

Anais da

# X Semana Nacional de Museus na Unifal-MG

de 07 a 13 de maio de 2018

**Museus e Patrimônios hiperconectados:  
novas abordagens, novos públicos**

ISSN: 2236-2088



## ORGANIZAÇÃO



Museu da Memória e Patrimônio  
da Universidade Federal de Alfenas

## PROMOÇÃO



international council of museums  
conseil international des musées  
consejo internacional de museos

**ibram**  
instituto brasileiro de museus

## APOIO



**FAPEMIG**



**FALePE**  
Fundação de Apoio à Universidade Federal de Alfenas



**ACILAGO**



Associação  
**Terra do Marolo**  
PARAGUACU - MG  
Fundada em 1988





## ORGANIZAÇÃO

### Coordenação:

Luciana Menezes de Carvalho

### Vice-coordenação:

Claudio Umpierre Carlan

### Comissão Avaliadora dos anais da X Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG:

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro

Fernanda Magalhães Pinto

Luciana Menezes de Carvalho

### Arte gráfica do CD-ROM:

Luciana Menezes de Carvalho

### Diagramação:

Bárbara Pereira Mançaneres

Luciana Menezes de Carvalho

### Equipe:

Ademir Júnior Monteiro

Agueda Bueno Almeida Novais

Érica Vieira Paiva de Carvalho

Evandro Cassimiro de Moraes

Gabriela Araújo de Ávila  
Gabriel Barreto Lopes  
Jaíne Diniz Corrêa  
Josiane de Fátima Lourenço  
Julieta Aparecida Moreira Rodrigues (vice-diretora - MMP-UNIFAL-MG)  
Leonardo Uêda da Mata  
Lilian Brito de Carvalho Moraes  
Nathany Guimarães Barbosa  
Paula Deise Aparecida dos Santos  
Rogério Rodrigues Mendes  
Saulo Ruan de Andrade  
Sidnei Aparecido Guarda  
Wender da Silva Vitor

**Local (do evento):**

**Universidade Federal de Alfenas:** Auditório Leão de Faria, sala R 101 e Museu da Memória e Patrimônio.

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 / Praça Dr. Emílio da Silveira, 14.  
Centro, Alfenas, MG, Brasil.



## APRESENTAÇÃO

A Semana Nacional de Museus é uma das ações da Política Nacional de Museus do IBRAM, construída e proposta de forma articulada, que tem como propósito mobilizar os museus brasileiros a partir de um esforço de concertação de suas programações em torno de um mesmo tema. A escolha do tema é feita pelo ICOM para o Dia Internacional dos Museus, dia 18 de maio, para que suas instituições possam utilizá-lo com o objetivo de valorizar sua posição perante a sociedade. Sempre realizada para comemorar o Dia Internacional dos Museus (18 de maio), este ano teremos como tema "Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos".

Segundo o ICOM (2018, tradução nossa), "hiperconectividade é um termo inventado em 2001 para designar os múltiplos meios de comunicação que temos atualmente, como o contato face a face, o e-mail, a mensagem instantânea, o telefone ou a internet. Essa rede mundial de conexões está cada dia mais complexa, diversa e integral. No mundo hiperconectado no qual vivemos, os museus aderem a essa tendência". Na atualidade, não é possível entender o papel dos museus sem considerar todas as conexões que eles podem estabelecer, seja por meio das multimídias - como um simples "hashtag" em uma exposição - como novas abordagens com novos públicos, tais como minorias, povos indígenas e instituições locais (ICOM, 2018). O ICOM lançou o desafio de explorarmos distintas conexões - sejam elas virtuais ou físicas - durante o mês de maio, desafio esse aceito pela X Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG.

Assim, o Museu da Memória e Patrimônio organiza a X Semana Nacional de Museus na UNIFALMG / XVI Semana Nacional de Museus do Ibram, entre os dias 07 e 13 de maio de 2018. Em sua décima edição, já é possível inferir que trata-se de um evento anual de considerável importância para UNIFAL-MG: com média de 120 participantes por ano e com publicações de Documentos de Trabalhos nos anais seriados, essa semana de eventos tem propiciado um espaço de debates sobre questões relativas a museus e patrimônios. Este ano também abrimos espaços para apresentação de Comunicações, com o envio prévio de Documentos de Trabalho. Os trabalhos foram enviados no âmbito da temática proposta, abrangendo discussões acerca de museus e patrimônios. Os documentos de trabalho são publicados nos Anais da Semana, que possuem ISSN desde 2011.

Elaborado por Luciana Menezes de Carvalho.  
Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas.



## PROGRAMAÇÃO

### 07 de maio

**17h** - Abertura da exposição "**Moedas e relações de cultura, sociedade e gênero**" (Museu da Memória e Patrimônio).

**19h** - Solenidade de Abertura (**Auditório Leão de Faria**).

**20h** - Conferência de Abertura "**Museus hiperconectados: novas abordagens, novos públicos**", com Prof. Dr. Daniel Schmitt (Université de Valenciennes, França).

### 08 de maio

**09h** - Mesa Redonda: "**Museus e Patrimônios hiperconectados**" (**Auditório Leão de Faria**).

(Coordenação: Prof. Dr. Walter Francisco Figueiredo Lowande, UNIFAL-MG):

- Éricka Madeira de Souza (Pós-Graduação em Memória e Acervo - Fundação Casa de Rui Barbosa)
- Aline Ramos Santiago Guimarães (PPG-PMUS UNIRIO)
- Daniela Carvalho Sophia (Fundação Casa de Rui Barbosa)

**12h** - Intervalo.

**14h** - Apresentações dos documentos de trabalho enviados para os Anais da X Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG (**Sala R 101, Prédio R**).

(Coordenação: Fernanda Magalhães Pinto, Museu Histórico Nacional):

**14h20min** - "DESCOLONIZANDO OU DECOLONIZANDO O PENSAMENTO MUSEOLÓGICO: EXUS, COMPADRES, POMBAGIRAS E SURREPIRAS", por Diogo Jorge de Melo e Priscila Faulhaber.

**14h40min** - "EDUCAMBIENTAL NO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL", por Renan Leobino Alves Felipe, Wender da Silva Vitor, Luiz Carlos dos Santos Júnior, João

Francisco Vitório Rodrigues e Julieta Moreira Rodrigues.

**15h00min** - "DIGITALIZAÇÃO DE DADOS DA COLEÇÃO DO HERBÁRIO UALF DA UNIFAL-MG: COLEÇÃO BOTÂNICA DA UNIFAL-MG", por Priscila Romanatti, Maria Eduarda Amorim e Marina Wolowski.

**15h20min** - "MUSEU DE CADA UM, PATRIMÔNIOS DE TODOS NÓS: BRINCANDO DE CONSTRUIR IDEIAS SOBRE MUSEUS E PATRIMÔNIOS NO SUL DE MINAS GERAIS", por Gabriel Barreto Lopes.

**15h40min** - Momento para Perguntas

### 09 de maio

**09h** - Mesa Redonda: "Novas abordagens, novos públicos" (Auditório Leão de Faria).

(Coordenação: Profa. Dra. Juliana Miranda Filgueiras, UNIFAL-MG):

- Clarissa Bastos de Oliveira (Projeto Vizinhos do MAR)
- Marcela Sanches (Museu da Vida)
- Vinícius Monção (Caixa Cultural - RJ)

**12h** - Intervalo.

**13h** - Oficina "Análise da experiência do visitante: enriquecendo o conhecimento dos profissionais de museus", com Daniel Schmitt (Museu da Memória e Patrimônio).

### 10 de maio

**08h** - Oficina "Processos educativos em museus: possibilidades e limites para uma prática significativa e inclusiva", com Vinícius Monção (Museu da Memória e Patrimônio).

### 11 de maio

**São João Del Rey**

**11h** - Chegada

**12h** - Almoço

**13h** - Igreja Nossa Senhora do Rosário e Solar dos Neves

**14h** - Igreja de São Francisco de Assis

**14h40min** - Museu de Arte Sacra

**15h50min** - Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar

**16h30min** - Igreja Nossa Senhora do Carmo

## 12 de maio

### Tiradentes

09h30min - Santuário da Santíssima Trindade

10h30min - Igreja de Santo Antônio

11h10min - Casa da Cultura

12h - Almoço

13h30min - Museu de San'Ana

15h - Chafariz de São José

15h40min - Largo das Forras

16h30min - Retorno à São João del-Rei de Trem na Estação Ferroviária

## 13 de maio

### Tiradentes

10h - Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

12h - Almoço

13h - Saída para Alfenas

## RESUMO DOS CVS DOS CONVIDADOS:

**Daniel Schmitt** - Professor de Ciências da Informação e da Comunicação na Universidade de Valenciennes. Diplomado na Escola Nacional Superior Louis Lumière (Paris) e Doutor em Ciência da Informação e da Comunicação pela Universidade de Strasbourg. Já foi diretor de empresas de produção de conteúdos culturais (Pittiwaf Nelson, Créamuse, Métap Praxis) e coordenou numerosos estudos e projetos de museus na França e países como Alemanha, Suíça, Itália, Reino Unido, Suécia, Hungria, Egito, Sri Lanka, Equador, Peru e Japão. Atualmente, na Universidade de Valenciennes, é pesquisador-professor especializado na mediação dos saberes e das Tecnologias da Informação e da Comunicação. Seus ensinamentos estão voltados para mediação cultural, escrita e produção de conteúdos culturais com as novas mídias. Suas pesquisas tratam da construção de sentidos em visitas não guiadas e tentam responder a questão: como nós construímos, individual e coletivamente, os sentidos durante as situações comuns de trabalho e de lazer, sem a presença de um guia, formador, professor?

**Éricka Madeira de Souza** - Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO -, graduação em 2013.2, atualmente cursando o Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervo, na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), com o projeto "A curadoria digital dos acervos digitais culturais da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro", sob orientação de Luis Fernando Sayão. Experiência profissional na área com ênfase em documentação e catalogação, gerenciamento de movimentação de acervos, gerenciamento da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro. Interesse voltado para gestão e representação de informação em coleções museológicas através da interdisciplinaridade entre a Museologia, Biblioteconomia, Arquivologia e Ciência da Informação. Atualmente museóloga na Coordenação de Museologia da Superintendência de Museus, Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

**Aline Ramos Santiago Guimarães** - Especialista em Literatura Infantil e Juvenil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011). Possui graduação tecnológica em Fotografia (2015). Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pelo Centro Universitário da Cidade (2005). A partir do ano de 2010 começou a atuar como professora de Literatura do projeto Mais Educação do município do Rio de Janeiro, a ministrar aulas particulares e a revisar textos e monografias. Atua como tutora a distância de Português Instrumental desde 2011 para alunos do curso de licenciatura em pedagogia da UNIRIO - (vínculo bolsista UAB). Trabalhou por mais de uma década em empresas de telecomunicações nas áreas: financeira,

comercial, gestão de qualidade, suporte a vendas e call center. Publicou três poemas no livro *Sentido Inverso* editora Andross com organização de Carlos Francisco de Morais. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-PMUS - UNIRIO/MAST.

**Daniela Carvalho Sophia** - Graduada em Jornalismo pela Escola de Comunicação da UFRJ (2001), Mestre em Política Social pela UFF (2005) e Doutora em História da Ciência pela Fiocruz-Casa de Oswaldo Cruz (2012). Atualmente é Analista em Ciência e Tecnologia da Fundação Casa Rui Barbosa. Tem artigos nas áreas de História das Ciências, Políticas Públicas, Museologia e Patrimônio.

**Marcela Maria Freire Sanches** - Defensora da educação e cultura pública de qualidade e a favor do retorno da democracia. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós Graduação em Museologia na (PPGPMUS/UNIRIO). E professora do curso de Licenciatura em Pedagogia a distância (LIPEAD/UNIRIO). E consultora na área de Patrimônios, Memória e Educação em Patrimônios. Foi professora substituta pela Universidade Federal Fluminense, no Departamento da Ciência da Informação (CGI/UFF). Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS UNIRIO), com Licenciatura plena pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (FFP/UERJ). Iniciou a docência em 2002, lecionando História, Cidadania e Filosofia. Durante 10 anos atuou no Museu da Vida, COC, na FIOCRUZ coordenando oficinas relacionadas à História e Memória, direcionadas ao público infantil e idoso e atuando na formação dos monitores. A pesquisa de doutorado investiga a profundidade e o impacto da relação entre o Museu da Vida e as favelas de Manguinhos, para ambos, instituição e população local. Integra o coletivo de pesquisadores do Laboratório de Museologia Experimental e Imagem/ UNIRIO com pesquisa na área de territórios culturais em disputa e valorização dos patrimônios locais.

**Clarissa Bastos de Oliveira** - Formada em Ciências Sociais - Sociologia, Antropologia e Ciência Política - pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Licenciatura Plena e Bacharelado - 2008); Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural pela Universidade de Barcelona, Espanha (2011); e, Pós-graduação *latu-sensu* (especialização) em Educação Museal (Ibram/Iserj). Possui experiência de pesquisa nas áreas de Antropologia e Sociologia, dedicando-se em especial a investigações e estudos referentes a concepções e práticas culturais. Foi Bolsista de Iniciação Científica do CNPQ de 2004 a 2006. Realizou Estágio Docente em turmas de Sociologia em escolas públicas de Ensino Médio (Cap Uerj e Iserj) de

2006 a 2007. Realizou pesquisa monográfica relativa ao tema *Mídia e Responsabilidade Social*. Nos anos de 2013 e 2014 trabalhou, sob regime de contrato temporário, como pesquisadora iconográfica para a exposição "Josephine Baker e Le Corbusier", no Museu de Arte do Rio - MAR; e, em 2015, também sob contrato temporário, como pesquisadora para exposição "Rossini Perez", no MAR. Atualmente trabalha no Centro Cultural do Banco do Brasil, como coordenadora de produção do CCBB Educativo.

**Vinícius de Moraes Monção** - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ), na linha de pesquisa "História, Sujeitos e Processos Educacionais". A pesquisa de doutoramento tem como objetivo analisar a atuação profissional de Maria Guilhermina Loureiro de Andrade (1839-1929) no contexto da sua viagem e pós-viagem a Nova York, nos Estados Unidos da América. Nesta cidade permaneceu por quatro anos, de 1883 e 1887, em busca de formação pedagógica específica na metodologia froebeliana de Jardins de Infância. Mestre em Educação (2015) pelo PPGE-UFRJ, onde defendeu a dissertação: "Espinhos no Jardim: conflitos e tensões na criação do Jardim de Infância Campos Salles (Rio de Janeiro, 1909-1911), no PPGE-UFRJ. Em 2012 graduou-se em Pedagogia (Faculdade de Educação - UFRJ). Membro pesquisador da Red de Estudios de Historia de las Infancias en América Latina (REHIAL) desde 2015 e Membro do Comitê Educação e Ação Cultural em Museus do Conselho Internacional de Museus (CECA/ICOM).



## CONVIDADOS

- |  |      |
|--|------|
|  | P.   |
| Daniel Schmitt - <i>L'HYPERCONNEXION DES MUSEES ?</i>  | I    |
| Éricka Madeira de Souza & Luis Fernando Sayão - <i>A REDE WEB DE MUSEUS: O REUSO DAS COLEÇÕES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO</i>  | XI   |
| Aline R.S. Guimarães - <i>SEMENTES AO VENTO, A CIRCULAÇÃO DE UMA IMAGEM: DA FOTOGRAFIA-PRODUTO A FOTOGRAFIA MERCADORIA</i>   | XXXI |
| Daniela Carvalho Sophia - <i>O ACERVO DO ARQUIVO MUSEU DE LITERATURA-BRASILEIRA E A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO LITERÁRIO- QUESTÕES PARA DEBATE</i>                                     | XLIX |
| Clarissa Bastos de Oliveira - <i>MUSEU E VIZINHANÇA: UM ESTUDO DOS PROGRAMAS "CAFÉ COM VIZINHOS" E "CONVERSA DE GALERIA ESPECIAL -VIZINHO CONVIDADO" DO MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR)</i> | LIX  |



## L'HYPERCONNEXION DES MUSEES?

Daniel Schmitt<sup>1</sup>

### 1. Vous avez dit « hyperconnecté » ?

De quoi parlons-nous lorsque nous évoquons les musées hyperconnectés ? S'agit-il de la présence des musées sur internet et sur les réseaux sociaux comme outil de communication directe ou comme outil participatif de communication ? S'agit-il de visites virtuelles des collections ou des expositions ? S'agit-il de contenus digitaux diffusés par de multiples dispositifs de médiation dans les expositions et relayés par les visiteurs faisant partager leur expérience sur les réseaux sociaux ? Le préfixe « hyper » pourrait renvoyer à tout cela à la fois. L'« hyperconnexion » fait déjà partie de nos vies et nous apprenons à faire avec, sans dégât majeur apparent pour le moment. La confiance que nous avons à l'égard de l'institution muséale joue certainement aussi un rôle dans l'acceptation de la notion. Le « musée hyperconnecté » n'éveille pas des craintes comme pourrait le faire une « police hyperconnectée ». C'est sur ce fond plutôt ordinaire et confiant que les nouvelles technologies apportent leur lot de fantasmes progressistes.

### Un hyper-lieu pour les *digital natives* ?

Au sens des *digital natives* ou Génération C, le musée hyperconnecté pourrait vouloir leur offrir ce par quoi nous les identifions : Communication, Collaboration, Créativité, le tout à travers des Connexions qui passent principalement par des technologies numériques. Certains musées proposent déjà des applications qui permettent de géolocaliser les visiteurs afin de les orienter dans les espaces et de leur proposer des contenus en relation avec les espaces ou les œuvres. Des audioguides permettent aussi de faire des photos et de les recevoir directement sur sa messagerie électronique à l'issue de la visite. D'autres musées proposent des applications qui informent les visiteurs sur les expositions en cours et qui peuvent servir de guide durant la visite.

À travers leurs architectures, collections et muséographies, les musées tentent d'échapper à la standardisation de leur expansion (Louvre, Pompidou, Guggenheim, etc.) pour devenir des hyper-lieux. Qu'est-ce qu'un hyper-lieu ? Le géographe et anthropologue Michel Lussault (2017) le définit comme un régime spatial dominant, contemporain où s'inventent des nouvelles formes de vie politiques et sociales. Cinq critères caractérisent ces

---

<sup>1</sup> Université de Valenciennes, França



lieux : l'intensité, l'hyper-scalarité, l'hyper-spatialité, l'affinité et l'expérience partagée. Le musée répond déjà à 4 de ces critères. Il concentre en un même lieu des espaces de cultures différentes à travers des œuvres et des publics de différentes provenances. Il est intense et hyper-scalaire, on y retrouve une certaine familiarité avec autrui et il permet des rencontres entre des expériences (Brulon Soares, 2015). Il lui manque l'hyper-spatialité, synonyme pour Lussault d'hyperconnexion : les choses et les individus assemblés sont toujours susceptibles d'être connectés à d'autres via les réseaux. Avec l'hyperconnexion, le musée pourrait vouloir devenir un hyper-lieu, un régime spatial fort, qui signifie sa modernité et son importance dans la vie de la cité à travers sa dimension sociale et politique.

## 2. En attendant l'hyperconnexion

Le numérique participe depuis plus de 20 ans à la transformation durable et profonde des pratiques des musées et des visiteurs. Le musée en usera-t-il dans une dimension « hyper » de technologies et dispositifs numériques ? Et c'est bien dans ce préfixe que réside l'intrigue de la question. En Europe la connexion numérique s'est convertie en norme : l'accès aux principaux services publics et privés se fait en ligne. Nous savons que près de la moitié des visiteurs utilisent internet pour préparer leur visite, voir les horaires, le prix des billets et que leur visite sera partagée également pour moitié sur les réseaux sociaux. L'audioguide des années 2015 est différent de celui des années 1995, il comporte plus de données, des images, des plans, des films et il peut éventuellement repérer le visiteur dans l'espace, mais apporte-t-il des prestations radicalement différentes ?

Nous savons que ces dispositifs réclament beaucoup de ressources et de soins de la part de l'institution et qu'ils sont souvent complexes pour en faire un usage simple, pratique et efficace. Dans de nombreuses institutions la médiation numérique a remplacé la visite guidée. Les ergonomies et les systèmes sont différents, il n'est pas rare de voir des visiteurs batailler avec leur machine pour accéder aux précieux contenus. Nous savons aussi qu'il ne suffit pas de proposer du « numérique » pour que cela soit utile et apprécié des publics.

À ce jour, l'impact des nouvelles technologies sur les chiffres de fréquentation reste modeste (Mission Société Numérique, 2017). De plus, l'effet attractif du numérique sur des nouveaux publics n'est pas vraiment significatif : « les données actuelles ne permettent pas de confirmer l'hypothèse d'un élargissement des publics par le numérique, même si des usages en ligne, sans visite physique, émergent pour certaines populations »



(Mission Société Numérique, 2017). Autrement dit, la fréquentation n'est pas vraiment dopée par les pratiques numériques et l'élargissement de la base des publics n'est pas encore avéré. Enfin, même sur le plan de l'éducation, on a pu mettre en évidence le fait que les outils numériques pouvaient gêner la compréhension des phénomènes qu'ils étaient censés expliquer. Du point de vue éducatif, nombre de dispositifs numériques proposent des apports somme toute, assez faibles et discutables (Schmitt, 2015).

### **3. L'expérience des visiteurs pour guider l'hyperconnexion**

#### **Un musée qui connecte ou un musée qui relie ?**

En français, « connecter » signifie principalement établir des liaisons conductrices entre différents organes ou machines grâce à des conducteurs électriques et par extension « se mettre en relation ». Partons du principe que les musées souhaitent « se relier » aux visiteurs et qu'inversement, une partie des citoyens souhaitent également « se relier » aux musées. On notera que la nuance entre connecter et relier des objets ou des humains est importante car dans le cas des choses matérielles, une liaison physique stable suffit à connecter différentes entités. Mais quand ces entités sont des humains, il ne suffit pas d'une connexion wifi, d'un visioguide ou d'un ordinateur Watson d'IBM. Il faut encore que la connexion permette de construire du sens et c'est lorsque nous construisons du sens que nous nous « relions ». Ainsi, l'enjeu du musée hyperconnecté n'est pas de multiplier les modalités de connexions dans l'espoir que cela fasse sens, mais plutôt de comprendre ce qui fait sens pour proposer des modalités de connexions.

#### **Saisir ce qui fait sens, saisir l'expérience des visiteurs**

Que sait-on de la construction de sens des visiteurs dans un musée et plus simplement, que sait-on de l'expérience des visiteurs ? La réponse est sans appel : on sait peu de choses. En France, plus de 200 études sur l'expérience des visiteurs ont été recensées entre 2000 et 2005 (Eidelman *et al.*, 2007, p. 21), mais la plupart de ces études mettent en œuvre des méthodes d'enquête telles que l'observation à l'insu du visiteur, le questionnaire et l'entretien post-visite. Ces méthodes ne permettent pas de comprendre ce qui se passe du point de vue des visiteurs. Nous ne savons pas ce qui est pris en compte, comment cela est assemblé, quelles sont les attentes et les savoirs mobilisés devant une œuvre ou un dispositif : comment identifier les idées et les émotions qui forment le cœur de la dynamique de l'expérience de visite.



Cela peut paraître étonnant, mais il faut reconnaître que l'accès à l'expérience des visiteurs n'est pas une chose aisée. Il y a tout d'abord des présupposés : il s'agit d'apprentissages informels, cela nécessite du temps et des ressources financières, l'expérience des visiteurs est difficile à saisir, les méthodes sont trop récentes et peuvent devenir intrusives (Shettel, 2008), les apprentissages se feraient au-delà du temps de visite (Falk, 2012). Ensuite et peut-être surtout, il y a des traditions de recherches qui empêchent un changement de paradigme : intégrer l'expérience des visiteurs au sein du processus de prise de décision n'est pas encore dans la tradition occidentale où l'on privilégie encore la notion de transmission dont les visiteurs sont les récepteurs.

### **Une méthode pour explorer la dynamique de l'expérience**

Nous savons aujourd'hui que les visiteurs cherchent à créer du lien, des liaisons qui produisent du sens. Il s'agit d'une compétence humaine essentielle : nous devons créer du sens pour organiser le monde, et même si le musée est ordonné et bien rangé, cela ne suffit pas pour que nous puissions nous relier en créant une relation qui fait sens. Malheureusement, créer du sens, faire sens est souvent confondu dans les institutions comme apprendre et savoir, or il ne s'agit là que d'une toute petite partie des modalités de relation et d'organisation du réel.

Pour accéder à l'expérience des visiteurs, nous avons développé une méthode appelée REMIND (Schmitt et Aubert, 2016) qui s'inscrit dans le courant des recherches qui utilisent des traces de l'activité pour stimuler la remémoration des personnes enquêtées. Elle a été initiée et appelée « stimulated recall » par (Bloom, 1953) avec des enregistrements audio, puis « self-confrontation » par (Nielsen, 1962) avec des enregistrements filmés. Dans notre cas, nous utilisons un *eyetracker* pour enregistrer l'activité visuelle et auditive de la personne. Nous stimulons ensuite la reviviscence de la personne en présentant cet enregistrement à la personne enquêtée tout en lui demandant de décrire son activité et son état émotionnel. Dans la grande majorité des cas, la personne ainsi stimulée peut instantanément verbaliser son activité, ses pensées, ses échanges, ses émotions de seconde en seconde.

### **Des expériences à succès**

Nous avons voulu comprendre l'articulation d'expériences des visiteurs avec des dispositifs numériques qui font vivre selon eux, une expérience originale, positive, émotionnelle et culturelle (Blondeau *et al.*, à paraître). L'idée est de se dire qu'en étudiant



des dispositifs qui tiennent la promesse d'une expérience exceptionnelle, nous pourrions identifier les structures de l'expérience qui favorisent une médiation vraiment appréciée des visiteurs. Ce qui en retour pourrait servir à imaginer un musée hyperconnecté qui soit utile aux visiteurs.

Le premier s'appelle Espace Gigapixels (Palais des Beaux-Arts de Lille, France). Ce dispositif permet d'explorer une sélection d'œuvres exposées dans le musée en très grand format et très haute définition. Accessible sur une tablette tactile fixe, la sélection puis le zoom en très gros plan sur les œuvres sont retransmis sur grand écran en résolution 4K. Les visiteurs peuvent zoomer et naviguer dans les détails de l'œuvre, détails totalement inaccessibles en situation naturelle de visite (présence de mises à distance et limites de l'acuité visuelle). L'Espace Gigapixels permet de découvrir les œuvres autrement et d'accéder à des points d'intérêt sur des aspects particuliers et des détails de l'œuvre. Ces détails sont co-écrits par des conservateurs et le service des publics du musée, coordonnés par le service numérique du musée avec l'ambition de proposer un contenu riche, de qualité, captivant et compréhensible par tous.



Figure 1 : Espace Gigapixels : deux écrans pilotables par les visiteurs encadrent un écran central au contenu dynamique attirant le regard (© Daniel Schmitt 2017)



Le deuxième s'appelle l'Iguane marin (Muséum-Aquarium de Nancy, France). Il s'agit d'un dispositif hybride qui présente un film d'animation sur le biotope de l'iguane marin. La diffusion de ce film est mise en scène au sein d'un cube, l'animation n'est pas visible depuis l'entrée. Le public est invité à pénétrer à l'intérieur de ce cube et à se positionner devant un grand écran. Un film se déclenche 5 secondes après le passage du visiteur devant la cellule sensible de l'entrée du cube. Ce film de 35 secondes est un dessin animé qui décrit le mode de vie de cet animal marin. Il se termine sur une séquence où l'iguane éternue pour expulser le sel de ses narines. En même temps, un souffle d'air puissant est projeté sur le visage des visiteurs, accompagné d'un bruit fort et bref. Une photo est prise au moment du souffle et affichée temporairement, jusqu'à la prise de vue suivante, sur un écran à l'extérieur du cube de projection. Les visiteurs peuvent aller voir leur photo et leur expression de surprise à l'extérieur du cube de projection. Le scénario mêle trois perceptions : visuelle (diffusion d'un film vidéo), auditive (bruit sec et puissant) et kinesthésique (souffle d'air).



Figure 2 : Entrée du dispositif Iguane marin. Au premier plan, un iguane naturalisé. (© Daniel Schmitt 2017)



Quelles sont les séquences qui produisent une certaine unanimité chez les visiteurs ? Le cœur des deux dispositifs consiste en une activité qui vise à construire une histoire. Bien que ces dispositifs soient assez différents, on retrouve à chaque fois l'enchaînement des séquences suivantes : l'intrigue / la séduction / l'engagement / l'étonnement-résolution et le partage.

L'intrigue est une séquence au cours de laquelle les visiteurs repèrent et s'interrogent. Pour autant, ils ne s'engagent pas nécessairement dans une activité exploratoire. Il faut pour cela qu'il y ait séduction dans un contexte de sécurité. La sécurité est une condition facilement remplie par le musée. La séduction est une affaire de créativité, formes, couleurs, originalité, curiosité... En tout cas la séduction est un moteur déterminant qui pousse à l'engagement. Au cours de l'engagement, les visiteurs surmontent des épreuves : faire face à l'étrange du grandissement en explorant les œuvres (Gigapixels), faire face à au comportement surprenant découvert de l'Iguane marin. Pour Gigapixels, les visiteurs parcourent, explorent, rencontrent, identifient, découvrent. Leur histoire vécue est construite à travers leurs rencontres fortuites ou non avec des éléments des tableaux et leurs capacités à établir des liens, des relations qui font sens. Dans le cas de l'Iguane marin, il y a un parcours physique, la découverte du film, l'entrée dans une histoire qui est racontée par un tiers et qui facilite l'écoute et la participation du jeune public.

Le cycle étonnement-résolution constitue un élément important de l'expérience des visiteurs. Les détails rencontrés dans le cas de Gigapixels ou la surprenante activité de l'iguane marin maintiennent l'attention des visiteurs et leur activité. Cet étonnement organise des tensions qui appellent des résolutions. Dans le cas de Gigapixels, l'étonnement est constitutif du parcours, des rencontres, des textes lus et des savoirs des visiteurs. Les visiteurs semblent pris au jeu de la découverte de détails invisibles à l'œil nu devant le tableau. Dans le cas de l'Iguane marin, l'étonnement provient de l'histoire qui est racontée dans le contexte de l'ancre noir, puis par l'émotion du jet d'air sur leur visage.

### **Que peut-on tirer de cette approche méthodologique ?**

Notre approche permet de comprendre la dynamique cognitive, corporelle et émotionnelle des visiteurs. Nous pouvons identifier l'articulation fine à travers laquelle les visiteurs construisent du sens et ainsi, construisent leur relation aux œuvres. Mais surtout pour l'objet de cet article, nous pouvons saisir différentes modalités relationnelles que l'on appelle des registres relationnels et qui sont stables chez chacun d'entre nous. Par exemple, nous remarquons que certains visiteurs ont une approche plutôt kinesthésique, tandis que



d'autres cherchent à établir des relations logiques entre différents éléments. D'autres mobilisent leurs compétences relationnelles humaines comme l'empathie pour se lier aux œuvres. Enfin d'autres aiment lire les cartels, les textes, les livrets associés à la visite et aux œuvres. La liste des modalités n'est pas encore complète – et peut-être ne peut-elle l'être – mais nous observons dans le musée des registres relationnels qui rappellent les intelligences multiples de Gardner. Howard Gardner (1998) soutient que l'on rend mieux compte de la cognition humaine si l'on pense l'humain comme pouvant développer ou mettre en œuvre différentes intelligences, différentes facultés. Les plus connues sont l'intelligence logique, la naturaliste, la kinesthésique, l'intra et interpersonnelle ainsi que la linguistique, la musicale, la spatiale et l'existentielle.

Le but ici n'est pas de développer la pensée de Gardner, mais de noter qu'il existe des convergences fortes entre l'identification de typologies d'expériences de visiteurs et les différentes intelligences mises en œuvre et que le musée hyperconnecté reste aveugle à ces formes d'intelligence. Le musée hyperconnecté numérique est aveugle à la construction de sens parce qu'il continue de penser la connexion à travers des canaux et que la métaphore de Shannon est encore présente derrière le concept de musée connecté.

#### **4. L'hyperconnexion, une opportunité**

Nous pouvons construire des musées hyperconnectés sans que pour autant ces connexions permettent aux visiteurs de réaliser des liaisons qui produisent du sens. Comment savoir si les visiteurs réussissent à construire du sens ? L'observation des visiteurs *in situ* et les enquêtes post-visite sont insuffisantes pour réaliser avec précision ces recherches. Il nous faut des nouveaux outils de médiation numérique et des nouveaux paradigmes pour en analyser les effets. En particulier, il faut chercher du côté des intelligences multiples, comprendre ce que cela engage et offrir aux visiteurs une diversité d'approches pour créer du sens. Si l'hyperconnexion du musée qualifie simplement toujours plus de documents associés aux œuvres, la surabondance informationnelle changera « Vénus en document<sup>2</sup> ». Nous n'avons pas besoin de plus de documentation pour pouvoir établir une relation avec Vénus, mais nous avons besoin de différentes modalités relationnelles pour pouvoir nous lier.

---

<sup>2</sup> Paul Valéry (1923/1960) Le problème des musées, in Œuvres, Pièces sur l'art, t. I, Paris, Gallimard, 1960, p.1290-1293.



En ce sens, si l'on aborde l'hyperconnexion comme une opportunité pour redéfinir la qualité et la diversité du lien, de la relation que les visiteurs peuvent établir avec les œuvres et les dispositifs, alors le musée hyperconnecté peut jouer un rôle exceptionnel dans notre compréhension du monde, dans l'acte de créer une réalité partagée. Dans cette création de liens partagés avec les objets, nous formons un collectif de partage, sans pour autant partager exactement les mêmes typologies relationnelles. Comme le dit Isabelle Stengers (2002, p. 53), c'est ce « carrefour de pratiques hétérogènes », cet ensemble de liens multiples, forts et faibles qui définit la réalité. Le musée hyperconnecté peut être alors une opportunité pour aller saisir, voir ce qu'il se passe réellement durant une visite, comment les visiteurs construisent du sens, comment ce sens circule, se stabilise, s'intériorise. L'hyperconnexion ne peut se contenter de câbles et de réseaux, elle doit penser la qualité de la relation à travers les différentes modalités que les humains possèdent et expriment dans les musées pour créer du sens et ainsi de la connaissance.

Le musée hyperconnecté pourrait être un hyper-lieu qui s'intéresse à l'expérience intime de ses visiteurs, à ce qu'il se passe entre les visiteurs, à l'influence de ce lieu sur la pensée des visiteurs. Il pourrait devenir un terrain de recherche sur l'expérience et nous faire découvrir ce qu'est l'expérience de comprendre, penser, aimer, partager. Ce musée, le musée lictionnel<sup>3</sup> rejoint le concept d'un musée expérimental (Brulon Soares, 2017), attentif à la façon dont les citoyens souhaitent se relier aux œuvres et aux contenus pour construire des significations partagées et des collectifs. Les musées peuvent devenir ces hyper-lieux, où une communauté peut se rassembler, décider de ce qui est important de conserver, de dire, d'explicitier, des lieux où peuvent s'inventer et se décider un futur. Mais pour cela il ne suffit pas que le musée soit hyperconnecté. Encore faut-il que le musée puisse comprendre ce qui se joue dans l'hyperconnexion pour proposer une pluralité de formes de connexions et de reliances. L'hyperconnexion entendue dans sa forme réductrice numérique n'est qu'une incantation du progrès. L'hyperconnexion entendue dans sa forme la plus extensive peut véritablement transformer le musée en proposant des variétés de modalités de relations qui conviennent à la diversité des individus d'un groupe social et qui lui permette de penser son réel.

---

<sup>3</sup> La liction est un néologisme qui signifie une relation, un lien qui fait sens pour une personne.



## Referências:

Blondeau, V., Guittienne, L., Raymond, F., & Schmitt, D. (A paraître). Le design d'expérience pour valoriser le patrimoine culturel matériel.

Bloom, B. S. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *Journal of General Education*, 7, 160-169.

Brulon Soares, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. *ICOFOM Study Series*, 43a, 57-72.

Brulon Soares, B. (2017). Le musée expérimental : définir le mouvement, appréhender le passage. Dans F. Mairesse, *Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle*, 161-164, Paris.

Eidelman, J., Roustan, M., & Goldstein, B. (2007). *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*. Paris, La Documentation française.

Falk, J. (2012). Expérience de visite, identités et self-aspects. *La lettre de l'OCIM*, 14, 5-14.

Gardner, H. (1998). A multiplicity of intelligences. *Scientific American Presents*, 18-23.

Lussault, M. (2017). *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Seuil.

Mission Société Numérique. (13 juillet 2017). Le numérique dynamise la fréquentation des musées, expositions et monuments... sans élargir pour autant leur(s) public(s). <https://labo.societenumerique.gouv.fr/2017/07/13/numerique-dynamise-frequentation-musees-expositions-monuments-eleragir-autant-leurs-publics/>

Nielsen, G. (1962). *Studies in self confrontation*. Copenhagen, Munksgaard.

Schmitt, D. (2015). Construction des connaissances : limites et écueils des jeux numériques. *Questions de communications, série actes 34*, 33-44.

Schmitt, D., & Aubert, O. (2016). REMIND, une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées. *RIHM, Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, 17 (2), 43-70.

Shettel, H. (2008). No visitor left behind. *Curator*, 4 (51), 365-375.

Stengers, I. (2002). *Sciences et Pouvoirs, la démocratie face à la technoscience*. La Découverte.



## A REDE WEB DE MUSEUS – o reuso das coleções do Estado do Rio De Janeiro

Éricka Madeira de Souza<sup>1</sup>

Luis Fernando Sayão<sup>2</sup>

### RESUMO:

O presente artigo apresenta a Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro, cujo objetivo é unir as unidades museológicas inseridas no território do Estado, instituindo e fomentando um ambiente colaborativo on-line, teve início em 2014, e sua plataforma tecnológica, a base de dados on-line Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos (SISGAM), em uso pelos museus da FUNARJ desde 2008. O principal objetivo é demonstrar que a Rede Web de Museus pode dinamizar a oferta de serviços informacionais integrada com as demais instituições culturais através da curadoria digital deste material, incentivando o compartilhamento e o reuso destes objetos digitais culturais.

### PALAVRAS CHAVE:

Rede Web de Museus. Acervo cultural digital. Curadoria digital. Museus. Reuso.

### ABSTRACT:

This article presents the Web Network of Museums of the State of Rio de Janeiro, whose objective is to unite the museological units inserted in the territory of the State, instituting and fomenting an online collaborative environment, began in 2014, and the Museum Collection Management System (SISGAM), which has been in use by FUNARJ museums since 2008. The main objective is to demonstrate that the Web Network of Museums can boost the supply of information services integrated with the other cultural institutions through the digital curation of this material, encouraging the sharing and reuse of these cultural digital objects.

### KEY-WORDS:

Web Network of Museums. Digital cultural heritage. Digital curation. Museums. Reuse.

<sup>1</sup> Superintendência de Museus/SEC-RJ.

<sup>2</sup> Comissão Nacional de Energia Nuclear.



## 1. Introdução

Para que possamos compreender melhor a conjuntura da idealização do projeto da Rede *Web* de Museus e a maturação de sua ideia ao longo dos anos, é necessária uma breve linha do tempo a respeito de procedimentos que culminaram na Rede. Passamos primeiro então pelo surgimento e a consolidação do SISGAM, que é a ferramenta tecnológica que une as atuais vinte e cinco instituições presentes na Rede *Web*, em seguida, apresentamos a Rede e as discussões propostas por este trabalho.

O processo de automação dos acervos dos museus vinculados à SEC-RJ teve início ainda na década de 1990, quando o gerenciamento dos museus era concentrado na Diretoria de Museus (DIM) da FUNARJ, através da Coordenação de Documentação. Nesta época, devido à contratação de consultoria especializada em sistemas de informação, “que optou por utilizar um software livre, o CDS/ISIS” (SMU/SEC-RJ, 2012, p. 5). Este sistema é um *software* livre que pode ser modificado e adaptado de acordo com as características do acervo, desenvolvido pela Divisão de Informação e Informática da UNESCO.

Tendo em vista que o sistema CDS/ISIS permitia sua manipulação, como a adequação dos módulos de operação, em conformidade com a instituição em que seria utilizado, diversas versões deste *software* foram desenvolvidas. Esta facilidade contribuiu também para sua adoção em diferentes países, no Brasil, o órgão responsável pela distribuição deste sistema foi o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT).

Mesmo com pequenos avanços tecnológicos e com a união de esforços por parte das equipes dos museus em função da preservação das informações pertinentes às suas coleções, as unidades lidavam com problemas técnicos e operacionais que dificultavam o acesso ao sistema e a manutenção dos dados dos acervos, como problemas de acesso a internet ou no desempenho da internet do Estado.

## 2. O projeto Rede de Museus

O projeto Rede de Museus foi desenvolvido no período de 2007 a 2008, pela SMU (SEC-RJ) e a FUNARJ, com o principal objetivo de integrar, via *web*, as unidades museológicas vinculadas a estas instituições. Por ocasião do projeto, a FUNARJ possuía um total de nove unidades museológicas: três no município de Niterói, quatro no município do Rio, uma em Cantagalo e outra em Barra de São João. No quadro abaixo vemos as



informações atuais referentes à situação de cada unidade sob a responsabilidade do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

**Quadro 1 – Unidades museológicas vinculadas à SEC-RJ e FUNARJ<sup>3</sup>**

Item	Unidade	Município	Situação
1	Casa da Marquesa de Santos / Museu da Moda Brasileira <sup>4</sup>	Rio de Janeiro	Fechada para visitação de público.
2	Casa de Casimiro de Abreu	Barra de São João	Aberta para visitação de público. Cedida � Prefeitura de Casimiro de Abreu desde 2010.
3	Casa de Cultura Laura Alvim	Rio de Janeiro	Aberta para visitação de público.
4	Casa de Euclides da Cunha	Cantagalo	Aberta para visitação de público de público. Cedida � Prefeitura de Cantagalo desde 2014.
5	Casa de Oliveira Vianna	Niterói	Aberta para visitação de público.
6	Gabinete de Leitura Guilherme Araujo	Rio de Janeiro	Aberta para visitação de público.
7	Museu Antonio Parreiras	Niterói	Fechada para visitação de público.
8	Museu Carmen Miranda	Rio de Janeiro	Fechada para visitação de público.
9	Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro / Museu do Ingá	Niterói	Aberta para visitação de público.
10	Museu dos Teatros	Rio de Janeiro	Unidade administrativa extinta em 2012 <sup>5</sup> .
11	Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Aberta para visitação de público. Cedida � Prefeitura do Rio de Janeiro desde 1998.

Com patrocínio da Oi Futuro, através da Lei de Incentivo   Cultura, foi desenvolvido o Projeto Rede de Museus para os museus da FUNARJ, que além da união em uma plataforma *on-line* das suas instituições, visava

<sup>3</sup>Dados referentes ao exercício de 2018.

<sup>4</sup>Antigo Museu do Primeiro Reinado.

<sup>5</sup>Com rela o ao patrimônio sob a guarda deste Museu, 444 Programas de Teatro de Revista foram remanejados para a Funda o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 122 Programas para o Teatro João Caetano, 551 Programas para a Sala Cecília Meireles, e o restante, originalmente vindo da Funda o Theatro Municipal, foi transferido de volta para a mesma.



ampliar, utilizando as facilidades da internet, o potencial cultural, artístico e educativo dos acervos dos museus, tornando os seus conteúdos informacionais acessíveis a um público mais amplo. Além disso, pretendeu otimizar o controle e a segurança das coleções dos museus (SEC-RJ, 2012, p. 7).

Os principais benefícios proporcionados pelo Projeto Rede de Museus para os pesquisadores foram a possibilidade de consulta *on-line* aos acervos dos museus da FUNARJ por pesquisadores, produtoras e usuários *web*, ampliando o acesso a informações e imagens de qualidade independente dos limites de horário e acesso físico, e maior segurança, controle e gerenciamento dos dados de cada acervo.

### 3. SISGAM: Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos

O Projeto Rede de Museus garantiu a criação de uma base de dados multimídia, o SISGAM<sup>6</sup>, para onde foram migrados os dados registrados no sistema utilizado anteriormente, permitindo ainda a inserção de imagens dos objetos. A base é um sistema de catalogação de acervos e também possui uma área de gerenciamento, onde são registradas as movimentações as quais os objetos são submetidos, como empréstimos e participações em exposições, por exemplo.

O SISGAM foi o principal produto entregue no Projeto Rede de Museus e pode ser acessado pelo *link* <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/>>. Modificou as rotinas de trabalhos dos técnicos dos museus e viabilizando um novo fluxo de informações entre as instituições, ou seja, o sistema “consiste em duas bases de dados diferentes, uma entra os dados do acervo que é a ficha base e outra é a aérea de transações, que é a movimentação que o acervo recebe durante sua vida formando um histórico” (MACHADO, 2016, p. 1).

Além da integração *on-line* destes museus e da divulgação de seus acervos na *web*, o Sistema reforçou também a segurança dos dados de cada item das coleções dos museus. Como rotina do Centro de Tecnologia da Informação e Comunicação do Estado do Rio de Janeiro (PRODERJ), que hospeda o servidor do SISGAM, são feitos *backups* diários dos dados armazenados no Sistema.

O SISGAM segue uma padronização técnica em conformidade com o campo da Museologia. Normas e padrões internacionais são essenciais para o trabalho na base de dados a consolidação do Manual do Usuário e de Entrada de Dados, que normatizam como

---

<sup>6</sup>A plataforma tecnológica foi concebida em banco de dados MySQL e linguagem PHP.



os dados devem ser estruturados e registrados nos campos de informação, “A boa recuperação requer uma boa inserção” (MACHADO, 2016, p. 4).

Apenas em 2014, o Sistema passou por sua primeira manutenção e revisão dos códigos de linguagem e tabelas do sistema. Nesta manutenção suas funcionalidades foram otimizadas para que fosse possível continuar atendendo às demandas dos museus, acervos e usuários. Foram criados novos campos, novos formatos de relatórios e nova área de transação, voltada para o detalhamento das ações de conservação e restauração e novo perfil de usuário restaurador.

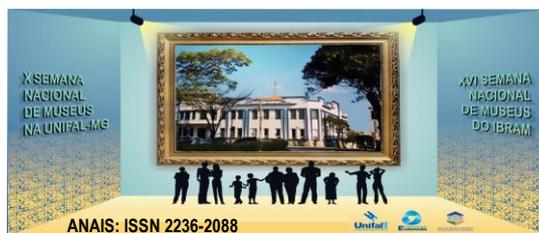
Com duas formas de acesso, o acesso de usuários *web* permite a consulta aos objetos cadastrados e disponibilizados ao público comum sem cadastro prévio, com visualização limitada de campos em função da segurança das peças. O acesso restrito, destinada aos usuários cadastrados com senhas e acessos pré-definidos ao material disponível no Sistema. O SISGAM possui ainda diferentes perfis de usuários para acesso restrito de acordo com a unidade a qual o usuário cadastrado está subordinado, podendo ter acesso a mais de uma unidade com perfis de usuário iguais ou diferentes.

A ficha catalográfica do SISGAM surgiu a partir de um mapeamento de campos entre os campos existentes nas fichas catalográficas utilizadas até então pelas unidades vinculadas a DIM/FUNARJ, o ICOM e o Dublin Core Metadata Element Set<sup>7</sup>. A construção do SISGAM e seleção dos campos compõem a ficha foi baseada em normas e padrões estabelecidas em guias internacionais, como o “Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC”<sup>8</sup> (CIDOC, ICOM, 2014), e nacionalmente, como o “Thesaurus para acervos museológicos” (FERREZ, BIANCHINI, 1987a e 1987b).

É importante sinalizar que, ao cadastrar uma nova ficha no sistema, a sua disponibilização *on-line* não é automática, ela depende ainda da revisão do usuário gerenciador de entrada da unidade, responsável pela última avaliação e conferência dos dados registrados na ficha e da imagem do objeto, para então este usuário liberá-la para consulta do público *web*, garantindo o “controle de qualidade da catalogação” (SMU/SEC-RJ, 2012, p. 16). Ou seja, a liberação das fichas para a internet é gradativa e opcional para

<sup>7</sup>O Dublin Core é um padrão de quinze campos descritivos, segundo o DCMI (2013), e foi criado em 1995 por ocasião de uma oficina em Dublin, Ohio, Estados Unidos da América.

<sup>8</sup>O documento original foi publicado em junho de 1995, ver <[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Guidelines/CIDOCguidelines1995.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Guidelines/CIDOCguidelines1995.pdf)>. Acessado em: 13 mar. 2018.



as instituições e permite que as unidades trabalhem suas coleções inteiras para posterior disponibilização para os demais usuários, também evita a divulgação indevida de objetos ou coleções que tenham restrição em função de direitos associados com outras entidades ou herdeiros do autor.

Como podemos ver na figura 1, atualmente é exibido um resumo da ficha com informações principais de identificação e a imagem. Abaixo deste breve descritivo há a opção de "ver mais", para que então o usuário possa visualizar todas as informações a respeito da peça. Ao clicar na imagem em ícone no canto esquerdo da ficha, o usuário pode visualizá-la em um tamanho maior

A busca por **000007** encontrou apenas 1 resultado.

Resultados por página:

[Somente Imagens](#)  [Imagem e Texto](#)

[Editar](#) | [Copiar peça](#) | [Anexar Documento](#) | [Referências](#) | [Transações](#) | [Pesquisas](#) | [Coleções](#) | [Conjuntos](#) | [Retirar Internet](#)

**Uma Rua em Loèche Ville - Suíça**

**Unidade Administrativa:** MAP - Museu Antonio Parreiras

**Tipo de Acervo:** Museológico

**Nº de Identificação:** 000007

**Objeto:** Paisagem (Desenho)

**Autoria 1:** Antonio Diogo da Silva Parreiras | Antonio Parreiras | Parreiras | [Ver mais](#)

Resultado da Busca no formato: [Dublin Core](#) | [ObjectID](#)

[Gerar Relatório](#)

Figura 1: Apresentação de busca da peça “Uma rua em Loèche Ville (Suíça)”, Museu Antonio Parreiras.

Além da divulgação na internet das coleções que encontram-se disponíveis para o usuário externo, o sistema permite também o gerenciamento técnico e administrativo dos acervos com áreas voltadas para o registro de transações e movimentações que envolvem as peças. Estas funções são acessadas somente pelas equipes técnicas dos museus cadastrados em suas respectivas unidades.

Atualmente, o SISGAM conta com cinco áreas de transações, são elas: estado de conservação; avaliações monetárias; conservação/restauração;

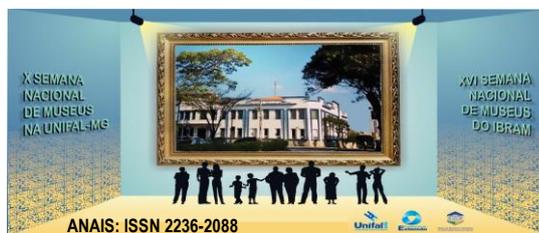


empréstimos; participação em exposições; baixa de acervo; histórico de publicações. Os benefícios e as novas facilidades, para os técnicos e gerenciadores dos acervos da FUNARJ, geradas a partir dos desdobramentos da implementação deste novo sistema foram essenciais para a manutenção e a segurança das informações a cerca de cada objeto. Esta ferramenta, através do rápido acesso e sem os impeditivos das barreiras físicas, permitiu ao acervo ainda maior visibilidade e reconhecimento dos valores artísticos, históricos e sociais das obras sob a guarda do estado do Rio.

Em 2016 foi iniciado um novo projeto, financiado pela FUNARJ, de manutenção, migração de dados de novas unidades para o Sistema, criação de novas funcionalidades e melhoras no SISGAM. Infelizmente, por falta de verba orçamentária, o projeto precisou ser interrompido no final do exercício de 2017, o contrato encontra-se atualmente suspenso e sem previsão de retorno.

O segundo projeto de manutenção do SISGAM previa novas funcionalidades, como a criação de uma área voltada para o registro de dados referentes à previsão do período de domínio público dos autores, aos direitos de reprodução das obras e de uma base de dados para identificação e registro das informações técnicas a respeito dos acervos culturais digitais, por exemplo. Ferramentas fundamentais para a organização das informações sobre os direitos associados às obras dos museus, e do controle de qualidade e quantidade de seus acervos culturais digitais. Todas estas ações forneceriam um suporte essencial para a promoção do reuso das obras pertencentes às unidades museológicas não só da FUNARJ, mas também da Rede *Web* de Museus.

Até que este projeto possa ser retomado e concluído, o Sistema funciona perfeitamente com os desenvolvimentos realizados na manutenção de 2014. Porém com algumas limitações de capacidade, o SISGAM não está apto a receber arquivos multimídias, por exemplo. Contudo, a Superintendência de Museus, através da Coordenação de Museologia, permanece em constata busca por novos patrocinadores que possam financiar este e outros projetos que envolvem o SISGAM.



#### 4. O projeto Rede Web de Museus

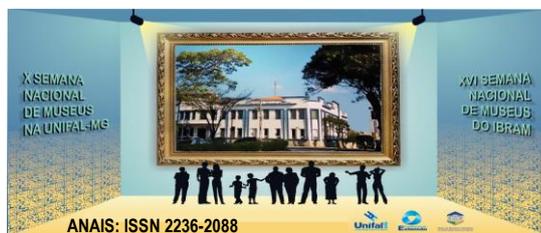
A Rede *Web* surgiu do projeto de interligação de diversas unidades museológicas sediadas no território do estado do Rio de Janeiro através de um portal comum *on-line* acessível de qualquer localidade com conexão à internet. Foi elaborada como um desdobramento das novas oportunidades oriundas a partir do Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos. O desenvolvimento da *web* e das tecnologias atreladas a ela transformou não só a relação dos museus com suas coleções ou seus públicos, mas também as relações entre os próprios museus e outras instituições.

Todo o sistema e os fluxos de comunicação no mundo se aceleraram e a troca de dados se intensificou. No caso dos museus, este cenário tornou possível que as pesquisas e as exposições realizadas em museus se dinamizassem de diversas maneiras, integrando seus temas e agregando umas às outras novas informações que fornecessem outro viés de abordagem mesmo dentro de temas co-relatos.

A Rede *Web* de Museus foi criada em 21 de maio de 2014, instituída por meio de Portaria nº 513 publicada no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro (DOERJ), pela FUNARJ. Conforme consta na portaria, o objetivo da Rede é "[...] ampliar a disseminação dos acervos museológicos e a cooperação entre instituições nos campos do gerenciamento, documentação, pesquisa, educação, comunicação e integração dos acervos museológicos" (BRASIL, 2014, p. 47). Atualmente, o SISGAM e a Rede *Web* de Museus são acessados através do *site* dos museus do estado do Rio de Janeiro, no *link* <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/>>.

Para a formalização das adesões foram delineadas duas maneiras, uma adesão colaborativa ou uma adesão plena, mas o instrumento jurídico é o mesmo para ambas. A adesão colaborativa é voltada para instituições que já possuam sistemas de catalogação, mas que ainda assim quisessem integrar a Rede e compartilhar seus acervos no SISGAM, desta forma, em geral, é selecionada uma coleção representativa do museu para ser trabalhada e disponibilizada na base de dados; a adesão plena é destinada às instituições que não trabalham com nenhum sistema de informação automatizado e desejam utilizar o SISGAM em sua totalidade.

A Rede *Web* possui hoje um total de 90.610 itens cadastrados na plataforma SISGAM, sendo 29% provenientes dos museus da FUNARJ e 71% das demais adesões à



Rede. No quadro a seguir podemos ver quais instituições participam da Rede Web de Museus e mediante qual tipo de vínculo formalizaram sua participação.

**Quadro 2 - Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro**

Item	Instituição	FUNARJ / SMU	Adesão Colaborativa	Adesão Plena
1	Casa da Marquesa de Santos	X		
2	Casa de Casimiro de Abreu	X		
3	Casa de Euclides da Cunha	X		
4	Casa de Oliveira Vianna	X		
5	Gabinete de Leitura Guilherme Araújo	X		
6	Museu Antonio Parreiras	X		
7	Museu Carmen Miranda	X		
8	Museu do Ingá	X		
9	Centro de Documentação do Theatro Municipal			X
10	Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea			X
11	Museu das Telecomunicações / Oi Futuro			X
12	Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro			X
13	Casa Stefan Zweig		X	
14	Centro de Memória da Universidade Rural do Rio de Janeiro		X	
15	Espaço Cultural Luciano Bastos		X	
16	Igreja Positivista do Brasil		X	
17	Museu Casa de Benjamin Constant		X	
18	Museu Casa de Scliar		X	
19	Museu de Etnologia Odé Gbomi		X	
20	Museu do Samba Carioca		X	
21	Museu Internacional de Arte Naïf		X	
22	Museu Janete Costa de Arte Popular		X	
23	Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro		X	
24	Museu Naval e Oceanográfico		X	
25	Museu Vivo do São Bento		X	



Apesar de um total de vinte e cinco<sup>9</sup> instituições, ao acessarmos o SISGAM não encontramos todas estas unidades disponíveis para o acesso do usuário *web*. Isto se dá porque algumas instituições que possuem peças cadastradas no Sistema, ainda não disponibilizaram seus acervos para a consulta do usuário *web*, em função de finalização dos seus trabalhos de seleção de acervo para liberação *on-line* e/ou revisão dos dados inseridos na base de dados. Em outros casos, algumas das unidades relacionadas acima ainda não realizaram cadastro de peças no Sistema, por problemas operacionais ou técnicos.

A Rede possui uma página introdutória com um texto de apresentação do projeto e seus objetivos, indicando as ferramentas disponíveis para a padronização das normas de acervos de suas instituições, "dispõe de um conjunto de instrumentos normativos, metodológicos, tecnológicos e gerenciais e do portal unificado de consulta pública para disponibilizar aos seus colaboradores" (SMU/SEC-RJ, 2016).

As relações em redes também representam a sociedade contemporânea e auxiliam na compreensão das transformações culturais, pois a rede é um "elemento estruturante e dinamizador da circulação de fluxos comunicacionais e informacionais que acaba por atingir praticamente todas as áreas da sociedade e influencia suas práticas e modos de funcionamento" (MARTINS, SILVA, CARMO, 2018, p. 195).

A Rede *Web* configura também como uma política pública para os museus do estado do Rio de Janeiro. Ela fomenta recursos necessários ao seu funcionamento, como a manutenção do *software* do sistema e de suas funcionalidades, a adoção dos padrões recomendados pela comunidade museológica, "ao fomentar estes recursos e torná-los disponíveis aos museus do estado, a Rede se constitui num instrumento político para fomentar a ampliação do acesso a estes acervos, a oferta de serviços integrados e a presença na *Web* desses acervos" (MARCONDES, MACHADO, MADEIRA, 2016, p. 422). Todas as atualizações da sua plataforma tecnológica, por exemplo, são discutidas anteriormente em função da demanda oriunda da enorme diversificação de acervos que são cadastrados no SISGAM, e suas novas funcionalidades ficam disponíveis para todas as unidades da Rede *Web*.

Na figura 2 a seguir, vemos o ambiente proposto pela estrutura colaborativa da Rede *Web* de Museus do Estado do Rio de Janeiro.

---

<sup>9</sup> Na página de apresentação da Rede *Web* consta a informação de 24 instituições presentes na Rede, porém este dado está desatualizado.

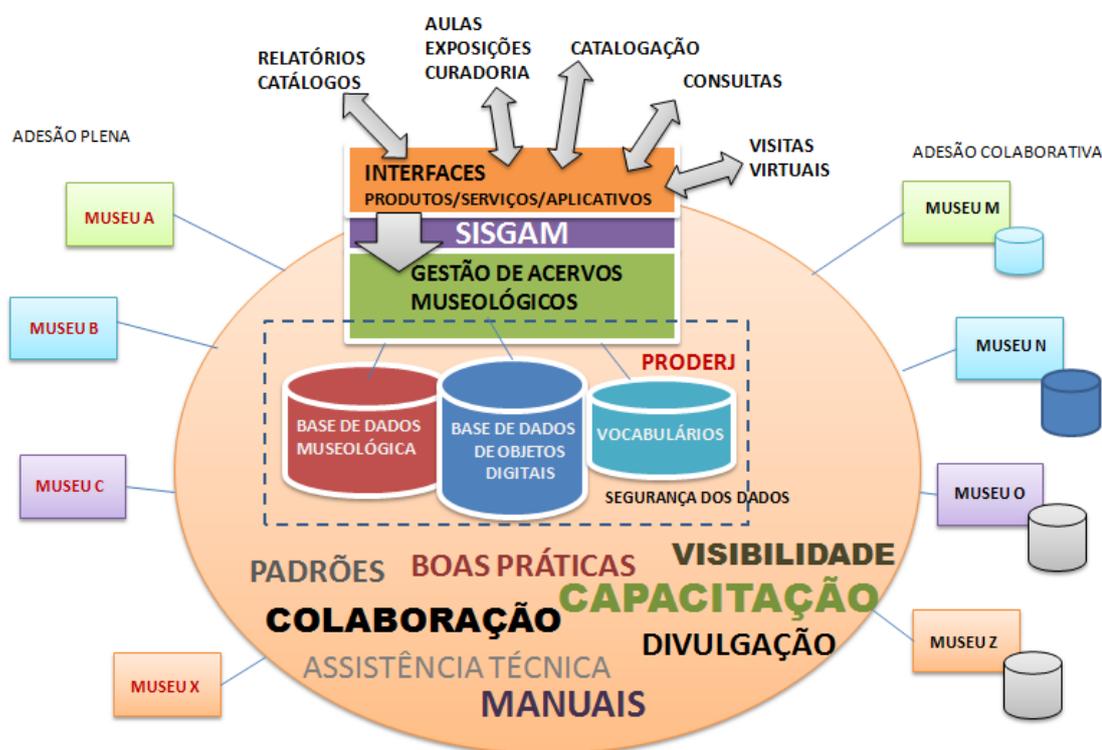


Figura 2: O ambiente da Rede *Web* de Museus (SMU/SEC-RJ, 2015 slide 4).

O gráfico acima (figura 2) demonstra os possíveis resultados a partir do funcionamento integral da Rede com base nas inter-relações entre diversas instituições em um trabalho cooperativo. Através de um ambiente colaborativo de boas práticas, controlado por vocabulários, normas e padrões em diretrizes ou manuais técnicos e capacitação dos profissionais atuantes no campo, aplicados às bases de dados museológicas, com o apoio do tratamento técnico e o gerenciamento destes acervos e suas informações, configurados no trabalho realizado pelos técnicos no SISGAM, as instituições culturais podem garantir maior controle de qualidade em seus produtos e também gerar novos serviços integrados com seus acervos, como aulas e exposições virtuais, novas curadorias, por exemplo.

#### 4.1. Digitalização e reuso dos objetos digitais na Rede *Web* de Museus

Dentre os instrumentos normativos que a Rede pode disponibilizar para os seus museus, destacamos três que se relacionam com o tratamento das imagens digitais dos seus objetos físicos, que configuram parte do acervo cultural digital das instituições, para serem trabalhados nesta dissertação.



Os documentos são o "Anexo VII - Padrões para digitalização de acervos", disponível no Manual do usuário e de entrada de dados, do SISGAM, "Anexo VIII - Digitalização: subsídios para o planejamento" e a Portaria Nº 580, de 05 de maio de 2016, publicada no Diário Oficial do Rio de Janeiro (DOERJ) no dia 10 de maio de 2016. Ambos foram criados inicialmente para atender necessidades dos museus da FUNARJ, mas são disponibilizados para todas as unidades da Rede, apesar destes documentos não se tornarem imperativos para as ações desenvolvidas nos demais museus, os formatos estabelecidos nos padrões de digitalização são obrigatórios na inserção de imagens dos acervos no SISGAM.

O Manual de entrada de dados do Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos conta com diversos documentos em anexo com orientações auxiliares de catalogação para categorias específicas de acervos, como fotografia e partituras, por exemplo, e outras normas técnicas. Dentre estes anexos encontram-se um documento que padroniza as especificações técnicas para digitalização de acervos e outro que apresenta os critérios necessários no planejamento da mesma.

Este padrão para digitalização surgiu em função da experiência com um projeto de catalogação, higienização, diagnósticos, fotografia e pesquisa das coleções do acervo museológico e o inventário do acervo documental, realizado em 2012/2013. A entrega dos produtos de fotografia trouxe para a pauta da Coordenação de Museologia discussões sobre os formatos e padrões apropriados para as imagens digitais a serem entregues pela empresa para a FUNARJ e SMU.

As especificações deste documento podem ser aplicadas tanto em capturas realizadas com câmeras fotográficas quanto as capturas geradas por scanners. Estabelece os seguintes parâmetros a serem observados durante o planejamento destas ações:

- Usos pretendidos – atuais e futuros – para as imagens;
- Condições de manuseio e movimentação do objeto original;
- Valor intrínseco do objeto original;
- Definição do equipamento de captura (exemplo: scanners para livros raros);
- Condições de captura (iluminação, composição, fundo, sinaléticas, etc.) (SAYÃO, 2014, p. 112).

Quanto ao controle das qualidades das imagens obtidas, é essencial que estejam em conformidade com as funções que irão desenvolver. Para o estabelecimento destes padrões Sayão conceitua as imagens MD, ou seja, o arquivo principal de cada objeto



fotografado ou digitalizado, e as imagens geradas a partir dela, a matriz processada, para então a geração de outros formatos de acordo com o propósito da utilização, e as chamadas derivadas digitais para acesso, serviços e navegação, "[...] que estarão em formatos mais apropriados para a transmissão, acesso e visualização e para outros fins" (SAYÃO, 2014, p. 116).

As imagens derivadas de acesso devem otimizar os processos de movimentação da imagem através da internet, como acesso, transmissão e *download*, possuem menos qualidade de resolução e é comprimida. Como são imagens para acesso na *web*, o ideal é que não tenham interferências externas ao objeto na imagem que possam desvirtuar sua visualização, como números de identificação ou danos físicos no objeto.

As imagens de serviço são comprimidas, mas com alta qualidade de resolução e "[...] cujo objetivo é documentar detalhes relevantes do objeto no contexto dos vários processos pelo qual ele passa, como restauração e avaliação" (SAYÃO, 2014, p. 117). Já as imagens de navegação são as imagens ícones de primeira visualização das fichas catalográficas. Há também outra tabela com orientações para os formatos dos arquivos digitalizados de algumas categorias de acervos, baseada em recomendações do CONARQ.

O "Anexo VIII - Digitalização: subsídios para o planejamento" (SMU/SEC-RJ, 2012), apresenta os aspectos que devem ser observados durante o planejamento. Os itens foram organizados na tabela abaixo com resumos de seus objetivos, a fim de melhor visualização e compreensão.

Podemos ver que alguns dos parâmetros descritos no quadro acima e detalhados no Anexo VII do Manual, estão em consonância também com as recomendações do CONARQ (2010). Já alguns pontos, como a manutenção de imagens de acesso na *web* em baixa resolução pode suscitar questionamentos a respeito de imagens de obras em domínio público, conforme visto brevemente em Eschenfelder e Caswell (2010).



**Quadro 3 - Critérios para o planejamento de digitalização<sup>10</sup>**

Item	Objetivo
<b>Uso pretendido e usuários das imagens</b>	Verificar a finalidade de uso das imagens a serem geradas e a quais usuários se destinam.
<b>Prioridades de digitalização</b>	Realizar levantamento e seleção das coleções que serão digitalizadas.
<b>Infraestrutura tecnológica</b>	Estrutura de tecnologia da informação na instituição que possa garantir a manutenção e o gerenciamento dos acervos digitais a longo prazo.
<b>Armazenamento</b>	Avaliar as mídias de armazenamento para cópias, manter padronização nos armazenamentos e considerar possível crescimento
<b>Copyright e segurança</b>	Conhecer as nuances da lei e obter as permissões necessárias para digitalização, disseminação e usos futuros das imagens; em casos de contratação de fotógrafo, obter todos os direitos possíveis de disseminação; manter as imagens disponíveis na <i>web</i> em baixa resolução para desencorajar usos inapropriados.
<b>Qualidade da imagem</b>	Capturar as imagens sempre na mais alta qualidade possível; as imagens devem ser consistentes em resolução, tamanho e profundidade de cor.
<b>Digitalização</b>	As imagens devem ser capturadas em uma única operação; não utilizar compressão para arquivos de preservação (MD).
<b>Fotografia</b>	As fotografias devem ser feitas em uma única operação; considerar iluminação, locação, condições do objeto e riscos da movimentação e exposição ao calor e luz.
<b>Gestão das imagens</b>	Cada imagem deve ter um identificador único; manter impressa cópias das localizações das imagens; padronizar os metadados das imagens.
<b>Níveis de digitalização</b>	Definição das diferentes categorias de imagens (MD e derivadas) e dos formatos ideais para geração e utilização.

#### 4.2. A Portaria de Cessão de Imagem da FUNARJ

Na intenção da normatização dos trâmites de movimentação dos acervos das unidades museológicas vinculadas à FUNARJ, foi publicada no DOERJ em 2013 a primeira

<sup>10</sup>Dados retirados do "Anexo VIII - Digitalização: subsídios para o planejamento", do Manual do usuário e de entrada de dados (SMU/SEC-RJ, 2012, p 122-125).



portaria da Fundação regulamentando os procedimentos de empréstimos de obras<sup>11</sup>. Posteriormente, em 2016, publicou-se a portaria nº 580 de 05 de maio de 2016, que regulamenta a cessão de imagem dos acervos da FUNARJ. A Portaria nº 580 trata "[...] de orientações gerais sobre o requerimento e emissão de autorização de uso de imagem e de reprodução dos bens culturais e documentos que constituem o acervo das unidades museológicas da FUNARJ" (SMU/SEC-RJ, 2017, p. 3).

Sem um dispositivo legal que regule estas ações, os museus carecem de um suporte jurídico para validar suas observações e exigências e ficam expostos nas negociações com as produtoras, por exemplo, como as condições para cessão e os acordos de contrapartida a serem oferecidas pelos requerentes da cessão. Esta portaria baseou-se em procedimentos que já eram seguidos pelas equipes dos museus da FUNARJ.

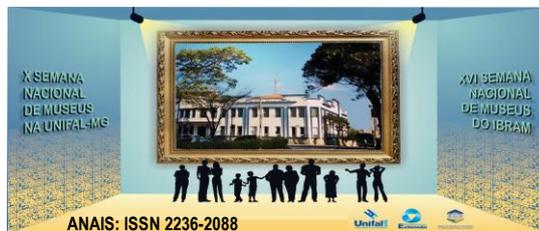
As solicitações de uso e reprodução de imagens de acervos, ou mesmo do prédio do museu, podem ser requeridas por pessoas físicas ou jurídicas, para cada uma há uma documentação que é exigida para formalização da solicitação junto ao museu. As solicitações de pessoa física consistem em pesquisadores que possuam vínculo acadêmico com instituições, as solicitações jurídicas são geralmente produtoras e demais instituições culturais, que requerem a permissão de uso da imagem de uma obra para complementação de eventos ou publicações em geral.

Quando o requerente entra em contato com o museu, algumas questões devem ser verificadas antes do encaminhamento dos requerimentos preenchidos e da documentação pertinente ao processo. Os museus possuem *e-mails* padronizados para serem enviados aos solicitantes com a explicação de um passo a passo a ser seguido até a assinatura do Termo de Autorização de Uso e Reprodução de Imagem por Terceiros e o pagamento da taxa, quando for o caso, sempre após a autorização do pedido de requerimento.

Analisando os padrões estabelecidos pela Portaria da FUNARJ, percebe-se que há um controle total quanto ao uso das imagens dos acervos. Tendo em vista que não há menção a casos em que não sejam necessários os trâmites descritos no documento, deduz-se que mesmo as obras que possam estar em domínio público tenham seu acesso e uso rigorosamente controlados, inclusive mediante pagamento de taxas em casos pré-determinados.

---

<sup>11</sup> Portaria FUNARJ Nº 497 de 07 de novembro de 2013.



Atualmente a equipe da Coordenação de Museologia vem realizando o levantamento e padronização de todas as informações dos autores que estejam presentes em suas coleções. A partir desta ação, será possível ter a real precisão de todos os artistas que já estão em domínio público, que consiste em setenta anos completos contados a partir do primeiro dia do ano seguinte a sua morte. A prioridade é que estes dados permitam a revisão da Portaria, de modo que torne menos burocrático o acesso a permissão de uso ou reprodução das imagens das obras em domínio público.

## 5. Considerações finais

Desde sua criação, em 2014, um dos grandes objetivos da Rede *Web* é se tornar uma entidade jurídica, com Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) próprio e independente da FUNARJ ou da SMU/SEC-RJ. Isto garantiria a desenvoltura da Rede alheia aos trâmites burocráticos destas instituições e viabilizaria sua própria estruturação de ações, planejamentos e captação de recursos.

Em função da atual crise política e econômica que assola o estado do Rio de Janeiro, coincidentemente também desde 2014, alguns destes objetivos ainda não puderam ser postos em prática por verbas orçamentárias reduzidas no Governo do Estado. O trabalho desenvolvido pela Rede é planejado e executado pela Superintendência de Museus, através da equipe da Coordenação de Museologia e colaboradores, em parceria com a FUNARJ e demais instituições que participam da Rede.

Para que o objetivo geral da Rede, de ampliação da presença dos museus do Rio de Janeiro na *web*, gerando maior alcance de público e novas audiências para seus acervos, e a valorização deste patrimônio cultural, é necessário ainda que sejam efetivadas algumas recomendações da própria portaria que instituiu a Rede *Web* de Museus. A

[...] criação da comissão integrada por representantes dos museus pertencentes à estrutura da FUNARJ, designados em ato próprio da Presidência, sendo admitidos membros externos indicados em ato da Secretaria de Estado de Cultura (BRASIL, 2014, p. 47),

por exemplo, é uma das ações que atuaria na manutenção dos encontros regulares dos membros da Rede, coordenando a promoção da troca de experiências e cooperação técnica, desenvolvimento e atualização de normas e padrões entre os museus.

A estruturação desta comunidade de instituições para fóruns de discussão que possam abordar, além dos temas técnicos pertinentes, os assuntos que são debatidos



atualmente na área da museologia em paralelo às tendências tecnológicas e culturais. A consolidação do ambiente colaborativo que a Rede propõe sustentar pode fazer com que esta iniciativa defina políticas públicas de promoção de maior acesso e reuso do patrimônio que está sob a guarda de cada uma, tornando estas coleções mais sociais, reconhecidas e expandindo suas capacidades de comunicação, além do enriquecimento cultural de cada objeto e das culturas que representam.

A partir da análise e levantamento feitos nesta pesquisa, o quadro 4 foi elaborado com três áreas principais relacionadas aos trabalhos com acervos culturais e um breve descritivo dos benefícios que a consolidação da Rede *Web* de Museus e as propostas de seu ambiente colaborativo podem oferecer.

**Quadro 4 - O que a Rede *Web* de Museus pode oferecer**

Gestão de acervos	Educativos	Tecnologia
<b>Registro <i>on-line</i> dos acervos de cada instituição, ampliando o acesso e a disseminação do conhecimento.</b>	<b>Oficinas</b> de capacitação das equipes técnicas para otimização do uso da ferramenta SISGAM.	<b>Aperfeiçoamento e desenvolvimento</b> da plataforma SISGAM para o registro e gestão de acervos.
<b>Formação de banco de dados integrando acervos oriundos de diversas instituições do estado do Rio de Janeiro.</b>	<b>Elaboração de manuais</b> e outros materiais de referência que contribuam com a consistência interna da Rede <i>Web</i> .	<b>Portal unificado</b> da Rede <i>Web</i> com páginas individuais para cada instituição integrante.
<b>Formação de banco de imagens dos acervos culturais do estado do Rio de Janeiro.</b>	<b>Promoção de cursos</b> de boas práticas em museus com acervos.	<b>Renderização</b> das ferramentas para apresentação dos representantes digitais via <i>web</i> , por meio de <i>layouts</i> e diversos dispositivos.
<b>Definição de políticas para acervos como admissão, integração, movimentações, <i>copyright</i>, acesso e alienação.</b>	<b>Convênios</b> de cooperação técnica com instituições de ensino e de pesquisa.	<b>Aplicativos</b> para a geração de serviços a partir dos acervos integrados.
<b>Definição de padrões para trabalhos de digitalização e controle de vocabulários, por exemplo.</b>	<b>Parcerias</b> com outras instituições para o desenvolvimento de projetos acadêmicos.	<b>Desenvolvimento</b> de sistema de gestão e preservação de imagens dos acervos dos museus da Rede <i>Web</i> .



**Promoção de fóruns de discussão entre as instituições, viabilizando a troca de experiências.**

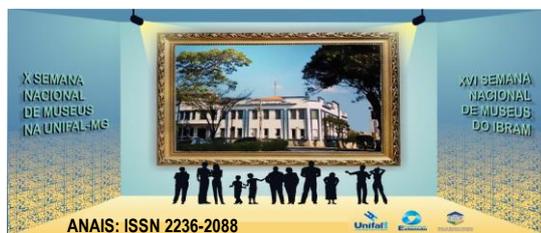
**Preservação digital dos acervos culturais digitais e demais materiais e documentos digitais.**

**Cooperação e interoperabilidade com iniciativas de outros projetos e países.**

Com base no novo cenário proporcionado pela Rede, é possível ainda ampliar a gama de serviços, com maior interação dos usuários das ferramentas tecnológicas culturais e dos públicos dos museus, ofertados às comunidades de usuários técnicos ou de pesquisadores, como visualizamos no quadro 5 a seguir.

**Quadro 5 - Novos serviços que a Rede Web de Museus pode oferecer**

Item	Descrição
<b>Curadoria digital</b>	Instituir uma política de curadoria digital para os acervos culturais digitais dos museus da Rede.
<b>Ações educativas virtuais</b>	Elaboração de catálogos temáticos que fiquem disponíveis para os usuários na plataforma da Rede.
<b>Aulas virtuais</b>	Elaboração de pacotes multimídia que fiquem disponíveis para utilização em aulas virtuais.
<b>Criação de coleções de usuários</b>	Permitir que cada usuário crie sua própria coleção, com seus objetos favoritos, a partir dos acervos disponíveis na plataforma tecnológica SISGAM e compartilhar com seus amigos em outras redes sociais.
<b>Exposições virtuais</b>	Criar versões virtuais das exposições que são realizadas nos museus, ampliando seus acessos, ou mesmo criar exposições exclusivamente virtuais, valorizando diversas temáticas e objetos ao mesmo tempo.
<b>Fomento ao reuso</b>	Criar alternativas para facilitar o acesso aos acervos culturais digitais da Rede e incentivar a criatividade dos usuários através do reuso destes acervos.
<b>Cursos avançados</b>	Promover, a partir das experiências desenvolvidas e adquiridas no âmbito da Rede, cursos avançados para pesquisadores, estudantes e profissionais que atuam em instituições culturais.



Ao mesmo tempo em que cada serviço desempenha seu propósito de criação, esta realidade proporciona o reuso destes objetos em outros ambientes, com outras finalidades e, por consequência, a divulgação e comunicação dos acervos de cada instituição, fazendo com que seus trabalhos sejam conhecidos e reconhecidos. Estes novos serviços que podem ser gerados estimulam maior colaboração não só entre as instituições culturais, mas principalmente entre as comunidades e os acervos, contribuindo com uma educação patrimonial, consolidando as identidades culturais e enriquecendo os acervos dos museus a partir da união de esforços em prol da cultura.

## Referências:

BRASIL. Portaria nº 513, de 21 de maio de 2014. Dispõe sobre instituição da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro, no âmbito da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro – FUNARJ. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*, RJ, 23 maio 2014. Parte 1, p. 47. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/70995850/doerj-poder-executivo-23-05-2014-pg-47>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Portaria nº 580, de 05 de maio de 2016. Dispõe sobre o requerimento e emissão de autorização de uso de imagem e de reprodução dos bens culturais e documentos que constituem o acervo das unidades museológicas da FUNARJ. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*, RJ, 23 maio 2014. Parte 1, p. 23.

CIDOC, Comitê Internacional de Documentação; ICOM Conselho Internacional de Museus. *Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC*. Tradução Roteiro Edição e Documentação; revisão técnica Marilúcia Botallo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, Associação de Amigos do Museu do Café, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

DCMI, Dublin Core Metadata Initiative. *Dublin Core Metadata Element Set, Version 1.1: Reference Description*. Japão: University of Tsukuba, Research Center for Knowledge Communities, 2013. Disponível em: <<http://dublincore.org/documents/dces/>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

ESCHENFELDER, Kristin; CASWELL, Michelle. Digital cultural collections in an age of reuse and remixes. In: \_\_\_\_\_. *First Monday Peer-reviewed Journal on the Internet*. Vol 15, nº 11. Chicago: University of Illinois, Chicago University Library, 2010. Disponível em: <<http://firstmonday.org/article/view/3060/2640>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. *Meu museu*. 1991. Disponível em: <<https://meumuseu.wordpress.com/category/documentacao-museologica-2/>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

MACHADO, Elenora Nobre. Entrevista concedida a Laura R. C. Ghelman. Rio de Janeiro, RJ, 14 out. 2016.

MARCONDES, Carlos Henrique; MACHADO, Elenora Nobre; MADEIRA, Éricka. Rede Web de Museus: acesso aos acervos do estado do Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. *Anais VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2016, p. 417-428. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2016/06/Anais-do-VII-Semin%C3%A1rio-Int-Pol-Cult.pdf>>. Acesso em 26 abr. 2018.

MARTINS, Dalton Lopes; SILVA, Marcel Ferrante; CARMO, Danielle do. Acervos em rede: perspectivas para as instituições culturais em tempos de cultura digital. In: \_\_\_\_\_. *Em questão*.



Porto Alegre, v. 24, n. 1, jan/abr, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/72951/44342>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Padrões para digitalização de acervos. In: \_\_\_\_\_. *Manual do usuário e de entrada de dados / Rede de Museus do Estado do Rio de Janeiro / Sistema de gerenciamento de Acervo Museológico (SIGSAM)*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2014. p. 112-121. Disponível em: <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/rede-web-de-museus/manual-do-sisgam/>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

SMU/SEC-RJ, Superintendência de Museus/Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. *Manual de procedimentos internos - requerimento e emissão de autorização de uso de imagem e de reprodução dos bens culturais e documentos que constituem o acervo das unidades museológicas da FUNARJ (cessão de imagem) 2016/2017*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2017. 7p.

\_\_\_\_\_. *Manual do usuário e de entrada de dados / Rede de Museus do Estado do Rio de Janeiro / Sistema de gerenciamento de Acervo Museológico (SIGSAM)*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/rede-web-de-museus/manual-do-sisgam/>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. *Rede Web de Museus*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/rede-web-de-museus/>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. *Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro*. In: \_\_\_\_\_. *Seminário COMCOL Brasil 2015: gestão e desenvolvimento de coleções. O Futuro*. Rio de Janeiro, 2015, 10 slides. Apresentação em PowerPoint. Disponível em: <<https://seminariocomcol.wordpress.com/apresentacoes/>>. Acesso em: 26 abr. 2018.



## SEMENTES AO VENTO, A CIRCULAÇÃO DE UMA IMAGEM: DA FOTOGRAFIA-PRODUTO A FOTOGRAFIA MERCADORIA

Aline R.S.Guimarães<sup>1</sup>

### RESUMO:

Este trabalho mostra uma nova abordagem sobre o conceito de hiperconexão no âmbito dos Museus e Patrimônios, com base nos conceitos de hipertexto, hiperdocumento e hiperlink cria uma metodologia pela investigação da trajetória de uma das imagens produzidas pelo fotógrafo Carlos Moskovics. Expõe o modo como essa imagem circula (em um momento inicial como mercadoria e a posteriori como coisa singular e inalienável) até fazer parte da coleção Foto Carlos, salvaguardada na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), que possui o fotograma, como parte integrante da Coleção “Teatro - grupos teatrais em cena”, do Arquivo Nacional, que possui a ampliação fotográfica e a Fundação Biblioteca Nacional que disponibiliza na Hemeroteca Digital Brasileira, o periódico *Correio da Manhã*, onde a imagem foi reproduzida. Destaca que os desafios no âmbito do tema “Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos” se dão, possivelmente, mais por questões políticas do que tecnológicas e por fim destaca: as potencialidades de hiperconexão devem ser advindas da interface entre arquivo, biblioteca e museu.

**PALAVRAS CHAVE:** Arquivo Nacional. Foto Carlos. Fundação Biblioteca Nacional. Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Hiperconexão.

### ABSTRACT:

This work shows a new approach on the concept of hyperconnection in the scope of Museums and Heritage, based on the concepts of hypertext, hyperdocument and hyperlink creates a methodology for the investigation of the trajectory of one of the images produced by the photographer Carlos Moskovics. It exposes the way this image circulates (at an initial moment as a commodity and a posteriori as a singular and inalienable thing) until being part of the Foto Carlos collection, safeguarded at the National Art Foundation (FUNARTE), which has the frame, as an integral part of the Collection "Theater - theater groups on the scene", from the National Archive, which has the photographic enlargement and the National Library Foundation that makes available in the Brazilian Digital Newspaper Archive, the periodical *Correio da Manhã*, where the image was reproduced. Stresses that the challenges under the theme "Hyper-connected museums and heritages: new approaches, new audiences" are possibly due to political rather than technological issues, and finally highlights the potentialities of hyperconnection should be derived from the interface between archive, library and museum.

**KEY-WORDS:** National Archives. Photo Carlos. National Library Foundation. National Foundation of the Arts (FUNARTE). Hyperconnection.

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Especialisata em Literatura Infantil e Juvenil Graduada em Letras na UniverCidade/Fotografia UNESA. E-mail: alinersguimaraes@gmail.com



Sabe-se que entre as fontes historiográficas existentes há um consenso de que os registros fotográficos revelam-se de pertinaz importância, por permitirem a observação cuidadosa das rupturas e continuidades nos ambientes urbanos, sociais e culturais em épocas distintas tornando possível compreender estes processos pelas informações que o material fotográfico fornece.

Embora a materialidade histórica sirva como base para explicar os fenômenos de formações sociais, não é suficiente para traçar uma biografia desses registros fotográficos, ainda que consideremos a visão de historiadores como *Natalie Zemon Davis*, que discute história como um campo para possibilidades (DAVIS, 1987) e *Carlo Ginzburg* (1989) ao analisar a escrita da história por Davis, quando assume uma perspectiva de possibilidades para outras interpretações.

Dessa forma, recorreremos também às novas concepções da Antropologia, na visão de Appadurai (2008), pela via da desconstrução do etnocentrismo prevalente nas abordagens sobre a circulação de mercadorias. Traçando um paralelo com a poesia, a trajetória das coisas é como semente ao vento. Manoel de Barros (2010, p.463) escreve: “*Eu queria pegar na semente da palavra*”, esta metáfora me remete a outra, criada por mim, utilizando como recurso a intertextualidade<sup>2</sup>, qual seria: “Eu também Manoel, e ainda: queria pegar na semente da imagem” (Santiago 2018).

Tal como semente, as ideias germinam e sucessivamente e se espalham procurando outras ideias, é desse modo que encontro, em Breve introdução à Brasileira, um questionamento que vai ao encontro da ideia inicial: pegar na semente da palavra:

O que acontece se deixarmos de prestar atenção apenas nos vínculos sociais que supostamente precedem ou deveriam preceder as coisas, e começarmos a observar as coisas durante os variados percursos e trajetórias que elas fazem e traçam na sociedade por meio das diferentes esferas de circulação nela existentes? (APPADURAI,2008,P.9)

Neste sentido, para pegar a semente da imagem é necessário caminhar em sentido contrário a evolução biológica, visto que a imagem, quando já é fotografia, já germinou em local adequado, desenvolveu suas raízes, caule e folhas, foi uma planta jovem, ou seja,

---

<sup>2</sup> “Em sentido amplo, a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito,prévio a todo dizer.Segundo J.Kristeva, criadora do termo, todo texto é um mosaico de citações, de outros dizeres que o antecedem e lhe deram origem”

“[...] **stricto sensu**, a **intertextualidade** ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade”. (SILVA, Wagner Rodrigues. KOCH, INGEDORE VILLAÇA; ELIAS, VANDA MARIA, 2006, P.86)



analogamente, tornou-se um produto, e quando alcançou sua fase adulta, tornou-se mercadoria, produziu frutos e sementes, circulando em diferentes regimes de valores e por fim tornou-se singular e inalienável, dando continuidade à vida de sua espécie<sup>3</sup> - Fotografia.

Logo, receber o convite para apresentação oral na X semana nacional de museus da Unifal – Mg - “Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos” relacionando-o com discussões teóricas e/ou experiências com museus ou patrimônios, fez-me imediatamente lembrar do primeiro contato que tive com a produção fotográfica de Carlos Moskovics: fotógrafo, laboratorista e administrador da agência de fotógrafos, estúdio e laboratório fotográfico, atelier Foto Carlos, naquele momento chamou-me atenção a poesia presente em algumas de suas imagens, especificamente uma:



Figura 1: Jardim do Parque Lage, destaque para gruta, Moskovics, Carlos/Acervo Instituto Moreira Salles

Esta imagem-sombra, de tempos idos, tempos ouvidos, que metaforicamente retratavam não somente a solidez de uma gruta, mas a dureza de quem teve que sair de seu país, ainda criança, num período de guerras, me fez querer pesquisar sobre a trajetória pessoal e profissional de Carlos Moskovics, com isto, descobri que as coisas, neste caso, as imagens não são mudas, (embora haja um silenciamento, por vezes histórico, associado a estas trajetórias) e que, da mesma maneira que, os homens dão valor às coisas, as coisas dão valor aos homens.

Neste sentido observa-se que a trajetória de vida e a trajetória de suas imagens são indissociáveis, pois, é na dialética dessa relação, que se propõe a sua musealização, por um “*processo de atribuição de valor*” (BRULON-SOARES,2012), que se dá pelo conjunto de narrativas que estão sendo produzidas sobre a pessoa e o profissional Carlos Moskovics, pois se entende em concordância com Sodré (1988,p.75) que narrativa é o “*discurso capaz*

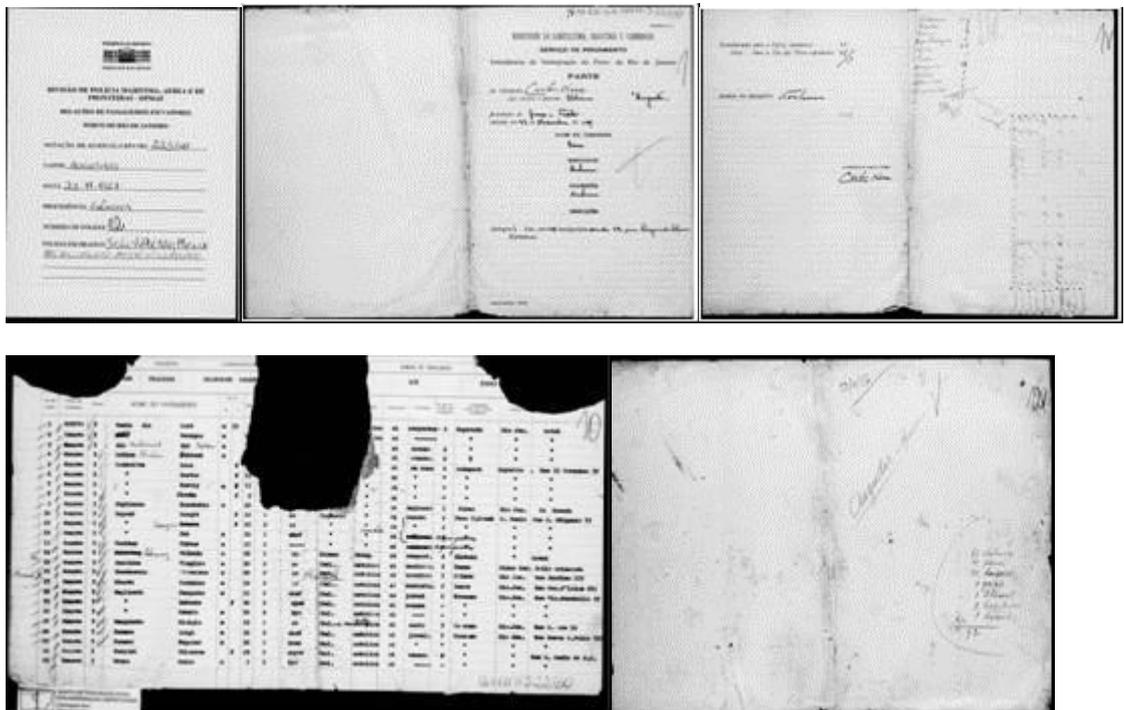
<sup>3</sup> Palavra utilizada de acordo com o conceito da biologia que considera espécie como a unidade básica da classificação.



de evocar, através da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados”.

Para tecer esta narrativa, no processo de pesquisa, a ideia de coletar o máximo de evidências sobre a trajetória de Carlos Moskovics se torna uma obsessão, a primeira busca é verificar como se dá a entrada desse imigrante no Brasil. Para tal, acessa as bases de dados do Arquivo Nacional pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN)<sup>4</sup> e localiza essa informação.

O imigrante Karoly Moskovitz chega ao Brasil, no porto do Rio de Janeiro, no vapor Augustus, na 3ª classe, precedente de Genova em 22 de novembro de 1927 acompanhado de sua mãe Rosa e de suas duas irmãs, Bertha e Jlonka, tendo sua última residência em Budapeste, a nacionalidade da listagem dos 92 passageiros desta classe, neste vapor sendo assim distribuída: 66 italianos, 11 sírios, 10 húngaros, 1 grego, 1 alemão 2 brasileiros e 1 espanhol.



Figuras 2;3;4;5;6;7:, Documentação – Lista de Passageiros - Acervo Arquivo Nacional 2016<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Disponível em: [http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/pagina\\_inicial.asp](http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/pagina_inicial.asp) acesso em: abr.2018.

<sup>5</sup> Disponível em: [http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado\\_pesquisa\\_favorito.asp?v\\_CodReferenciaPai\\_id=567717&v\\_CodFundo\\_ID=1462&v\\_NroOrdemInicial=&v\\_titulo=&Pages=33](http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado_pesquisa_favorito.asp?v_CodReferenciaPai_id=567717&v_CodFundo_ID=1462&v_NroOrdemInicial=&v_titulo=&Pages=33)  
[http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=1148574&v\\_ab a=1](http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1148574&v_ab a=1) acesso em:abr2018



Entende-se que localizar a evidência<sup>6</sup> e utilizá-la na construção desse discurso museológico, que se baseia na leitura de narrativas já produzidas, dá significado ao discurso que está sendo construído.

Carlos Moskovics é protagonista de um capítulo importante de nossa história, pois registrou aspectos relevantes da vida do país num período tão representativo historicamente, nas décadas de 1930 a 1980, foi também produtor de discurso e participou da construção da história da fotografia brasileira.

Durante a realização da pesquisa no SIAN, verifica que há uma aba denominada Fundos/Coleções que permite pesquisa livre, a primeira busca, pelo nome: Carlos Moskovics não localiza nenhuma informação, porém, em uma segunda tentativa, busca-se por: Foto Carlos. A pesquisa retorna dois links, no primeiro<sup>7</sup> não há arquivo digital, apenas informações descritivas. No segundo (BR RJANRIO PH.0.FOT.377 - teatro - grupos teatrais em cena – Dossiê), há, além das descrições, fundamentais para compreensão deste arquivo como uma coleção, uma série de fotografias (totalizando 284 itens) produzidas pelo *Correio da Manhã* (jornal : Rio de Janeiro), no período de 03/05/1949 a 27/06/1970, de autoria de renomados fotógrafos e ateliers fotográficos<sup>8</sup>, dentre estes o Foto Carlos.

A produção fotográfica de Carlos Moskovics, atualmente encontra-se salvaguardada em instituições de guarda distintas, quais sejam: a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e o Instituto Moreira Salles (IMS) sabem-se ainda da existência de mais uma coleção no arquivo Nacional, além de outras fotografias<sup>9</sup> em domínio de colecionadores particulares, que não se pode afirmar ser uma coleção, mas que se tornam relevantes por estarem anexadas a dois processos do Iphan – “FISCALIZAÇÃO DE NEGOCIANTES DE OBRAS DE ARTE E ANTIGUIDADES - incluindo leiloeiros N° 01500.901081/2017-45”, e FISCALIZAÇÃO DE NEGOCIANTES DE OBRAS DE ARTE E ANTIGUIDADES - incluindo leiloeiros N° 01500.901082/2017-90<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Utiliza-se a palavra evidência de acordo com o pensamento de (MUNSLOW, 2009, p. 15)

<sup>7</sup> *BR RJANRIO ML.0.DPE, FOT.13 - fotografia de Mário Iago – Dossiê*

Disponível

em:

[http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=1287872&v\\_ba=1](http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1287872&v_ba=1) acesso em:abr.2018

<sup>8</sup> Vide anexo 1

<sup>9</sup> Vide anexo 2

<sup>10</sup> Disponível em:

[https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md\\_pesq\\_processo\\_pesquisar.php?acao\\_externa=protocolo\\_pesquisar&acao\\_origem\\_externa=protocolo\\_pesquisar&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_pesquisar.php?acao_externa=protocolo_pesquisar&acao_origem_externa=protocolo_pesquisar&id_orgao_acesso_externo=0)

Acessado em: 01/05/2018



Neste sentido, o conhecimento aprofundado e detalhado sobre o objeto de pesquisa torna-se relevante para analisar o modo como essas imagens circulam, ou não circulam, considerando como possibilidade para análise, sua vida enquanto mercadoria e sua singularidade inalienável, enquanto patrimônio cultural, dentro e fora do âmbito do museu.

Entende-se que material fotográfico adquirido pela FUNARTE, pelo IMS e pelo Arquivo Nacional, constituem uma coleção, pois formam um conjunto coerente e significativo em consonância com os Conceitos Chaves, escrito pelos franceses Desvalles e Mairesse, traduzidos pelos professores brasileiros, Brulon e Cury.

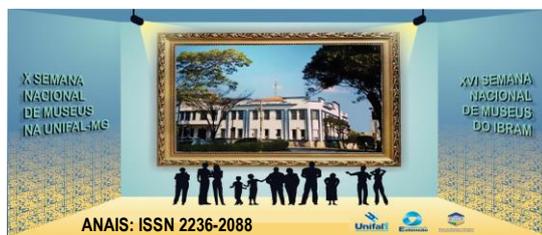
[...] um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo.

Embora, as fotografias não estejam em um museu, existe uma gestão semelhante à cadeia operatória da musealização:

A “musealização” é historicamente entendida como “ato”, o que não exclui ou nega outras abordagens contemporâneas que discutem a musealização como “processo” (BRUNO,2014), ou como “processo de atribuição de valor” (BRULON-SOARES,2012) por meio de uma cadeia operatória que escapa aos próprios museus.(BRULON,SOARES,2015, P.43)

Considera-se, concordando com o ponto de vista de Appadurai (2008), que as imagens produzidas pelo Foto Carlos tem um potencial mercantil, portanto é cabível analisar sua trajetória com objetivo de inferir as circunstâncias que as colocaram em uma situação mercantil.

Examinar como se dá o fluxo entre o deixar de ser e o tornar a ser é um dos caminhos possíveis para se pensar sobre o tema: Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos, porém o êxito nessa caminhada depende da interface entre arquivo, biblioteca e museu, entendendo e respeitando as especificidades de cada área, pois é sabido que uma mesma informação é tratada de forma diferenciada por cada uma dessas áreas, logo, propõe-se que o máximo de informações esteja disponibilizado na web para garantir a hiperconexão de dados sendo possível, dessa maneira, que a obra possa circular e circulando possa ser consultada por pesquisadores e pelo público em geral.



Sabe-se que, por ser a fotografia, suporte e conteúdo, esta apresenta alguns desafios quanto às informações que serão disponibilizadas, além disso, a falta de um dicionário técnico (vocabulário controlado), específico para a área da fotografia, apresenta alguns desafios, pois se sabe que a base para troca de dados, se baseia na exatidão dos termos para busca, esses termos devem ser identificados para então comporem um campo semântico e dessa forma retornarem o resultado de pesquisa.

O avanço das tecnologias garante soluções, já utilizadas no mercado, por isso, como não é o foco desta apresentação, não será abordada as possíveis soluções tecnológicas para hiperconexão entre museus e patrimônios, pois entende-se que, pré-existem questões que devem ser consideradas antes do desenvolvimento de sistemas, como por exemplo a integração entre Arquivos, Bibliotecas e Museus, apesar disso não desconsidera a necessidade de apontar que, as potencialidades para hiperconexão passam também pela criação de sistemas operacionais, pois serão a partir deles que as informações poderão ser acessadas mais fácil e rapidamente para então serem interpretadas e utilizadas na construção de um discurso museológico.

Atualmente, o material depositado na FUNARTE, denominado como “Coleção Foto Carlos” cerca de 30.000 negativos, encontra-se totalmente digitalizado e disponibilizado virtualmente para consulta. Este é considerado: *“um dos mais importantes registros da história do teatro brasileiro, suas imagens, hoje essenciais para a pesquisa da memória das artes cênicas, revelam preciosas cenas das décadas de 40 a 80”* (FUNARTE, 2016)<sup>11</sup>. Nesta coleção encontram-se também algumas fotografias do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Teatro Judaico de língua Ídiche, conhecido como Teatro Ídiche. Há ainda, outras fotografias do Teatro Ídiche, de autoria de Carlos Moskovics, registradas no livro digital: Teatro Idiche no Brasil, disponibilizado no site do museu Judaico do Rio de Janeiro <sup>12</sup>.

Entende-se que o fato de o acervo estar totalmente digitalizado e disponibilizado virtualmente para consulta inicia o processo de hiperconexão, derivado das constantes inovações tecnológicas, que por sua vez, tem modificado as relações entre os seres humanos, o trabalho e a inteligência, criando *“novas maneiras de pensar e de conviver estão sendo elaboradas no mundo das telecomunicações e da informática”* (Lévy 1993, p.7).

<sup>11</sup> Disponível em<: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/>>.Acessado em: jul.2016

<sup>12</sup> Disponível em:<http://www.museujudaico.org.br/index.php> acessado em abr.2018.



Dessa forma, destacam-se quatro características sobre esta nova forma sociabilidade, quais sejam: a *virtualização*; a *cibercultura* e a mobilidade, estas características estão associadas aos conceitos de hiperconexão e hipermídia (hipertexto, hiperdocumento e hiperlink). Este breve histórico tem por finalidade retomar o cenário inicial, do qual deveria a hiperconexão.

Nesse cenário de hibridações, em que há preponderância do virtual, indagamos: mas, afinal, o que é virtual? Esta pergunta faz-se oportuna para atingirmos os objetivos propostos.

Segundo Sodré (2002) a partir do sentido dicionarizado da palavra “virtual” esta não se opõe a “real” e sim a “atual de acordo com este autor *“a palavra, como se percebe, pode prestar-se a confusões”*. *Virtus* (derivada, no latim clássico, de *vis*, força, e *vir*, homem, resultou em *virtuale*, latim medieval”( *ibid.*, p. 94), derivado de que nos remete à ideia de força, potência.

Neste sentido, ao nos debruçarmos sobre a obra de Carlos Moskovics, apresentada pelas coleções: Foto Carlos e pela parte que integra a coleção Teatro - grupos teatrais em cena - pode-se dizer que o real está para a produção de produtos, assim como o virtual está para o potencial que o fotógrafo tem para produzir mercadorias, considerando que: *“Para se tomar mercadoria, o produto tem de ser transferido para outrem, a quem irá servir de valor de uso, por meio de troca”* (MARX, '1971 , p. 48 apud APPADURAI,2008,P.21).

Portanto, a potência de transformação dessas fotografias, de produto em mercadoria, segundo Appadurai (2008) depende do contexto significativo em que elas estejam instauradas, na visão deste autor (*ibid.*,p.29) *“o contexto mercantil se refere à variedade de arenas sociais, o interior de ou entre unidades culturais, que ajuda a estabelecer o vínculo entre a candidatura de uma coisa ao estado de mercadoria e a fase mercantil de sua carreira”*, considerando que na sua fase mercantil, no caso deste estudo, as fotografias transitam em diferentes regimes de valor no tempo e no espaço, este autor explica porque prefere utilizar o termo regimes de valor:

Por conseguinte, prefiro usar o termo *regimes de valor* por *não* implicar que todo ato de troca de mercadorias pressuponha um quadro cultural em que se compartilhe uma totalidade de crenças. Antes, o termo sugere que o grau de coerência valorativa pode ser altamente variável conforme a situação, e conforme a mercadoria. (APPADURAI, 2008.P.29)



Lévy (1996 apud Bohadana e Marques, 2003), ao abordar a discussão sobre a relação atual e virtual, salienta que, na escolástica, “o virtual é o que existe em potência e não em ato”, tendendo a atualizar-se mesmo sem concretização formal. Portanto, ainda segundo o pensador francês, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: “a árvore está virtualmente presente na semente” (...) Assim, “virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (...) Desta forma, o virtual é real e tem existência sem estar presente (op. cit., 2003), “A semente, por exemplo, é virtualidade, enquanto que a árvore é a sua atualização” (SODRE,2002,p.95).

Sodré (2002,p.94) afirma que: “Virtual, por sua vez, indica uma dinâmica de realização do real a capacidade de passar de um nível da ordem para outro mediante a integração de suas possibilidades-, portanto, o potencial de produção de todos os campos humanos de ação”.

Isso porque, para Lévy (1996):

a virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma solução), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático (LÉVY, 1996,P.17).

Cabe lembrar que, para Lévy (1999, p. 53), o elo entre a *cibercultura* e o virtual realiza-se de modo direto e indireto. O modo direto se deve ao fato de a digitalização da informação poder ser aproximada da *virtualização*, isto é, a informação digital (0 e 1) pode ser qualificada de virtual por ser indecifrável como tal ao ser humano, necessitando de atualização por meio de exibição. O modo indireto revela que o desenvolvimento das digitais interativas favorece outros movimentos de *virtualização*, incluindo outras técnicas mais antigas, como a TV, o rádio, entre outros (LÉVY, 1999, p. 53).

No que tange à *cibercultura*, nesse panorama em que imperam as conexões generalizadas, encontra-se o que Sodré (2002) define como “ciberespaço”: “é igual recurso do escritor William Gibson (*Neuromancer*, 1984), para descrever a sensação de “entrada” ou imersão do usuário na dimensão simulativa das telecomunicações e da mídia” (SODRE,2002P.98).

Segundo esse autor (op.cit.,2002,P.94) “o francês Lévy fixa-se utilitariamente na noção de atual para esclarecer a questão do que vem chamando de realidade virtual tanto



*nos dispositivos tecnológicos da informação como na prática político-econômica da globalização”.*

As tecnologias digitais estão incorporadas no cotidiano do público em geral, de forma tão natural que, para eles, estas são percebidas como recursos do seu tempo. A mobilidade é a característica capaz de permitir que diferentes pessoas estejam conectadas em diferentes locais, ao mesmo tempo por meio de um dispositivo, uma máquina, logo mobilidade é o recurso que permite conexão pela capacidade de acessar dados e informações de qualquer lugar; a mobilidade caracteriza a hiperconexão, pois permite que sejam estabelecidas conexões entre: pessoa(s)-pessoa(s); pessoa-máquina(s) e máquina(s)-máquina(s).

Estes recursos tecnológicos tão acessíveis na contemporaneidade podem causar a falsa impressão, que a inovação tecnológica, que viabiliza a produção de novas mercadorias seja provocada, apenas, por razões técnicas, porém deve-se considerar que aliado à tecnologia, os aspectos sociais, políticos e culturais, estão no cerne da motivação da produção de novas mercadorias que por sua vez são reguladas pela relação entre demanda e consumo.

Logo, a hiperconexão depende prioritariamente da conexão entre instituição-instituição, ainda que na forma de pessoa-pessoa, desempenhando funções em cargos específicos. É a partir dessa primeira conexão que as demais, pessoa-máquina(s) e máquina(s)-máquina(s) poderão ocorrer, caracterizando assim a hiperconexão.

A produção de novas mercadorias é regulada pela relação entre demanda e consumo. A demanda *“É um complexo mecanismo social que intermedeia padrões da circulação de mercadorias de longo e curto prazo”* (APPADURAI, 2008, P.60) e o consumo *“é eminentemente social, relacional e ativo, em vez de privado, atômico ou passivo”* (APPADURAI, 2008, P.60).

Observa-se que as três instituições pesquisadas: Arquivo Nacional, Fundação Biblioteca Nacional e FUNARTE têm seus acervos disponibilizados na web, o que pode garantir a hiperconexão de dados entre: pessoa(s)-pessoa(s); pessoa-máquina(s) e máquina(s)-máquina(s), para, além disso, para que haja de fato uma hiperconexão é necessário que seja avaliado se há a intenção dessas instituições em deixar que as coisas falem, ou seja, que as informações sejam consideradas prioridade, essa disposição é fundamental que estes acervos estejam integrados,



Por outro lado, sendo a informação considerada prioridade nos espaços de documentação, o que exige a conservação e acesso aos registros, é fundamental criar sistemas de recuperação da informação que contenham multiplataforma, podendo ser executados em qualquer sistema operacional; interoperabilidade, permitindo importar e exportar informações de diferentes formatos e padrões de recuperação de dados (por exemplo, o formato LIDO - CIDO/ICOM); e responsividade, permitindo que o sistema se adapte a diferentes dispositivos como computador, smartphone, tablet. O museu, conforme definição internacionalmente conhecida, uma instituição a serviço da sociedade e, a partir de tal aspecto, deve integrar-se a ela, fornecendo e repensando suas informações a partir das reflexões de seu público e entorno, considerando o lugar, o tempo e a sociedade que o rodeia (MAGALDI, 2017, P.95).

Reflete-se que não há integração entre as três instituições pesquisadas: Arquivo Nacional, Fundação Biblioteca Nacional e FUNARTE, entende-se que estas informações deveriam estar disponíveis e terem tratativas diferenciadas por cada uma das áreas.

Compreende-se que a hiperconexão de dados com a integração entre áreas, exige uma política de investimento de grande aporte financeiro para a especificação e desenvolvimento de um sistema capaz de trazer na documentação os aspectos intrínsecos e extrínsecos ao objeto. Para além das dificuldades financeiras e tecnológicas, inerentes ao contexto nacional, a hiperconexão com interoperabilidade exige uma "troca de sacrifícios", que possivelmente as áreas envolvidas ainda não acordaram em realizar.

De acordo com Ferrez (1994) o objeto, ao ser adquirido pelo museu, passa por uma resignificação de sentidos e funções, ou seja, se torna um objeto musealizado, o qual deve ser evidenciado suas características intrínsecas e extrínsecas a ele, e que para tanto necessita ser documentado nas múltiplas possibilidades informacionais que o envolvem.

É neste sentido que evidenciar a trajetória das imagens torna-se relevante, pois é por meio desta interpretação biográfica que as características extrínsecas podem ser desveladas, rompendo com um silêncio histórico, tornando possível a construção de um discurso museológico, com base no que pode ser dizível, mas que por muito tem estado indizível.

As múltiplas possibilidades informacionais que envolvem o objeto museológico, na perspectiva da hiperconexão podem ser acessadas por diversos recursos de mídia, os quais são considerados hipermídias.

Entende-se que o termo hipermídia engloba os conceitos de: hipertexto, hiperdocumento e hiperlink e que a hiperconexão é resultante do processo de diversas



transformações no âmbito das tecnologias digitais, de acordo Sodré são hibridismos entre o velho e o novo.

Hibridizam-se igualmente as velhas formações discursivas (texto, som, imagem), dando margem ao aparecimento do que se tem chamado de hipertexto ou hiperímídia. com a Revolução Industrial ocorreu algo semelhante, como bem assinala Drucker<sup>1</sup>. A máquina a vapor (transformadora da relação matéria/energia) foi, assim como o computador para a contemporaneidade, o gatilho das transformações que levaram à mecanização da produção de bens. (SODRE, 2002,P.4)

A cultura das mídias surge, então, como a cultura da multiplicação midiática que se intensifica com a mistura entre linguagens e meios. Na internet, a forma de apresentação do texto muda da convencional para a hipertextual.

[...] um texto em formato digital, reconfigurável e fluído. Ele é composto por blocos elementares ligados por links que podem ser explorados em tempo real na tela. A noção de hiperdocumento generaliza, para todas as categorias de signos (imagens, animações, sons etc...), o princípio da mensagem em rede móvel que caracteriza o hipertexto (LÉVY, 1999 P.27).

É por meio da exploração de links, em tempo real e com apresentação na tela, que esta comunicação oral é realizada. Este processo de pesquisa se dá, em sua quase totalidade, por meio de consultas a sítios eletrônicos, com pouco ou nenhum contato presencial com as instituições e ou com as imagens analisadas. A metodologia adotada para a realização desta pesquisa, de caráter experimental, procura utilizar como base os conceitos para analisar duas imagens produzidas pelo fotógrafo Carlos Moskovic, ampara-se nos referencias teóricos apontados no texto.

Expor o modo como esse conjunto de coisas circula (em um momento inicial como mercadoria e a posteriori como coisas singulares e inalienáveis) até fazer parte da coleção Foto Carlos, salvaguardada na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), e como parte integrante da Coleção “Teatro - grupos teatrais em cena”, do Arquivo Nacional, evidencia que estas instituições poderiam, por meio do investimento em pesquisa, utilizar recursos intertextuais, explícitos ou implícitos, ou hiperlinks, criando um diálogo entre essas coleções, sem necessariamente ter que investir no desenvolvimento de um sistema que viesse a automatizar essa hiperconexão, bastando assim a comunicação com Arquivo e Biblioteca, com intuito de integrar essas áreas e posteriormente interoperar os dados provenientes dessa hiperconexão.





Julgo de grande interesse e utilidade para o SNT a aquisição ao acervo. (Souza, 2014, p.5 APUD RIBEIRO, PAULA ; GUIMARAES, A. R. S.2015 P-220)

Verifica-se a mesma situação no Arquivo Nacional e Fundação Biblioteca Nacional, com a diferença que estas instituições não são oficialmente as que salvaguardam a coleção Foto Carlos.



Figuras 10 e 11 – Fotografia – frente e verso A bruxinha que era boa -Moskovics,Carlos/Arquivo Nacional<sup>14</sup>



Figuras 12 – Fotografia – *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 Julho 1958.<sup>15</sup>

O modo como essas imagens circula, ou neste caso, não circulam, denotam entre outras coisas, desejos, demandas, sacrifícios e investimentos, que estão presentes em

<sup>14</sup>

Disponível

em:

[http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=1287872&v\\_ba=1](http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1287872&v_ba=1) acessado em: abr2018

<sup>15</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1958\\_20034.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1958_20034.pdf) abr.2018



determinados “regimes de valor” em dado tempo e espaço. Não há nenhuma informação associada a estas imagens que permita ao pesquisador buscar o histórico da fase social da imagem, para que então possa interpretar como se dá sua entrada ou saída, no estado de mercadoria, logo, neste contexto, não há menção a candidatura dessas imagens à mercadoria, estas são apenas produtos que trazem consigo alguma legenda, perdem assim a sua potencialidade, (são silenciadas), com isso deixam de se candidatar ao estado de mercadoria, já que dependem do contexto e do regime de valor atribuído, entendendo que cada contexto, “*produz o vínculo entre o ambiente social da mercadoria e seu estado simbólico e temporal*” (APPADURAI, 2008p. 29).

É extremamente valioso destacar a relevância de se analisar, o modo como às instituições que salvaguardam este material estão produzindo suas narrativas, visto que a diferença institucional configura diferentes atribuições de valor.

Portanto é por meio de uma análise interpretativa, da narrativa produzida por estas instituições, que considera inclusive o silêncio, que esta pesquisa investiga o que está dito e o que não está dito, porém tem significado, ou seja, investiga o que está implícito, o que é sugerido, seja pelas palavras, pelas imagens ou ainda, a falta de hiperconexão entre as instituições.

No contexto da interpretação e da significação, vale ressaltar o reconhecimento do trabalho prestado por Carlos Moskovic publicado no mesmo jornal em que a imagem analisada foi reproduzida, neste caso, em que, em sua vida social, esta imagem circulou:

“No jornal Correio da Manhã, de 9 de julho de 1963, é publicada uma matéria com o título “Vinte anos fotografando teatro”. O jornalista entrevistado enaltece o trabalho do fotógrafo Carlos e deixa registrada a relevância do fotógrafo para a memória do teatro brasileiro”. (RIBEIRO, PAULA ET AL, 2015, P.220..)



**Teatro** **VINTE ANOS FOTOGRAFANDO TEATRO**

Se algum dia alguém quiser fazer a história do novo teatro brasileiro terá que, finalmente, se documentar no arquivo do fotógrafo Carlos, que há vinte anos vem registrando em sua objetiva a evolução do teatro brasileiro, de "Os Comediantes" a "My fair lady". Ligase mesmo, o início de suas atividades, de fase solitária quando o mundo teatro estabelecia os seus primeiros passos no sentido de elaborar conceitos novos de direção e interpretação, recebendo de braços abertos a influência estrangeira, até onde a malotia dos nossos alcares retirava os seus modismos. Assim, a atividade de Carlos torna-se mais importante pois é o mais eficiente documentador de uma fase histórica de nossa cena, que no futuro será analisada como uma das mais importantes na elaboração do espetáculo teatral.

Procuramos ouvir de Carlos algumas impressões sobre essas duas décadas de atividade no meio teatral. A conversa foi tomando forma e recolhido em seu caderno, em meio a uma profusão de filmes e fotografias. Pelos painéis, retratos de grandes sucessos do teatro carioca: uma cena de Dalcina em "A filha de Iório"; um momento dramático de "Chuva"; também com Dulcina; Margarida Rey ao lado de Nicteto Bruno numa peça de Maria Jacintha que a nota memora não consegue definir; e "Sexy" com Sérgio Cardoso e "A casa de Bernarda Alba" com Pedro Miler de Calado.

Carlos não gosta de responder perguntas. Nem que a gente se faça. Verdade é que ele não gosta mesmo de estar em evidência. "As vezes a gente dá uma coisa e as pessoas pensam que a gente quer dar ao que dá o pé de lei. Absolutamente. Cada artista, seja fotógrafo, seja pintor, escultor ou ator, tem sua maneira de trabalhar. Definir este trabalho com palavras é impossível. A nossa definição seria o nosso próprio trabalho" — diz Carlos sem se aperceber que está falando em termos de "o estilo é o homem" ou coisa parecida. Contudo insistimos e vamos colhendo: "colhendo" não, "arrancando" as suas impressões.

"Nestes vinte anos de fotografar teatro, tirei-me o fotógrafo mais solicitado pelo meio. Quanta por cento das fotografias de peças que circulam pela imprensa, que ficam expostas às portas do teatro, que enfeitam os programas dos espetáculos, ganham os alburnos dos festivais de meu caderno. Dificilmente durante anos seguidos muito me louvaram. Em compensação sou ateliê praticamente "para" quando eu tenho uma "concomência de teatro". E isto deve-se levar em conta, pois o forte do meu faturamento não é o teatro. Já é o prazer de trabalhar para o teatro que me obriga a agir assim. E quando a peça é fotogênica, aí nem se fala..."

Procuramos sondar o que ele considera uma "peça fotogênica". Novamente o tema de teatro regional, mas por fim se explica: "Bem... peça fotogênica eu chamo uma peça que tem cenografia bem realizada, boa luz e bem vestida. Com estes elementos, eu consigo captar boas fotografias, escolhendo o momento dramático ou cômico adequado. Para isto tenho que conhecer a peça. Quanto ao enquadramento da cena, procuro auxiliá-lo no desenho, pintura, arquitetura... que são artes correlatas a que todos os bons fotógrafos sabem apertar, no momento exato."

E Carlos vai quando o assunto de Gide se repetir que no teatro é o melhor das coisas sem arte". E o bom gosto, acrescenta.

Agora chegou a dizer quem é o mais fotogênico entre os teatros brasileiros. Deixa estalar o nome de Tônia sem dar conta a Ilúvia. Diz que Tônia está subordinada ao binômio beleza e personalidade.

De um golpe de vista nós sabemos quem é fotogênico. Não é apenas uma questão de beleza. Em teatro, a "personagem fotogênica" é aquela que está bem realizada, física e interiormente. Certa vez quando Tônia se iniciava no cinema recebi fazer para um diretor um teste de fotogênica. A moça palpava fotogênica e não precisava de teste. E os filmes mostram que eu tinha razão. Todas as nossas primeiras figuras são fotogênicas, parece até uma condição para se conseguir o estacafete..."

E deixamos Carlos à vontade com uma fita de "My fair lady". Arquivo do fotógrafo o mural e estava lá, volta com ele negativo, e verdade seja dita, apesar de outros trabalhos importantes, em volta, que exigiam o seu comprometimento pessoal, ele não pensava mais que nos jogos de "My fair lady"...

Figuras 13 – Fotografia – *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 Julho 1963.<sup>16</sup>

Na aquela época, num tempo anterior a hiperconexão, as coisas circulavam, é verdade que em outro regime de valor, porém percebe-se que havia uma conexão na relação entre homens e coisas.

Essa apresentação pauta, de maneira primordial, o aspecto relacional entre instituições com finalidades distintas: Funarte (no papel de museu), Arquivo Nacional (na sua função original - arquivística) e biblioteca Nacional (na sua função original – biblioteca) e as coisas (nas suas funções mercantis e singularidades específicas). Sugere que sejam consideradas as relações institucionais e políticas, no processo de integração e operabilidade visto que estes são fatores determinantes para hiperconexão advindas da interface entre arquivo, biblioteca e museu.

E por fim destaca que hiperconexão advinda da interface entre arquivo, biblioteca e museu é potencial para a compreensão da trajetória da fotografia, uma vez que, a imagem, enquanto suporte e conteúdo é portadora de informação, antes e depois de ser adquirida pela instituição. Essa informação quando interpretada, produz sentido e significado, torna-se narrativa, passível de ser musealizada.

## Referências:

- APPADURAI, ARJUN Introdução: Mercadorias e a Política de Valor. In: *A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*. Niterói: Eduff, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.



BOHADANA, Estrella; MARQUES, Marcio. A escritura e o papel na era digital. *Aprender: Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação*. Vitória da Conquista, n° 3, p. 63-78, jul.-dez. 2003.

DESVALLÉES, A; MAIRESSE. *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM. Armand Colin. 2013

DAVIS Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. *Cadernos de ensaios*, Rio de Janeiro, n. 2 – Estudos de museologia, p. 64-73, 1994.

GINZBURG, Carlo. Provas e possibilidades à margem de «Il ritorno de Martin Guerre», de Natalie Zernon Davis In: *A microhistória e outros ensaios*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/ Difel, 1991.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência*. O futuro do pensamento na era da informática. 1. ed. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

MAGALDI, MONIQUE BATISTA. A DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÃO EM MUSEUS DE ARTE; A MUSEALIZAÇÃO DOS PROCESSOS, A HISTÓRIA DA EXPOSIÇÃO E A MUSEOGRAFIA. 2017. 297 P. TESE (DOUTORADO - PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO)- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, 2017. 1. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/24637>>. Acesso em: abr. 2018.

MUNSLOW, Alun. *Desconstruindo a História*. Tradução de Renata G. Nascimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

RIBEIRO, PAULA; GUIMARAES, A. R. S.; *Rio Fotograficamente* , v. 1., p. 197-232, 2016.

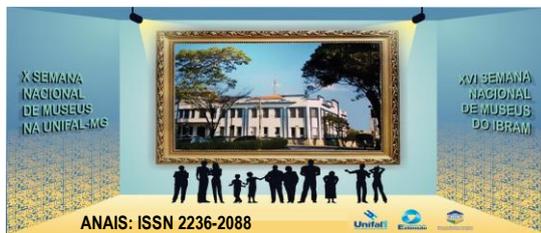
SILVA, Wagner Rodrigues. KOCH, INGEDORE VILLAÇA; ELIAS, VANDA MARIA. 2008. *LER E COMPREENDER OS SENTIDOS DO TEXTO*. SÃO PAULO: CONTEXTO.

SOARES, Bruno Brulon. Caminhos modernos da musealização: a fabricação de musealía no Ocidente. *Revista Tempo Amazonico*, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 42 -61, jul-dez. 2015. Disponível em: <[http://www.academia.edu/31072721/Caminhos\\_modernos\\_da\\_musealiza%C3%A7%C3%A3o\\_a\\_fabrica%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_musealia\\_no\\_Ocidente](http://www.academia.edu/31072721/Caminhos_modernos_da_musealiza%C3%A7%C3%A3o_a_fabrica%C3%A7%C3%A3o_de_musealia_no_Ocidente)>. Acesso em: abr. 2018.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988, 2a. Ed.

SODRE, Muniz, 1942. Virtus como metáfora. In: *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede* / Muniz Sodré. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.

SODRE, Muniz, 1942. Virtus como metáfora. In: *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede* / Muniz Sodré. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.



## Anexos

Pessoa	Titulação	Cargo/Função	Instituição	Responsabilidade
Correio da Manhã (jornal : Rio de Janeiro)				produtor (ver)
dos Santos, Milton				fotógrafo(a)
Foto Carlos				ateliê fotográfico (ver)
Foto Emerico, Foto Emerico				ateliê fotográfico (ver)
Foto Studio Rembrandt				ateliê fotográfico (ver)
França				fotógrafo(a)
Gafner, George				fotógrafo(a)
Gallo, Amicucci				fotógrafo(a)
Gomes da Costa, Manoel				fotógrafo(a)
Machado, Rodolfo				fotógrafo(a)
Santos, Gilmar				fotógrafo(a)
Sasso, Ricardo				fotógrafo(a)

Fonte:

[http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=1287872&v\\_aba=1](http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1287872&v_aba=1)



ID da Imagem: 3355428 Lote: 87 - FOTOGRAFIA  
02 FOTÓGRAFO CARLOS MOSCOVIS DESFILE COMEMORATIVO 1º DE MAIO  
NO CAMPO DO BANGÚ ATLÉTICO CLUBE FUNCIONÁRIOS DA FÁBRICA  
TECELAGEM BANGÚ FORMATO 18 X 24 CM BEM CONSERVADOS RARO  
REGISTRO  
Preço de contrato: R\$ 40.00



ID da Imagem: 3355411 Lote: 81 -  
FOTOGRAFIA CARLOS MOSCOVIS EVENTO COMEMORATIVO DE  
FUNCIONÁRIOS DA FÁBRICA BANGÚ CARRO ALEGÓRICO  
REPRESENTANDO A FÁBRICA DE TECIDOS BANGÚ REALIZADO NO  
ESTÁDIO GUILHERME DA SILVEIRA (CAMPO DO BANGÚ ATLÉTICO  
CLUBE) FORMATO 18 X 24 CM. BEM CONSERVADO  
Preço de contrato: R\$ 40.00



## O ACERVO DO ARQUIVO MUSEU DE LITERATURA-BRASILEIRA E A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO LITERÁRIO- QUESTÕES PARA DEBATE

Daniela Carvalho Sophia<sup>1</sup>

### RESUMO:

No trabalho, examinarei o perfil do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Por meio de pesquisa bibliográfica e documental, apresentarei suas principais características e a evolução de alguns indicadores utilizados. No âmbito dessa discussão, tratarei da musealização do patrimônio literário brasileiro, mapeando as suas esferas de consagração no campo institucional e contribuindo para o aprofundamento dos debates no campo do patrimônio literário no Brasil.

### ABSTRACT:

I will examine the profile of the Brazilian Literature Archive-Museum of the Casa de Rui Barbosa Foundation. Through bibliographic and documentary research, I will present its main characteristics and the evolution of some indicators used. In the context of this discussion, I will discuss the musealization of the Brazilian literary heritage, mapping its spheres of consecration in the institutional field and contributing to the deepening of debates in the field of literary heritage in Brazil.

---

<sup>1</sup> Doutora em História das Ciências (COC/Fiocruz), Analista em Ciência e Tecnologia da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB/MINC) e mestranda em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). [daniela.sophia@rb.gov.br](mailto:daniela.sophia@rb.gov.br)



Neste trabalho procuro construir um objeto teórico-crítico: a musealização do patrimônio literário brasileiro. Apresentarei, para ilustrar a apresentação, o perfil do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Por meio de pesquisa bibliográfica e documental, examinarei suas principais características e a evolução de alguns indicadores utilizados.

O AMLB, que possui uma importância estratégica relativamente à proteção do patrimônio cultural literário brasileiro, reúne um acervo de 134 arquivos privados de escritores nacionais, uma coleção de documentos avulsos e um notável acervo museológico, formado por cerca de 1.400 peças (VASCONCELLOS, 2012). Ao conservar, estudar, expor e transmitir o patrimônio material concernente ao fazer literário e ao seu meio, o AMLB tornou-se um importante local para salvaguarda de acervos dessa natureza<sup>2</sup>.

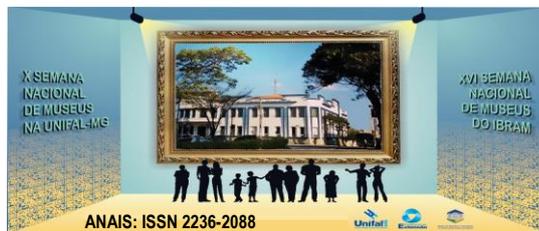
As mudanças políticas e administrativas recentemente levadas a cabo no país e o surgimento de novas tecnologias para manter e divulgar os arquivos do AMLB têm imposto novos desafios ao Arquivo-Museu. Assim, faz-se imperioso examinar instrumentos e métodos que subsidiem os gestores com informações mais detalhadas sobre o perfil desse acervo, de forma a proporcionar uma melhor compreensão do que representa a entidade, especialmente nesse contexto de transformações em marcha. No entanto, os desafios apresentados são diversos, tendo em vista a composição desse *corpus* arquivístico e a dupla função exercida pelo AMLB, a saber: a de repositório de material arquivístico e, ao mesmo tempo, de museu, conservando, estudando, expondo e transmitindo o patrimônio material e imaterial de escritores brasileiros.

Não obstante seu reconhecimento como local para recebimento, conservação e guarda de arquivos de intelectuais da Literatura, no âmbito institucional algumas questões ainda precisariam ser mais bem elucidadas e sistematizadas: o que é patrimônio literário? Quais as características inerentes à acervos dessa natureza? Como circunscrevê-lo?

As reflexões aqui colocadas resultam das atividades que venho desenvolvendo desde 2011, decorrente das minhas funções como pesquisadora da Coordenação de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins (2011-2015); e como analista em

---

<sup>2</sup>As atividades empreendidas pelo AMLB no âmbito do fazer museológico vão ao encontro do disposto no estatuto de 2007 do Conselho Internacional de Museus (Icom): “o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite”(DESVALLÉES; MAIRESSE, 2009).



Ciência e Tecnologia na coordenação do Projeto Memória e História do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, implementado na Fundação Casa de Rui Barbosa (2016-2018). Nesses dois ambientes, lidei diretamente com questões referentes ao patrimônio e aos instrumentos necessários à sua preservação. Vivenciei diariamente inúmeros problemas e questões de ordem política e administrativa: dificuldades na execução orçamentária, recursos humanos nem sempre preparados para lidar com assuntos da máquina pública, academia e administração sobrepondo-se em discussões nem sempre apropriadas à melhor definição das medidas a serem implementadas e dificuldades orçamentárias advindas da própria gestão do Ministério do Planejamento.

Desde já, considero aqui como patrimônio *“todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado”* (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2009), um bem público cuja preservação deve ser assegurada pelas coletividades. Essa noção se remete ao conjunto de todos os bens ou valores, naturais ou criados pelo homem, materiais ou imateriais, sem limite de tempo nem de lugar, que sejam simplesmente herdados dos ascendentes e ancestrais de gerações anteriores ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes das gerações futuras (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 74).

Outro conceito utilizado neste trabalho refere-se à expressão “musealização”. Por musealização, nesta pesquisa, compreendo *“a operação que tende a extrair, fisicamente e conceitualmente, uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem e dar-lhe um status de museu, transformá-lo em objeto do museu (ou museália)”* (DESVALLÉES; MAIRELLE, 2011, p. 251-270). O processo de musealização – como é aqui entendido – não consiste tão somente em tomar um objeto para colocá-lo dentro do recinto do museu. A musealização implica em um complexo processo de identificação, patrimonialização, seleção, “tesaurização” e preservação, operando-se aí uma mudança no *status* do objeto.

Feita tal observação, destacamos que trataremos nessa apresentação de parte desse processo, a saber, a *identificação e delimitação* desse patrimônio. O trabalho que aqui apresento tem como propósito compreender os *processos de construção de valor do campo literário como parte do processo de musealização*. Está centrado na exposição de um amplo material para pesquisa e consiste na apresentação do vasto levantamento realizado, condição necessária e inerente, ao nosso ver, ao processo de musealização.



Para tal empreitada, identificarei os elementos que constituem o universo simbólico dos intelectuais do campo da literatura no Brasil, que, ao produzir, conservar, estudar, expor e transmitir o patrimônio material concernente ao fazer literário brasileiro e ao seu meio, passam a atuar como agentes no campo e contribuem para formar o universo simbólico em torno do qual o patrimônio literário será constituído. O tema torna-se mais relevante se considerarmos que a literatura e, por conseguinte, o *patrimônio literário* são *alguns dos principais elementos constitutivos da identidade de uma nação*. Vejamos: o personagem Peri, do romance *Guarani*, por exemplo, desempenhou um papel fundamental na construção da identidade brasileira. Ou Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato, criado em 1914, construído como símbolo do caboclo atrasado, abandonado por seus governantes à própria sorte, à indigência e às doenças, sendo constantemente renegado. Ou mesmo, mais adiante, na segunda década do século XX, em 1928, na corrente do Modernismo, Macunaíma, o anti-herói criado por Mario de Andrade em uma obra repleta especificidades da cultura e do povo brasileiro, inserido em um movimento de identificação e articulação de um discurso em torno da “verdadeira” identidade nacional. Por fim, em um último exemplo, reporto-me aqui à célebre obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, um trabalho decorrente de uma viagem do escritor ao sertão mineiro nos idos de 1954, que põe em relevo problemas cruciais da história do país; a trajetória de Riobaldo, permeada de carga simbólica e mítica, relaciona-se a processos constitutivos de nossa sociedade.

Todos os temas de que se ocupa a história e a crítica literária são deveras interessantes e relevantes para o objeto em questão, mas é importante pontuar – em sintonia com as reflexões feitas por Anne Marie Thiesse – que *a literatura* de fato teve um importante desempenho *na formação da ideia de nação*, participando na construção do que Benedict Anderson (2011) denomina como “comunidade imaginada”. Aqui tratamos especificamente da formação e afirmação da nação brasileira.

Ora, se o que faz a nação é um legado rico de recordações, se pertencer à nação é ser um dos herdeiros desse patrimônio comum e indivisível, todo o processo de formação identitária consiste, pois, em determinar o patrimônio de cada nação e difundi-lo. O tema se torna ainda mais relevante se considerarmos as mudanças estruturais pelas quais estão passando, no final do século XX, as sociedades modernas, deslocando as estruturas e processos sociais centrais e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2003).



É justamente na esfera da cultura, e especificamente na da literatura, que se estabelecem as bases das diversas nações (THIESSE, 2001). Qualquer nação possui ancestrais fundadores, uma língua, heróis, lugares de memórias, dentre outras diversas categorias (THIESSE, 2011). O patrimônio literário, uma vez identificado, seria uma dessas categorias de que fala Anne-Marie Thiesse (2001) e teria como função assegurar a totalidade da comunicação no interior da nação. No patrimônio literário deve a nação, pois, reconhecer-se e celebrar-se. É – no limite – um museu vivo composto por grandes ancestrais, depositário dos vestígios de sua cultura de origem e no qual, por meio da tradição, conservam-se os legados primitivos.

Com isso, quero dizer que as crenças, valores, códigos comportamentais e todo o conjunto coordenado de representações, símbolos e imagens produzidos pelo fazer literário se constituem no caleidoscópio por meio do qual tal patrimônio literário forma-se, tornando-se imprescindível seu entendimento e mapeamento no processo de musealização. Todo processo de formação identitária consiste, pois, em determinar o patrimônio de cada nação e difundi-lo. Assim, chego à questão que permeia todo o meu trabalho: como circunscrever o patrimônio literário de uma nação, nesse caso, da nação brasileira?

Uma direção possível em que este trabalho pretende se orientar é a de investigar experiências constituintes do campo literário brasileiro. Trata-se de uma tarefa complexa e que supõe identificação e compreensão do universo simbólico e das relações que esse universo estabelece com outras formas de sociabilidade e seus lugares de encontro. No caso brasileiro, o universo simbólico que constitui os processos de construção de valor do campo literário e as distintas formas de sociabilidade na constituição de tal universo ainda se apresenta como território a ser mais bem explorado no âmbito do processo de musealização. O que será apresentado, neste projeto, é apenas uma parcela das possibilidades de investigação que as discussões acerca do patrimônio literário suscitam, ainda mais se considerarmos que a literatura se trata de uma categoria cujo entendimento e significado são dotados de subjetividade e múltiplas acepções.

O termo “literatura”, da palavra em latim *litteratura*, de início era conceituado como “o ensino das letras, da leitura e da escrita” e passou a designar a arte literária ou mesmo a arte das belas letras (NASCENTES, 1955). Tendo em vista que a literatura é um fenômeno relacionado à arte, e especificamente à arte literária, se faz necessário destacar a ideia de Terry Eagleton de que não é possível ver a literatura como categoria objetiva, pois teria ela



suas raízes nas estruturas mais profundas de crenças “*tão inabaláveis quanto o edifício Empire State*” (EAGLETON, 1983, p. 17). Antônio Candido define a literatura como um “*sistema por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens e de interpretação das diferentes esferas da realidade*” (CANDIDO, 1981, p. 24). Como afirmou Otto Maria Carpeaux, trata-se a literatura de ser uma expressão estilística do espírito objetivo, autônomo e, ao mesmo tempo, um reflexo das situações sociais (CARPEAUX, 1978, p. 35). Podemos, inclusive, pôr em discussão a ideia estabelecida por Terry Eagleton (1983) e considerar a literatura como a escrita imaginativa no sentido de ficção. Todas as definições a que me reporto possuem, no entanto, um denominador comum, do qual tratarei neste trabalho: a subjetividade e o universo simbólico estão presentes, em maior ou menor grau, nas definições daquilo que se subentende ser literatura.

Assim, tendo em vista a complexidade de definir o próprio fenômeno literário e a importância que guarda tal patrimônio como aspecto constituinte de uma nação, desde já, destaco que qualquer reflexão sobre sua constituição enfrenta, de início, o dilema de saber se é viável (ou até que ponto é possível) precisar as *fronteiras que delimitam o fenômeno da literatura*. Perceba-se que, quando se fala em fronteiras da literatura, apesar da necessidade de inclusão de certos autores ou textos como pertencentes ao patrimônio literário e da exclusão de outros, não se deve deixar de vislumbrar a existência de situações híbridas que desvanecem a rigidez com que eventualmente intuía-se postular a existência de um patrimônio literário com margens solidamente definidas. Rui Barbosa, por exemplo, político e importante jurista brasileiro conhecido por seus trabalhos jurídicos e políticos, escreveu alguns poemas, compilados no segundo tomo de suas obras completas. O poeta Carlos Drummond de Andrade teria recusado o convite de prefaciar o volume – o que acabou sendo feito pelo amigo e então presidente da Casa Rui Barbosa, Américo Jacobina Lacombe –, por não reconhecer as qualidades poéticas do polímato brasileiro, identificando-o como jurista e político no lugar de poeta e escritor.

Assim, se é ineludível que o romance *Iracema* de José de Alencar ou *Dom Casmurro* de Machado de Assis inserem-se no campo da literatura, já os sermões de Padre Antônio Vieira poderiam ser lidos e percebidos como uma obra híbrida – nos dizeres de Carlos Reis, na medida em que nela se alternam eventos e situações ficcionais e eventos e situações históricas (REIS, 1999). Em outra ocorrência, verifica-se a possibilidade de que



haja uma mudança completa no estatuto de uma obra, causada pela forma como certos textos passam a ser lidos: até que ponto a Carta de Caminha,, enviada ao rei dom Manuel informando a “descoberta” do Brasil, encontra-se (ou não) no campo da literatura (ARAÚJO, 2011)?

Além disso, cabe mencionar ainda outros dilemas que acercam os debates sobre as fronteiras da literatura: por exemplo, quando se procura determinar as fronteiras de uma literatura nacional, em confrontação com outra literatura nacional e em relação direta com os movimentos da história geral. É nesse contexto que se aborda o dilema de saber quando a literatura brasileira começa como literatura independente da portuguesa, por exemplo. A questão, como aborda Carlos Reis, não é consensual, nem se resolve apenas tendo em atenção a independência do Brasil – nesse caso, a literatura brasileira forçosamente teria início no ano de 1822, mas muitos escritores e críticos literários brasileiros identificam sua origem para aquém do século XIX. Afrânio Coutinho (1981), por exemplo, afirma que a literatura iniciou-se no *“instante em que o primeiro homem europeu aqui pôs o pé, aqui se instalou, iniciando uma nova realidade histórica, criando novas vivências, que traduziu em cantos e contos populares, germinando uma nova literatura”* (p. 38).

Câmara Cascudo amplia ainda mais a fluidez das fronteiras da literatura ao abordar a literatura oral, expressão cunhada por Paul Sébillot e que abarca *“aquilo que, para as pessoas que não leem, substitui a produção literária”* (CASCUDO, 1978, p. 23).<sup>3</sup> De início limitada aos provérbios, ampliou-se alcançando horizontes maiores, incluindo-se nessa abordagem o canto popular, as cantigas, os jogos infantis, as danças de roda, entre outras manifestações. Se, por um lado, visualiza-se a literatura “oficial”, chamada assim pela obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, *o que expressa uma ação refletida e puramente intelectual, por outro lado, vislumbra-se uma literatura que age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas* (CASCUDO, 1978). Trata-se da descrição feita por Cascudo (1978), segundo o qual a literatura oral brasileira reuniria todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição. Neste trabalho parece pertinente, portanto, que se considere a literatura brasileira como um extenso âmbito de limites fluidos, já que a literatura parece invadir outros territórios e domínios e imbricar-se neles, característica essa que não pode ser ignorada por sua musealização.

---

<sup>3</sup> No original: “ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les production littéraires” (CASCUDO, 1978, p. 23).

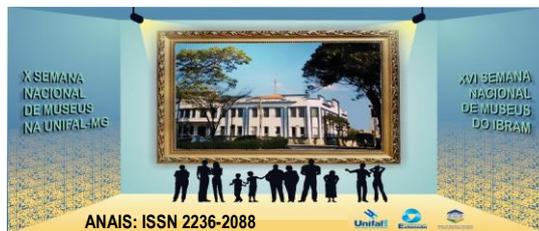


A apreciação do patrimônio literário como um campo próprio e específico relaciona-se não somente ao aspecto da linguagem literária e aos objetos e questões que a circundam, mas, sobretudo, ao *domínio institucional do patrimônio literário* – aquilo a que neste trabalho dedicarei maior atenção. As instituições, de fato, desempenham um importante papel na articulação das narrativas sobre o patrimônio literário brasileiro. É certo destacar aqui a relevância dada por Bronisław Kasper Malinowski às instituições, definidas por este como unidades autônomas, fundamentadas nas normas sociais, às quais se encarregará a tarefa de implantar a integração, a cooperação e a solidariedade, objetivando e organizando as relações humanas.

As instituições, que representam unidades de organização, são consideradas como dotadas de funcionalidades sociais e, mediante mecanismos materiais desenvolvidos por determinado grupo, seguem regras e procedimentos específicos. Legitimadas por uma marca dotada de significado simbólico, visam satisfazer as necessidades humanas de todas as espécies. Como acentuam Peter Berger e Thomas Luckman (2004), as instituições, pelo simples fato de existirem, controlam o comportamento humano estabelecendo padrões de conduta previamente definidos, canalizando a conduta do homem em uma direção, em oposição às muitas outras direções teoricamente possíveis.

É sobre esse ponto e abordagem que proponho dedicar-me nesta comunicação, apresentando o acaso do Arquivo Museu de Literatura Brasileira como uma das inúmeras unidades de organização que contribuem para conformar e delimitar o patrimônio literário brasileiro, definindo papéis e identificando o universo simbólico em torno do qual será constituído o campo literário.

É interessante perceber que, quando mencionamos a literatura como instituição, inevitavelmente conotações sobre o fenômeno literário vêm à tona. Pode-se sugerir, a despeito do termo, mentalidades e comportamentos estáticos, hierarquizados e pouco propensos à inovação (REIS, 1999). Defenderei que a questão fundamental sobre a instituição, no entanto, é o papel que ela representa na reprodução da ordem social no mundo; as instituições produzem, é certo, seus efeitos na sociedade por meio do peso mítico e simbólico de suas paredes no mundo exterior (IGNATIEFF, 1987). Peter Berger e Thomas Luckman (2004) apresentam semelhante exame ao afirmarem que a lógica das instituições não residiria nelas mesmas ou nas suas funções externas, mas na maneira como estas teriam sido tratadas, na reflexão de que se ocupariam: “a consciência impõe a



*qualidade de lógica à ordem institucional*” (BERGER; LUCKMAN, 2004, p. 91). Dessa forma, quando, neste trabalho, me refiro à instituição literária, estou desde logo a me remeter a práticas e sujeitos reunidos em torno de organizações precisas, ordenadas no tempo e no espaço, que asseguram ao fenômeno literário sua configuração.

As instituições se constituem em um sistema de valores em nome do qual os homens se organizam. Desse conceito, excluem-se, portanto, nesta pesquisa, as atividades culturais que não conseguiram encontrar formas estáveis e organizadas no campo literário (CAUNE, 2014). A partir dessa abordagem, penso que, se passasse a questionar as instituições literárias, poderia começar a compreender como as instituições causam efeitos no domínio simbólico e imaginário e, sobretudo, demarcam aquilo que se considera como patrimônio literário, constituído, no seu limite, na consciência e na prática dos sujeitos que o integram. Afinal, para quem o patrimônio literário representa uma referência a ser conservada? Para quem ele pode ser descartado? Eis as questões que serão apresentadas e discutidas no âmbito da mesa redonda, a partir da experiência do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

## Referências:

- ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (Org.). *Escrever a Nação: literatura e nacionalidade*. Guimarães: Opera Omnia, 2011. p. 45-53.
- ARAÚJO, Inesita. *A reconversão do olhar: prática discursiva e produção dos sentidos na intervenção social*. Editora UNISINOS, São Leopoldo, 2000.
- BERGER, Peter L.; LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 24. ed. Petrópolis, 2004.
- BORGES, Luiz Carlos; CAMPOS, Marcio D’Oliveira. Patrimônio como valor, entre ressonância e aderência. In: ENCONTRO ANUAL DO SUBCOMITÊ REGIONAL DE MUSEOLOGIA PARA AMÉRICA LATINA E O CARIBE – ICOFOM LAM, 2012, Petrópolis. *Documentos de trabalho...* Petrópolis: Unirio/Mast, 2012. Disponível em: <<http://www.sulear.com.br/textos/BORGES%20e%20CAMPOS%20Patrimonio%20como%20Valor%20IV%20SIAM.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p.17-59.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: 1981, Editora Itatiaia. v. I.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. v. I.
- CASCUDO, Câmara. *História da Literatura Oral no Brasil*, Rio de Janeiro: Livraria Jose Olympio, 1978.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 2 vol.



CAUNE, Jean. *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. 1. ed. Tradução de Laan Mendes de Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ministério da Cultura; Global, 2001. 2 v.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ministério da Cultura; Global, 1989. 2 v.

DEVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.

DIDIER, Béatrice (Org.). *Dictionnaire Universel des Littératures*. Press Universitaires de France, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1983.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPA, 2003.

IGNATIEFF, Michael. Instituições totais e classes trabalhadoras. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 185-193, mar./ago. 1987.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1955. Disponível em: <<https://ia601700.us.archive.org/25/items/AntenorNascentesDicionarioEtimologicoDaLinguaPortuguesaTomol/DicionarioEtimolgicoDaLinguaPortuguesa.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RANGEL, Rosangela Florido. *Sabadoye: uma academia literária alternativa?* 2008. 140 f. Dissertação (Mestrado em História, Políticas e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

SOPHIA, Daniela Carvalho. O acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: histórico, perfil e função. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 128-144, 2017.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Seuil, 2001.

VASCONCELOS, Eliane; XAVIER, Laura Regina. *Guia do Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.



## MUSEU E VIZINHANÇA: UM ESTUDO DOS PROGRAMAS “CAFÉ COM VIZINHOS” E “CONVERSA DE GALERIA ESPECIAL -VIZINHO CONVIDADO” DO MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR)

Clarissa Bastos de Oliveira<sup>1</sup>

### RESUMO:

Este artigo irá analisar a relação que o Museu de Arte do Rio (MAR) estabelece com os moradores e trabalhadores da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, a partir do acompanhamento o Programa Vizinhos do MAR, mais especificamente dos sub-programas projetos “Café com Vizinhos” e “Conversas de Galeria Especial – Vizinho Convidado”.

**PALAVRAS CHAVE:** Museu. Museu de Arte do Rio. Comunidade. Público. Mediação.

O presente trabalho é um recorte da pesquisa que está sendo realizada para a dissertação do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST), no qual buscamos compreender de a relação desenvolvida entre o Museu de Arte do Rio (MAR) e os moradores e trabalhadores (incluindo artistas e representantes de instituições culturais e movimentos sociais) da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. Mais especificamente, iremos observar o programa “Vizinhos do MAR”, como veremos mais adiante.

Ao longo da última década temos observado um longo debate em torno do que vem sendo chamado de vocação cultural da cidade do Rio de Janeiro. Podemos observar que a Prefeitura está mobilizando esforços para requalificar e introduzir a cidade na rede das chamadas cidades mundiais ou cidades globais (SASSEM, 1993), realizando projetos de intervenções capazes de qualificar o Rio para a competitividade do sistema global, adequando-o a novos fluxos internacionais e nacionais de turismo e de consumo urbano. Neste contexto, foi planejada a construção de novos museus, como o Museu de Arte do Rio (MAR), o Museu do Amanhã e a nova sede do Museu da Imagem e do Som, sendo os dois primeiros dentro do projeto “Porto Maravilha”. É importante adiantar que as transformações que estão ocorrendo apresentam consequências relevantes para a população e para a cidade.

O Museu de Arte do Rio (MAR) possui um projeto arquitetônico que buscou unir o já tombado Palacete Dom João VI, construído em 1912, com o edifício vizinho de linhas

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST).



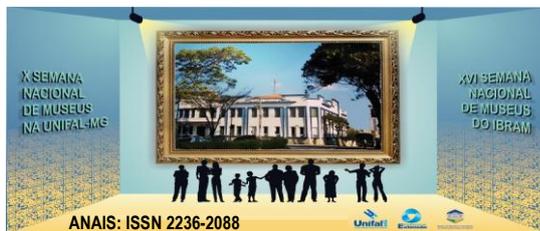
modernistas, construído na década de 1940, que abrigava o terminal rodoviário Mariano Procópio no térreo e o Hospital da Polícia Civil nos andares superiores. O Palacete Dom João VI abriga as exposições do museu, enquanto o edifício vizinho é ocupado pela Escola do Olhar<sup>2</sup>, de modo que esses dois espaços se complementam. A proposta inicial do Museu é contar a história do Rio de Janeiro por meio da arte, promovendo *“uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais”* (Site MAR, 2016).

A Escola do Olhar abriga, entre diversos outros projetos, o programa “Vizinhos do MAR”, que convida os moradores da região portuária a se envolverem e a participarem das ações e atividades executadas pelo MAR, buscando fortalecer os vínculos colaborativos entre o museu e a população que habita o território no qual está inserido. O Projeto “Vizinhos do MAR” é voltado para um público específico, buscando se aproximar de maneira estratégica e estimular a participação de moradores e trabalhadores na programação do Museu. É constituído pelos seguintes sub-projetos:

- “Carteira de Vizinho do MAR”, que garante livre acesso a todas as exposições do museu, desde que o visitante seja morador dos bairros da Saúde, Gamboa ou Santo Cristo (futuramente o bairro do Caju também será incluído), e devidamente cadastrado no programa. Inicialmente, este programa também era estendido aos moradores do Centro e aos trabalhadores da zona portuária;
- “Ofícios e Saberes da Região”, que, a partir do mapeamento das diferentes atividades artísticas realizadas no entorno, busca convidar os artistas e artífices a integrarem o corpo de workshops oferecidos pela Escola do Olhar;
- “Café com Vizinhos”, cujos encontros são realizados nos primeiros sábados do mês buscando mapear e desenvolver projetos em conjunto com artistas, produtores culturais, lideranças locais, representantes de instituições vizinhos do MAR e moradores;
- “Conversa de Galeria Especial – Vizinho Convidado”, onde um “vizinho” participante do Café com Vizinhos é escolhido mensalmente para debater alguma obra exposta nas galerias do MAR, a partir de suas vivências, memórias e afetos.

---

<sup>2</sup> O edifício onde se situa a Escola do Olhar abriga os espaços administrativos, auditório e as gerências de conteúdo e de educação. A Escola do Olhar tem como foco principal formar educadores da rede pública de ensino e, conforme descrição encontrada no site do Museu, “desenvolve um programa acadêmico, construído em colaboração com universidades, para discutir arte, cultura da imagem, educação e práticas curatoriais”.

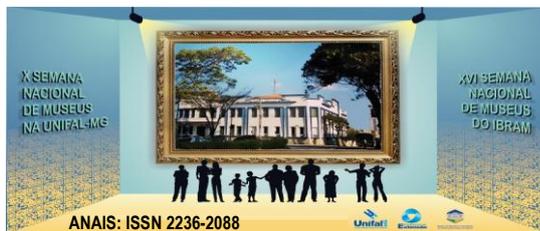


Um outro projeto que já fez parte do programa Vizinhos do MAR foi o “Cineclubes Vizinhos do MAR”, idealizado em parceria com o Coletivo 72 Horas, onde são exibidos os filmes produzidos no Festival 72 Horas. A ideia deste festival é produzir curtas a partir de um tema definido pelo Coletivo, tendo como regra geral que o processo de produção, começando pela elaboração do roteiro, passando pela filmagem até chegar a edição final deve ser realizado em 72 horas.

Nesta pesquisa, focamos nos projetos “Café com Vizinhos” e “Conversas de Galeria Especial – Vizinho Convidado”, observando como se estabelece essa relação entre o MAR e seus vizinhos (termo adotado pelo MAR para se referir aos moradores e trabalhadores da região e acatado por estes), a forma como estes percebem e se apropriam do espaço do museu e de que modo eles retroalimentam por meio de uma relação de troca. A nossa participação nestes encontros para esta investigação vem ocorrendo desde junho de 2017 até a presente data. Entendemos que este objeto de pesquisa não deve ser estudado de maneira isolada do contexto em que ele se insere e tampouco de um ponto de vista institucional. Para isso, observamos não só o projeto, mas o que está nas entrelinhas, uma vez que não é possível separar a população e as instituições culturais do território em que elas estão inseridas e das transformações que vêm ocorrendo. Estas transformações urbanas interferem diretamente no campo social, no patrimônio e nas memórias da população local.

O projeto “Conversa de Galeria Especial – Vizinho Convidado” é uma variação do projeto “Conversa de Galeria”, no qual um crítico de arte, artista ou acadêmico é convidado para debater algum tema dentro de uma das exposições em cartaz. A “Conversa de Galeria Especial” é recente, tendo apenas sete edições realizadas até fevereiro de 2016, e a princípio se chamava “De Carteirinha - Edição Especial com Vizinho Convidado”. A “Conversa de Galeria” possui uma dinâmica bastante parecida com a mediação realizada pelos próprios educadores do Museu.

Para entendermos o “Conversa de Galeria Especial”, é importante entendermos também a dinâmica do “Café com Vizinhos”, uma vez que é nestes encontros que se escolhe o tema e o “vizinho” que irá conduzir a conversa. Não apenas por isso, o “Café” é um espaço importante de fala, onde podemos perceber alguns posicionamentos, memórias e depoimentos de outros vizinhos, ampliando a observação para além do discurso daqueles que participam das “Conversas de Galeria”.



Para entendermos o projeto “Vizinhos do Museu” é necessário compreender em qual contexto histórico e social o MAR foi construído e quem são esses vizinhos. Este museu foi inaugurado em março de 2013, sendo parte integrante do projeto Porto Maravilha<sup>3</sup>. O MAR se encontra localizado na Praça Mauá, na Zona Portuária do centro do Rio de Janeiro, cujo entorno abriga o centro econômico e financeiro da cidade e uma população majoritariamente composta por segmentos sociais de classe média baixa e por residentes de algumas favelas, que são diretamente ou indiretamente afetadas por estas transformações. A Zona Portuária apresenta uma grande diversidade cultural, que podemos observar em suas construções, sua paisagem urbana, sítios arqueológicos, história de vida dos moradores, eventos culturais populares, manifestações religiosas, etc. Toda essa diversidade faz parte do cotidiano daqueles que residem e trabalham nessa área.

Dentro do projeto Porto Maravilha podemos identificar diversos pontos de conflitos e tensões. É possível observar, por exemplo, processos de gentrificação<sup>4</sup> da área e de remoção de algumas residências. Podemos dizer, de um modo geral, que o processo de gentrificação tem a ver com a revalorização do patrimônio histórico de centros urbanos, sua transformação em um pólo turístico e a subsequente transformação comercial desses espaços.

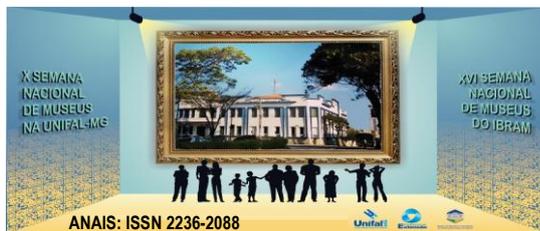
As instituições culturais desempenham um papel destacado na construção desse processo, especialmente quando se entende sua dimensão empresarial e sua capacidade de gerar infraestruturas, por exemplo, quando o governo articula um planejamento urbano que contempla a instalação de museus e centros culturais. As iniciativas culturais se convertem, desse modo, em um dos principais focos de investimento, transformando-se em símbolos de uma comunidade dinâmica.

O anúncio do replanejamento estratégico de uma cidade, muitas vezes gera um sentimento de crise, ou seja, de que a cidade necessita de uma grande transformação para reativar sua economia, de modo a ganhar o apoio da população (VAINER, 2009). Neste

---

<sup>3</sup> O projeto intitulado Porto Maravilha é uma intervenção urbanística de renovação urbana na antiga zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, que envolve os bairros de Saúde, Santo Cristo e Gamboa, envolvendo também o Morro da Conceição, e pretendia revitalizar uma extensa área de 4 Km<sup>2</sup>. Tal projeto propõe uma completa refuncionalização urbana da área central, promovendo uma reocupação da área com novos edifícios, equipamentos urbanos e serviços ligados ao setor de serviços e empreendimentos de alta tecnologia (FERREIRA, 2010).

<sup>4</sup> Gentrificação é um termo que expressa o processo de renovação urbana das áreas centrais, em geral por meio de uma retomada do território por classes econômicas mais abastadas, que refuncionalizam o uso e ocupação da área. Os impactos negativos deste processo afetam, sobretudo, a população local de baixa renda e pequenos empresários. O termo foi originariamente apresentado pela primeira vez pela socióloga britânica Ruth Glass, em 1964.



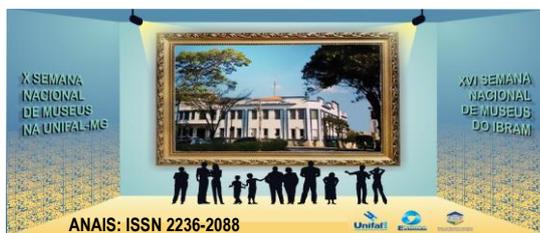
sentido, para além de entendermos as vivências e memórias dos moradores, buscamos entender de que maneira eles assimilam todas essas transformações e como isto afeta suas formas de perceber o lugar e suas modificações.

Naturalmente, a equipe escalada para trabalhar no MAR estava ciente dessas contradições e tensões, e de que não havia uma opinião consensual em relação ao projeto do Museu e seus impactos na região. Desse modo, a relação do MAR com os vizinhos começou em 2012, antes mesmo da inauguração do museu, por meio de um movimento de aproximação com os moradores e trabalhadores locais, buscando mapear e compreender as práticas já desenvolvidas na Zona Portuária. A ideia, de acordo com a equipe do MAR, era identificar possibilidades para construir uma agenda a partir do público. Por outro lado, essas ações que buscam estabelecer diálogos e parcerias podem ser interpretadas como uma tentativa de amenizar estes impactos e obter algum tipo de respaldo dos principais afetados por essas transformações urbanas – os vizinhos. De qualquer modo, fica claro que, em alguma medida, a participação ativa de componentes da sociedade civil se faz necessária nas políticas públicas voltadas para a área.

Sendo assim, o museu pode atuar como mediador cultural dos conflitos e tensões existentes entre a prefeitura e a implementação do projeto Porto Maravilha e os moradores da zona portuária do Rio de Janeiro, atuando, como sugeriu Caune (1999), como um álibi para atenuar esses conflitos. Em alguma medida, essa aproximação com os vizinhos do museu atua como uma forma conquistar o apoio destes e legitimar sua implementação. Ou seja, a mediação realizada pelo MAR tem, em alguma medida, um uso sócio-político.

Caune entende o uso do conceito de mediação como uma busca de diálogo e consenso dentro de uma sociedade marcada por desigualdades sociais e conflitos decorrentes de uma lógica de mercado descontrolada. A mediação tem a ver com a relação entre sujeitos (membros de uma comunidade) e o mundo que os cerca. Este conceito pode ser usado de maneira oportunista como um “marketing” ou álibi, na medida em que pode pressupor uma aparente resolução desses conflitos.

A zona portuária é marcada desde o início de sua ocupação por disputas sociais, econômicas e territoriais, e isso está bastante exposto atualmente com as tensões e polêmicas geradas pelo projeto Porto Maravilha. Do mesmo modo, o MAR também é um espaço em disputa, seja pela prefeitura, pelas cabeças que estão lá dentro pensando o museu ou pelos próprios vizinhos dessa instituição. O MAR e o Museu do Amanhã são

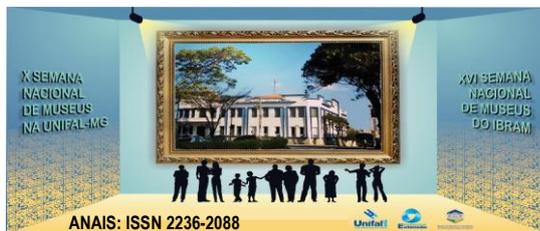


símbolos da cidade imagem que está sendo implementada pelo governo e, para muitos, símbolos de um processo de exclusão. No entanto, os moradores ouvidos nesta pesquisa não fazem essa associação entre o Museu e os impactos negativos na região. Muito pelo contrário, possuem uma visão bastante positiva, sempre associando o MAR a um espaço de conhecimento, expansão cultural e oportunidades.

Observando a dinâmica dos encontros durante o “Café com Vizinhos”, podemos perceber que o Museu de Arte do Rio apresenta um forte trabalho de mediação entre aqueles moradores que frequentam o espaço e as exposições do museu, uma vez que ao final de cada encontro é realizada uma visita mediada a uma das exposições em cartaz. Isso contribui para que esses moradores desenvolvam autonomia para a visita, apropriando-se da linguagem presente e dos espaços. Nota-se que existem alguns vizinhos que possuem uma alta frequência nos “Cafés”, que em muitos encontros leva outros convidados. Em contrapartida, durante as “Conversas de Galeria Especial”, são os vizinhos convidados que atuam como mediadores. É interessante perceber que essa mediação ocorre não somente entre os demais vizinhos ali presentes e o público em geral, mas também entre os mediadores da própria instituição, que assistem e também intervêm quando necessário.

Os vizinhos convidados para participar das conversas de galeria possuem, em comum, uma capacidade de articulação da fala, geralmente por já ocuparem espaços de liderança frente a instituições, movimentos sociais ou projetos sociais. Os entrevistados para esta pesquisa fazem parte da chamada audiência espontânea (SIBELE et al, 2012), ou seja, já possuíam o hábito de frequentar instituições museológicas anteriormente e isso pode explicar a facilidade com que eles se apropriam desse espaço e imprimem sua voz, considerando que o MAR não estabelece nenhum tipo de censura à fala dos vizinhos convidados.

Por outro lado, nos encontros dos “cafés”, há sempre uma parcela de vizinhos que não possuem esse hábito. Contudo, de um modo geral, os moradores locais que não frequentavam museus e instituições culturais anteriormente, isto é, fazem parte da chamada audiência estimulada, ainda não desenvolveram essa prática. Sabemos que para muitas pessoas o museu é um espaço intimidador, sendo difícil imaginar-se como a ele pertencente. Como já dito anteriormente, muitas lideranças de instituições e projetos da região portuária optam por não ir ao “Café” do MAR, pois não o enxergam como um lugar onde suas necessidades podem ser atendidas.



Quando falamos em mediação cultural estamos falando da possibilidade de tornar o outro com quem se relaciona mais sensível a um mundo de referências compartilhadas. Isso é possível a partir de da interação que ocorre a partir do confronto e do intercâmbio entre subjetividades distintas. Para Caune, o conceito de mediação deve ser visto no layout da relação entre um eixo horizontal, marcado por relacionamentos interpessoais, e de um eixo vertical, com um sentido transcendental que orienta relações longas. Ou seja, a mediação enquanto projeto social não pode ser estabelecida por meio de laços efêmeros, devendo participar da produção de um sentido que envolva toda a comunidade. Os encontros dos “Café com Vizinhos” e das “Conversas de Galeria especiais” realizados mensalmente são importantes, para a construção de laços duradouros com esses vizinhos de maneira que a comunidade seja capaz de produzir algum sentido a partir das relações subjetivas estabelecidas. Entendemos aqui, que a formação deste público específico, não apenas como visitantes, mas como colaboradores do Museu deve ser feita de maneira continuada, desenvolvendo uma coesão entre eles. Não a toa, muitos vizinhos entendem os encontros promovidos pelo MAR como um espaço em que podem se conhecer, estabelecer parcerias e fortalecer relações sociais. É comum nos “Cafés” ouvir dos vizinhos que o MAR é um espaço onde eles podem ter voz e são escutados.

## Referências:

- CAUNE, Jean. *La médiation culturelle: une construction du lien social*. 1999.
- CAZELLI, Sibeles et al. Tipos de audiência segundo a autonomia sociocultural e sua utilidade em programas de divulgação. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan/mar, n.188, 2012, p.113-124.
- DELGADO, Manuel. Los efectos sociales y culturales del turismo en las zonas históricas. *Congreso Internacional sobre el desarrollo turístico integral de ciudades monumentales*. Granada, 19-22 febrero 2002.
- FERREIRA, Álvaro. O projeto “Porto Maravilha” no Rio de Janeiro: inspiração em Barcelona e produção a serviço do capital?. Biblio 3W. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XV, nº 895 (21), 5 de noviembre de 2010. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w895/b3w-895-21.htm>>. [ISSN 1138-9796].
- JOSÉ, Beatriz Kara. *Políticas Culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do Centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annablume; Fapesp.
- VAINER, Carlos. Patria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. In: Arantes, Otilia; Vainer, Carlos e Maricato, Erminia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, Editora Vozes, 2009.
- SASSEN, Saskia. A Cidade Global. In: LAVINAS, Lenas et alli. (Org) *Reestruturação do Espaço Urbano e Regional no Brasil*. São Paulo, Editora Hucitec, 1993: p. 187 - 202.



## DOCUMENTOS DE TRABALHO

P.

Diogo Jorge de Melo e Priscila Faulhaber -  
*DESCOLONIZANDO OU DECOLONIZANDO O  
PENSAMENTO MUSEOLÓGICO: EXUS, COMPADRES,  
POMBAGIRAS E SURRUPIRAS*

1

Renan Leobino Alves Felipe, Wender da Silva Vitor, Luiz  
Carlos dos Santos Júnior, João Francisco Vitório Rodrigues  
e Julieta Moreira Rodrigues - *EDUCAMBIENTAL NO  
MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL*

12

Priscila Romanatti, Maria Eduarda Amorim e Marina  
Wolowski - *DIGITALIZAÇÃO DE DADOS DA COLEÇÃO  
DO HERBÁRIO UALF DA UNIFAL-MG: COLEÇÃO  
BOTÂNICA DA UNIFAL-MG*

27



## **DESCOLONIZANDO OU DECOLONIZANDO O PENSAMENTO MUSEOLÓGICO: EXUS, COMPADRES, POMBAGIRAS E SURRUPIRAS**

**Diogo Jorge de Melo<sup>1</sup>**

**Priscila Faulhaber<sup>2</sup>**

### **RESUMO:**

O trabalho destaca a necessidade pensar os Museus e a Museologia a partir dos estudos decoloniais, pensamentos antirracistas, feministas e estudos de gênero. Pensamentos que proporcionam novas e distintas formas do pensar. Nesta proposta, trazemos as figuras de Exu orixá, Compadres, Pombagiras e Surrupiras das religiões afro-ameríndias para trazer uma nova forma de estruturação de nossos pensamentos, entendendo que a concepções simbólicas destas entidades estão ligadas à aspectos como a sexualidade, os caminhos, as encruzilhadas, a marginalidade, a irreverência e a dubiedade. Dados que nos permite propor um repensar, para se reelaborar as estruturas colonizadoras, buscando desenvolver sistemas contra fluxo, decoloniais, mostrando uma distinta forma de pensar.

### **ABSTRACT:**

The work seeks to think of Museums and Museology from decolonial studies, antiracist thoughts, feminists and gender studies. Understanding that these thoughts should be present to provide new and different ways of thinking. In this proposal, we bring the symbols of Exu orixá, Compadres, Pombagiras and Surrupiras of Afro-Amerindian religions to bring a new way of structuring our thoughts. Understanding that the symbolic conceptions of these entities are linked to aspects such as sexuality, the ways, consequently the crossroads, the marginality, the irreverence and the dubiety. Consequently, from these data we propose a rethinking, to rework the colonizing structures, seeking to develop counter flow systems, decolonial, showing a different way of thinking.

---

<sup>1</sup> Doutorando do programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) e professor do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA).

<sup>2</sup> Pesquisadora titular III do Museu de Astronomia e Ciências Afins e Pesquisadora Associada do Museu Paraense Emílio Goeldi. Professora e vice coordenadora na pós-graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) e da pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).



## Introdução

Tomando Exu como ponto de partida, orixá<sup>3</sup> das religiões afro-ameríndias<sup>4</sup>, somos capazes de entender que simbolicamente esta entidade muito tem a nos ensinar, a pensar uma maneira distinta do *ontos* que se estruturou a partir do universo judaico-cristão, preponderante no sistema-mundo<sup>5</sup> contemporâneo. Principalmente, se buscarmos em nossa ancestralidade<sup>6</sup>, veremos distintas formas de compreensão de mundo, que nos possibilita identificar e buscar questões que fizeram e se fazem presentes na constituição das sociedades brasileira e da América Latina<sup>7</sup>. Neste contexto, não podemos deixar de ressaltar que, assim como os europeus, detentores prioritariamente da cultura judaico-cristã, heteronormativa e branca, diversos grupos étnicos africanos trazidos para o Brasil bem como os diversos grupos indígenas, que consideramos também agentes civilizatórios, nos possibilitam elaborar distintas formas de percepção e compreensão do mundo.

Destes processos socioculturais que constituem sujeitos colonizados e dizimados, mesmo reconhecendo a existência de seus silenciamentos, invisibilidades e opressão, entendemos que suas formas de pensar ainda sobrevivem e resistem em diversos subterfúgios culturais e sociais da estrutura formadora do que imaginariamente<sup>8</sup> entendemos como Brasil e América Latina. Logo, mapear, escavar e desvelar processos desta natureza nos auxiliam a pensar nossos processos identitários<sup>9</sup>, assim como um melhor reconhecimento de nossos fratrimônios<sup>10</sup>, nos possibilitando transcender as amarras culturais que nos são impostas.

<sup>3</sup> “(...) os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana (...)” (PRANDI, 2001, p.20).

<sup>4</sup> Também denominadas de religiões afro-brasileiras, o termo afro-ameríndias foi empregado por essas religiões estarem se expandindo para outros países e também pelo termo objetificar a tradição africana e indígena dessas religiões. Esse termo também se mantém aberto para se pensar outras religiões com contextos similares que existem na América Latina, no entanto nos referimos as diversas Nações de Candomblés, os diversos tipos de Umbandas existentes, o Tambor de Mina, Terecô, Pajelança, Jurema, Catimbó dentre outras.

<sup>5</sup> Terminologia utilizado conforme apresentado por Aníbal Quijano (2005).

<sup>6</sup> O termo “ancestralidade” é entendido como um processo de reaproximação com diversos grupos étnicos que contribuíram para nossas formações culturais, no entanto, não devemos deixar de frisar que este processo se estabelece a partir de uma “imaginação” sobre nossos ancestrais/ancestralidade.

<sup>7</sup> Destacamos que a base vivencial dos autores parte do território brasileiro.

<sup>8</sup> Conceito utilizado a partir da proposta de comunidades imaginadas de Benedict Anderson (2008).

<sup>9</sup> O termo identidades é utilizado conforme os estudos de Stuart Hall (2006) e Luiz Paulo da Moita Lopes (2002).

<sup>10</sup> O termo “fratrimônio” e utilizado no lugar de “patrimônio”, a partir de uma proposição que Mário Chagas tem desenvolvido (CHAGAS, 2009 e 2016). O termo é utilizado em contraposição a estrutura semântica de domínio patriarcal do termo “patrimônio”, que vai contra a proposta em questão. Este termo também diverge um pouco da palavra “patrimônio” por se apresentar de maneira menos atrelada ao processo histórico de institucionalização e utilização do termo, sendo uma acepção estrutural que busca valorizar um caráter mais afetivo e relacional, “fraternal”.



O objetivo deste ensaio surge da necessidade de pensar os Museus e a Museologia a partir dos estudos decoloniais e pensamentos antirracistas, feministas e estudos de gênero no sentido de deslumbrar questões sobre o Museu do século XXI e suas perspectivas na América Latina, já que não acreditamos na atualidade em uma projeção desenvolvimentista que deixe de dialogar com os pensamentos em questão.

Compreende-se que os grupos indígenas e de matrizes africanas, assim como movimentos sociais, devem se fazer presentes em pensamentos acadêmicos contemporâneos, emergindo e proporcionando novas e distintas formas do pensar, que nos possibilite construir uma mentalidade/filosofia<sup>11</sup>, pautada por exemplo no pensamento Africano ou em nosso caso, reconhecendo formas e estruturas de pensamentos das religiões afro-ameríndias.

Aqui destacamos a figura de Exu-Orixá<sup>12</sup>, das entidades denominadas no Brasil de Exus, como os Compadres e Pombagiras<sup>13</sup>, e a figura dos Surrupiras, entidades afro-amazônicas que abrem caminhos para pensar processos regionais, uma vez que este ensaio se concentra em arguir sobre a compreensão de como o *ontos* das religiões afro-ameríndias podem nos auxiliar na descolonização ou decolonização do pensamento museológico, para repensar seus processos práticos, estruturais e conceituais.

## 1. Exu, “caminho” e o decolonialismo também

Os estudos decoloniais nos ajudam a entender diversos processos aos quais estamos submetidos por meio da estrutura hegemônica de dominação cultural, marcada por diversos contextos advindos da colonização<sup>14</sup>. O processo mercantilista de expansão marítima gerou uma estrutura globalizante dualizada entre colonizador e colonizado e colocou o mundo europeu-capitalista como um modelo a ser seguido e idealizado pela então considerada periferia mundial. Aníbal Quijano (2005) entende a Europa como o centro dos processos capitalistas, tendo o controle absoluto do mercado e para além deste fato, possui

<sup>11</sup> O termo Filosofia é usada com base no livro de Marcien Towa (2005), defende uma Filosofia negro-africana, atrelada ao despertar de uma consciência da África moderna e do mundo negro. O autor menciona em seu livro: “*Nem todas as culturas têm filosofia, mas todas são capazes de tê-la. Talvez não existam sociedades inteiramente estranhas ao pensamento filosófico. Aquelas em que não se manifesta a reflexão filosófica parecem mais antifilosóficas que verdadeiramente afilosóficas*” (TOWA, 2005, p.28).

<sup>12</sup> O orixá Exu também é denominado de Legbá, Elegbara, Bará, Eleguá, Aluvaiá, Gongobira, Bombojira, Mavambo, conforme diferentes grupos étnicos.

<sup>13</sup> A palavra Compadre é sinônimo das entidades denominada como Exu que não são orixás. No caso deste trabalho, ela está sendo utilizada como representatividade masculinas, se opondo binariamente com as Pombagiras, entidades femininas.

<sup>14</sup> Ballestrin (2013).



o domínio sobre todas as regiões e populações do planeta, que conseqüentemente implicou no processo de uma re-identificação social, que atribuiu novos valores geoculturais no mundo. Este marco contribuiu na consolidação de um padrão racista de classificação social universal da população mundial, tornando as experiências, histórias, recursos e produtos culturais vinculados a uma única ordem cultural global, que se estabelece a partir da hegemonia europeia/ocidental, como o controle de todas as formas de subjetividade da cultura, principalmente a produção de conhecimento.

Quijano também fala da repressão dos colonizadores aos colonizados, primordialmente expropriando-os e posteriormente reprimindo-os, em variáveis medidas e contextos, principalmente em que suas formas de produção de sentidos, seus universos simbólicos, assim como seus padrões de expressões e de objetivação da subjetividade, têm sido colocados como subculturas, despojadas de suas heranças intelectuais objetivadas. O contexto se dá quando os colonizados são submetidos ao aprendizado parcial da cultura dominadora, no sentido de sua utilização na reprodução da dominação, como em contextos religiosos que garantiram a hegemonia preponderante da religiosidade judaico-cristã, que sustentaram o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal, que faz todos os europeus serem levados a se sentir naturalmente superiores a todos os povos do mundo. Logo, o autor entende que a modernidade e a racionalidade foram construídas e imaginadas, como produto de experiências exclusivamente da Europa Ocidental<sup>15</sup>.

Pensando processos de colonização, Frantz Fanon (2008) nos faz entender o lugar do colonizado ao trazer reflexões sobre questões raciais. Destaca que negros e negras sofreram e sofrem de forma distinta os processos de colonização, principalmente quando em relação direta para com o colonizador, e destaca que este processos são marcados pelo contexto de escravização. Apesar de falar de um lugar específico, do negro colonizado, sua análise pode ser facilmente extrapolado para todo contexto da América do Sul e até mundial, por demonstrar o sentimento de culpabilidade e inferioridade vivido pelos colonizados.

## 2. Suleando instituições colonizadoras

---

<sup>15</sup> O processo apresentado gerou categorias duais como Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno, resumindo-se em Europa e não Europa ou "Norte" e "Sul", considerando os EUA como novos agentes de processos de colonização.



Ao partir das premissas apresentadas, entendemos e assumimos que os museus em sua essência são uma invenção<sup>16</sup> europeia e conseqüentemente são agentes colonizadores de grande potência, tanto no sentido discursivo como prático, que se difundiram por todo o mundo, como os museus de História Natural. Por exemplo, no Brasil, o museu se institucionalizou basicamente com a vinda da família real portuguesa, que implantou em 1818, no Rio de Janeiro, o Museu Real, com o objetivo de identificar os produtos naturais únicos dessa parte do mundo, para proveito das Ciências e das Artes (LOPES, 1999). Logo, estas instituições de cunho museais trouxeram da Europa um saber específico de se fazer, produzir e legitimar conhecimento, neste caso, denominado de Ciência, servindo como um instrumento do domínio do natural e cultural, assegurando a exploração mais eficaz desses domínios.

O processo de colonização realizado pela Ciência no Brasil, por exemplo, surgiu a partir da existência de redes de informação no império português, utilizadas para um melhor conhecimento dos domínios coloniais existentes entre instituições como repartições públicas, museus e jardins botânicos, que foram se estruturando por um caráter eminentemente prático. Essas instituições descreveram, classificaram, inventariaram e catalogaram diversos produtos, principalmente os de história natural, com intuito de contribuir ao desenvolvimento econômico. Fato compreendido por Ângela Domingues (2001) como uma forma de domínio da natureza pelo homem, dos recursos naturais pelo Estado, dos 'bárbaros' ameríndios e africanos pelos portugueses 'civilizados', permitindo a transformação do Novo Mundo na imagem do Velho, potencializando-o no sentido de explorá-lo em benefício próprio.

Nessa inserção dos processos de colonização, nos esquecemos que vivemos em um planeta esférico, no qual as lógicas de periferia e centro ou norte e sul, não são referências que se sustentam, a não ser por processos sociopolíticos de dominação. Em oposição a este tipo de domínio que Paulo Freire (2014) desenvolveu sua pedagogia do oprimido e Marcio D'Oliveira Campos (2016) fala, no contexto da América do Sul, sobre o termo "Sulear" em oposição ao "Nortear". Nesse aspecto, o autor nos mostra como a nossa condição de pensar e de ver o mundo encontra-se extremamente adestrada. Neste processo nos lembra que "Sul" não é uma categoria unicamente geográfica, mas também cultural, política e ideológica, pois ele a entende como uma interface epistêmica, capaz de auxiliar a construção de lugares simbólicos de relações sociais, interculturais, simétricas e

---

<sup>16</sup> O termo "invenção" é abordado conforme o pensamento de Edward W. Said (2007).



emancipadoras dentro da diversidade humana. Evitando, mesmo que demarcadamente, hegemonias e relações de poder, buscando bases transétnicas, transfronteiriças e transculturais e agrupando diversos povos em condições subalternas no próprio hemisfério norte<sup>17</sup>.

### 3. Museu, Museologia, Exus, Pombagiras e Surrupiras

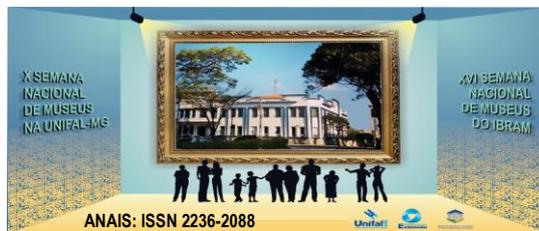
Descolonizando nosso pensamento, encontramos na figura de Exu parâmetro para construção de discursos que transcendam a lógica normatizadora, pois sua origem africana e suas características peculiares, como sua representação fálica e sexual, acabaram por segregá-lo e eschachá-lo no sistema colonizador, ganhando inclusive status ou sincretismos com o próprio diabo do mundo judaico-cristão. No entanto, Exu resiste como um movimento de contra fluxo, muitas vezes se resignificando, mas sempre enfrentado e desestruturando o sistema dominador. Exu é o mensageiro, o guardião e o senhor dos caminhos, logo relacionado as possibilidades de escolha; também é o senhor do corpo e da sexualidade, da irreverência e das brincadeiras. Ele é um, mas também múltiplos e, por viver nos caminhos, conhece a miséria e a pobreza como ninguém. Também conhecido como Enugarijo, “a boca do universo”, mas também como “a boca que tudo come”, também pode ser comparado à antropofagia presente nos museus<sup>18</sup>.

Para entender Exu, Luis Antonio Simas (2013) menciona que uma das gêneses do Brasil está na melancolia de Zambiapundo (o senhor supremo)<sup>19</sup>: o inquite Zaze (o dono do fogo), para afastar o banzo do senhor supremo, inventou o Ingoma (o tambor) e começou a percutir o som do instrumento e Aluvaíá, conhecido pelos iorubás como Exu, começou a dançar e gingar com o som. Deste mito, o autor menciona ter sido um dos filhos de Zaze a trazer para o país de Tupã o Ingoma, uma das essências do Brasil, que são o fervor da festa e o clamor da dança. Deste conto nos cabe refletir sobre Exu ser o primeiro a se manifestar perante ao novo, ser uma essência de instabilidade a partir de um leve desequilíbrio entrópico, uma manifestação puramente espontânea e altamente criativa. Estes fatores nos abrem pensamentos e caminhos para pensar nos museus e na Museologia, pois onde encontramos este tipo de essência nos processos museais e museológicos? Temos também

<sup>17</sup> Campos (2016) desenvolveu essa última reflexão com base em uma proposta apresentada pelo antropólogo mexicano Mariano Baez Landa.

<sup>18</sup> Melo *et al.* (2012) com base em diversos autores apresenta uma discussão sobre a característica antropofágica dos museus e apresenta um segundo conceito de museofagia.

<sup>19</sup> Entidade referida, normalmente chamada de Zambi, se refere à tradição Congo-Angola, advinda dos grupos Bantu.



que evidenciar a existência de analogias de Exu com alguns aspectos dionisíacos apontados por Teresa Scheiner (1998).

Exu, além de ser caminho também é contradição e Simas (2013) nos conta uma história em que Exu foi chamado para responder à questão de um mercador, que o perguntou o que ele deveria fazer nas poucas horas vagas que possuía, para aproveitar seu tempo tão curto? Exu então tocou a sua flauta e o orientou a trabalhar nas horas vagas, usando o restante do tempo para fazer o que gostasse. O autor, com este conto, nos mostra uma lógica do pensamento de Exu, que se opõe fortemente ao pensamento do sistema-mundo contemporâneo capitalista, que nos emerge em uma lógica de produtividade excessiva.

A partir desses tipos de alegorias e formas de pensamento atribuídas a Exu que Luiz Rufino (2015) desenvolveu uma Pedagogia das Encruzilhadas, com bases em aspectos exusíacos. Essa perspectiva pedagógica oferece reflexões para o desenvolvimento de um projeto político, epistemológico e educativo, ou um deslumbre ao combate das injustiças cognitivas e sociais, com compromisso com uma educação antirracista - não pela substituição de saberes, mas pela compreensão da diversidade epistemológica, em diálogos e coexistência por um caminho de superação dos desperdícios de experiências gerados pela modernidade. Os princípios exusíacos nos fornecem possibilidades de combater as intenções monoculturais, monoracionais, tempo-lineares e de esvaziamentos gerados pelo projeto colonial europeu, se transpondo além das práticas emancipatórias e multiculturais, no sentido de reconhecer modos de educação forjados para o domínio colonial. Deste pensamento nos cabe refletir e pensar uma Museologia das encruzilhadas, que absorva os princípios exusíacos aqui apresentados.

Devemos entender que no Brasil Exu também é utilizado para denominar um grupo de entidades protetoras, associadas à marginalidade, denominados de Compadres e Pombagiras<sup>20</sup> - representações femininas dos Exus e nos permite pensar a essência feminina da entidade, apesar de muitas vezes Exu orixá ser entendido como masculino e que possui uma esposa, Agberu, responsável pela coleta e aceitação das oferendas do seu cônjuge. No Brasil, as Pombagiras, assim como Exu e os Compadres, foram extremamente expurgadas simbolicamente, mas no caso delas além das questões raciais e religiosas, sofreram com questões machistas (CARVALHO, 2016).

---

<sup>20</sup> A origem do nome Pombagira provavelmente se origina a partir de um dos nomes de Exu, Bamogira (LODY, 2006).



Pombagiras são espíritos de mulheres associados à marginalidade, sendo entendidas como espíritos de prostitutas, donas de cabarés, malandras e feiticeiras. No entanto, não podemos deixar de lado que a sua representação simbolicamente remete a um grupo de excluídas e que essas entidades, a partir da marginalidade, trazem a voz das mulheres para o contexto social, sendo elas altamente respeitadas e reconhecidas como detentoras de grande sabedoria - e não é à toa que são as entidades mais populares das religiões afro-ameríndias. Nesse contexto místico/simbólico, essas entidades possuem um domínio de magias do universo de questões afetivas e amorosas, fazendo trabalhos em relação ao amor, como amarrações e atrativos sexuais.

O domínio simbólico das Pombagiras nos permite, por exemplo, conjugar a ética do amor apresentada pela feminista negra Bell Hooks<sup>21</sup> (2006), que defende que sem amor não libertaremos a comunidade mundial e a nós mesmos da opressão e exploração, condenados a não ser capazes de criar uma cultura de conversão. De seu discurso, percebe-se que todos os colonizados compartilham dores e as Pombagiras, como produto de injúrias, nos auxiliam a deslocar e ressignificar nossos referenciais.

Por fim, os Surrupiras são entidades afro-amazônicas denominadas de encantados e que estão presentes nas religiões afro-ameríndias da região norte do Brasil. As entidades possuem uma concepção híbrida em sentido interétnico. Sua presença se faz mais marcante no Tambor de Mina, religião afro-amazônica que originalmente não cultuava os Exus, e o papel dos Surrupiras era semelhante ao destas entidades, realizando a limpeza espiritual e proteção dos terreiros<sup>22</sup>. Conforme diversas fontes e observações, percebemos que suas descrições/imagens são uma mistura de índios com pele negra e que muitas vezes são atrelados discursivamente com duas personagens do folclore brasileiro: o Curupira e o Saci-pererê. Foi justamente a partir desta entidade que Melo e Faulhaber (2016) propõem pensar, por meio do conceito de Museu Virtual, a possibilidade de utilização desta entidade na estruturação de uma concepção museal onde se busca musealizar uma comunidade imaginada - os encantados das religiões afro-amazônicas - e transcender diversas percepções museológicas.

#### **4. Descolonizando ou Decolonizando o Pensamento Museológico**

<sup>21</sup> Bell Hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins.

<sup>22</sup> Os Surrupiras são muitas vezes denominados de Exus da Amazônia.



Dos processos apresentados, devemos pensar não no sentido de excluir e rechaçar as instituições museais pelo seu caráter de hegemônicas no sistema-mundo contemporâneo, mas repensar, questionar e reelaborar as estruturas colonizadoras, buscando desenvolver um sistema contra fluxo. Como nos pensamentos decoloniais, movimentos sociais e manifestações culturais/religiosas apresentados, para buscar transformações efetivas e conceituais e realizar o exercício de perceber que existem outras formas de pensar, principalmente a partir de um movimento de busca e reconstituição dos processos identitários, envolvendo sujeitos historicamente menosprezados.

Entendemos que grandes museus possuem maior dificuldade nesse processo de contra fluxo, sendo suas ações, quando existentes, demasiadamente pontuais, pois os mesmos estão amplamente engessados no sistema colonizador estruturador das instituições museais. Por este fato, gostaria de chamar atenção para os pequenos museus, pois acreditamos que podemos identificar processos singulares, não em todos, mas em alguns casos. Também devemos voltar nossos olhares para estruturas sociais que se constroem com base em processos museais e de preservação patrimonial, que nem sempre são identificadas ou aceitas como museus, pois muitas delas podem apresentar essências de contra fluxo, divergente do modelo hegemônico. Assim como o movimento chamado de Museologia Social ou Sociomuseologia, que apesar de em diversos casos demonstrar rompimentos estruturais com processos mais tradicionais da Museologia, ainda vem sendo considerado por muitos um fazer museal menor por evidenciar processos excludentes e marginalizados. No entanto, podem apresentar novas formas e possibilidades de pensar Museu e Museologia, mas não podemos deixar de entender que muitas dessas instituições ainda se encontram consideravelmente presas em uma estrutura museal europeia.

Deste ponto, retornamos a questão dos museus do século XXI e a América Latina, não tentando estabelecer projeções futuras, mas apontar caminhos e encruzilhadas para que a Museologia reflita sobre os museus que queremos na América Latina. Nesse sentido, lançamos questões: Se é possível descolonizar ou decolonizar as instituições museais? O que podemos aprender a partir dos pensamentos e pensadores do decolonialismo, feminismo e outros movimentos sociais? O que nossa ancestralidade indígena e africana pode nos ensinar a pensar às instituições museais e a própria Museologia? Por fim, destacamos a temática do evento, “Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos”, trazendo uma analogia das encruzilhadas de Exu, que nada mais são do que as (hyper)conexões, os caminhos, existentes em processos circunstanciais



que se estruturam no ato constitutivo. Consequentemente, ao propor essas encruzadas no fazer museal e museológico, somos capazes de perceber e conduzir um universo distinto. Por exemplo, percebendo que “novos públicos”, podem ser indivíduos que sempre estiveram presentes, mas de certa forma excluídos, nas margens e na subalternização, mas que estão se empoderando e reivindicando novos olhares para com sua forma diferenciada de apreciação do mundo.

Encerramos este ensaio abrindo possibilidades, mostrando que existem caminhos estruturais e ontológicos viáveis para desenvolvimento dos museus no século XXI, pois Exu, Compadres, Pombagiras e Surrupiras estão de mãos dadas com a subalternidade do sistema mundo, construindo o movimento de contra fluxo ou giro decolonial, que nos valoriza e permite perceber a diversidade de possibilidades existentes em nossas origens e nos nossos fratrimônio, pois Exu é caminho, encontro e construção contínua de possibilidades.

*Laroiê, Exu!*<sup>23</sup>

## Referências:

- ANDERSEN, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciências Políticas*, n.11, 2013, p.89-117.
- CAMPOS, Marcio D’Oliveira. Por que SULear? Astronomia do Sul e culturas locais. In: FAULHABER, Priscila; BORGES, Luiz Carlos. *Perspectivas etnográficas e históricas sobre as astronomias*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2016.
- CARVALHO, Aleksandra Stambowisky de Carvalho. *“Na boca de quem não presta”...: pontos cantados de Pombagiras – uma proposta de análise*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow Celso Suckow, Rio de Janeiro, 2016.
- CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Ibram/Garamond, 2009.
- CHAGAS, Mário de Souza. Patrimônio é o caminho das formigas. In: CASTRO, Maurício Barros de; SEPÚLVEDA, Myriam dos Santos (Orgs.). *Relações raciais e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2016.
- DOMINGUES, Ângela. Para um melhor conhecimento dos domínios coloniais: a constituição de redes de informação no Império português em finais do Setecentos. *História, Ciência, Saúde*, Manguinhos, v.8 (suplemento), 2001, p.823-838
- FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008

<sup>23</sup> Saudação realizada a Exu.



FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOOKS, Bell. *Outlaw Culture. Resisting Representations*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

LODY, Raul. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. São Paulo: WMS Martins Fontes, 2006.

LOPES, Maria Margaret Lopes. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

MELO, D. J.; MONÇÃO, V. M.; AZULAI, L. C. O.; SANTOS, M. G.. Antropofagia e Museofagia: desvelando relações interculturais. In: SCHEINER, T.C. et al. (Org.), *21º Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe*. Rio de Janeiro: UNIRIO e MAST, 2012, p. 165-173.

MELO, Diogo Jorge de; FAULHABER, Priscila. Coleccionando “encantarias”: uma proposta del Museo Surrupira de Encantarias Amazónicas. In: *24º Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe*. Ouro Preto: UFMG, 2016 (Inprint).

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identities fragmentadas: a construção discursiva da raça, gênero e sexualidade na sala de aula*. Campinas: Mercado das letras, 2002.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLASCO, 2005.

RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas: sobre conhecimento, educações e pós-colonialismo*. In: VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as tecnologias: movimentos sociais e educação, 2015.

SAID, Edward W.. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHEINER, Tereza Cristina. *Apolo e Dionísio no templo das Musas*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

SIMAS, Luis Antonio. *Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

TOWA, Marcien. *A ideia de uma filosofia negro-africana*. Belo Horizonte: Nandyala; Curitiba: NEAB-UFPR, 2015.



## EDUCAMBIENTAL NO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL

**Renan Leobino Alves Felipe<sup>1</sup>**

**Wender da Silva Vitor<sup>2</sup>**

**Luiz Carlos dos Santos Júnior<sup>3</sup>**

**João Francisco Vitório Rodrigues<sup>4</sup>**

**Julieta Moreira Rodrigues<sup>5</sup>**

### RESUMO:

Entre as atribuições de um museu, podemos citar, que além de guardar patrimônios históricos e de grande importância para sociedade, está a produção de conhecimentos, com base em seu acervo. Desta forma, o projeto EducAmbiental, se utiliza da exposição no Museu de História Natural, da Universidade Federal de Alfenas, desenvolvendo monitorias, em busca da promoção de uma relação entre as coleções e a divulgação da ciência, com enfoque, entre outros temas, na educação ambiental. Cada visita à exposição do museu é única, pois as abordagens são formuladas de acordo com o público agendado previamente, podendo ser de crianças, adolescentes, jovens e adultos. No ano de 2017, o total de público participante das visitas monitoradas no Museu foi de 2.463 pessoas, distribuídas entre os níveis de educação fundamental, médio, técnico, superior e público em geral. Esta última categoria, inclui a participação do projeto em programações do museu, desenvolvidas nos últimos finais de semana de cada mês, durante o ano, sendo “Uma Noite no Museu” aos sábados e “O Museu e a Feira” aos domingos. Considera-se que o projeto cumpre o papel de aproximar a universidade da comunidade, bem como divulgar e proporcionar o contato cultural da sociedade com o espaço do museu, permitindo ainda a promoção de uma relação entre os acervos e a divulgação e popularização das diversas áreas da ciência, incluídas em um Museu de História Natural.

### PALAVRAS CHAVE:

Acervos. Museu. Educação. Educação Ambiental. Divulgação da Ciência.

### ABSTRACT:

Among the attributions of a museum, we can mention, that besides saving historical and important assets for society, is the production of knowledge, based on its collection. In this way, the EducAmbiental project uses the exhibition at the Museum of Natural History, Federal University of Alfenas, developing monitoring, seeking to promote a relationship between collections and the dissemination of science, focusing, among other topics, on environmental education. Each visit to the museum's exhibition is unique, since the approaches are formulated according to the previously scheduled public, which may be of children, adolescents, young people and adults. In 2017, the total audience of the visits

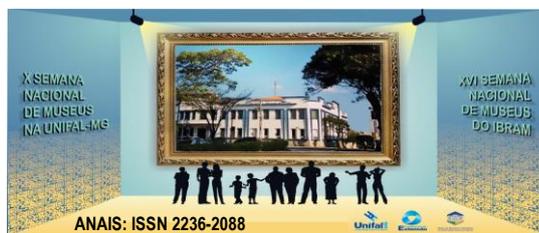
<sup>1</sup> Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), Curso de Geografia, bolsistas PROEX UNIFAL-MG.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), Curso de Geografia, bolsistas PROEX UNIFAL-MG.

<sup>3</sup> Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), Curso de Geografia, bolsistas PROEX UNIFAL-MG.

<sup>4</sup> Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), TAE, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação.

<sup>5</sup> Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), TAE, Instituto de Ciências da Natureza - ICN.



monitored in the Museum was 2,463 people, distributed among the levels of fundamental, high school, technical, college and general public. This last category includes the participation of the project in museum schedules, developed on the last weekends of each month, during the year, being "A Night at the Museum" on Saturdays and "The Museum and the street market" on Sundays. It is considered that the project fulfills the role of bringing the university closer to the community, as well as disseminating and providing the cultural contact of society with the museum, also allowing the promotion of a relationship between the collections and the popularization and dissemination of the different areas of science, included in a Natural History Museum.

**KEY-WORDS:**

Collections. Museum. Education. Environmental education. Dissemination of Science.

## 1. Introdução

Museus são ambientes propícios para o aprendizado informal da ciência, bem como de questões atuais e/ou sociais, mediante a combinação articulada e atraente de dispositivos vários, como textos, imagens, demonstrações, mecanismos interativos e multimídia (DELICADO *et. al*, 2010). Para Falcão (2009), a visita ao museu é uma oportunidade para lidar com os objetos reais da ciência e das questões da sociedade, não utilizando um sistema de avaliação que possa levar o visitante a ter medo de falhar, sendo assim, um espaço livre e que fomenta a aprendizagem através do interesse do visitante.

Desta forma, temáticas como Educação Ambiental (EA) também podem e devem utilizar deste espaço informal, para produção de conhecimento e conscientização, aproveitando que as ações educativas para as questões ambientais vêm sendo muito discutidas, na busca de revisar a relação do homem com a natureza, essencial para o desenvolvimento da sociedade (DIAS, 2012).

Neste sentido, a EA deve ser um processo contínuo e abrangente, que inclua o espaço escolar e a comunidade, com o intuito de formar indivíduos capacitados em perpetuar as ideias e ativos, em relação às ações que devem ser tomadas para um melhor desenvolvimento, em equilíbrio com o meio ambiente, buscando a preservação e o respeito a todas as formas de vida (CARVALHO 2005).

Um museu pode incluir, abordar e explorar diversos tipos de exposições, podendo ser essas itinerantes ou fixas, temporárias ou permanentes (BENNETT, 2005). As sequências didáticas abordadas nas exposições indicam que deve haver uma estratégia ao se abordar alguns conceitos. Cada objeto faz com que o público se aproprie de saberes,



portanto, é necessário que linguagens específicas sejam incorporadas às visitas, de modo a conduzir o público e aproximá-lo do universo em exposição (MARANDINO, 2009). Desta forma, cada museu apresenta seus conteúdos, de acordo com a maioria do seu público alvo, podendo o enfoque ser mais objetivo, ou conter uma enorme riqueza de detalhes.

Sendo assim, os museus podem trabalhar suas exposições de maneiras diferentes, atendendo às necessidades diversas. Conforme Granato e colaboradores (2014), esses espaços, por meio de suas representações, na maioria formadas por coleções, possuem o poder de produzir e modificar as realidades sociais. Portanto, destaca-se que em um espaço museal, as coleções criadas, passam a possuir relações específicas entre os objetos, o que colocamos como um processo de musealização, onde a peça passa a atribuir uma nova identidade, um novo valor, agora museológico (SOARES, 2014).

Com intuito educativo, os Museus de História Natural (MHN) organizam seus acervos de maneira didática, transformando aquilo que seria apenas uma coleção, em modelos estratégicos, que estimulem a associação e assimilação de conhecimentos, voltados para os temas trabalhados neste espaço (VAN PRAET, 1995). Desse modo, o MHN da UNIFAL-MG conta com acervos expostos de temas variados, como por exemplo, exposição de rochas e minerais, réplicas e fósseis, voltados para área de geologia e paleontologia, possibilitando assim que os visitantes adquiram conhecimento de forma natural, a partir do acervo.

O projeto EducAmbiental no MHN da UNIFAL, tem a finalidade de aproximar a universidade da comunidade, bem como divulgar e proporcionar o contato cultural da sociedade com o espaço do museu, permitindo também a geração de conhecimentos, buscando ainda a promoção de uma relação entre os acervos e a divulgação e popularização da ciência.

Secundariamente, esse projeto busca levar o conhecimento sobre a educação ambiental aos visitantes e desmistificar alguns conceitos, quebrando paradigmas em relação à biologia e ao comportamento de alguns animais da nossa fauna, por exemplo. Sendo assim, o projeto possibilita esclarecer algumas dúvidas existentes sobre algumas espécies, conhecendo os seus hábitos e também o seu habitat, por meio de um diorama ilustrativo, composto por animais taxidermizados, inseridos nos biomas representativos, existentes no Sul de Minas Gerais.



Dessa forma, com base no acervo do Museu de História Natural, da Universidade Federal de Alfenas, temos, entre outras, a proposta de promoção da conscientização, através do projeto EducAmbiental, que busca alcançar os diversos públicos estudantis existentes em Alfenas e região, através de parcerias com os professores e escolas, das diversas instituições de ensino, públicas e privadas.

## 2. Metodologia

O projeto EducAmbiental vem sendo desenvolvido no Museu de História Natural (MHN) desde março de 2016, com visitas que acontecem, na maioria, com agendamento antecipado de datas, de acordo com a disponibilidade das escolas e da equipe executora participante.

Cada visita é única, pois as explicações e as dinâmicas são formuladas de acordo com o público visitante agendado, podendo ser de crianças, adolescentes, jovens e adultos, sendo este último composto por público em geral, participantes das atividades de final de semana, inseridas no projeto “Uma Noite no Museu” e “O Museu e a Feira”, que ocorrem aos sábados e domingos, no último final de semana de cada mês, durante todo o ano.

As atividades do projeto ocorrem na exposição montada em um espaço permanente no MHN e neste o visitante inicia o passeio em um “túnel do tempo”, começando pela origem do nosso universo, relatado a partir do Big Bang, remontando a formação estrutural das galáxias, do sistema solar, da Terra e seu resfriamento, dos continentes, bem como os minerais e rochas que os compõem, introduzindo por final os fundamentos básicos da formação da vida em nosso planeta e sua evolução, focando sempre nos eventos mais significativos dessa jornada.

Após um breve resumo sobre as eras geológicas e seus principais eventos, o visitante é conduzido aos salões das eras, iniciando com a formação da Terra e suas estruturas, passando por cada era geológica e visualizando fósseis reais e réplicas relacionados a elas, demonstrando didaticamente o resumo prévio explicado. Ao final dos salões das eras, terminando na Cenozóica, no período Quaternário, são apresentados à época recente através de um diorama (apresentação artística, realista), feito com fotos dos cenários impressos em tecido, sobrepondo as paisagens e dando um efeito de holografia 3D, com os animais taxidermizados ambientados artificialmente em seus respectivos



habitats, sendo eles, o Cerrado e a Mata Atlântica, biomas presentes na região do sul de Minas Gerais, onde o Museu está sediado.

Na sequência são esclarecidas ao público as diferenças entre os dois biomas e as peculiaridades de cada animal ali presente. Após a apresentação do diorama, é relatado aos visitantes a viagem de Charles Darwin a bordo do navio H.M.S. Beagle, por todos os continentes, o que teve como resultado a formulação da famosa Teoria da Evolução. Para isso, contamos com a réplica do navio, banners explicativos e esqueletos completos (reais e réplicas) de exemplares de cada grupo dos animais vertebrados. Na sequência, o visitante pode explorar a diversidade de uma coleção de conchas de espécies variadas de moluscos e exemplares conservados em via úmida de diferentes grupos de invertebrados, como crustáceos, aracnídeos e equinodermos, além de uma coleção de insetos, com mais de 200 espécies deste grupo.

Para a finalização da exposição está sendo preparada a taxidermia da maior serpente do mundo, *Python reticulatus*, com espaço prévio reservado e presença de banner com algumas informações da espécie, como tamanho do animal, tempo de gestação e de incubação dos ovos, comparando este exemplar exótico, com outra serpente gigante da fauna brasileira, a sucuri. Os visitantes também recebem informações sobre a origem da coleção didático-pedagógica de animais do acervo do MHN, que formou-se através de doações de outras instituições, criadores de animais, zoológicos, polícia ambiental, corporação dos bombeiros e da comunidade em geral, enfatizando que não estimulamos o sacrifício de nenhum animal silvestre ou doméstico, sob qualquer hipótese.

Ao final das atividades agendadas de visita monitorada para o público escolar, são oferecidas dinâmicas com atividades diversas, desenvolvidas de acordo com o nível de ensino do público, com o intuito de fixar as informações transmitidas ao longo da visita e sanar possíveis dúvidas sobre os conteúdos apresentados. As exposições, assim como as informações prestadas aos visitantes, são adaptadas conforme o público específico de cada visita.

Para ilustrar, trazemos algumas fotos dos acervos que compõem a exposição:

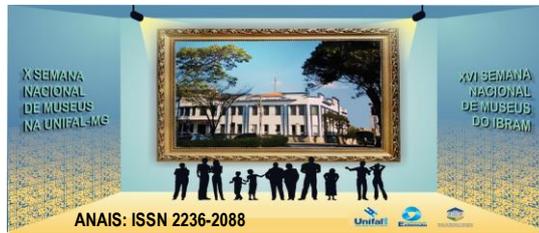


Figura 1 – Início da exposição e planetas do Sistema Solar. Fonte: Do Autor. 2018.



Figura 2 - Parte do acervo de rochas e minerais. Fonte: Do autor. 2018.



Figura 3 - Banner ilustrativo da formação de vulcões, e a representação dos processos geológicos. Fonte: Do autor. 2018.

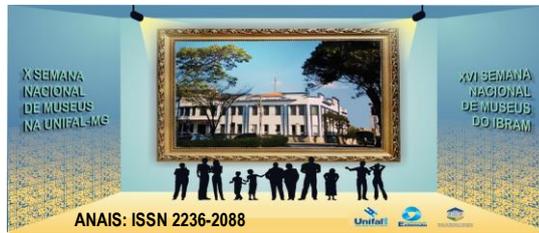


Figura 4 - Maquetes esquemáticas de formações de vulcões e cânions. Fonte: Do autor. 2018.



Figura 5 - Apresentação da escala do Tempo Geológico. Fonte: Do autor. 2018.

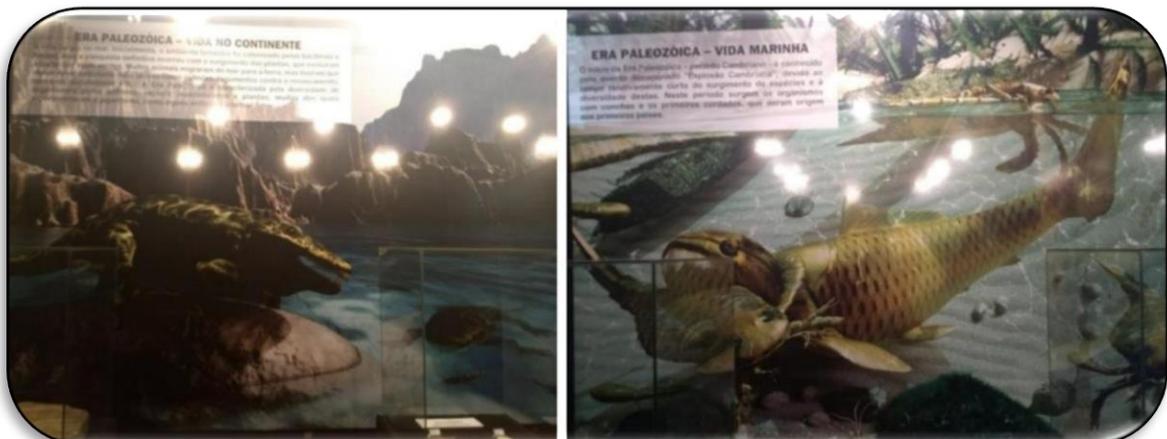


Figura 6 - Banners representativos da Era Paleozóica. Fonte: Do autor. 2018.

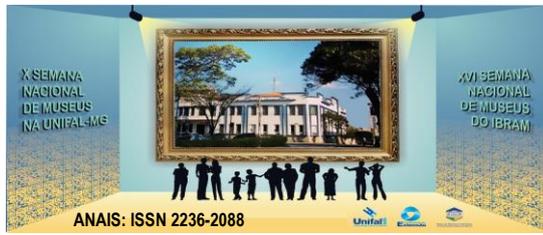


Figura 7 - Banners representivos da Era Mesozóica. Fonte: Do autor. 2018.



Figura 8 - Réplicas e fósseis dos períodos da Era Mesozóica. Fonte: Do autor. 2018.



Figura 9 - Banner e fósseis da Era Cenozóica. Fonte: Do autor. 2018.

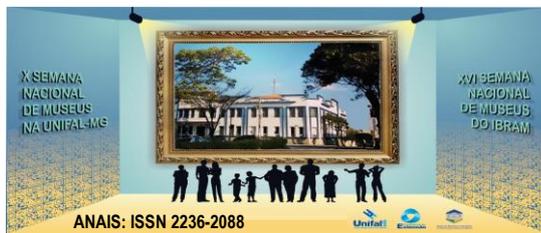


Figura 10 - Diorama representando a fauna e os Biomas da região do sul de Minas Gerais. Fonte: Do autor. 2018.

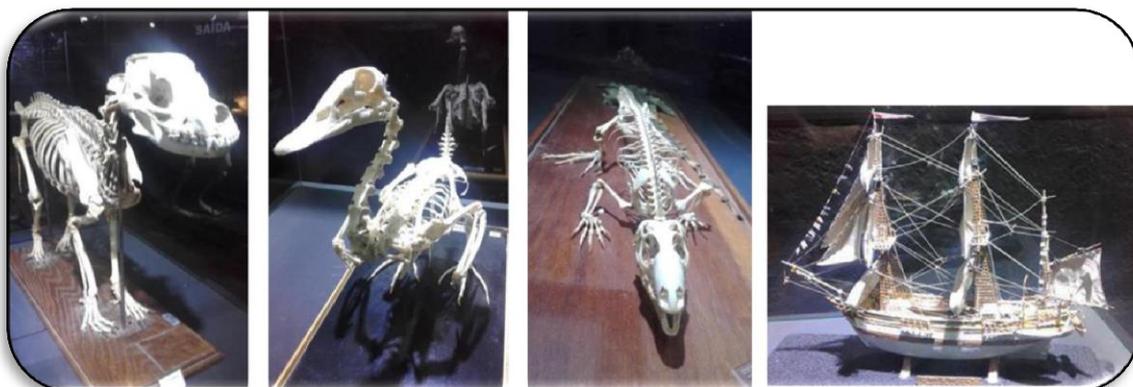


Figura 11 - Parte do acervo de esqueletos e réplica HMS Beagle do MHN. Fonte: Do autor. 2018.



Figura 12 - Coleção de insetos do MHN. Fonte: Do autor. 2018.



### 3. Resultados e Discussão

O projeto foi desenvolvido no museu com visitas previamente agendadas, durante o ano letivo de 2017, recebendo estudantes de escolas públicas e privadas, dos níveis de educação fundamental, médio, técnico e superior, da cidade de Alfenas e região. Foram atendidas instituições de ensino de outros nove municípios sul-mineiros, sendo eles: Muzambinho, Serrania, Machado, Boa Esperança, Alterosa, Campos Gerais, Nepomuceno, Paraguaçu e Varginha. Também atuamos de forma colaborativa nas atividades desenvolvidas no museu por outros projetos, para o público geral, aos finais de semana, uma vez ao mês, inseridas no projeto “Uma Noite no Museu” e “O Museu e a Feira”, respectivamente aos sábados à noite e domingos pela manhã, totalizando 10 finais de semana no ano.

A equipe de trabalho do projeto no ano de 2017, foi coordenada por dois biólogos, Técnicos Administrativos em Educação (TAE's) da Instituição e contou com 13 monitores voluntários, discentes de graduação dos cursos de Ciências Biológicas e Geografia.

O público total atendido pelas atividades do projeto foi de 2.463 (dois mil, quatrocentos e sessenta e três) pessoas em 2017, incluindo participantes de diferentes níveis de ensino, tais como Fundamental I (1º ao 5º ano), Fundamental II (6º ao 9º ano), Ensino Médio, Técnico e Superior, além do público geral participante das atividades de finais de semana. A seguir são apresentadas na Tabela 1, a distribuição do total de visitantes por categorias no ano.



Tabela 1 - Número de participantes do projeto no ano de 2017 por categoria.

CATEGORIA	Nº de visitantes
Fundamental I	480
Fundamental II	709
Ensino Médio	470
Ensino Técnico	74
Superior	38
Público geral	692
<b>TOTAL</b>	<b>2463</b>

A seguir, apresentamos o gráfico com as quantidades de público participantes do projeto por categoria no ano de 2017.

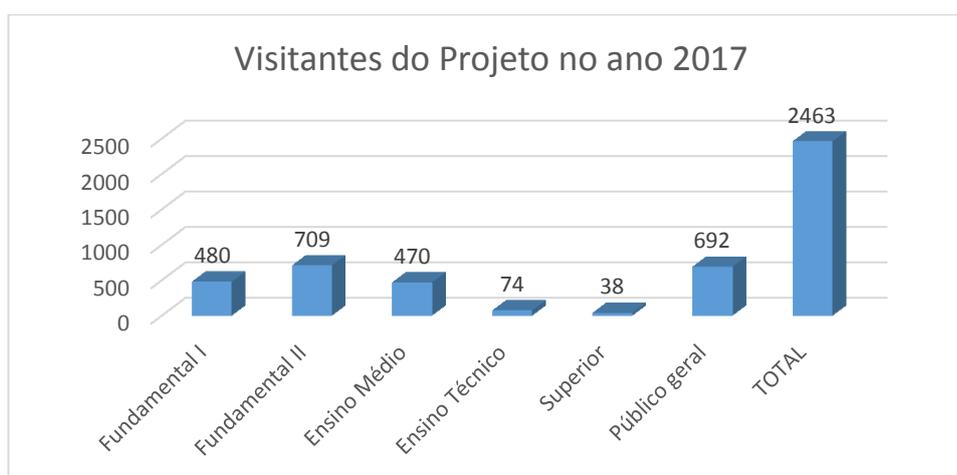
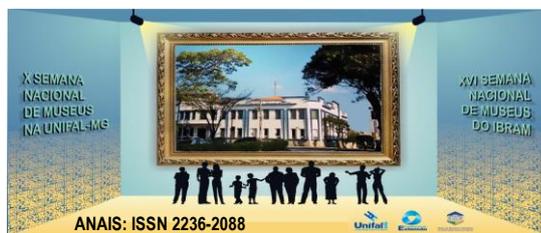


Figura 13 - Gráfico das quantidades de visitantes do projeto por categoria no ano.



Analisando o número de visitantes na exposição do projeto no museu, registrados no ano de 2017, o consideramos de uma quantidade expressiva e interpretamos que a demanda está demonstrando, a cada dia, vir a ser mais crescente e que será necessário fortalecer a equipe para atuação neste atendimento, bem como na frente de trabalho de divulgação do projeto, para as mais diversas instituições de ensino do município de Alfenas e região.

Na sequência, destacamos fotos de algumas visitas guiadas no museu, para diferentes níveis escolares de visitantes do projeto.



*Figura 14 - Alunos de Educação Infantil, com professoras e monitores do projeto no MHN. Fonte: Do autor. 2018.*



*Figura 15 - Alunos de Ensino Fundamental I, em visita no projeto do MHN. Fonte: Do autor. 2018.*



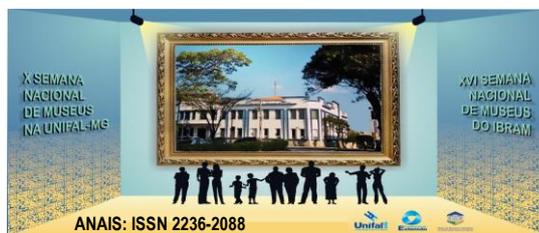
*Figura 16 - Dinâmica desenvolvida ao final da visita pelo monitor do projeto no MHN. Fonte: Do autor. 2018*

#### **4. Conclusão/Considerações Finais**

Retomando os objetivos propostos do projeto, é notável para a equipe executora a aquisição de conhecimentos pelo público visitante, percebida pela participação e interesse dos mesmos durante o percurso da exposição, bem como pela abordagem com perguntas e debates acerca das informações prestadas.

Percebemos, ainda, que no tema educação ambiental, o projeto incentiva a formação e manutenção do vínculo com o meio ambiente e o respeito aos seres vivos pelos visitantes, principalmente através da utilização do acervo exposto no diorama, dos biomas e animais taxidermizados, como meios para esclarecimento e sensibilização do público, acerca da relevância e o respeito ao equilíbrio da natureza.

Podemos destacar, também, que a visita monitorada ao Museu de História Natural da UNIFAL-MG contribui para quebra de alguns paradigmas junto aos visitantes, pois ao contrário do que muitos imaginavam, ao término da visita é possível perceber que um museu não é apenas uma espécie de relicário, onde se abandonam coisas antigas para exposição, mas sim um ambiente com possibilidades da disseminação de diversas áreas do conhecimento. Ainda nesse ambiente, o público percebe a alternativa de dar espaço para



imaginação, com oportunidade para aproveitar tudo aquilo que se quiser compartilhar e aprender.

Desta forma, podemos popularizar o conhecimento científico, contribuindo para a disseminação de elementos fundamentais, atraindo sempre novos públicos, com novas perspectivas e objetivos, considerando que um museu não deve se limitar apenas as exposições, mas sim em manter suas portas abertas e atraentes para todo tipo de público. Assim, buscamos um local onde as pessoas possam se sentir seguras, para saciar suas curiosidades técnicas ou leigas, iniciando com o público infantil escolar e reforçando a cada dia, que um dos fascínios do museu é trabalhar exclusivamente sua interação com as diferenças de público, com adaptações para melhor atender e conduzir qualquer tipo de visitante.

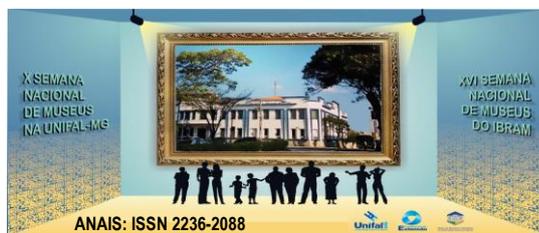
Ainda podemos relacionar o tema deste evento, “Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos”, com nosso projeto no Museu de História Natural da UNIFAL, como comprovação de que pode e deve existir uma conexão com outros patrimônios, trazendo temas pouco explorados em museus, como a Educação Ambiental, permitindo novas abordagens e atraindo novos públicos aos debates. E neste contexto, na expectativa da continuação do projeto, buscaremos adicionar à dinâmica do trabalho, o convite ao público, instigando a participar das ações educativas do Museu, através de divulgação em mídias sociais e demais meios virtuais de comunicação.

Por fim, consideramos que o projeto cumpre o papel de aproximar a universidade da comunidade, bem como divulgar e proporcionar o contato cultural da sociedade com o espaço do museu, permitindo ainda a geração de conhecimentos e a promoção de uma relação entre os acervos e a divulgação e popularização das diversas áreas da ciência, incluídas em um Museu de História Natural. Verificamos também que estamos contribuindo no desenvolvimento profissional e social dos graduandos da universidade, indo além das expectativas, inovando e cativando cada vez mais pessoas, curiosas o suficiente para aceitarem o desafio da apropriação do conhecimento e da informação no espaço de um museu.

## Referências:

BENNETT, J. A. *Museums and the History of Science*. ISIS, Chicago, v. 96, n. 4, p. 602-608, dez. 2005.

CARVALHO, T. A. (Org.). *Manual do Agente Prevencionista*. Porto Alegre: 2005.



DELICADO, A. et al. Comunicar Ciência numa Exposição: Uma Avaliação Exploratória de „A Evolução de Darwin” através de PMM. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Volume 2, 2010.

DIAS, G. F. A. *Atividades Interdisciplinares de Educação Ambiental*. 2. ed. São Paulo: Gaia, 2012.

FALCÃO, A. Museu como um lugar de memória. *Museu e escola educação formal e não-formal*, 2009.

GRANATO, M.; MAIA, E. S.; SANTOS, F. P. Valorização do patrimônio científico e tecnológico brasileiro: descobrindo conjuntos de objetos de C & T pelo Brasil. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 22. n. 2. p. 11-34. jul.-dez., 2014.

MARANDINO, M. *Museus de Ciências, Coleções e Educação: relações necessárias*. São Paulo, p.10, 2009

SOARES, B. C. B. As coleções de Museus criam conexões: Percursos da Musealização no MUSÉE DU QUAI BRANLY. In: *VI Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG. Anais*. 2014.

VAN PRAET, M. *Les expositions scientifiques, “miroirs épistemologiques” de l’évolution des idées en sciences de la vie*. *Bulletin d’Histoire et d’Epistémologie des Sciences de La Vie*, Paris, v. 2, n. 1, p. 52-69, 1995.



## DIGITALIZAÇÃO DE DADOS DA COLEÇÃO DO HERBÁRIO UALF DA UNIFAL-MG: COLEÇÃO BOTÂNICA DA UNIFAL-MG

Romanatti, P.V.<sup>1</sup>

Amorim, M.E.<sup>2</sup>

Wolowski, M.<sup>3</sup>

### RESUMO:

O herbário é uma coleção de amostras de plantas desidratadas com o intuito de preservação, conhecimento e cadastro da flora de uma região. O herbário da Universidade Federal de Alfenas (herbário UALF) foi criado em 2008, principalmente, para registro de amostras de plantas de remanescentes florestais do Sul de Minas Gerais e de projetos de pesquisa da instituição. A coleção botânica possui cerca de 3000 exsicatas de 105 famílias botânicas. Atualmente, a coleção passa pela digitalização dos dados de todo acervo no sistema JABOT, oferecendo assim, o acesso aos dados do acervo botânico do herbário UALF à toda comunidade.

### PALAVRAS CHAVE:

Botânica. Conservação. Exsicatas. Informatização de dados.

### ABSTRACT:

The Herbarium is a collection of dried plants with the purpose of preserving, knowing and record of the flora of a region. The herbarium of the Federal University of Alfenas (herbarium UALF) was created in 2008, mainly, for the record of plant samples from forest remnants from the South of Minas Gerais and research projects of the institution. The botanic collection counts 3000 herbarium sheets from 105 families. At the moment, the collection is being digitalized at the JABOT system, thus offering access to the data of the botanic collection of the UALF herbarium to the community.

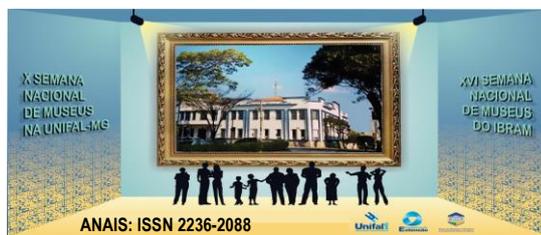
### KEY-WORDS:

Botany. Conservation. Herbarium sheets. Data Informatization.

<sup>1</sup> Universidade Federal de Alfenas, Instituto Ciências da Natureza, Alfenas-MG

<sup>2</sup> Universidade Federal de Alfenas, Instituto Ciências da Natureza, Alfenas-MG

<sup>3</sup> Universidade Federal de Alfenas, Instituto Ciências da Natureza, Alfenas-MG



## 1. Introdução

Coleções biológicas são conjuntos de organismos fósseis ou recentes, que são conservados e catalogados. Essas coleções podem armazenar um banco de materiais com indivíduos vivos e/ou preservados, contendo materiais obtidos a partir do espécime completo ou somente parte dele e com informações associadas a este (SIBBR, 2018; PEIXOTO & MORIM, 2003). Como coleções biológicas tem-se coleções com espécimes zoológicos, botânicos e com microorganismos (SIBBR, 2018).

As coleções botânicas são um acervo de exemplares de espécies botânicas. Os arboretos e jardins botânicos possuem coleções de plantas vivas e os herbários constituem coleções de amostras de espécimes de plantas, desidratados ou preservados em meio líquido contendo plantas dessecadas, frutos, amostras de madeira e sementes. (PEIXOTO & MORIM, 2003; ZANIN; CHAVES; MIOLO, 2015; SIBBR, 2018). Os herbários podem incluir ainda coleções acessórias classificadas de acordo com o material associado como xiloteca para a coleção de madeiras e a carpoteca como coleção de frutos e sementes (SANTOS, 2015).

O material vegetal é incluído e catalogado no herbário na forma de exsicatas (Figura 1). As amostras vegetais devem ser secadas e descontaminadas antes da inclusão na coleção botânica. Para isso, são necessários alguns procedimentos, realizados de acordo com Peixoto e Maia (2013). Após a coleta, as amostras vegetais devem ser prensadas. As amostras são dispostas entre folhas de jornal, intercaladas entre folhas de papelão corrugado. Este conjunto empilhado deve ser colocado entre as placas de madeira e amarrado firmemente com cordões resistentes de modo a ficar sob pressão, formando assim a prensa. A prensa é levada para a estufa de secagem por no mínimo dois dias a temperatura de 60 °C, dependendo da quantidade e consistência do material.

Em seguida, a prensa deve ser desmontada e o material vegetal ainda dentro das folhas de jornal deve ser acondicionado em saco plástico resistente e limpo e acondicionado em temperatura baixa, cerca de -10° C por no mínimo 24 horas para descontaminação. Depois de retirado do congelador, o material vegetal está adequado para montagem das exsicatas e registro no herbário. Para a montagem da exsicata, a amostra vegetal é costurada em uma cartolina branca com medidas de 42 x 29 cm. Na mesma cartolina é inserida uma etiqueta onde irão constar todas as informações de coleta e do espécime vegetal, bem como a classificação biológica em família, gênero e espécie, local de coleta e coordenadas geográficas. Por fim, a exsicata é envolvida por uma capa em papel kraft, para



proteção da própria. Cada exsicata recebe um número de registro (tombo) na coleção, em ordem crescente e sequencial, e assim, é incluída na coleção. A coleção como um todo é organizada de acordo com a sistemática, por ordem alfabética das famílias botânicas e deve ser mantida em ambiente com condições de temperatura e umidade controladas para conservação das exsicatas.



Fonte: Autor, 2018

Figura 1. Exemplos de exsicatas das famílias Orchidaceae (A) e Rubiaceae (B) da coleção do herbário UALF da UNIFAL-MG.

O herbário é importante para o conhecimento e registro da biodiversidade e recursos vegetais (PEIXOTO et al., 2009). Os herbários possuem grande relevância no Brasil em função da elevada biodiversidade que possui, sendo, portanto, o cadastro nos herbários a forma mais importante de certificação da quantidade de espécies existentes, a sua distribuição geográfica e a caracterização das diferentes fitofisionomias. Estudos relacionados à flora nativa são cada vez mais utilizados para subsidiar estratégias de recuperação de matas nativas mais semelhantes o possível com a cobertura original. Além disso, as exsicatas são muito utilizadas por taxonomistas para a determinação de espécies



e estudos de sistemática. (PEIXOTO et al., 2009; PEIXOTO & MORIM, 2003; SANTOS, 2015).

Historicamente, os herbários eram caracterizados como coleções privadas. Todavia, com o passar do tempo, as instituições de pesquisa começaram a ter seus próprios acervos, o que possibilitou a troca de materiais entre as instituições. Hoje em dia, os herbários são muito utilizados por alunos e professores para pesquisas científicas em centros de estudo como faculdades e universidades, ganhando alta relevância em nível regional, nacional e internacional (MONTEIRO & SIANI, 2009; COSTA et al., 2016). Com o avanço tecnológico ao longo das últimas décadas, foi possível que todos os dados contidos em um único herbário, pudessem ser acessados por diferentes instituições de ensino e pesquisa, através da informatização dos dados e de imagens, substituindo assim a troca física de exsicatas que ocorria no passado. Por este meio, as buscas por materiais específicos são agilizadas, o que também torna as informações mais acessíveis a diferentes públicos (PEIXOTO & LIMA, 2005). Neste sentido, a digitalização dos dados de um herbário de uma instituição de ensino também se torna uma importante ferramenta de ensino e pesquisa para alunos, estagiários, funcionários e pesquisadores, através do qual pode ser feito o treinamento de práticas de herborização e o desenvolvimento de atividades de pesquisa como identificação e classificação de espécies.

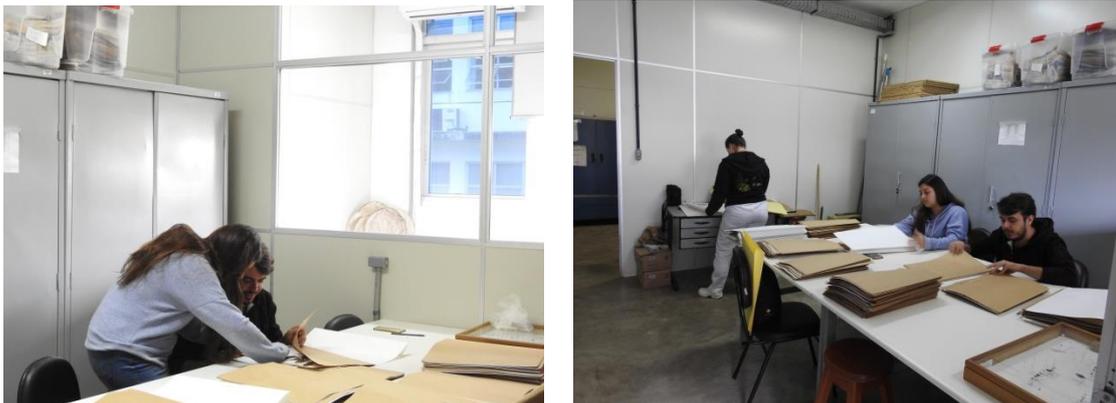
Na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), a coleção botânica é depositada no herbário da UNIFAL-MG, denominado pela sigla UALF. O herbário UALF foi criado em 2008 como uma demanda dos docentes do Núcleo de Botânica do Instituto de Ciências da Natureza e do grupo de pesquisa Ecologia de Fragmentos Florestais do Sul de Minas (ECOFRAG) (POLO 2015). Assim, o herbário UALF foi criado com os objetivos de registrar e conservar amostras de plantas de remanescentes florestais do Sul de Minas Gerais e de projetos de pesquisa da instituição, bem como promover o treinamento de alunos de graduação de Ciências Biológicas sobre técnicas de herborização e identificação taxonômica, através de estágios (Figura 2) e disciplinas como Sistemática Vegetal. De acordo com POLO (2015), o herbário UALF também fornece serviços de informações aos pesquisadores e estudantes de graduação e pós-graduação dos cursos de Ciências Biológicas, Ciências Farmacêuticas, Biotecnologia, Biomedicina e Química da UNIFAL-MG.

O herbário UALF está catalogado na Rede Brasileira de Herbários e, atualmente, tem cerca de 3000 exsicatas registradas pertencentes a 105 famílias com predomínio de seis delas, a saber: Myrtaceae (337), Rubiaceae (238), Lauraceae (221), Fabaceae (210),



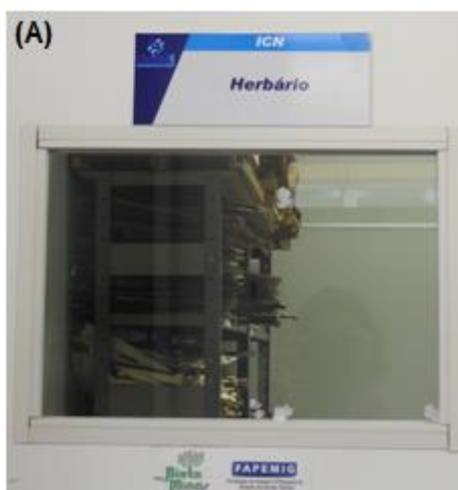
Meliaceae (209) e Euphorbiaceae (137). As amostras têm procedência de Alfenas, Poço Fundo, Machado, Guaxupé, Divisa Nova, Lambari e Poços de Caldas, compreendendo diversas localidades do sul de Minas Gerais.

Em termos de infraestrutura, o herbário UALF está situado no Prédio “S” do Campus Sede da UNIFAL-MG e possui um espaço de 36 m<sup>2</sup>, sendo este dividido em duas salas, uma com o acervo das exsicatas e sementes (24 m<sup>2</sup>) e a outra sala de preparação e curadoria (12 m<sup>2</sup>) (POLO, 2015). O herbário está equipado com armários de aço contendo as exsicatas, mesas, cadeiras, ar-condicionado, prensas em madeira, podão, facão, estufa de secagem para plantas, freezer, computador com acesso à Internet, *scanner* e impressora (Figura 3).



Fonte: Autor, 2018

Figura 2. Alunos de Ciências Biológicas realizando o estágio de treinamento de técnicas de herborização.



Fonte: Autor. 2018

Figura 3. Imagens do herbário UALF. (A) Porta de entrada do herbário. (B) Armário de aço aberto contendo a coleção de algumas famílias e sementes. (C) Estufa para secagem do material vegetal. (D) Freezer para descontaminação do material vegetal.

## 2. Objetivo

O objetivo deste trabalho é apresentar o processo de digitalização dos dados da coleção do herbário UALF no sistema JABOT *online* o que permitirá o acesso à informação por toda a comunidade acadêmica e público em geral.

## 3. Desenvolvimento

Com o intuito de armazenar as imagens de exsicatas de plantas brasileiras que se encontram em outros países foi criado o Programa Re flora (REFLORA 2018). Em 2014, o



Reflora começou o cadastramento das coleções brasileiras. Este programa é coordenado pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro, um dos maiores do Brasil, e é importante por permitir que taxonomistas trabalhem de forma semelhante ao que se faz em um herbário físico, porém com imagens em alta resolução em uma plataforma *online* (REFLORA, 2018). E, em conjunto com esse programa, há também o projeto Flora do Brasil 2020, que tem o objetivo de divulgar as descrições de espécies, chaves de identificação e ilustrações para todas as plantas, algas e fungos conhecidos para o país (FLORA DO BRASIL, 2018).

Desde 2016, o UALF está passando por uma revisão de todas as exsicatas tombadas e suas informações, de acordo com o mais recente sistema de classificação das angiospermas, APG IV - *Angiosperm Phylogeny Group*, (APG IV, 2016). Isto se torna necessário para o cadastramento do herbário da UNIFAL-MG no sistema JABOT (<<http://jabot.jbrj.gov.br>>), desenvolvido pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JABOT), que é o sistema utilizado como banco de dados do Reflora.

A criação do sistema JABOT se deu para atender as necessidades da instituição com relação aos dados de sua coleção. Todo o sistema possui uma facilitação para cadastro de exsicatas através de planilhas, proporcionando que qualquer pesquisador possa catalogar sua coleção no mesmo. Na plataforma é possível realizar buscas públicas de determinados herbários incluídos e de espécies específicas (SILVA et al., 2017).

Com a ajuda de estagiários e funcionários, todo o acervo do UALF está sendo digitalizado na planilha específica do JABOT, com informações existentes nas etiquetas encontradas em cada exsicata (Figura 4). São dados relevantes para o conhecimento da biodiversidade, a família, gênero, espécie, autor e hábito, local de coleta, coordenadas geográficas, altitude, ambiente se referem à distribuição local do espécime coletado. Além de dados do coletor, número do coletor, determinador e datas de coleta e de determinação são adicionados à informação das etiquetas.



 <b>Universidade Federal de Alfenas</b>		<b>HERBÁRIO UALF</b> _____	
Família		Espécie	
Local de Coleta		Ambiente	
Hábito	Latitude	Longitude	Altitude
Observações			
Coletor	Nº do Coletor	Data de Coleta	
Determinador	Data de Determinação		

Figura 4. Modelo de etiqueta com as informações das exsicatas tombadas do UALF.

#### 4. Considerações finais

A digitalização dos dados do herbário UALF tem importância em nível nacional no contexto do Programa REFLORA que tem como principal projeto atualmente a Flora do Brasil 2020, de forma que a digitalização dos dados irá contribuir para esse conhecimento da flora brasileira e fornecer mais dados sobre a ocorrência e distribuição das espécies na região do Sul de Minas Gerais.

Por fim, as próximas etapas de inclusão no sistema JABOT são a digitalização das imagens das exsicatas. Além disso, o herbário UALF tem a meta de aumentar a coleção para atingir 5000 exsicatas que é o mínimo para registro do herbário no *Index Herbariorum*, que é o registro internacional dos herbários.

#### Referências:

APG IV. An update of the Angiosperm Phylogeny Group classification for the orders and families of flowering plants: APG IV. *Botanical Journal of the Linnean Society*, v. 181, n. 1, p. 1-20, 2016.

COSTA, J. C. M.; LUCAS, F. C. A.; GOIS, M. A. F.; LEÃO, V. M.; LOBATO, G. J. M. Herbário virtual e universidade: biodiversidade vegetal para ensino, pesquisa e extensão. *Scientia Plena*, v. 12, n. 6, 2016.



FLORA DO BRASIL. *Flora do Brasil 2020 em construção*. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://floradobrasil.jbrj.gov.br/>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

MONTEIRO, S. da S.; SIANI, A. C. A Conservação de Exsicatas em Herbários: Contribuição ao Manejo e Preservação. *Revista Fitos Eletrônica*, v. 4, n. 02, p. 24-37, 2009.

PEIXOTO, A. L.; BARBOSA, M. R. V.; CANHOS, D. A. R.; MAIA, L. C. Coleções botânicas: objetos e dados para a ciência. *Cultura material e patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Museu da Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, p. 6-10, 2009.

PEIXOTO, A. L.; MAIA, L. C. Manual de procedimentos para herbários. INCT-Herbário virtual para a Flora e os Fungos. *Editora Universitária UFPE*, Recife, 2013. 53p.

PEIXOTO, A. L.; MORIM, M. P.. Coleções botânicas: documentação da biodiversidade brasileira. *Ciência e Cultura*, v. 55, n. 3, p. 21-24, 2003.

PEIXOTO, F. L.; LIMA, H. C. A Informatização de Herbários Brasileiros: estudo de caso. *Disponível em: <http://www.uenf.br/Uenf/>*. Acessado em 07 de abril de 2018, v. 14, n. 05, p. 2009, 2005.

POLO, M. HERBÁRIO UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS, MINAS GERAIS (UALF). *Unisanta BioScience*, v. 4, n. 6, p. 372-375, 2015.

RELORA. *Reflora - Herbário Virtual*. Disponível em: <<http://reflora.jbrj.gov.br/reflora/herbarioVirtual/>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

SANTOS, F. S. O herbário IFSR e sua importância científica e educacional. *Revista Hipótese*, v. 1, n. 1, p. 15-23, 2015.

SIBBR. *Sistema de informação sobre a biodiversidade brasileira*. Disponível em: <<http://www.sibbr.gov.br/areas/index.php?area=colecões&subarea=introdução>>. Acesso em 05 de abril de 2018.

SILVA, L. A. E.; FRAGA, C. N.; ALMEIDA, T. M. H.; GONZALEZ, M.; LIMA, R. F.; ROCHA, M. S.; BELLON, E.; RIBEIRO, R. S.; OLIVEIRA, F. A.; CLEMENTE, L. S.; MAGDALENA, U. R.; MEDEIROS, E. V. S.; FORZZA, R. C. Jabot-Botanical Collections Management System: the experience of a decade of development and advances. *Rodriguésia*, v. 68, n. 2, p. 391-410, 2017.

ZANIN, E. M.; CHAVES, A. S.; MIOLO, L. A. Herbário Padre Balduino Rambo e suas contribuições ao estudo da botânica no sul do Brasil. *PERSPECTIVA Erechim*, v. 39, p. 17-24, 2015.