adequado fornecido aos museólogos e demais profissionais na utilização de novas ferramentas digitais.

Nesse cenário, a migração de dados entre sistemas heterogêneos - das fichas manuais até diferentes softwares de gestão -, o risco de perda de informações e a dissociação entre os dados do acervo representam uma ameaça significativa para a integridade das informações museológicas. A experiência do Tainacan no Museu do Índio tem se mostrado desafiadora por algumas limitações de uso do próprio Tainacan e dos problemas informacionais causados, por exemplo, pelas migrações de sistemas.

Porém, a adoção do Tainacan acena com possibilidades interessantes da gestão do acervo como garantir maior autonomia e economia de custos por parte do museu e de ampliar as possibilidades de extroversão do acervo e disponibilização de informações para indígenas e não-indígenas. E o mais importante: aumentar as possibilidades de trabalho em conjunto com os povos indígenas, seja na qualificação das informações das coleções, ou explorando o

¹⁶ Informação disponível em <https://tainacan.org/>

Tainacan pensado como “nova fronteira” de inclusão digital dos povos indígenas na produção conjunta de conhecimento, ampliando as possibilidades para que esse patrimônio se torne acessível aos indígenas como produtor e difusor do conhecimento entre as comunidades.

Os pontos de virada da participação indígena: Projeto UNESCO, oficinas de qualificação de acervo e a exposição “Tempo e Espaço na Amazônia”

A escolha de utilizar o Tainacan ocorre na esteira de uma política de digitalização em curso no Museu do Índio desde os anos 1990, como vimos anteriormente, e incrementada entre os anos de 2015 e 2019, com mais investimentos sendo realizados em equipamentos e novas tecnologias, devido a uma crescente demanda de digitalização de todo o acervo e do grande volume de dados das pesquisas realizadas nos projetos ligados ao PROGDOC.

Nesse período o museu investiu em redes de maior velocidade em fibra ótica, a instalação de rede sem fio e principalmente na compra de servidores físicos e virtuais para garantir uma adequada gestão das informações salvaguardadas com rotinas de backup nos servidores localizados em seu datacenter e em storages virtuais (Oliveira, 2018; Levinho, Oliveira e Couto, 2021). Esses investimentos foram fundamentais para que o museu pudesse cumprir seu papel como uma das principais referências nacionais na documentação dos acervos composta por objetos etnográficos e de uma enorme variedade de arquivos, documentos e publicações que irão permitir, em último caso, que os indígenas possam não só recorrer a essas fontes para pesquisar sobre suas próprias referências culturais como se tornarem autores reconhecidos na produção dessas referências.

Cabe mencionar que uma mudança de paradigmas na musealização acompanhou as mudanças tecnológicas implementadas. Inaugurada em março de 2002 com a curadoria da antropóloga Dominique Gallois, a exposição “Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi”, marcaria um processo de recuperação dos espaços físicos do museu que estavam em péssimas condições, incluindo as reservas técnicas, e houveram modificações na maneira como as exposições seriam concebidas, alterando, também a forma que o museu passaria a constituir seus acervos, formando um sistema de parceria com especialistas que trabalhassem com povos indígenas específicos envolvendo os indígenas de forma mais direta na musealização (Abreu, 2007; Couto, 2012, Guedes, 2021; 2022). Assim, uma nova relação entre o museu e os produtores indígenas foi gradualmente estabelecida, ainda que numa lógica mediada. A atuação entre antropólogos e as culturas indígenas que passaram a existir no museu passa a ser construída em um equilíbrio difícil de ser produzido através de negociações conduzidas pela

curadora a partir da demanda dos indígenas com o museu. O projeto era organizado pela curadora, que mantinha o elo de comunicação entre as demandas dos Wajãpi a serem negociadas com o museu. A exposição seria apenas um aspecto da negociação estabelecida entre as partes. As transações culturais também passam a ser menos predatórias, uma vez que os objetos passam a ser comprados diretamente com os indígenas, o que com o passar dos anos vai permitir acordos e negociações diretas numa cadeia viva – antes invisível – de musealização (Brulon & Guedes, 2019).

A musealização dos acervos antropológicos produzidos nos museus por muitos anos foi responsável pela promoção de apagamentos sistemáticos em suas coleções. O efeito direto desse apagamento documental museológico gera a supressão de perspectivas indígenas e afro-brasileiras sobre o que é considerado patrimônio nacional, privilegiando narrativas hegemônicas e brancas sobre a identidade da Nação (Brulon, 2020). Os museus que operavam - ou ainda operam - sob esta lógica, funcionariam (funcionam) como máquinas de “apagamentos simbólicos cujos efeitos materiais se aproximam de um epistemicídio” (idem, p. 15). A ideia de se forjar uma única cultura nacional, integrada, representada nos museus tradicionais nacionais impossibilitou a enculturação da cultura popular produzida por atores subalternizados e/ou invisibilizados (Cury, 2013; Brulon, 2020).

A musealização da cultura material indígena inviabilizaria o reconhecimento de dados científicos e históricos pertinentes à formação de coleções, dos povos indígenas que o produziram e mesmo a possibilidade de se estabelecer qualquer discurso contra-hegemônico formulado a partir da perspectiva indígena. A principal modificação produzida na musealização no projeto com os Wajãpi seria nas etapas ligadas à seleção e a documentação museológica. É nesse ponto que podemos perceber que a validação do saber tradicional pode ser equiparada ao do especialista. Ao adquirir coleções que vem com informações referenciadas a partir do saber indígena produzido em campo, o conhecimento compartilhado e de divisão de autoridade não é reproduzida apenas na aldeia com os antropólogos, mas também dentro do Museu do Índio em seu setor museológico.

Ao modificar seu sistema documental o Museu do Índio se coloca na posição de instância de compartilhamentos de saberes, ao invés de se caracterizar como centro de disseminação do conhecimento, que na maior parte das vezes é seletiva (Brulon e Guedes, 2021). É nesse complexo local de relações interculturais marcadas pelas fricções ocasionadas pelas figuras de autoridade e os indígenas que o sistema de parcerias vai tomar forma e será executado. A participação dos indígenas, inserida em modelos colaborativos, deve, como

condição primeira, garantir ao indígena o direito de produzir suas próprias narrativas, ser capaz de impulsionar modificações da prática museológica de modo a incluir o saber indígena no máximo de processos que fosse possível (Guedes, 2021; 2022).

Este novo método de trabalho vai ser expandido a partir do estabelecimento da parceria com a UNESCO, cujo maior demarcador de mudança de qualidade são as oficinas de qualificação que podem ocorrer por ocasião da visita de representantes de um povo ao museu, ou de forma programática a partir de 2009

As conseqüências da realização das oficinas podem ser vistas sobre várias óticas, aqui destacarei duas: uma na ótica dos interesses de médio e longo prazo para a instituição museológica e outra sobre as conseqüências produzidas para os próprios indígenas, protagonistas do processo da leitura étnica dos acervos museológicos. No tocante ao museu podemos identificar as seguintes conseqüências imediatas: o estabelecimento de parcerias com os povos indígenas; a agregação de novas informações a partir da (re) leitura étnica qualificada; o processo de alterações técnicas nas fichas catalográficas na base de dados do museu e a correção de informações anteriormente registradas. Enquanto possibilidades podemos apontar para: a identificação das lacunas existentes no acervo; a elaboração de projetos específicos para complementar as lacunas identificadas no acervo; a aquisição de novas coleções específicas já qualificadas pelos indígenas; a aquisição de novas coleções qualificadas por indígenas de etnias não constantes nos acervos do museu e conseqüente ampliação de trabalho e a realização de mostras e exposições de acervos totalmente qualificados pelos próprios indígenas. No tocante aos indígenas participantes das oficinas de qualificação e conseqüentemente para suas comunidades: o estabelecimento de parceria com os museus; o conhecimento do acervo de sua etnia sob a guarda do museu; a aquisição de novos conhecimentos informacionais e ferramentas técnicas produzidas no âmbito da instituição museológica, tais como: fichas catalográficas, processos de catalogação, acondicionamento e preservação do acervo; o reconhecimento de itens e procedimentos produtivos utilizados para a confecção dos objetos por antigos artesãos e artesãs de suas comunidades; a aquisição de novos repertórios de padrões decorativos pelas novas gerações e o protagonismo em face da instituição museal. (Sá, 2016, p. 17-18).

As oficinas geralmente são registradas em vídeo e em relatórios de qualificação produzidos pelos museólogos, para então atualizar as informações sobre cada objeto na base de dados. Nesse momento os indígenas tomam para si o lugar da autoridade. Museólogos e demais profissionais do museu restituem o direito da palavra e reconhecem o conhecimento produzido pelos povos indígenas, em um processo de documentação que envolve a recontextualização de todo um conjunto de informações históricas e etnográficas fornecidas pelos indígenas, transformando esse processo em etnomusealização (Shepard et al, 2017). Estas atividades só foram possíveis por causa da existência do Projeto UNESCO, que permitiu criar diversos programas que contavam com especialistas não-indígenas, que atuavam diretamente há anos com os povos indígenas para atuar na musealização. Mais

recentemente, pesquisadores indígenas também foram sendo contratados para desempenhar o mesmo trabalho, produzindo pesquisas e acervos sobre seus povos e comunidades.

Um dos motivos que levou o museu a adotar o Tainacan além dos motivos citados anteriormente, foi a possibilidade de rápida implementação de um repositório voltado para catalogação de coleções museológicas (Levinho, Oliveira e Couto, 2021), altamente personalizável, e pelo menos até 2023 estava ainda sendo desenvolvido e aprimorado dentro do ambiente do museu. Outros motivos que também podem ser destacados para que o software se tornasse a ferramenta considerada ideal no entendimento da direção do Museu do Índio foi para que houvesse não só uma melhora na qualidade de disponibilização das coleções com o objetivo de assegurar que houvesse continuidade e melhoria nas metodologias colaborativas empregadas nas oficinas de qualificação e do acesso para o estudo de coleções, principalmente na disponibilização dessas informações de maneira mais facilitada para os indígenas.

O repositório digital Tainacan: entre possibilidades e limites

Comparado com o PHL, o Tainacan possui muito mais possibilidades de pesquisa, logo, mais qualidade na recuperação das informações catalogadas na base de dados. Para que um objeto possa cumprir sua função de representação, especialmente no meio digital, deve haver um sistema eficaz capaz de recuperar esse conjunto informacional para que os museus e suas coleções se transformem em fontes de pesquisa científica e instrumentos de transmissão de conhecimentos (Ferrez, 1994), passíveis de revisão e atualização. Enquanto o PHL possuía apenas uma única barra de pesquisa, difícil de refinar os assuntos de interesse, com o Tainacan é possível criar mecanismos de buscas facetados com o uso de filtros completamente personalizáveis, diferentes formas de visualização, ordenações alfabéticas e mecanismos de busca que permitem juntar informações de dois ou mais metadados que garantem melhores resultados (Martins, Carmo e Germani, 2018).

Durante o processo de migração do Tainacan houve uma etapa produzida pelos consultores do Tainacan contratados pelo museu para normatizar os dados junto aos profissionais do museu, especialmente a coordenadora à época, a museóloga Ione Couto. Nesta etapa foram identificadas informações ambíguas ou fora dos padrões de campos pré-determinados para que pudessem ser corrigidos e uniformizados para garantir a integridade das informações a serem posteriormente recuperadas.

Como dissemos anteriormente, com as migrações realizadas anteriormente, e na ausência de softwares que produzissem controles terminológicos e vocabulários controlados como há no Tainacan (chamados de “taxonomia”), a dissociação de acervos se tornou um problema grave de gestão de riscos que o museu terá que assumir nos anos seguintes.

Foram realizados dois dias de diálogo com os técnicos do museu, onde importantes recursos informacionais foram identificados. Iniciou-se pela base de dados utilizada para registro das informações do acervo museológico, o software PHL. Em relação ao padrão de metadados, o museu utilizava para sua catalogação o MARC da maneira como era ofertado pelo software PHL em uso, realizando adaptações de significado semântico dos metadados. (...) na etapa de tratamento, os dados coletados foram analisados para verificar sua estrutura e a adequação dos arquivos XML para posterior conversão (...) Uma vez os arquivos corrigidos estruturalmente e convertidos em formato de fácil tratamento, adotou-se o software *OpenRefine* para analisar eventuais problemas de normalização, reconciliação e desambiguação dos termos de indexação e explorar os demais metadados em busca de se identificar padrões que poderiam ser facilmente corrigidos de maneira semiautomática pelas funcionalidades disponíveis no software. Foram utilizadas várias estratégias para tratamento dos dados, visando, sobretudo, melhorar a qualidade da documentação já existente em relação ao acervo do museu e facilitar os processos de busca e recuperação da informação (Martins, Carmo e Germani, 2018, p. 149-151).

Com a conclusão dos trabalhos empreendidos pela equipe de Dalton Martins de migração de dados do *PHL* para o Tainacan, especialmente do analista André Benedito, coube ao museu dar continuidade ao trabalho de normalização e aprimoramento das informações corrigindo algumas perdas de informações, revisando as informações dos novos vocabulários controlados nas taxonomias e gradualmente promovendo mudanças na ficha catalográfica para que ficasse mais coerente com a necessidade do trabalho museológico que vinha sendo conduzido no Museu do Índio.

Uma das partes mais importantes desse trabalho foi a criação de taxonomias (vocabulários controlados) que melhoraram a recuperação das informações, ao mesmo tempo que criou mais integridade informacional à base de dados. Este trabalho foi conduzido principalmente pela museóloga Ione Couto, e depois de sua aposentadoria pelo antropólogo Bruno Aroni, ambos ocupando o cargo de coordenação, e do museólogo consultor UNESCO Leandro Guedes, que até 2023 foi contratado para dar continuidade ao trabalho, fornecendo subsídios para melhorias da documentação museológica, dando continuidade a um trabalho iniciado ainda em 2018 no início de todo o processo de mudanças. É importante ressaltar que a qualidade desse trabalho estava intimamente atrelado ao compromisso dos demais museólogos consultores e de profissionais do museu com acesso ao Tainacan, em atualizarem as informações relacionadas a cada objeto que passasse por alguma ação museológica, como a produção de novos acondicionamentos, a necessidade de procedimentos de restauros e inserir as fotografias dos objetos nas fichas, por exemplo.

Outras características e funcionalidades do repositório digital Tainacan também se mostraram muito úteis, como a possibilidade de realizar customizações de metadados muito facilmente, a possibilidade de inserir ou atualizar informações em bloco (atualizando múltiplas fichas de uma só vez) e a criação de permissão por níveis de acesso do usuário. A finalidade é coibir a inclusão de informações erradas que geram inconsistências, sobretudo nos campos de vocabulário controlado (povo, língua, matéria-prima, técnicas de confecção, etc.).

Essa iniciativa também gera maior segurança na base de dados e integridade dos dados, uma vez que metadados e taxonomias não podem ser excluídos por qualquer usuário cadastrado, nem itens serem atualizados em lote, por exemplo. Além do mais, diminui exponencialmente a constante necessidade de retrabalho na normatização da base, na correção de informações lançadas equivocadamente por desatenção ou desconhecimento do Tainacan. Cabe destacar que embora o trabalho conduzido nos primeiros momentos pela consultoria do Tainacan tenha sido muito bem executado, outras particularidades e questões relacionadas ao acervo e a documentação museológica só foram possíveis de serem dirimidas com os museólogos e a coordenação, inclusive na tentativa de viabilizar cada vez mais uma maior autonomia do museu no uso e gerenciamento do software.

Entretanto, o Tainacan apresenta alguns pontos fracos que devem ser levados em consideração no momento de se escolher esse software como padrão para gestão e comunicação das coleções para que possam ser contornados e evitados. Não temos a intenção de produzir aqui uma crítica aprofundada de usabilidade, até por que também entendemos que essa experiência pode ser atravessada por subjetividades, fatores externos e qual o nível de conhecimento sobre certos aspectos da tecnologia da informação as instituições ou os indivíduos que nelas atuam possuem, por exemplo, mas sim destacar pontos importantes do ponto de vista de uma boa gestão informacional.

A primeira questão é sobre a gratuidade do software. De fato, o *download* do plugin para utilizar na plataforma de gerenciamento de conteúdo *Wordpress* é gratuito. Porém, para possuir o *Wordpress* instalado, o museu necessita ter um servidor e um domínio, que possuem custos de contratação e de manutenção. Embora os museus públicos possam usufruir da estrutura governamental e disponibilizar seus sites com coleções virtuais nos domínios e servidores mantidos aos órgãos entidades públicas a que estão vinculados, essa realidade é mais complicada se levarmos em consideração museus menores (ainda que públicos), com baixíssimo investimento, poucos funcionários e muitas vezes sem computadores e redes locais

instaladas e mesmo sem museólogos em seus quadros, um cenário muito comum quando nos afastamos dos museus e centros culturais com logradouro dos grandes centros urbanos do país. Outra realidade que devemos considerar é a dos museus comunitários e de território, que enfrentam historicamente dificuldades financeiras para se manterem abertos e em funcionamento, podem encontrar alguma dificuldade inicial para a implementação. Por depender do *Wordpress* e da existência de um ambiente web, pressupõe um conhecimento específico que muitos museus não possuem em seus quadros. O mesmo em relação ao uso da ferramenta por conta própria para configurar uma base de dados, realizar a migração a partir de um software específico, normalizar os dados, estabelecer vocabulários controlados através das taxonomias, ter um web designer capaz de produzir um site visualmente adequado e que levem em consideração a experiência do usuário. Por se tratar de um software de código livre e aberto, muitas pessoas acreditam que qualquer um consegue alterá-lo, mas a verdade é que é necessário um profissional desenvolvedor de software para que essas personalizações mais avançadas possam ocorrer, uma mão-de-obra que comumente não é encontrada nos museus, sendo necessário contratar profissionais externos.

Outros problemas encontrados no uso do Tainacan são a ausência de uma rotina própria de backup, o que traz insegurança do ponto de vista informacional, e o suporte técnico limitado; embora haja uma comunidade e um fórum bastante ativos, o suporte técnico pode ser considerado limitado em comparação com outras soluções proprietárias ou comerciais por não dispor nem de alto investimento, nem de um grande quantitativo de equipe de suporte treinado para se dedicar a resolver soluções digitais do software, o que pode ser um problema para instituições que necessitam de suporte rápido e eficiente e de uma customização específica produzida pelos desenvolvedores do repositório digital.

Outro problema corriqueiro e que pode acontecer de acordo com a quantidade de volume de dados catalogados é o problema de desempenho, uma vez que a escalabilidade pode ser uma preocupação, especialmente se o servidor que hospeda a aplicação não for “robusto” o suficiente ou não tiver sido configurado adequadamente para lidar com grandes volumes de dados, seja para buscar itens indexados na base inteira, seja para buscar as taxonomias cadastradas durante o preenchimento de uma ficha.

Algumas outras promessas como a possibilidade de se ter uma interface de desenvolvimento de aplicações (*Application Programming Interface* - API) (Martins, Carmo e Germani, 2018), que possibilitaria, em último caso, a produção de informações diretamente pelos indígenas, que era uma vontade do Museu do Índio para aprimorar as ações

desenvolvidas no âmbito dos projetos de linguística e de cultura material do PROGDOC, ainda não estão totalmente funcionais ou estáveis, tampouco são de fácil implementação como é costumeiramente colocado por Martins (idem). Portanto, havendo a necessidade de integração com outros sistemas de gestão de acervos ou plataformas digitais, possivelmente irá exigir uma demanda de contratação de um profissional externo, o que acarreta em custos adicionais.

A adoção de novas tecnologias para os museus envolvem riscos quando se trata da migração de seus acervos, e cada escolha de software irá apresentar ao mesmo tempo limites e possibilidades, cabendo aos gestores e museólogos escolherem de maneira cautelosa os sistemas que atendam as expectativas da instituição, levando em consideração não apenas os custos financeiros, mas a capacidade do museu de mantê-la a longo prazo e do quão independentes conseguirão se tornar para gerenciar o software.

Ainda que com certo atraso no Brasil, motivado sobretudo pela falta de investimentos no campo museal, cada vez mais as novas tecnologias se tornam um tema central na musealização e na gestão de coleções museológicas e devem ser encaradas como necessidades prioritárias nos museus e na formação dos museólogos nas universidades, que é outra carência que precisaria ser sanada que esbarra na falta de recursos ou na vontade dos gestores. Fato é que o uso das plataformas digitais para documentação e comunicação do acervo tem a capacidade de dar destaque aos processos de musealização (e de patrimonialização), ao mesmo tempo que tem o potencial de se tornarem facilitadores na inclusão de valores de diferentes grupos culturais através de curadorias ou outros processos. A Museologia é um campo interdisciplinar que para poder se manter em constante evolução, precisa acompanhar as mudanças da sociedade e os novos desafios que surgem, como a crescente demanda por soluções digitais.

Nessa perspectiva, uma das principais oportunidades do Museu do Índio reside no aprimoramento da qualidade das informações geradas nas oficinas de qualificação com indígenas. Ao capacitar os participantes, a instituição potencializa o uso da ferramenta e a autonomia dos grupos, ou, alternativamente, fortalece a parceria com consultores da UNESCO. A ausência de museólogos no quadro funcional do museu é um desafio, mas não impede a consecução desse objetivo, uma vez que a consultoria visa justamente suprir essa lacuna e fornecer subsídios para a otimização dos procedimentos técnicos de musealização do patrimônio linguístico e cultural. Essa iniciativa, em diálogo com a Coordenação de

Patrimônio Cultural (COPAC), contribui para fortalecer a valorização e a preservação dos patrimônios culturais indígenas.

Considerações finais: Protagonismo indígena e digitalidades – possibilidades a serem exploradas

Procuramos mostrar no artigo, para além da trajetória resumida dos caminhos percorridos pelo Museu do Índio em relação a elaboração da documentação museológica, como há uma mudança de perspectiva e de qualidade do trabalho em alguns marcos relativamente recentes muito bem definidos.

Tentamos demonstrar que a atuação de Berta Ribeiro, a colaboração entre FUNAI e o UNESCO materializados com o PROGDOC, e a exposição “Tempo e Espaço: Os Wajãpi”, proporcionaram um avanço significativo na integração dos povos indígenas nos processos museológicos, reconhecendo-os não mais como objetos, mas como sujeitos. Novas metodologias puderam ser produzidas na musealização e na negociação e na tradução produzida entre antropólogos e museólogos, que refletiram em maior aderência e agência dos povos indígenas nas práticas museais. Entendemos como processos colaborativos quando o indígena ocupa o lugar de sujeito produtor e enunciador de seus significados, ocupando posições em que a redistribuição de poder e status se veja visível, e não a dos indígenas montador de instalações, ou de educador treinado para repetir o discurso institucional previamente elaborado, sem permissão para produzir seus próprios enunciados. A busca em se evitar tanto a colonização do “outro”, quanto de reproduzir a noção do “índio genérico”, vem com a tentativa de promover diálogos não-hierarquizados entre indígenas e não-indígenas, que nem sempre ocorrerão de fato.

Este artigo, portanto, buscou oferecer contribuições teórico-práticas baseadas na Museologia, destacando a importância não só da necessidade de redistribuição e realinhamento de poder, mas a de sem manter um esforço contínuo para que os processos presentes na pesquisa e documentação do acervo etnográfico seja o mais inclusivo, dinâmico e também tecnológico possível, usando a tecnologia como ponte para diminuir as distâncias geográficas e simbólicas entre indígenas e não-indígenas e como uma nova fronteira de possibilidades para se pensarem o colecionamento e o uso desses acervos musealizados.

O uso das tecnologias passa por investimentos em equipamentos, capacitação profissional em outras linguagens tecnológicas que devem levar em consideração a perspectiva dos indígenas em todos esses processos no sentido de como o museu, além de incluí-los nas atividades, também pode fornecer meios de estender os mecanismos de

VOL. I, 2024, Salvador, BA: Museu de Arqueologia e Etnologia Editores. Jul 2024/Dez2024.

profissionalização e capacitação a eles. Nesse sentido acreditamos que apesar das limitações, o Tainacan oferece possibilidades por ser de uso e instalação relativamente fáceis e altamente customizável.

É também fundamental acompanharmos esse trabalho para entendermos por quanto tempo certas iniciativas serão mantidas engessadas, sem possibilidade de atualização, como se o trabalho estivesse “acabado” no ponto em que se encontra - e por conseguinte verificar a necessidade de ampliar essa participação indígena no museu, conferindo papéis de destaque cada vez maiores -. Por vezes o trabalho de decodificação e interpretação produzido pelo antropólogo e dos profissionais dos museus, de transformar o estranho em familiar - e paradoxalmente preservar essa estranheza -, é exibida de uma forma que se pretende definitiva (Crapanzano, 2011), sustentada por um fluxo hegemônico e de “mão única” das análises culturais, perpassada por movimentos de diferença e poder na construção do conhecimento (Clifford, 2011), mesmo em projetos que se pretendem participativos.

Também não se trata de prevalecer as perspectivas dos indígenas ou dos não-indígenas encarregados pela musealização (museólogos, antropólogos, curadores, etc.), mas sim nas interações e construções conjuntas dos processos que possam combater “monopólios da verdade” (Ames, 1992). Termos como “parceria” e “colaboração” tornaram-se populares pelos museus para designar o trabalho realizado com os povos indígenas e servem, usualmente, para seguir determinados modelos museológicos que não se prestam facilmente à colaboração total com parceiros cujas agendas podem não ser os mesmos (Ames, 1999). No entanto, nos alerta Andrea Roca que é “de fundamental importância, portanto, apresentar as condições – sociais, históricas, políticas – em que são estabelecidas essas parcerias” (Roca, 2015, p. 131). A antropóloga alerta que o uso de termos como “colaboração”, “participação”, “co-curadoria” - e acrescento “descolonização” - podem ser apenas parte de um exercício retórico de museus interessados em criar ramificações do discurso neoliberal que se apropria de iniciativas, sem modificar, de fato, o *status quo* (Roca, 2015).

Não se trata de levar em consideração a perspectiva do museu e dos especialistas contra a perspectiva dos indígenas (*indian point of view*) ou vice-versa; mas de aprender a ouvir os indígenas e de produzir métodos e mecanismos conjuntos para que a documentação seja cada vez mais fiel aos sistemas indígenas, de forma que para eles essa documentação também seja útil e tenha sentido. É somente através do exercício contínuo de escuta e de trocas interculturais produzidos na interação contínua dos indígenas com os funcionários de museus, curadores, antropólogos, museólogos e demais funcionários, que o museu pode

compreender que não deve deter a palavra final e ser intransigente (Ames, 1992). Um novo lugar de enunciação política e histórica transforma os significados da herança colonial (Bhabha, 2019) dos museus que são reproduzidos sem sequer nos darmos conta em inúmeras ocasiões, pois estamos imersos nela. Redistribuir autoridade não é simples e se constituiu em um desafio que os museus de uma maneira geral precisam enfrentar e nesse sentido o Museu do Índio iniciou sua própria proposta de endereçar essa questão. A ideia de colaboração e de participação que se pretenda descolonizadora deve ser conduzida de maneira crítica, em diálogo com os indígenas, com o museu sendo capaz de rever e reelaborar seus processos constantemente sempre com o objetivo de equilibrar as relações, redistribuindo poder, autoridade, atualizando valores de musealidade que afetam a musealização e considerando as novas tecnologias, já nem tão novas assim, como centrais nesse processo.

A convergência entre os saberes e as culturas dos povos indígenas podem ser comunicadas de forma muito mais ampla e os benefícios serem mútuos. A importância de implementar novas tecnologias é essencial hoje e envolver os verdadeiros “donos” do saber nesse processo é também um dever ético dos museus.

A digitalização ao mesmo tempo que amplia o acesso das coleções globalmente ao mesmo tempo prevê uma salvaguarda das tecnologias indígenas, e garante o acesso de consulta a estes objetos garantindo que o conhecimento possa ser conhecido e reconhecido pelas novas gerações. As plataformas digitais, em conjunto com as oficinas de qualificação e com as metodologias que vinham sendo desenhadas, aliada a recursos multimídia podem tornar as narrativas sobre os objetos e as cosmologias indígenas mais ricas em detalhes e o gerenciamento compartilhado dessas informações, ou de produção interinamente indígena, permitem que os povos indígenas contem suas histórias e compartilhem suas culturas diretamente, sem mediações ou traduções culturais que afetem seu sentido.

Referências

- ABREU, R. Tal Antropologia, qual museu? In: ABREU, R.; CHAGAS, M.; M. S. dos Santos. (Org.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007, p. 138-178.
- AMES, M. M. **Cannibal tours and glass boxes: the Anthropology of museums**. Vancouver: UBC Press, 1992.
- _____. How to decorate a house: the re-negotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology. **Museum Anthropology**, v. 22, n. 3, 1999, p. 41-51.
- BARBUY, H. Documentação museológica e a pesquisa em museus. **MAST Colloquia**, v. 10, 2008, p. 33-43.

- BELL, J. A bundle of relations: collections, collecting, and communities. *Annual Review of Anthropology*, v. 46, 2017, p. 241-249.
- BRULON, B. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: Museu Paulista, v. 25, n. 1, p. 403-425, 2017.
- _____. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, v.11, n. 2, p. 189-210, 2018.
- _____. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, v. 28, 2020, p. 1-30.
- BRULON, B.; GUEDES, L. Por uma etnopreservação integral do patrimônio: a biografia de quatro máscaras Waurá. *MIDAS Museus e Estudos Interdisciplinares*, v. 14, 2022. p. 7-25.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- BONNOT, T. **La Vie des Objets: D’ustensiles Banals à Objets de Collection**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme. 2002.
- _____. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, J. R.. (Org.) **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 17-58.
- COUTO, I. **Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção**. 2005. 228f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- _____. **Armazém da memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – SPI**. 2009. 281f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. A política institucional e o trabalho curatorial na montagem da exposição ‘Tempo e Espaço na Amazônia: Os Wajãpi’. In: CURY, M.X.; VASCONCELLOS, C.M., ORTIZ, J. (Org.) **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades**. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: MAE/USP, SEC-SP, 2012, p. 17-20.
- CRAPANZANO, V. O dilema de Hermes: o disfarce da subversão na descrição etnográfica. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Orgs.) **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 91-124.
- CURY, M.X. Museus em conexões: reflexões sobre uma proposta de exposição. **Ciência da Informação**. São Paulo, v. 42, n. 3, 2013, p. 471-484.
- FARIAS, S. M. **Antropologia e museus - reciprocidades: o caso do Museu do Índio**. 2008. 192f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- FREIRE, J.R.B. Cinco ideias equivocadas sobre os índios. **Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano**. Manaus, n. 1. 2000, p.17-33.
- GUEDES, L. **A participação indígena na musealização do Museu do Índio**. 214f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2022.
- _____. Shifting Paradigms in Musealization: The Participation of Indigenous Peoples in the Rio de Janeiro Indian Museum. *ICOFOM Study Series*, v. 49, n. , 2021, p. 92-106.
- JACKNIS, I. Franz Boas and exhibits: on the limitations of the museum method of Anthropology. In: STOCKING JR., G. W. (Org.). **Objects and others. Essays on museums and material culture**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- MARTINS, D.; CARMO, D.; GERMANI, L.B. Museu do Índio: Estudo de caso do processo de migração e abertura dos dados ligados semânticos do acervo museológico com o software livre Tainacan. **Informação & Tecnologia (ITEC)**, Marília/João Pessoa, v.5, n.2, p.142-162, 2018.
- RIBEIRO, B. G. **Dicionário de Artesanato Indígena**. São Paulo: Edusp, 1988.

- _____. Museu e memória: reflexões sobre o colecionamento. **Ciências em Museus**, v. 1, n. 2, 1989, p. 109-122.
- RIBEIRO, B.G.; VAN VELTHEM, L. H.. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, M. C. (Org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 103-112, 1992.
- LEVINHO, J.C.; OLIVEIRA, T.; COUTO, I. Antropólogos na repartição: imagem, pesquisa e política no Museu do Índio/FUNAI, 1953-2019. **Museus, Museologia & Ciência no Brasil: Volume 1 - 200 Anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia**. In: NARLOCH, C.; GRANATO, M. (Orgs.) Museu de Astronomia e Ciências Afins. v. 1, 2023.
- _____. Virtual ethnographic collections from informatization to knowledge collaboration. In: HAHN, P.H.; LUEB, O.; MÜLLER, K.; NOACK, K. **Digitalisierung ethnologischer Sammlungen: Perspektiven aus Theorie und Praxis**. Bielefeld, 2021, p. 77-96.
- ROCA, A. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2015. p. 123-155.
- ROCHA, L. Novos tempos, novos processos: conexões entre universos sem pontes. **Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio/MAST** – v. 12, n.1, 2019.
- SÁ, S. Uma experiência de acervo etnográfico realizada pelos indígenas. Paper apresentado na **30ª Reunião Brasileira de Antropologia**, João Pessoa, Brasil 3-6 Agosto, 2016: Anais do evento: <http://evento.abant.org.br/rba/30rba/?id=20>.
- SHEPARD Jr., G. H.; GARCÉS, C.L.L.; ROBERT, P.; CHAVES, C.E. Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi** – Ciências Humanas, v. 12, n. 13, 2017, p. 765-787.
- STRÁNSKÝ, Z. Z. Museology: science or just practical museum work? **Museological Working Papers (MuWop)**. Estocolmo: Icofom/Statens Historiska Museum, n. 1, p. 42-44 1980.
- VAN VELTHEM, L.H. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 7, n. 1, 2012, p. 51-66.

Os laboratórios de pesquisa, as coleções de Arqueologia e a sua documentação museológica

Museological documentation in research laboratories and archeology collections

Heide Roviene Santana dos Santos¹

Resumo

O presente artigo visa refletir sobre as perspectivas que envolvem a documentação museológica como um procedimento de gestão de coleções em Instituições de Guarda e Pesquisa de coleções arqueológicas, em especial, os laboratórios pertencentes às universidades federais. No âmbito dessas universidades, as quais, segundo a Lei nº 9.394/1996 possuem o direito de ofertar cursos de graduação e, assim, formar profissionais de nível superior, o estudo observou, na produção intelectual institucionalizada, questões teóricas, metodológicas, conceituais e técnicas que versam sobre o desempenho de importantes funções na preservação de objetos dentro de laboratórios de guarda e pesquisa. Nesse caminho estão as políticas institucionais para aquisição de coleções; os protocolos de ingresso, que refletem as formas de entrada de coleções nos laboratórios, inclusive a emissão da declaração de endosso institucional, a qual é entendida, neste estudo, como um procedimento de aquisição de coleções. Sendo assim, é inegável a necessidade de que sejam discutidas diretrizes sobre a forma como o patrimônio arqueológico entrará nos laboratórios. Nesse contexto reflexivo, o objetivo é analisar a atuação das diferentes instituições de guarda e pesquisa na função de gestor de bens culturais e, dessa forma, dialogar com os exemplos observados, qualificando modos de operação para a gestão das coleções. Para tanto, examinar portarias, instruções normativas e leis, dentre outros procedimentos que dialogam com o tema se fez necessário, buscando ações que possam embasar os laboratórios de guarda e pesquisa na preservação e gestão de bens culturais advindos dos projetos de pesquisa arqueológica. Assim sendo, é de extrema importância, para o patrimônio arqueológico, ter um local que atenda princípios de accountability (transparência, responsabilidade e responsividade) ao lidar com a informação. Por fim, para os laboratórios e demais instituições de guarda e pesquisa, é relevante que lhes sejam ofertadas condições e possibilidades de evidenciar a informação contida nas relações sociais por meio dos objetos. Para esse fim, o procedimento de documentação museológica torna-se um aliado na recuperação da informação em toda a extensão do processo de pesquisa arqueológica e após ele.

Palavras-chave: Instituição de Guarda e Pesquisa; Documentação Museológica; Gestão de Coleções; Musealização do Patrimônio Arqueológico.

Abstract

This article aims to consider the perspectives involving museological documentation as a collection management procedure in archaeological collections Storage and Research Institutions, in particular, laboratories belonging to federal universities. Within the scope of these universities, which, according to Law No. 9,394/1996 have the right to offer undergraduate courses and, thus, train higher education professionals, the study observed, in institutionalized intellectual production, theoretical, methodological, conceptual and technical issues that deal with the performance of important functions on preserving objects within storage and research laboratories. Along this path are institutional

¹Doutora em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (UNIRIO/MAST); Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Arqueologia pela Universidade Federal de Sergipe (PROARQ/UFS); Graduação em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); Pesquisadora do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e Documentação em Museus (Nugep/Unirio). Av. Pasteur, 458, Rio de Janeiro, Brasil. heideroviene@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6525-2748>.

policies for the acquisition of collections; entry protocols, which reflect on the ways in which collections are entered into laboratories, including the issuance of the institutional endorsement statement, which is understood, in this study, as a collection acquisition procedure. Therefore, there is an undeniable need to discuss guidelines on how archaeological heritage will enter laboratories. In this context, the objective is to analyze the performance of different custody and research institutions in the role of manager of cultural assets and, in doing so, establish a dialogue with the examples observed, qualifying modes of operation for the management of collections. To this end, examining ordinances, normative instructions and laws, among other procedures that dialogue with the topic, was necessary while seeking actions that can support custody and research laboratories on the preservation and management of cultural assets arising from archaeological research projects. Therefore, it is extremely important for archaeological heritage to have a place that meets principles of accountability (transparency, responsibility and responsiveness) when dealing with information. Finally, for laboratories and other storage and research institutions, it is important that they are offered conditions and possibilities to highlight the information contained in social relations through objects. To this end, the museum documentation procedure becomes an ally in the retrieval of information throughout the entire length of the archaeological research process and beyond.

Keywords: Custodial and Research Institution; Museum Documentation; Collections Management; Musealization of Archaeological Heritage.

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa refletir sobre as perspectivas que envolvem a documentação museológica como um procedimento de gestão de coleções², em Instituições de Guarda e Pesquisa de coleções³ arqueológicas, em especial, os laboratórios pertencentes às universidades federais⁴. Seu foco analítico, diante do recorte temático estabelecido na pesquisa, é os processos de documentação de bens musealizados, para coleções arqueológicas que estão sob a tutela de laboratórios de guarda e pesquisa. Para tal, a análise concentra-se nos procedimentos internos estabelecidos em laboratórios pertencentes às universidades federais

² Este trabalho, por sua vez, entende a gestão de coleções como “um conjunto de tarefas que, por meio de um método específico, garantem que todos os recursos disponibilizados por um museu serão otimizados”. (SPECTRUM 4.0, 2014:19). Da mesma forma, entende que a gestão de coleções baseada em seus métodos, torna-se mais ampla e extrapola o seu conceito por estimular os processos de desenvolvimento de coleções e de informações sobre as coleções, trazendo para a realidade de cada coleção, inclusive daquela que ainda nem chegou ao seu local de guarda, a necessidade de produzir “uma declaração de princípios, uma política em relação aos processos de aquisição de coleções, demonstrando que o museu age de acordo com a lei e que coleciona de forma responsável” (SEMEDO, 2005, p.311).

³ Aqui neste texto, em todos os momentos da reflexão utilizamos o termo “coleção” o qual será mantido até o término do trabalho. No entanto, no artigo publicado por Bruno, ela cita o termo “acervo”, sendo assim, para que não exista confusão com os termos, vamos simplificar, referenciando a nota de rodapé dada por Bruno (2020, p.11), que diz: “Cabe sublinhar que, em outros países, o que entendemos por “acervo” é tratado por “coleção”, de acordo com as publicações acadêmicas e documentos normativos das mais diversas origens”. Para a compreensão deste texto o termo acervo será utilizado como coleção, visando uma equiparação ao termo internacional.

⁴ O Decreto Federal nº 9.235, de 15 de dezembro de 2017, no Art. 15, da Seção II, se refere sobre a organização acadêmica. Ele expressa que as Instituições de Ensino Superior (IES), de acordo com sua organização e suas prerrogativas acadêmicas, serão credenciadas para oferta de cursos superiores de graduação, tendo, nesse escopo: as faculdades, os centros universitários, e as universidades. Site: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9235.htm#art107.

que possuem cursos de Museologia em sua grade de formação e na forma como os laboratórios se posicionam para o aceite de coleções arqueológicas.

Nesse contexto reflexivo, o objetivo é analisar a atuação das diferentes instituições de guarda e pesquisa na função de gestor de bens culturais e, assim, dialogar com os exemplos observados, qualificando os modos de operação para a gestão das coleções.

As universidades federais são entendidas, neste texto, conforme a Lei nº 9.394/1996, como instituições “credenciadas” ao governo federal e que possuem o direito de ofertar cursos de graduação formando profissionais de nível superior. No que concerne a sua estrutura, os cursos fomentarão, a respeito do seu domínio de atuação, pesquisa e estudos acerca de problemáticas que envolvem a “produção intelectual institucionalizada” (Lei nº 9.394/1996, art. 52⁵). Enquanto locais de “pesquisa e estudos”, as universidades federais possibilitam que competências técnicas consolidem as habilidades dos discentes por meio dos cursos de graduação. Nesse contexto, torna-se impreterível a organização de estruturas que promovam discussões e reordenação de conteúdos científicos, tais como os laboratórios, que, por sua vez, entre outras finalidades, viabiliza a guarda e a pesquisa de artefatos. Assim, por serem locais onde os conteúdos advindos das atividades de pesquisa e extensão vão sendo esmiuçados, fazem-se necessárias condutas que visem o gerenciamento das informações e dos objetos.

Esta pesquisa situa-se no escopo do campo de conhecimento da Museologia, apesar de fundamentar-se na abordagem multidisciplinar, tendo como base referências de outras áreas para respaldar as escolhas teóricas e metodológicas. Caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, no que diz respeito à forma de abordagem, sendo também uma pesquisa aplicada, em sua natureza, e analítica, em seus objetivos. Além disso, trata-se de um estudo de caso, no que se refere aos seus procedimentos técnicos, mantendo o foco no processo de documentação museológica para a gestão do patrimônio arqueológico⁶. O estudo foi estruturado com base em pesquisa bibliográfica, em artigos disponibilizados digitalmente, que versam sobre a

⁵ O Art. 52. da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, aponta que “as universidades são instituições pluridisciplinares de formação dos quadros profissionais de nível superior, de pesquisa, de extensão e de domínio e cultivo do saber humano”, nesse sentido, caracteriza pela, “produção intelectual institucionalizada mediante o estudo sistemático dos temas e problemas mais relevantes, tanto do ponto de vista científico e cultural, quanto regional e nacional. Site: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm#art92.

⁶ Segundo a Carta de Lausanne: “é a parte do nosso patrimônio material para a qual os métodos da Arqueologia fornecem os conhecimentos de base. Engloba todos os vestígios da existência humana e diz respeito aos locais onde foram exercidas quaisquer atividades humanas, às estruturas e aos vestígios abandonados de todos os tipos, à superfície, no subsolo ou sob as águas, assim como aos materiais que lhes estejam associados” (ICOMOS, 1990).

política institucional para aquisição de coleções e sobre protocolos de ingresso de coleções, trazendo estudos desenvolvidos em laboratórios e/ou em museus⁷.

Para a compreensão das informações aqui apresentadas, os tópicos abaixo que compõem este texto foram divididos de modo a abordar, no primeiro item, a documentação museológica como um instrumento de relevância para dialogar com os procedimentos adotados pelos laboratórios que farão a guarda e a pesquisa das coleções, os quais possuem influência direta sobre o tratamento dos dados e o acesso ao conteúdo informacional existente nos objetos. No segundo item, a análise centralizou os instrumentos normativos e os estudos efetivos envolvendo políticas institucionais e protocolos de ingresso existentes, tanto em laboratórios quanto em museus, visando observar mecanismos que garantam que os laboratórios de guarda e pesquisa sejam amparados em procedimentos que gerenciem a aquisição, a documentação museológica e até mesmo o descarte para as coleções.

Desse modo, o foco recai sobre os laboratórios e sobre a necessidade de utilização do procedimento de documentação museológica para as coleções de arqueologia. Deve-se refletir: como a documentação museológica poderá auxiliar os laboratórios de pesquisa e de guarda, existentes nas universidades federais, na elaboração de estratégias para a preservação e divulgação das informações sobre as coleções arqueológicas? O envolvimento criterioso entre todos os agentes que dialogam com as atividades associadas aos bens culturais, mesmo antes da sua entrada nos locais de guarda e pesquisa, precisam ser comprometidos com as políticas de gestão de coleções como fomentadoras de diretrizes que possibilitam a disseminação⁸ da informação referente aos objetos arqueológicos. Para tanto, os eixos e a gestão de coleções e documentação museológica⁹ devem identificar e discutir as especificidades dos objetos, os quais necessitam de elementos estruturados que possibilitem a

⁷ O presente estudo faz parte do desdobramento da pesquisa realizada para conclusão do doutoramento da primeira autora, ocorrido em 2021, sob o título “Museus Universitários Federais e Patrimônio Arqueológico: Perspectivas e desafios nas políticas institucionais para gestão de coleções. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), o qual foi estruturado com base em pesquisa de campo em laboratórios existentes em três universidades federais que possuem cursos de graduação em Museologia e fazem a guarda de coleções arqueológicas, a saber: Universidade Federal de Sergipe (UFS), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Para o presente artigo, dados sobre a criação de políticas institucionais envolvendo protocolos de ingresso, os quais refletem sobre as formas de entrada de coleções nos laboratórios foram utilizados, no entanto, visando direcionar o presente estudo, o olhar foi voltado aos laboratórios e museus que possuem tais políticas instituídas, a saber: Laboratório de Arqueologia, Sociedades e Culturas das Américas da Universidade Federal de Santa Maria (LASCA/UFSM) e o Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.

⁸ Este texto entende a disseminação como uma ação que visa propagar uma informação, a qual se refere a um assunto específico, possibilitando que determinado conteúdo possa ser acessado, avaliado e debatido.

⁹ A Documentação museológica é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, [...], as coleções dos museus [e laboratórios] de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento...” (Ferrez, 1994:65).

continuidade das pesquisas. Adotando os laboratórios de guarda e pesquisa como locais que também possibilitam a reflexão sobre objetos e as ações interpretativas, que ocorrem na execução dos projetos e, imediatamente, em um laboratório para análise, faz-se relevante discutir os desafios que acometem as coleções musealizadas.

Deste modo, é preciso dialogar com autores que também se dedicam a compreender os caminhos pelos quais o patrimônio arqueológico é delineado, tais como: Bruno (1995; 2017; 2020, 2021; 2023); Bruno & Zanettini (2007); Caldarelli e Santos (2000); Costa (2017; 2019; 2020); Mendonça (2014; 2021); Ribeiro (2013; 2017; 2023); Pardi (2002); Saladino (2015; 2020; 2023) e Moraes Wichers (2010; 2017; 2023). Além disso, esses pesquisadores também tratam da necessidade de procedimentos ligados à gestão de coleções perante o processo de musealização¹⁰ do patrimônio arqueológico.

Os procedimentos adotados pelos pesquisadores (no decorrer dos projetos) e pelos locais que devem fazer a guarda das coleções (laboratórios, museus, dentre outros) estão diretamente relacionados com o entendimento da importância dada aos “caminhos” percorridos pelos objetos. No entanto, para isso, é preciso possuir uma estrutura eficiente para a gestão das coleções. Com essa finalidade, uma documentação museológica para as coleções de arqueologia se torna um importante instrumento de gestão, permitindo que as coleções e os museus dialoguem com práticas institucionais, as quais elucidam que, tanto “a musealidade quanto a musealização são dependentes de ações que, por sua vez, são subordinadas a princípios éticos, conjunturas socioculturais e domínios de técnicas e tecnologias” (BRUNO, 2020:17), orientando concepções de trabalho que fundamentam as condutas internas e o diálogo com os contextos externos¹¹. Assim, a pretensão é que os danos causados ao patrimônio arqueológico sejam os menores possíveis, buscando procedimentos preventivos na gestão das coleções e, na documentação museológica, subsídios conceituais que contribuam

¹⁰ Musealização é abordada como “um conjunto de procedimentos vinculados à seleção, aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação e tem o objetivo de atribuir ao objeto função de documento”. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013:51). A musealização se caracteriza como um “processo constituído por um conjunto de fatores e diversos procedimentos que possibilitam que parcelas do patrimônio cultural se transformem em herança, na medida em que são alvo de preservação e comunicação” (BRUNO, 1996:56), ou seja, “é um processo institucionalizado de apropriação cultural. Desse modo, imprime caráter específico de valorização a elementos de origem natural e cultural” (DIANA LIMA, 2013:51), permitindo que parcelas do patrimônio cultural, passíveis de interpretação, sejam evidenciadas e preservadas.

¹¹ WICHERS; RIBEIRO; BRUNO, em seu texto sobre a “Musealização da Arqueologia: percursos trilhados, dilemas do presente e rotas para o futuro”, refletem e trazem discussões sobre o cenário que envolve os profissionais, as instituições de guarda e a preservação do patrimônio arqueológico. No texto, os autores “tem como propósito fazer um balanço da Musealização da Arqueologia e seus respectivos desdobramentos como campo de atuação e pesquisa nas últimas três décadas” (2023:15).

para a tomada de decisões sobre as pesquisas e a musealização do patrimônio arqueológico, dentro e fora dos locais de guarda.

Os laboratórios de guarda e pesquisa para as coleções arqueológicas

Os laboratórios de guarda e pesquisa de coleções arqueológicas, mesmo diante de tantos desafios, como bem citados e explanados por Bruno (2020:11), em seu texto “Acervos arqueológicos: relevâncias, problemas e desafios desde sempre e para sempre”, chama a atenção no que tange ao trabalho, à pesquisa e ao tratamento das coleções arqueológicas quanto ao acondicionamento dos artefatos, à gestão da informação, a normatizações para o fomento de pesquisas futuras, dentre outros. Nesse contexto, é relevante perceber, nos laboratórios de guarda e pesquisa, como eles se comprometem e agem no procedimento de gestão das coleções e na formulação de direcionamentos que versam com os métodos pertencentes à cadeia operatória de procedimentos museológicos de salvaguarda, na qual se encontra a documentação museológica.

Ainda em seu artigo, Bruno (2020:11) reflete sobre o “enfrentamento dos dilemas”, apontando “[...] para a construção de argumentos que reafirmem a importância dos acervos e para a necessária experimentação de estratégias para a ressignificação, salvaguarda e divulgação deles”. Uma das maiores implicações no tratamento das coleções arqueológicas no Brasil gira em torno da necessidade de pensar sobre a longevidade do patrimônio arqueológico. Quando, na documentação que acompanha os artefatos estudados, são relacionadas as características, os contextos, os dados sobre localização, os materiais anexos, entre outros itens, são possíveis atestar a relevância em entender a existência das sociedades pretéritas, perante o comprometimento dos responsáveis pelas pesquisas.

Para Mendonça (2020:194), a documentação museológica é “o conjunto de políticas, processos e procedimentos que visam a organização, a recuperação e a gestão das informações sobre cada um dos objetos de museu, representando-o por meio de palavras e elementos audiovisuais”. Nesse sentido, os objetos nos laboratórios, sob a égide da documentação museológica, precisam ser documentados de forma a integrar cada ação. A informação associada aos objetos arqueológicos, diante dos diferenciados contextos,

possibilita que, no decorrer do processo de musealização, o acesso aos dados incorporados esteja disponível para adição ou ampliação do conteúdo pesquisado.

Destarte, o procedimento de documentação museológica deve registrar todas as diretrizes que incidem na tomada de decisão relacionada à preservação das coleções, e os laboratórios responsáveis pela guarda e a pesquisa de coleções arqueológicas, em sua realidade, fazem parte das medidas para a preservação dos artefatos. No entanto, a conotação dada deve ir além, deve ser entendida como um local determinante para a continuidade dos estudos de elementos fundamentais para o tratamento e gestão das coleções. Os laboratórios devem ser amparados em Protocolos de Ingresso de Coleções¹², os quais devem permitir, mais do que a guarda e a pesquisa de um artefato, ações que visem condutas direcionadas à segurança, ao impedimento da deterioração física e informacional, acesso ao conteúdo para o público, além de outras atividades que respaldam as inquietações científicas existentes.

Os procedimentos efetivos nos laboratórios devem ser, além de um instrumento das políticas de gestão de coleções, um tomador de decisões acerca da preservação do patrimônio musealizado, no sentido de analisar nas coleções pesquisadas e nas práticas desenvolvidas para a gestão das coleções, questões pertencentes à musealização do patrimônio arqueológico, a qual é de responsabilidade de todos os envolvidos nos processos atrelados aos projetos de pesquisa arqueológica e demais ações após a chegada dos artefatos ao laboratório. Pensar a musealização do patrimônio arqueológico em diálogo com a documentação museológica, para a disseminação da informação das coleções, é um dos desafios que se ampliam quando analisadas as pesquisas arqueológicas, as quais precisam lidar com a inesgotável possibilidade de interpretação dos objetos, enquanto elementos simbólicos de uma determinada cultura.

Nessa esteira, faz-se imperativo refletir sobre a estrutura dos laboratórios de guarda e pesquisa. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) possui uma Portaria que legitima os laboratórios pertencentes às universidades federais, ou outras entidades, como instituições aptas, após análise do órgão, como um local apropriado para fazer a gestão dos bens arqueológicos. Nesse sentido, a Portaria Iphan nº. 196¹³, de 18 de

¹² Segundo o Documento Institucional do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, os protocolos de ingresso são documentos que tratam aspectos sobre políticas para aquisição de coleções, bem como “apresenta a documentação que deve ser gerada e os procedimentos que devem ser adotados quanto à salvaguarda dos acervos, a qual será assumida pelo museu no momento de seu recebimento” (Protocolo de Ingresso de Acervo Arqueológico, 2018:02), podendo ampliar o entendimento sobre os procedimentos aplicados à documentação e gestão de coleções para evidenciar o patrimônio.

¹³ Dispõe sobre a conservação de bens arqueológicos móveis, cria o Cadastro Nacional de Instituições de Guarda e Pesquisa, o Termo de Recebimento de Coleções Arqueológicas e a Ficha de Cadastro de Bem Arqueológico Móvel.

maio de 2016, tem a função de, conforme seu Art. 1º: “Aprovar as Recomendações para a Conservação de Bens Arqueológicos Móveis, na forma do Anexo I, que disciplinam os procedimentos adotados pelo Iphan, pesquisadores, Instituição de Guarda e Pesquisa e demais agentes envolvidos na gestão dos bens móveis arqueológicos”. A Portaria possui orientações que definem a forma como o Iphan organiza os parâmetros para qualificar as Instituições de Guarda e de Pesquisa como locais possíveis para endossar projetos de pesquisa arqueológica.

Seria relevante que os laboratórios universitários de guarda e pesquisa possuíssem, em sua estrutura interna, normas que formulem critérios e orientem a tomada de decisões sobre a pretensão de endossar projetos e, conseqüentemente, sobre as condutas de aquisição dos artefatos sob a sua responsabilidade, elementos exigidos na Portaria do Iphan, acima citada. Para tal, é essencial que os laboratórios, em seus Protocolos de Ingresso de Coleções, que são um mecanismo de filtragem, sejam também um instrumento regulador acerca das metodologias adotados para a entrada de coleções. Eles devem possuir orientações consistentes e direcionadas ao seu propósito, como a informação sobre cada item, as formas de acondicionar e conservar os artefatos, buscando sempre a preservação e a possibilidade de novas pesquisas. São estes alguns dos vários elementos importantes colocados nos Protocolos quando eles dialogam com o procedimento de documentação museológica, visando direcionar e respaldar os laboratórios diante de uma solicitação de Declaração de Endosso Institucional¹⁴. Ainda sobre a Portaria Iphan nº 196/2016, nos Arts. 2º, 3º e 4º, ela cria:

O Cadastro Nacional das Instituições de Guarda e Pesquisa – CNIGP;
A Ficha de Cadastro de Bem Arqueológico Móvel na forma do Anexo II. Parágrafo único. O conjunto das fichas compõe o inventário de bens arqueológicos móveis conforme previsto no Inciso III do Art. 12 da 07/88 e na Instrução Normativa Iphan nº 01/2015; e O Termo de Recebimento de Coleções Arqueológicas na forma do Anexo III.

É importante ressaltar que as normas contidas na Portaria Iphan nº 196/2016 são direcionadas para as instituições que endossaram as pesquisas para os projetos arqueológicos e que estas serão fiscalizadas pelas Superintendências Regionais. Entre os itens a serem analisados estão os registros fotográficos dos locais, as estruturas que acomodarão os artefatos, equipes disponíveis, setores pertencentes ou atrelados ao laboratório/instituição,

¹⁴ Para tal entendimento, este artigo se ampara na Portaria SPHAN 007/1988, que fala sobre os pedidos de permissão, autorização e conseqüentemente, Declaração de Endosso Institucional. Santos (2021:24) em sua tese de doutoramento fala que a Declaração de Endosso Institucional que se configura como um documento expedido por instituição científica, apoiadora do projeto, de responsabilidade técnica e obrigação jurídica quanto à guarda do material recolhido. Ou seja, uma “carta de aceite” dos compromissos assumidos frente ao projeto de pesquisa e o Iphan, emitida, por exemplo, por um museu ou laboratório universitário federal, de arqueologia ou não, ou demais instituições de guarda e pesquisa.

atividades desenvolvidas (podendo ser de extensão, pesquisa...), problemas pré-existentes ligados ao cuidado, manutenção e pesquisa com artefatos, documentação institucional normatizada, gerenciamento, estado de conservação do acervo, além do seu armazenamento e do seu acondicionamento.

Diante da possibilidade de todas as análises feitas, a implementação da documentação museológica, a qual faz parte do “sistema de gestão de acervos, que é um modo de operação que agrega a incorporação, a supervisão, o cuidado e o uso dos acervos” (PAASKOSKI, EKOSAARI E JANTUNEN, 2014), torna-se um item de relevância para se pensar na qualidade da informação e das pesquisas futuras. Enquanto locais responsáveis pela guarda de coleções, os laboratórios se tornam também um ambiente que deverá considerar as diversas manifestações sociais agregadas às coleções arqueológicas. Dessa maneira, os atos gerenciais pertinentes aos artefatos deverão ser idealizados por documentos que observem a estrutura organizada para acolher a informação investigada, os conhecimentos, os conceitos e os métodos próprios das áreas da Museologia e da Arqueologia.

A documentação museológica é formada por uma importante estrutura informacional, fundada em parâmetros que orientam objetivos direcionados ao controle e à gestão dos dados pertencentes às coleções, contribuindo de maneira sistemática na organização do conhecimento nas áreas da Museologia e da Arqueologia. Isso possibilita identificar a trajetória e a situação física do artefato, estimulando o registro de ações realizadas em cada objeto. Segundo o Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM) CIDOC/ICOM, a documentação possui uma base amparada “no que concerne aos temas do processamento técnico da informação, das linguagens documentárias, das terminologias, dos padrões, normas, modelos e formas de ação em variados meios comunicacionais...”. O diálogo dentro dos laboratórios deverá ir em direção às condutas que possibilitarão o equilíbrio da investigação arqueológica, com os detalhamentos apontados no material que acompanha a pesquisa em campo, visando que sejam peças de relevância para futuras análises.

Nessa vertente, os laboratórios precisam promover um trabalho focado em questões que fomentem uma sistemática elaborada em políticas institucionais e políticas de gestão de acervos, que orientem, por meio de documentos, diretrizes para as atividades internas e os acordos firmados para o recebimento de objetos. As atividades de pesquisa ali desenvolvidas, sob a guarda de um laboratório pertencente a uma universidade e integrada a um curso de graduação em Museologia ou Arqueologia, deverão ser organizadas por meio de processos

que, mesmo inerentes ao tratamento dado às coleções, resultem em possibilidades de interpretações de contextos referente ao patrimônio arqueológico.

O tratamento dado aos artefatos arqueológicos e às diversas abordagens que se fazem sobre eles refletem os processos que envolvem as ações realizadas entre os agentes, os pesquisadores, as instituições e os verdadeiros donos das referências culturais, os grupos sociais estudados, que, por questões éticas, existem práticas associadas à manutenção e construção de significados. É importante mencionar que diferentes laboratórios que fazem a guarda de artefatos arqueológicos nem sempre possuem protocolos de ingresso de coleções, os quais devem orientar sobre as condições físicas do material arqueológico, o conteúdo informacional que acompanha as coleções, a possibilidade da coleção em ser exposta, as etapas pertencentes aos processos de gestão, entre outras situações que podem ser um fator para a ausência de uma documentação museológica dos objetos analisados.

Em resumo, os critérios de seleção para a entrada das coleções e do aceite dado, por meio da Declaração de Endosso Institucional, para o início de um projeto de pesquisa arqueologia, precisam ser amparados em bases teóricas consistentes, que exijam, ao menos, uma documentação arqueológica eficiente, algo que deverá ser pensado ante as orientações existentes nas políticas institucionais, as quais devem nortear os protocolos de ingresso e a gestão de coleções no laboratório.

A documentação museológica como um instrumento de relevância para os protocolos de ingresso de coleções arqueológicas

O ingresso de coleções arqueológicas em laboratórios universitários é mais uma das etapas pelas quais passa o artefato até a sua chegada em um local que poderá fazer a guarda e a gestão das informações relacionadas a ele. Medidas protetivas e de gerenciamento das ações internas devem ser organizadas, visando o ato de proteger e de possibilitar o desenvolvimento de parâmetros que consistem em tratar, recuperar e associar informações que versam com coleções distintas. Dessa forma, as políticas são as ferramentas que podem conduzir as ações institucionais para que um plano de desenvolvimento, voltado para gestão de coleções, possa ser organizado e implementado. Nesse sentido, a estrutura organizacional, que envolve os laboratórios universitários, vai além da guarda de objetos, os quais precisam abarcar diretrizes e protocolos para um efetivo trabalho da gestão das coleções.

Os laboratórios de pesquisa e de guarda possuem capacidade de incorporação de objetos diversos, por serem locais de relevância para a preservação e estudo de coleções. Além disso, devem se basear em princípios e normatizações que observem o valor cultural dos artefatos. O processo de avaliação para recebimento de objetos, quando dialoga com procedimentos de documentação museológica, os quais são embasados em critérios de identificação dos conteúdos dimensionados e entendidos diante de análises, relaciona-se com o trabalho desenvolvido em todas as etapas da trajetória do objeto. Sendo assim, preocupa-se com os seguintes aspectos: os contextos, os fatos acerca das coleções, os valores históricos e culturais que são percebidos diante do potencial de cada peça e no conjunto do qual faz parte, entre outros itens que visam conhecer as coleções. Por ser um procedimento que lida com o tratamento, com o registro e com a análise da informação associada aos objetos pesquisados, a documentação museológica se comporta como um suporte de informação que possibilita refletir e orientar ações que versam sobre a gestão de coleções.

Assim, considerando a relevância desses procedimentos de documentação para as práticas dos laboratórios de pesquisa e de guarda pertencentes a uma universidade federal, os quais também podem estar ligados a museus, visto que estes se apresentam como locais de grande valor para a “existência de acervos ligados ao ensino e pesquisa em campos vinculados à História Natural e Medicina, pelo menos desde o século XVII” (GIL, 2005), os museus contribuem, ano após anos, no engajamento para o conhecimento da cultura humana, e a prática da documentação museológica, para o entendimento dos objetos contidos nas instituições. Essa contribuição estimulou a formação e o estudo em outras tipologias de museus, conseqüentemente, estendendo-se aos laboratórios, os quais também possuem relevância para a história da formação das coleções universitárias, para a preservação e gestão dos objetos que estão sob a sua tutela. Dessa forma, “as universidades, como instituições que concentram a produção de conhecimento e que ocupam posição de prestígio na hierarquia social, são lugares historicamente de formação [e/ou tutela] de coleções” (JULIÃO, 2015:13), possibilitando, assim, aos museus, e conseqüentemente, aos laboratórios, como instituições de guarda e pesquisa, trabalhos em interface, visando desenvolvimento e aperfeiçoamento de atividades.

Estes ambientes conduzem uma certa ideia de como os espaços museológicos começaram a se formar e como as práticas vão se delineando: “O panorama museológico das universidades alcança enorme complexidade, formando coleções de ensino, coleções de pesquisa [laboratórios] e museus, coexistindo e persistindo até os dias de hoje” (PANISSET,

2017:55). Nesse caminho, é preciso perceber as implicações que se colocam nos processos de análise e interpretação dos objetos diante das condutas elaboradas por políticas institucionais que poderiam auxiliar os laboratórios no desenvolvimento das suas ações. É de suma importância que os processos, além de se ajustarem às diversas demandas que surgem no ínterim das práticas institucionais, sirvam para fortalecer as condutas de gestão de coleções, as quais alimentam os procedimentos para o entendimento acerca dos sentidos do patrimônio.

À vista disso, os laboratórios de guarda e pesquisa também podem fazer uso das metodologias definidas no procedimento museológico¹⁵ pertencente à documentação museológica, a qual estimula a estruturar os mecanismos que devem fazer o gerenciamento de informações, coleções, riscos etc. – em todas as fases do planejamento da trajetória dos objetos. A documentação museológica também possibilita que o laboratório tenha uma descrição das atividades desenvolvidas durante a execução do projeto arqueológico. Ela estimula o processo de interface entre as áreas do conhecimento envolvidas, inclusive, com as equipes de profissionais do laboratório, dos museus e demais instituições, as quais precisam dialogar sobre preservação e pesquisa dos artefatos. Por meio das atividades contidas na metodologia adotada para o uso da documentação museológica, também é possível perceber o planejamento para uso de elementos tecnológicos para os espaços físicos e reservas técnicas que devem “acolher” o artefato, permitindo compreender ações praticadas para a disseminação da informação sobre o bem cultural pesquisado.

Nesse sentido, faz-se interessante observar os contextos de outras instituições de guarda e pesquisa, os quais podem auxiliar laboratórios, museus, entre outras instituições, a organizar a forma como serão pensadas as suas estruturas técnico-administrativas. Sallés et al (2017), em seu texto¹⁶ sobre “Protocolo de ingresso de acervos arqueológicos em instituições de guarda e pesquisa”, apresenta, como um instrumento de gestão, uma proposta de Protocolo de ingresso de acervos arqueológicos, com o intuito de contribuir para a preservação, interpretação e comunicação das coleções. Sallés et al consideram que é imprescindível a adoção de critérios para o ingresso de acervos nos locais de guarda e pesquisa.

¹⁵ No procedimento de musealização, quando se fala em técnicas, dentre as suas principais características está a documentação, mas a musealização também se refere às conjunturas socioculturais, lança o seu olhar para além da instituição museu/laboratórios de guarda e pesquisa, aborda o patrimônio e a sua relação com os espaços que o acolheu, evidencia os diálogos, as interpretações daqueles que o preserva dentro de circunstâncias de influência coletiva.

¹⁶ No texto sobre Protocolo de ingresso de acervos arqueológicos em instituições de guarda e pesquisa”: uma proposta do Lâmina/UFPeL e do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo – RS. Foi realizada uma importante pesquisa e parâmetros de conduta da proposta documental que reflete sobre protocolos de entrada de coleções.

A necessidade de parâmetros mínimos que regulam o acesso e a incorporação de acervos é colocada como algo imperativo ao desenvolvimento e à preservação dos atos institucionais. E, assim, chama a atenção para a implementação de protocolos de ingresso de coleções referentes a cada realidade institucional, na qual é preciso que aconteçam “reflexões acerca de tomadas de atitudes que visem à conservação e à documentação do patrimônio arqueológico recuperado” (SALLÉS ET AL, 2017:08). Organizar a forma como deve acontecer a inserção e a utilização dos procedimentos técnicos para a otimização das práticas institucionais, partindo dos problemas envolvendo a aquisição de coleções e os seus desdobramentos, permite aos laboratórios planejar condutas que se ocupem da “tomada de decisão referente à gestão de acervos” (AUGUSTIN; BARBOSA, 2018:141), o que envolve os protocolos, mesmo que mínimos, mas que configuram critérios estabelecidos, requisitos para o controle interno e externo de mecanismos para a pesquisa nos objetos.

A tomada de decisão relativa à gestão de acervos “envolve questões procedimentais, protocolares e técnicas, mas também envolve questões ideológicas referentes principalmente ao recorte do acervo e à missão da instituição” (AUGUSTIN; BARBOSA, 2018:141). Mostra-se impreterível discussões acerca de orientações, de reflexões e de análises sobre todos os direcionamentos que confrontam o curso das ações estabelecidas e das situações que se colocam diante dos processos que envolvem as coleções. Essa tomada de decisão precisa estar associada a um conjunto de medidas contínuas e contidas nos instrumentos criados pelos gestores das instituições de guarda e pesquisa, para minimizar, ou até mesmo sanar os desgastes ocorridos pela ausência de um sistema de gestão. Para tal, a documentação museológica, no seu escopo, exige que “campos” referentes aos dados informacionais, técnicos, abordagens práticas e teóricas sejam preenchidos e discutidos, pois é um procedimento que analisa e detém, em suas bases, a prerrogativa de conhecer e de refletir sobre contextos e ações que envolvem o objeto.

Partindo para uma reflexão geral sobre os estudos da Cultura Material e concordando com Oliveira, ao dialogar com o antropólogo Kopytoff (2007) sobre “a relação indissociável entre o mundo material e os seres humanos e diante destas relações, em como as coisas não podem existir sem nós, do mesmo modo, que nós não nos configuramos plenamente sem as materialidades” (OLIVEIRA, 2015: 30), considera-se impreterível a condução, por parte do laboratório de guarda e pesquisa, sobre a capacidade de preservação e evidenciação do valor cultural material presente em cada objeto. Tais ações possibilitam um diálogo com outras instituições, como museus, que poderão incorporar itens da coleção dos laboratórios à sua

exposição. No entanto, basear-se-ão em critérios compreendidos perante o valor presente no conteúdo percebido das peças e ante o processo de investigação pelos quais estes bens culturais materiais passaram. Sendo assim, tanto o diálogo entre todos os profissionais envolvidos nas etapas que antecedem a entrada da coleção no laboratório quanto os critérios exigidos em seus protocolos para a emissão da Declaração de Endosso Institucional são conteúdos relevantes que devem compor a documentação museológica sobre os estudos da cultura material daquela unidade.

Para tal ação, também não se pode deixar de destacar a importância dos processos relativos aos projetos de pesquisa arqueológica, visto que, coleções arqueológicas sob a responsabilidade de laboratórios de guarda e pesquisa pertencentes às universidades federais, as quais emitem o Endosso Institucional, precisam dialogar com procedimentos que fortaleçam a estrutura existente para o recebimento e gestão das coleções. Lacerda e Heymann, em diálogo com Meneses (2011: 421), sobre a importância dos procedimentos museológicos no contexto dos museus universitários, permitem pensar também no trabalho desenvolvido pelos outros agentes, como os laboratórios de guarda e pesquisa, chamando a atenção sobre a percepção das práticas existentes no museu, ou sobre o que não ocorre. Nesses locais, devido à existência dos procedimentos museológicos, as ações devem impulsionar o estudo sobre artefatos de forma aprofundada. A cultura material possui um valor de referência muito maior do que se poderia mensurar. Sendo assim, as pesquisas, os entendimentos e os questionamentos sobre os artefatos pesquisados podem revelar, ou não, os valores da sua dimensão material, os quais necessitam do gerenciamento de protocolos de ingresso de coleções e das bases teóricas e práticas da documentação museológica para os objetos de pesquisa.

As relações presentes na materialidade dos objetos arqueológicos são evidenciadas por meio de critérios estabelecidos por aqueles que fazem o estudo dos artefatos. O primeiro tratamento das informações dado aos artefatos acontece em “campo”, no desenvolvimento dos projetos, que normalmente são trabalhos desenvolvidos com um “cronômetro ligado”, pois todos os elementos ligados aos projetos arqueológicos têm prazo para acabar e deixar a área livre para o seu real objetivo, algum projeto desenvolvimentista. Por isso, os locais de guarda e pesquisa precisam ter protocolos de ingresso de coleções, e o procedimento de documentação museológica deve “caminhar” junto. Os caminhos percorridos pelas coleções, que se colocam diante das ações do tempo e das questões sociais que as envolvem, trazem conteúdos que necessitam de um olhar mais criterioso, com recomendações que dialoguem

com as suas especificidades. Um objeto arqueológico, na sua perspectiva, mensura, diante dos diálogos organizados para os estudos, traços das condições de vivência dos grupos sociais no contexto do tempo que foram realizados. Os objetos refletem trajetórias que foram esquecidas, desconhecidas ou que estavam adormecidas por um período de tempo, das quais somente o trabalho de uma equipe, em interface, poderá evidenciar as formas, mais próximas possível, do absoluto entendimento.

Para Magalhães (1985:75), “essa relação de tempo é curiosa, porque é preciso entender o bem cultural num tempo multidimensional. A relação entre a anterioridade do passado, a vivência do momento e a projeção que se deve introduzir é uma coisa só”. A relevância da compreensão do tempo vivido faz perceber as trajetórias e, conseqüentemente, os contextos que envolveram as relações. Ainda segundo o autor acima citado, “É necessário transitar o tempo todo nessas três faixas, porque o bem cultural não se mede pelo tempo cronológico”. A importância documental daquele objeto advém da sua condição de testemunho e de figura emblemática através da qual podemos conhecer a sua história e os fatos que contam a sua trajetória.

Nesse sentido, “o tempo cultural não é cronológico. Coisas do passado podem, de repente, tornar-se altamente significativas para o presente e estimulantes do futuro” (MAGALHÃES, 1985:05)”. No entanto, é preciso lidar com as necessidades dos objetos em estudo, tais como: registrar fatos, evidenciar contextos, tratar as referências museológicas, analisar documentos arqueológicos, atos que levam à preservação da consciência de um grupo extinto, mas que consegue se comunicar por meio da sua cultura material. Todos esses atos, diante da sua importância e significância, precisam de instrumentos jurídicos específicos que, organizados, implicam a dotação de recursos que formulam considerações políticas e técnicas, e as diretrizes e os protocolos são o início dessas discussões. Em outras palavras, trata-se de instrumentos teóricos e práticos aplicados ao tratamento de coleções que interajam com políticas públicas e institucionais voltadas para a preservação e gestão das coleções que estão sob a tutela de instituições como os laboratórios de guarda e pesquisa bem como os museus.

No texto “Aquisição e descarte de bens arqueológicos: a experiência de elaboração de uma política de acervos para o LASCA/UFMS¹⁷”, Paula, Saladino e Soares (2020:171) discutem diretrizes e refletem “sobre os principais aspectos a serem considerados no que diz respeito à aquisição e descarte de bens arqueológicos”. Os autores, diante das suas

¹⁷ Laboratório de Arqueologia, Sociedades e Culturas das Américas da Universidade Federal de Santa Maria (LASCA/UFMS).

experiências e situações, que se delinearam nas atividades arqueológicas exercidas pelo LASCA, também refletem sobre o processo de elaboração de diretrizes para aquisição de bens arqueológicos, em especial, sobre a concessão de endosso institucional para projetos vinculados à Arqueologia Preventiva. É citado, como um dos pontos fundamentais, “o estabelecimento de um contrato entre a instituição de guarda e pesquisa ou representante e o requerente (empresa responsável pelo empreendimento, ou pelo projeto arqueológico)” (PAULA; SALADINO; SOARES, 2020:176). Nesse contexto, foi importante organizar a forma como os protocolos de ingresso seriam instituídos no momento do aceite de objetos, orientando o laboratório quanto à padronização de atividades que visam a gestão das coleções.

Ao observar as propostas que se colocam como instrumentos de reflexão e condutas de novas posturas, é possível destacar procedimentos que têm surgido para ajudar as instituições a alcançar objetivos e a reduzir problemáticas voltadas aos processos de ocupação e ao contexto metodológico empregado por cada área do conhecimento que se dedica às pesquisas arqueológicas e/ou que concede endosso institucional a projetos de pesquisa arqueológica. A realidade dos museus e dos laboratórios universitários federais bem como das demais instituições de guarda e pesquisa, clama por reflexões sobre atitudes que visem diretrizes sobre as políticas institucionais voltadas às políticas de aquisição e à documentação do patrimônio arqueológico.

Da mesma forma, é importante discutir sobre problemas que envolvam instrumentos jurídicos específicos, voltados para a preservação dos Bens Culturais do Brasil, em conjunto com o que é colocado pelo Iphan, pelo Ibram e pelos demais agentes envolvidos, visando responsabilidades sobre os desencadeamentos das atividades referentes às coleções arqueológicas. As diretrizes para protocolos de ingresso de coleções e a declaração de endosso institucional tornam-se métodos de gerenciamento das práticas institucionais. A documentação museológica, em diálogo com as políticas de aquisição de coleções, possibilita compreender e delimitar as ações de intervenção, objetivando uma gestão eficiente de coleções. Esse conjunto de atividades processuais fomenta instrumentos que possuem a prerrogativa de guiar as formas como as coleções podem ser evidenciadas, ou seja, é uma maneira de criar novos compromissos frente aos estudos acerca dos materiais sob tutela da instituição, a qual precisa, sempre que possível, da cooperação técnica dos pesquisadores envolvidos e do diálogo com museus, com laboratórios e com demais instituições de guarda e pesquisa.

Sallés et al (2017:09), baseado em Lima e Rabello (2007) e em Laia e Arcuri (2016), fala sobre os encaminhamentos que embasaram a organização dos Protocolos apresentados em sua pesquisa. Pensar na trajetória do patrimônio móvel arqueológico nas instituições brasileiras torna-se mais um elemento fundamental para que as instituições de guarda e pesquisa elaborem diretrizes e criem Protocolos de Ingresso para as coleções. Eles partiram dos pressupostos de que: “As coletas de materiais arqueológicos são muitas vezes realizadas sem critérios definidos; ocorre grande perda de informações de tais materiais e dos contextos de escavação por deficiências nas estratégias de documentação”. Nesse contexto, vale ressaltar que, na condução das atividades do trabalho arqueológico em campo, a Arqueologia lida com métodos instituídos para atender as necessidades da área, sendo assim, a documentação arqueológica visa registrar o artefato “em virtude da procedência dentro do sítio arqueológico” (BALLARDO, 2021:43). Assim, são registradas pelos arqueólogos, entre várias informações, análises interpretativas dos usos dos artefatos em relação a um dado período.

Nesse contexto, a documentação arqueológica intenciona coletar dados que possibilitem análises acerca da materialidade física associada às evidências existentes no local, naquela área delimitada, sob um recorte em quadrículas ou em camadas estratigráficas, compostas por desenhos, registro das observações feitas pelo arqueólogo, questões que envolvem o trabalho em campo. Nesse sentido, ressalta-se “a importância do local de procedência na identidade e no registro das evidências arqueológicas, posto que os números são conferidos a um posicionamento espacial do sítio arqueológico” (BALLARDO, 2021:43), portanto, o formato impresso pela documentação arqueológica expressa a necessidade da área da Arqueologia de registrar as informações advindas do trabalho em campo.

Quando são analisadas tais questões, é possível perceber que o comprometimento com a pesquisa, na escolha da abordagem teórica e prática, fundamenta todo o processo. Quando existem falhas na abordagem definida para a intervenção em campo, esta influência gravemente os procedimentos voltados para a interpretação dos objetos. Sendo assim,

devido à falta ou falhas na aplicação dos procedimentos de conservação preventiva e curativa *in situ*, nos laboratórios e nas reservas técnicas institucionais [e] na carência ou ineficiência nos processos de externalização destes vestígios e a falta de ações que visem à proteção dos sítios arqueológicos pós-escavação formam parte de um arcabouço de fatores que acabam deteriorando, de forma muito grave, o patrimônio arqueológico (SALLÉS ET AL, 2017:09).

Em vista disso, é impreterível analisar, no contexto institucional e diante de uma visão holística dos conteúdos que formulam a vivência dentro de uma instituição de guarda e

pesquisa, a necessidade de pontuar as carências ou ineficiências dos processos existentes naquele local de guarda e pesquisa; analisar, nas normas estipuladas para uma declaração de endosso institucional, se os critérios são eficientes ou não; a partir dos resultados advindos com as pesquisas e com a possível apresentação dos dados, sob a forma de uma exposição museológica ou de uma nova fase da pesquisa, observar se os contextos vindos com os objetos permitem uma nova abordagem, ressignificação ou ampliação daquele conteúdo. São fatos que, além de serem atos de responsabilidade cultural, implicam em perdas irreparáveis ao patrimônio, pois, se reverberam em inadequadas condutas técnicas, impedem o conhecimento e o desenvolvimento científico e social.

Frente ao panorama de inúmeras mudanças de instrumentos jurídicos e procedimentos técnicos, que ajustam as condutas no momento de realização do projeto de pesquisa arqueológica, é possível ver um número crescente de instituições de guarda e pesquisa, pertencentes a diferentes esferas administrativas, organizando-se e protegendo a si e as coleções sob sua tutela. Os laboratórios precisam aparelhar-se com diretrizes que forneçam caminhos para que a aquisição e a documentação dos objetos arqueológicos ocorram de maneira instrutiva para as práticas institucionais. Os protocolos para ingresso de coleções são a forma mais direta para alcançar tais ações, até para evitar que descartes ou alienações precisem ser realizados, apesar dos procedimentos não serem em si o fim de determinado objeto, podendo ser esses atos uma forma de ressignificação. No entanto, “a instituição deverá se precaver para não causar nenhum tipo de ofensa à determinada sociedade, povo ou nação, ao encaminhar determinados bens arqueológicos para o descarte” (PAULA; SALADINO; SOARES, 2020:184). Práticas organizadas e protocolos condizentes com as condições éticas também compõem as condutas para uma política institucional voltada à gestão de coleções¹⁸.

Um dos exemplos está nas atividades desenvolvidas pelo Museu de Porto Alegre, Joaquim Felizardo, nele foi adotado, como um instrumento norteador e normatizador das suas ações, o Protocolo de ingresso de acervo arqueológico¹⁹, o qual visa organizar a entrada de

¹⁸ Saladino em seu texto “Precisamos preservar as instituições... e quem preserva o patrimônio arqueológico musealizado? Primeiras reflexões sobre o panorama brasileiro e espanhol”, faz reflexão sobre a necessidade de indicadores e critérios para o estabelecimento de uma política de boas práticas para a patrimônio arqueológico musealizado (2023:60).

¹⁹ Este protocolo visa regular a entrada de material arqueológico no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, órgão da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, o qual deverá ser seguido pela/o interessada/o em solicitar, à Instituição, Endosso Institucional a projetos de pesquisa. Apresenta a documentação que deve ser gerada e os procedimentos que devem ser adotados quanto à salvaguarda dos acervos, a qual será assumida pelo MUSEU no momento de seu recebimento. O Protocolo respeita as normatizações apresentadas na Portaria do IPHAN nº07 de 1988, na Instrução Normativa nº01 de 2015 e as recomendações que constam na Portaria do IPHAN nº196 de 2016. Além do apoio destes documentos, foi elaborado de acordo com o Manual de Conservação Preventiva e

material no Museu. O documento é composto por passos que instruem e fundamentam os critérios desejados para que o ingresso das coleções siga uma conduta orientada, com as recomendações previstas no protocolo de ingresso. Dessa forma, a ocorrência de padronização e coordenação das ações orienta a emissão da declaração de endosso institucional, dentre outras práticas direcionadas às atividades institucionais. No documento, foram pontuados itens que refletem sobre os seguintes elementos: “A documentação para a concessão da declaração de endosso institucional; os conteúdos e pontos importantes, para o museu, na organização do projeto de pesquisa arqueológica”. O documento ainda cita que “a documentação a ser entregue quando do ingresso do acervo arqueológico no museu e a gestão do material arqueológico em campo e em laboratório” (Protocolo de Ingresso de Acervo Arqueológico, 2018) serão instrumentos de controle e testemunhos de condutas adotadas e executadas pelos agentes envolvidos.

Cada item apresentado no documento de protocolo do Museu Joaquim Felizardo possui a iniciativa de integrar as ações do museu e as reflexões sobre a possibilidade de interação com o bem cultural, visando à fruição dos saberes contidos nos objetos. Com este tipo de ação, são capacitados modelos técnicos que levam a instituição de guarda e pesquisa a aperfeiçoar as suas atividades como um local de pesquisa e preservação. Propõem que uma contínua observação dos elementos, que especificam as ações adotadas na compreensão do material coletado nas escavações, justifiquem a existência de mecanismos para a preservação dos objetos. Diante dos tópicos colocados, existem ramificações que vão sendo pautadas, organizando um caminho que versará, no seu desenvolvimento, com as políticas de aquisição de coleções e a documentação, tanto arqueológica quanto museológica.

Ainda nesse contexto, diante dos protocolos de ingresso do Museu Joaquim Felizardo, os pontos apresentados acima falam sobre condutas que podem evitar danos informacionais aos objetos, destacando-se: “objetivos e problemáticas voltados ao processo de ocupação e ao contexto da área de estudo e do Município; Previsão da possibilidade de serem encontradas estruturas a serem preservadas *in situ*”. Ainda sobre os elementos observados, têm-se “orientação quanto à definição de critérios sobre a triagem de material arqueológico – o que coletar e patrimonializar (que pode ser definido juntamente com a equipe do museu); Previsão de ações compartilhadas com o Museu com relação a atividades educativas e de comunicação”. Desse modo, tais observações são importantes devido às dimensões e

com as práticas de documentação museológica do acervo arqueológico do Museu. (Protocolo de Ingresso de Acervo Arqueológico, 2018).

composições tanto material quanto informacional e simbólica, as quais precisam constar nos dados fornecidos sobre os artefatos. Veja-se:

- a Previsão de reuniões de trabalho com a equipe técnica do Setor de Arqueologia do Museu nos períodos de realização dos trabalhos de campo e de laboratório, visando o acompanhamento dos procedimentos de triagem e de curadoria de materiais arqueológicos;
- a inclusão, em sua equipe, da participação de uma/um profissional da conservação e, se possível, uma/um da museologia;
- o diagnóstico dos condicionantes ambientais do local da pesquisa, dentre outras ações. (Protocolo de Ingresso de Acervo Arqueológico, 2018).

Os itens destacados acima possibilitam que outras instituições de guarda e pesquisa também possam refletir acerca das condutas ou ações que podem ser adotadas para a implementação dos seus protocolos de ingresso de coleções. Eles permitem discutir sobre modelos técnicos capazes de fazer toda a diferença quando estes locais, diante de uma proposta de tutela de coleções ou de uma continuidade de pesquisa sobre um artefato, forem chamados para prestar assistência diante do tratamento dado aos objetos sob a sua guarda. Quando os protocolos possuem o objetivo de preservar um artefato, traçar metodologias aplicadas à gestão de coleções e debater sobre medidas protetivas, as quais devem organizar documentos que auxiliem os laboratórios de guarda e pesquisa no entendimento das suas atividades institucionais, faz-se indispensável. O trabalho efetivo com os protocolos de ingresso permite que a instituição se ampare em diretrizes embasadas em leis para preservação, gestão de bens culturais, normas técnicas e procedimentos fundamentados em estudos desenvolvidos por profissionais capacitados, para que, assim, sejam tomados posicionamentos relativos aos objetos, fornecendo condições técnicas e científicas de preservação e interpretação, visto que, as possibilidades não se encerram quando emitido o relatório final do projeto de pesquisa arqueológica.

Diante de tais aspectos, os conjuntos de medidas adotadas devem gerar ações que lidarão com a aplicação das técnicas da arqueologia para a preservação dos objetos. Nesse sentido, é preciso organizar os procedimentos de gestão como algo que deverá ser efetivo, antes da concretização das atividades em campo e laboratórios de guarda e pesquisa. É preciso pensar no registro dos elementos, por isso se faz imperativo o uso da documentação museológica, para organização e orientação dos fatos que acompanham o objeto, os quais devem ser analisados antes da finalização dos trabalhos de campo, antes mesmo de iniciar tais ações. A formulação de protocolos de ingresso de coleções e/ou políticas que versam com a gestão de coleções são ferramentas essenciais que favorecem a mediação de práticas que falam sobre responsabilidade pública coletiva. Dessa forma, as condutas adotadas em cada

momento que se formulam os diálogos acerca dos procedimentos para a gestão das coleções exigem cautela.

Sendo assim, diante das responsabilidades para com os usos do patrimônio cultural, as instituições de guarda e pesquisa, para a emissão da Declaração de Endosso Institucional, devem refletir sobre cada item colocado na discussão. As instituições precisam analisar a sustentabilidade da instituição e das coleções; a equipagem das reservas técnicas, laboratórios, áreas expositivas; formulação de diretrizes que fundamentam a organização das informações no momento da coleta dos objetos em campo; a metodologia aplicada para promover a interface entre as áreas do conhecimento envolvidas, visando o estudo e interpretação das informações associadas aos objetos arqueológicos pesquisados, entre outras ações técnicas.

As condutas adotadas colocam a instituição de guarda e pesquisa em condição de diálogo com os agentes que fazem a pesquisa das informações arqueológicas e possibilitam que as consequências advindas do empreendimento possam ser sinalizadas, visando à redução de efeitos contrários à preservação e as garantias de guarda. As contribuições favorecem a implementação de um olhar diferenciado sobre as normatizações legais, que fundamentam a preservação do patrimônio cultural arqueológico, possibilitando à instituição a ampliação do seu potencial como um agente formador de condutas técnicas e, assim, tornando-se capaz de contestar medidas que julgue não cabíveis para a sua função/missão, ou podendo ajustá-las ao seu modo de estimular as medidas de proteção da instituição. Consequentemente, a maneira de agir mais apropriada deverá ser moldada em instrumentos jurídicos, os quais possibilitam dialogar com políticas para a gestão de coleções, visando ao intercâmbio de práticas estruturadas para a proteção e preservação do patrimônio arqueológico.

A legislação expressa a importância de adotar, de forma eficaz, diretrizes que consideram a garantia da proteção aos objetos e da sua transição para bens culturais, dando-lhes mais sentido e notoriedade. A Portaria nº 196/2016, no VI item do Anexo I, ajuda a compreender as diversas fases e faces assumidas por um objeto arqueológico até o seu *status* de bem cultural, no entanto, a portaria, para tal situação, precisa solicitar aos agentes envolvidos que ações sejam realizadas. Ela coloca que

“é desejável que a instituição possua normas para recebimento e empréstimo de acervos”; e que a instituição “deverá elaborar e oficializar junto à sua equipe seus protocolos para manuseio e movimentação de acervo, utilização da Reserva Técnica, limpeza dos espaços, higienização dos acervos e registros de intervenções de conservação. Todos deverão ser pensados com base na conservação do acervo” (IPHAN, 2016, Port. 196).

Os conteúdos firmados, na Portaria nº 196/2016, trazem orientações que dialogam com as práticas de diferentes áreas do conhecimento, as quais, enquanto disciplinas, fomentam uma gama de discussões que evidenciam as funções de cada contexto e atribuem aos agentes envolvidos as devidas competências para que promovam a fruição cultural²⁰. As informações associadas às coleções arqueológicas revelam verdades sigilosas, formadas por simbolismos e representatividade de um relato expressivo, porém, pertencente a uma tradição cultural, que, mesmo diante de um distanciamento temporal, contribui para a reflexão a respeito de um grupo. À vista disso,

O processo museológico, compreendido de uma maneira geral pelo desenvolvimento de atividades voltadas para a salvaguarda e comunicação dos acervos, visa uma cadeia de ações interdependentes como pesquisa, documentação, conservação e extroversão de referências patrimoniais que satisfazem uma série de incumbências no tocante à educação, ao lazer, ao desenvolvimento social, ao turismo, à economia, dentre outros setores. Ou seja, os museus e, principalmente, a Museologia não encerram o estudo e tratamento das coleções (DUARTE CANDIDO; ROSA, 2014b: 155).

A percepção das atividades que compõem cada laboratório, museu ou instituição de guarda e pesquisa torna-se um fator de relevância para se pensar nas estruturas e condições que refletem os instrumentos normativos e de gestão de coleções daquela instituição de guarda e pesquisa. Em seu documento de gestão de coleções devem constar os procedimentos museológicos adotados, colocando cada item como uma peça que, em diálogo com a outra, possibilita que direcionamentos sejam efetuados, para que o laboratório, o museu e as instituições de guarda e pesquisa não se percam em seus próprios critérios de conduta, possibilitando-se que os dados contidos em cada objeto contribuam para o conhecimento das singularidades de cada grupo pesquisado. Desse modo, os protocolos, a documentação museológica e os demais procedimentos para a gestão de coleções devem permitir a compreensão de que “o patrimônio arqueológico constitui testemunho essencial sobre as atividades humanas do passado. Sua proteção e gerenciamento são, portanto, indispensáveis para permitir aos arqueólogos e outros cientistas estudá-lo e interpretá-lo, em nome das gerações presentes e a vir, e para o seu usufruto” (Carta de Lausanne, 1990). A possibilidade de diálogo entre os diversos agentes envolvidos na ação de pesquisa arqueológica, cada vez mais, exige que parâmetros normativos sejam, cuidadosamente, orientados para que o

²⁰ Este estudo entende fruição cultural conforme a Portaria nº375, de 19 de setembro de 2018, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que trata “a Política de Patrimônio Cultural Material do IPHAN e dá outras providências”. O instrumento norteador fala no Art. 30, Parágrafo Único que “por passíveis de fruição cultural entende-se aqueles bens fisicamente acessíveis e capazes de permitir que algum grupo social os usufrua”.

entendimento sobre o termo preservar e gerenciar não sejam, em momento algum, considerados como itens secundários.

Em vista disso, os elementos dispostos em cada item referenciam a necessidade dos laboratórios de guarda e pesquisa de atuarem como protagonistas de um processo que sofre diversificados impactos. Os aspectos discutidos para os protocolos de ingresso de coleções devem formular instruções normativas para a gestão de coleções. Eles também precisam ser constituídos por elementos que registram, organizam, controlam a tramitação de ações, dentre outros procedimentos, que decorrem da análise dos estudos quanto às abordagens da vida social do objeto.

Nesse cenário, as informações contidas nos instrumentos de formação de protocolos de ingresso de coleções precisam estimular o diálogo como os procedimentos museológicos, inclusive com as práticas de documentação museológica, como um ato de organização dos registros do objeto cultural. Estes, como um procedimento museológico, precisam, da mesma forma, serem submetidos a critérios que normatizam as condutas internas do laboratório de guarda e pesquisa, auxiliando, com diretrizes, as regras necessárias para uma política de gestão eficiente, baseada nas experiências profissionais perante o patrimônio arqueológico. Para tal ação, “As pesquisas arqueológicas devem resultar na produção de conhecimento por meio de documentação detalhada, assim, como na identificação e caracterização de sítios e seus elementos” (BRASIL, 2018. Port. 375), estando, neste momento, a importância de perceber os detalhes dos objetos e as suas ramificações, diante de um planejamento estratégico de atividades para a gestão das coleções.

Nessa conjuntura, a “Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus, do CIDOC/ICOM” (2014:20), pontua que

- A documentação deverá incluir evidências sobre as condições em que cada objeto chegou ao museu [ou laboratórios de guarda e pesquisa];
- O museu [ou laboratórios de guarda e pesquisa] deverá incluir em seus registros informações sobre a procedência dos objetos adquiridos desde a sua descoberta [coleta] até o presente, indicando (...) a sua produção, coleção, propriedade e detalhes contextuais sobre o seu uso;
- Cada objeto deverá receber um número ou identificador único, que será registrado no sistema de documentação;
- Em caso de perda ou roubo de objetos, o museu [ou laboratórios de guarda e pesquisa] deverá ser capaz de fornecer às autoridades competentes todas as informações e imagens que possam auxiliar na sua recuperação;
- O sistema deverá incluir os resultados de pesquisas e outros materiais publicados sobre o objeto ou qualquer referência a essas informações;
- Quando se procede à baixa patrimonial [desincorporação, descarte ou alienação] de um objeto do acervo, sua documentação deve ser mantida em poder do museu [ou laboratórios de guarda e pesquisa].

A avaliação dos impactos a uma coleção arqueológica se dá, justamente, nos processos que se moldam, antes mesmo do contato com o objeto pesquisado, ainda *in situ*, devido às relações entre os empreendedores, projetos, laboratório de guarda e pesquisa, museus e processos desempenhados. Assim, é possível perceber que as orientações se colocam quanto à “preservação do patrimônio, a qual deve ser fundada numa colaboração efetiva entre os especialistas de diferentes disciplinas. Exige, ainda, a cooperação dos órgãos públicos, dos pesquisadores, das empresas privadas, e do grande público” (Carta de Lausanne, 1990), caracterizando-se como aqueles agentes que devem contribuir para a construção de uma sociedade mais inclusiva.

Por fim, o objetivo não pode ser alcançado enquanto os diferentes membros de um mesmo grupo, além dos que atuam na pesquisa arqueológica, não perceberem que as políticas ou os protocolos precisam ser percebidos como parte relacionada à cultura, ao meio ambiente e à educação. As normatizações necessitam dialogar com estruturas que “estabeleçam um conjunto de princípios, práticas e procedimentos que regulem e subsidiem o poder da política institucional e o acompanhamento das ações de preservação” (BRASIL, 2018. Port. 375), e das ações de salvaguarda das coleções arqueológicas e os seus desdobramentos. Entender as formas simbólicas assumidas pelas coleções arqueológicas, inseridas nos contextos sociais que cingem as ações culturais de um lugar social, constitui o desenvolvimento de ações que levam à aplicabilidade de um processo participativo.

Considerações finais

Nesse âmbito, é preciso se engajar na compreensão das políticas institucionais como uma forma simbólica de perceber a presença da aplicabilidade do patrimônio arqueológico como indicador de identidade cultural, traduzindo a sua importância como instrumento de conduta social. Esses elementos se colocam como parâmetros para a tomada de decisão e como um minucioso condutor da diversidade cultural. As transformações propostas por protocolos de ingresso, como instrumento de normatização, trazem para o documento técnico as responsabilidades de proteger, de estudar e de promover a socialização das informações.

De certa maneira, as especificidades do patrimônio arqueológico estimulam a reflexão sobre os métodos que são empregados no cenário e na conduta adotada por cada profissional que acessa os artefatos. Os variados desdobramentos no campo de atuação demandam que

sejam elaboradas perspectivas que, em conjunto, podem orientar os objetivos e assegurar o cumprimento e o acompanhamento das normativas estabelecidas. Por conseguinte, potencializa-se o entendimento aplicável ao patrimônio arqueológico sob a tutela das universidades federais e demais instituições de guarda e pesquisa como locais possibilitadores de significância e representatividade social.

Em suma, documentar e planejar políticas institucionais dentro dos laboratórios pertencentes às universidades federais e instituir protocolos de ingresso de coleções que visam a gestão do patrimônio arqueológico, baseado nos procedimentos museológicos e arqueológicos para a preservação, colocam-se como uma ferramenta que propicia entendimento e interação cultural. Isso justifica a importância de políticas que organizam as condutas no laboratório de guarda e pesquisa, como um ato social e político, os quais devem refletir a realidade institucional. A finalidade maior, nesse caso, é organizar dados informacionais e experiências profissionais para que comportamentos já utilizados possam orientar aspectos a serem considerados, no que diz respeito à aquisição, ao descarte, a protocolos de ingresso de coleções, as diretrizes para gestão documental, enfim, aos padrões que possam auxiliar na reflexão e no desenvolvimento de ações que revelem e preservem o patrimônio arqueológico.

Referência Bibliográfica

AUGUSTIN, R. F. G.; BARBOSA, C. R. Políticas de gestão de acervos: possíveis fontes de informação para tomada de decisão nos museus. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, v. 8, p. 134-154, 2018.

BALLARDO, L. M. Gestão de coleções arqueológicas musealizadas: métodos de campo como subsídios da documentação museológica. 2021. 318 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/lucia-na_messeder_ballardo.pdf. Acesso em: 5 mar. 2024.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da Arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema (**Tese de Doutorado**). São Paulo: FFLCH/USP, 1995.

_____. Formas de Humanidade: concepção e desafios da musealização. IN: *Caderno de sociomuseologia*. N° 9, São Paulo/SP, p.55, 1996.

_____. Museologia e Museus: como implantar as novas tendências. IN: **Caderno de sociomuseologia**. N° 10, São Paulo/SP.1997. Disponível em:

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/296> Acesso em: 05 dez. 2023.

_____. Acervos arqueológicos: Relevâncias, problema, desafios de sempre e para sempre. IN: **Revista de Arqueologia**. Edição Especial: Gestão de acervos arqueológicos. Vol. 33, n° 03. set. - dez. p. 08 - 18. 2020.

- _____. Musealização da Arqueologia: alguns subsídios e antecedentes. **IN: Revista Hawò**, v. V.2, p. 1-10, 2021.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ZANETTINI, Paulo. O futuro dos acervos. **IN: Anais do I Congresso Internacional de Arqueologia da SAB e XIV Congresso Nacional da SAB - Florianópolis**. Erechim: Habilis, 2007.
- CALDARELLI, S. B.; SANTOS, M. C. M. M. Arqueologia de Contrato no Brasil. **IN: Revista Universidade de São Paulo - USP**, nº 44, p. 52-73. 2000.
- COSTA, Carlos Alberto Santos. Um Grito de Sobrevivência: agenciamento das bases jurídico-legais de Endosso Institucional para a guarda e pesquisa de acervos arqueológicos e a militância político-acadêmica das comunidades arqueológica e museológica. **IN: Revista Arqueologia Pública**. Campinas, SP v.11, n.2, nov. 2017.
- _____. Arma e o Golpe de Misericórdia: Aspectos sobre a Legalidade que (Des)Ampara os Museus, Instituições de Guarda e Pesquisa do Patrimônio Arqueológico. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. **IN: Museologia & Interdisciplinaridade**, Vol. 7, nº13, jan./jun. 2018.
- _____. Por Políticas para a Gestão e Musealização do Patrimônio Arqueológico: uma Escala de Sentidos. **IN: Revista Habitus**. Goiânia, v. 17, n.1, p. 101-124, jan./jun. 2019.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf Acesso em: 21 abr. 2024.
- DUARTE CANDIDO, M.M., ROSA, M.M. Entre mastodontes e Frankensteins: caminhos para o delineamento de políticas de acervos em museus. **IN: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, p.153-162, 2014.
- EKOSAARI, Maija; JANTUNEN, Sari; PAASKOSKI, Leena. “A checklist for museum collections management policy”, **IN: Checklist para uma política de gestão de acervos**. Tradução: Ana Panisset Gabriel Moore Forell Bevilacqua. Pós: Belo Horizonte v.04, n 8, nov. p. 200 – 229, 2014.
- FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa pratica. **IN: Cadernos de Ensaio** n. 2, Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN, p.64- 74, 1994.
- GIL, F. B. Museus universitários: sua especialidade no âmbito da museologia. **IN: SEMEDO, A.; SILVA, A. C. F. da. Coleções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.
- JULIÃO, Leticia, Museus e Coleções universitárias. NASCIMENTO, Adalson; MORENO, Andrea. **Universidade Memória e Patrimônio**. Belo Horizonte: Mazza edições, p.13-24, 2015.
- LACERDA, Aline Lopes de; HEYMANN, L. . Entrevista com Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes. **IN: Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 24, p. 405-431, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/eh/v24n48/09.pdf> Acesso: 09 jul. 2023.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: 'tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão. **IN: Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 2, p. 35-47, 2013.
- MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.
- MENDONÇA, E. C. . Endosso institucional e gestão de coleções: um debate fundamental para a musealização do patrimônio arqueológico em Sergipe. **IN: Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe**. (Org.). Pesquisa em políticas

públicas no estado de Sergipe - Série Documentos 1. ed. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, v. 1, p.59-80, 2014.

_____. Museu, patrimônio imaterial e performance: desafios dos processos de documentação para a salvaguarda de bens registrados. **IN: Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, p. 177-208, 2020. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34749>. Acesso: 10 jan. 2024.

MORAES WICHERS, Camila. Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (des)caminhos da prática brasileira. **(Doutorado em Museologia)** – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Campo Grande, p.458. 2010.

_____. Narrativas Arqueológicas e Gênero: entre Silenciamentos e Estereótipos. **IN: Patrimônios possíveis** [recurso eletrônico]: arte, rede e narrativas da memória em contexto ibero-americano/Lilian Amaral, Cleomar Rocha (organizadores). Goiânia: Gráfica UFG, p.180, 2017.

WICHERS, C. A. M. ; RIBEIRO, DIEGO LEMOS ; BRUNO, M. C. O. . Musealização da Arqueologia: percursos trilhados, dilemas do presente e rotas para o futuro. **IN: Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 12, p. 15-31, 2023.

Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo. Protocolo de Ingresso de Acervo Arqueológico. Setor de Arqueologia. Leticia Bauer, Fernanda Tocchetto, Clarice Alves, Bibiana Domingues (organizadores). (Versão 1 - 2016; versão 2 - 2018). Porto Alegre/RS, 2018. **(Documento Interno)**. Disponível em: <http://www.museudeportoalegre.com/wp-content/uploads/2018/07/2018-PROCOLO-DE-INGRESSO-DE-ACERVO-ARQUEOL%3%93GICO.pdf> Acesso: 05 out. 2023.

OLIVEIRA, Maria Amália Silva Alves. “Biografia cultural das coisas”: aporte metodológico para o estudo do Turismo “Cultural biography of things”: methodological contribution to the study of Tourism. Resgate - Revista Interdisciplinar Cultural, Campinas, v.23, n.30, p. 29-42, jul./dez. 2015.

PARDI, Maria Lucia Franco. Gestão de Patrimônio Arqueológico, Documentação e Política De Preservação. **Dissertação Mestrado Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural**. Goiânia. 2002.

PANISSET, Ana Martins. A documentação como ferramenta de preservação: protocolos para documentação e gestão do acervo artístico da UFMG. **(Tese de Doutorado)**. Minas Gerais: UFMG, v. I, II. p.721, 2017.

PAULA, Bernardo Duque de; SALADINO, Alejandra; SOARES, André Luis Ramos. Aquisição e descarte de bens arqueológicos: a experiência de elaboração de uma política de acervos para o LASCA/UFSM. **IN: Revista de Arqueologia**. Edição Especial: Gestão de acervos arqueológicos. Vol. 33, nº 03. Set. - dez. p. 170 - 188. 2020.

RIBEIRO, Diego Lemos. O que é museologia? Tessituras, Pelotas, v. 6, n. 1, p. 30-36, jan./jun. 2018. Ribeiro, E. S. Museus Em Universidades Públicas: Entre O Campo Científico, O Ensino, A Pesquisa e a Extensão. **IN: Revista do Programa de Pós – Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**. Museologia & Interdisciplinaridade Vol.II, nº4, maio/junho de 2013.

_____. Palestra - Dados científicos e a sociedade: reflexões sobre algumas credences patrimoniais. **IN: Revista de Arqueologia Pública**, v. 11, n. 2, p. 264-289, 2017.

SAARI, M.; JANTUNEN, S.; PAASKOSKI, L. Checklist para uma política de gestão de acervos. Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 200 - 229, nov. 2014. Disponível em:

<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/216/138>. Acesso em: 20 set. 2023.

SALADINO, A.. Precisamos preservar as instituições... e quem preserva o patrimônio arqueológico musealizado? Primeiras reflexões sobre o panorama brasileiro e espanhol. **IN: Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 12, p. 47-71, 2023.

SALLÉS, Jaime M.; TOCCHETTO, Fernanda; DODE, Susana dos S.; SOUZA, Taciane S.; SILVA, Fabio B. Dos; DUTRA, Márcia Regina R.; MEDEIROS, Eneri James B.:/ ALVES, Clarice da S.; DOMINGUES, Bibiana S. Protocolo de ingresso de acervos arqueológicos em Instituições de Guarda e Pesquisa: uma proposta do Lâmina/UFPel e do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo - RS. **IN: Revista de Arqueologia Pública**, v.11, n. 2. Campinas, novembro/2017, pg. 06-24. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8649829> Acesso: 18 jun. 2023.

SANTOS, H. R. S.. Museus Universitários Federais e Patrimônio Arqueológico: Perspectivas e desafios nas políticas institucionais para gestão de coleções. (**Doutorado em Museologia**) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro. p.362, 2021. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/heide_hoviene_santana_santos.pdf Acesso: 20 mai. 2024.

SEMEDO, Alice.; Políticas de gestão de coleções. Parte 1. **IN: Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, 2005. Série vol. IV, pp. 305-322.

SITES:

BRASIL. Decreto Federal nº 9.235, 15 de dezembro de 2017. Dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação das instituições de educação superior e dos cursos superiores de graduação e de pós-graduação no sistema federal de ensino. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2015-2018/2017/Decreto/D9235.htm#art107. Acesso em: 08 jun. 2023.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm Acesso em: 23 jun. 2023.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Portaria nº. 196, DE 18 DE MAIO DE 2016. Dispõe sobre a conservação de bens arqueológicos móveis, cria o Cadastro Nacional de Instituições de Guarda e Pesquisa, o Termo de Recebimento de Coleções Arqueológicas e a Ficha de Cadastro de Bem Arqueológico Móvel. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_Iphan_196_de_18_de_maio_2016.pdf Acesso em: 24 jun. 2023.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Portaria nº 007, de 1 de dezembro de 1988. Dispõe sobre os pedidos de permissão, autorização e consequentemente, Declaração de Endosso Institucional. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_007_de_1_de_dezembro_de_1988.pdf. Acesso em: 21 jul. 2023.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Portaria nº 375, de 19 de setembro de 2018. Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/41601273/do1-2018-09-20-portaria-n-375-de-19-de-setembro-de-2018-41601031 Acesso em: 21 jul. 2023.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

CIDOC – ICOM. Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Edição: 2014. Disponível em: <https://icom.museum/en/ressource/declaracao-de-principios-de-documentacao-em-museus-e-diretrizes-internacionais-de-informacao-sobre-objetos-de->

[museus-categorias-de-informacao-do-comite-internacional-de-documentacao-cidoc-icom/](#)

Acesso em: 7 jul. 2023.

ICOMOS/ICAHM. Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios do Comitê Internacional de Gestão do Patrimônio Arqueológico. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=262> Carta de Lausanne, 1990. Acesso em: 22 mar. 2023.

REVISTA MAE

Textos de Museologia, Arqueologia e Etnologia

PUBLICAÇÃO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
SOBRE MUSEOLOGIA, ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FFCH
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA**

Museu de Arqueologia e Etnologia

Terreiro de Jesus, s/n, Prédio da Faculdade de Medicina da Bahia, Salvador, BA, 40026-010,
Brasil

<https://periodicos.ufba.br/index.php/rmae/index>

Fone/fax:(71) 3283 5530

e-mail: revistamae@ufba.br