

Caderno de Diretrizes Museológicas

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura

Gilberto Passos Gil Moreira

Presidente do IPHAN

Luiz Fernando de Almeida

Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais

José do Nascimento Júnior

Diretor do Departamento de Patrimônio e Fiscalização

Dalmo Vieira Filho

Diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial

Márcia Genesis de Sant'anna

Diretor do Departamento de Patrimônio e Administração

Maria Emilia Nascimento dos Santos

Procuradora-Chefe

Teresa Beatriz da Rosa Miguel

Coordenadora Geral de Promoção do Patrimônio Cultural

Thays Pessotto Zugliani

Coordenadora Geral de Pesquisa, Documentação e Referência

Lia Motta

Governador do Estado de Minas Gerais

Aécio Neves

Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais

Eleonora Santa Rosa

Secretário-Adjunto de Estado de Cultura de Minas Gerais

Marcelo Braga de Freitas

Superintendente de Museus

Silvania Sousa do Nascimento

Diretor do Museu Mineiro

Francisco Carlos de Almeida Magalhães

Diretora de Conservação e Restauração

Márcia Almada

Diretora de Pesquisa e Documentação

Flávia Klausling Gervásio

Diretora de Difusão Museológica

Ana Maria Azeredo Furquim Werneck

Coordenadores dos Museus vinculados à Superintendência de Museus

Museu Casa Guignard/Ouro Preto

Gélcio Fortes

Museu Casa Guimarães Rosa/Cordisburgo

Ronaldo Alves de Oliveira

Museu Casa Alphonsus de Guimaraens/Mariana

Ana Cláudia Rola Santos

Museu do Banco Crédito Real/ Juiz de Fora

José Roberto Dilly

Brasília

Ministério da Cultura

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Departamento de Museus e Centros Culturais

Belo Horizonte

Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais

Superintendência de Museus

2006

Coordenação Editorial – 2º Edição

Silvania Sousa do Nascimento

Átila Tolentino

Mário Chagas

Fotografia

Inês Gomes

Projeto Gráfico

Sérgio Luz de Souza Lima

Capa

Gustavo Goes

Preparação e Revisão dos Textos

Olga Maria Alves de Sousa

Colaboração

Usiminas – Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A.

Ficha Catalográfica

CADERNO de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição

1. Museologia
2. Museus
3. Objetos e museus
4. Conservação e restauração
- 5

Sumário

Apresentação da 2ª Edição

Eleonora Santa Rosa

Prefácio

Silvania Sousa do Nascimento e José do Nascimento Junior

Museu e Política: Apontamentos de uma Cartografia

José do Nascimento Júnior e Mário Chagas

Apontamentos sobre a história do museu

Letícia Julião

Documentação museológica

Maria Inez Cândido

Pesquisa histórica no museu

Letícia Julião

Prevenção e conservação em museus

Maria Cecília de Paula Drumond

Anexos

Modelo de Lei de Criação de Museu

Modelo de Estatuto de Associação de Amigos

Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard

Glossário

Apresentação da 2a. Edição

A Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, por intermédio da Superintendência de Museus, busca implementar ações efetivas de gestão, difusão e preservação do patrimônio mineiro. É de sua responsabilidade a integração das instituições museais mineiras e a materialização das políticas públicas que visam à manutenção do diálogo entre memória representativa e a contemporaneidade. Promover ações exemplares de capacitação profissional na área da museologia é uma das funções que o *Caderno de Diretrizes Museológicas 1* busca em sua origem. Nesse volume, reflexões desenvolvidas principalmente no Museu Mineiro foram difundidas em todo o Estado de Minas Gerais atendendo aos gestores culturais, administradores de museus e público em geral. O sucesso da primeira edição, elaborada na gestão do Sr. Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, reflete o constante aprimoramento das atividades museais no Estado. A democratização do acesso ao conhecimento ultrapassa, assim, o discurso ativista e fica registrada em forma de texto que responde às fortes demandas em favor da salvaguarda do patrimônio museológico mineiro. A relevância da temática apontada, evidenciada pela constante demanda de reedição, demarca a exemplaridade da ação e a necessidade de sua continuidade.

Ações dessa natureza reforçam o compromisso social de oxigenação do tecido cultural e promovem a disseminação de conceitos e práticas reflexivas na área museológica. Uma segunda edição do *Caderno de Diretrizes Museológicas 1*, com a possibilidade de distribuição que ultrapasse os 853 municípios mineiros e os 216 museus atualmente cadastrados, busca contribuir para a sistematização de procedimentos de preservação e conservação de nosso patrimônio. Esse compromisso é assumido em parceria com as esferas públicas, federal e estadual, e a sociedade civil, co-responsáveis pela construção de uma cidadania cultural.

Esperamos que o *Caderno de Diretrizes Museológicas 1*, fomenta o debate das questões museológicas e irradie inspirações para o alargamento de uma rede de abastecimento cultural no país.

Eleonora Santa Rosa
Belo Horizonte, outubro 2006

Prefácio

A Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais e o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dando continuidade à profícua parceria desenvolvida nos últimos quatro anos, têm a satisfação de apresentar a segunda edição dos Cadernos de Diretrizes Museológicas.

A primeira edição dos Cadernos, elaborada pela equipe da Superintendência de Museus, lançada em 2002, teve excelente acolhida e em pouco tempo foi esgotada. Esse acontecimento merece atenção, uma vez que testemunha a favor do bom trabalho realizado com a publicação dos Cadernos e indica que há um público ávido por informações no campo dos museus e da museologia.

O Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN, reconhecendo a qualidade desse trabalho, a demanda por sua reedição e sua adequação à linha de publicações que vem desenvolvendo, tomou a iniciativa de propor esta segunda edição em parceria com a Superintendência de Museus da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, a qual, como sempre tem acontecido, dispôs-se prontamente a levar adiante mais esse projeto.

Assim, como fruto dessa atuação conjunta, lançamos agora a segunda edição dos Cadernos de Diretrizes Museológicas, esperando, de algum modo, contribuir para a formação e capacitação de estudantes e trabalhadores do campo museal e também para o melhor desenvolvimento dos museus brasileiros.

Que os Cadernos de Diretrizes Museológicas sirvam de fonte de inspiração e informação para os interessados nos museus e na museologia! Este é o anelo da Superintendência de Museus e do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

Silvania Sousa do Nascimento
Superintendência de Museus

da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais

José do Nascimento Júnior

Diretor do Departamento de Museus

do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura.

MUSEUS E POLÍTICA: APONTAMENTOS DE UMA CARTOGRAFIA

José do Nascimento Júnior¹

Mário Chagas²

I – Porto de partida

Depois de chegar à cidade, aquele que quiser ver e conhecer o museu local de referência regional, nacional e internacional não terá dificuldades. Sem dúvida, alguns desses museus ocupam na polis lugar de destacada importância e notável presença.

Este é o caso, por exemplo, do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ), cujo projeto arquitetônico foi concluído em 1996, assim como o do Museu Paraense Emílio Goeldi, nascido como Sociedade Filomática, em 1866, na cidade de Belém (PA).

Estas duas referências são suficientes para indicar que tanto museus criados no século XIX, quanto criados no século XX; tanto museus de arte, quanto de ciência; tanto museus com coleções, quanto sem coleções; tanto museus instalados em edifícios readaptados, quanto instalados em edifícios especialmente projetados e construídos para as funções museais podem ocupar – e frequentemente ocupam – um lugar de notável relevo no imaginário e na memória social, bem como no cenário cultural e político de determinadas localidades. Este fenômeno, mesmo tendo sido pintado no mundo contemporâneo com cores expressionistas, pode ser encontrado e observado na história cultural do ocidente, em registros menos dramáticos, pelo menos desde o século XVIII.

Identificar e reconhecer esse lugar de notável relevo dos museus em diferentes temporalidades e localidades implica o reconhecimento de que eles são, ao mesmo tempo, casas de memória, lugares de representação social e espaços de mediação cultural. Como casas de memória eles podem ser acionados visando o desenvolvimento de ações de preservação e de criação cultural e científica, como lugares de representação eles podem ser utilizados para teatralizar o universal, o nacional, o regional, o local, o étnico e o individual e como espaços de mediação ou de comunicação eles podem disponibilizar narrativas menos ou mais grandiosas, menos ou mais inclusivas para públicos menos ou mais ampliados.

Todas essas possibilidades contribuem para colocar em evidência pelo menos quatro aspectos que aqui são apresentados como sínteses provisórias: 1. Os museus surgem na polis e na polis estão engastados como mediadores de relações sociais; 2. Os museus têm uma dimensão política que extrapola e orienta

as funções de preservação, investigação e comunicação; 3. Os museus constroem, disciplinam e controlam seus públicos e 4. Para além da acumulação de tesouros culturais um dos desafios políticos dos museus de hoje é o compromisso com o exercício da cidadania e o desenvolvimento de valores de humanidade.

¹Antropólogo, Mestre em Antropologia e Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

² Museólogo, Doutor em Ciências Sociais, professor adjunto da Unirio e Coordenador Técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

12

II – Rumo e contexto

O museu – estrito senso – é um fenômeno da modernidade ocidental que tem aproximadamente duas centenas de anos. Essa indicação é importante, pois explicita o fato de que o saber fazer e o saber lidar com os museus é um aprendizado recente e que, por isso mesmo, freqüentemente nos surpreendemos com os seus encaminhamentos, desdobramentos, novidades e ressignificações. Na década de sessenta do século XX, por exemplo, a morte próxima dos museus foi profetizada por alguns teóricos. De modo curioso, o que se observou foi justo o contrário. Os museus não apenas não morreram, como se renovaram e se multiplicaram em progressão quase geométrica.

Assim, superando as previsões catastróficas, os museus, de maneira geral, foram ressignificados e reconquistaram notável centralidade no panorama político e cultural do mundo contemporâneo; de igual modo, eles deixaram de ser compreendidos, por setores da política e da intelectualidade, apenas como casas onde se guardam relíquias de um certo passado ou, na melhor das hipóteses, como lugares de interesse secundário do ponto de vista sociocultural.

Na atualidade, observam-se uma reaproximação e um interesse crescentes de antropólogos, sociólogos, filósofos, artistas, historiadores e educadores em relação ao campo museal, incluindo aí o patrimonial. A 25^a. Reunião Brasileira de Antropologia³ que reuniu mais de 2000 antropólogos, sob o tema “Saberes e práticas antropológicas desafios para o século XXI” é uma evidência dessa reaproximação e desse interesse crescente, uma vez que em diversos Grupos de Trabalho a temática dos museus esteve presente.

De modo bastante visível os museus estão em movimento e já não são apenas casas que guardam marcas do passado, são territórios muito mais complexos, são práticas sociais que se desenvolvem no presente e que estão envolvidas com criação, comunicação, afirmação de identidades, produção de conhecimentos e preservação de bens e manifestações culturais. O interesse político nesse território simbólico, conseqüentemente, está também em mudança e em franca expansão. Tudo isso indica que os museus estão conquistando um novo lugar na

vida social brasileira, e, por isso mesmo, um novo lugar na agenda da política cultural. Uma das evidências desse novo lugar encontra-se no relatório final da I Conferência Nacional de Cultura, onde o tema museu deixou de ser periférico e foi amplamente debatido.

III – Provisões, equipamentos e conceitos ligeiros

Na segunda metade do século XX, ou, de modo mais preciso, depois dos anos setenta, a museologia e os museus no Brasil passaram por um grande processo de transformação e amadurecimento. Nesse período, o objeto de estudo da museologia foi construído, desconstruído e reconstruído inúmeras vezes; a categoria museu foi ressignificada e a diversidade tipológica dos museus foi ampliada de uma maneira sem precedentes. Os museus passaram a ser tratados como processos e práticas culturais de relevância social. Muitos museus – como é o caso dos ecomuseus, museus comunitários, museus de território e alguns dos chamados museus regionais – deixaram de ser pensados como unidades e passaram a operar com a noção de multiplicidade, de múltiplas sedes, múltiplos

³ Promovida pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em Goiânia, no período de 11 a 14 de junho de 2006.

13

núcleos espalhados por um território socialmente praticado; tantos outros deixaram de ser pensados como guardiões de coleções fixas e passaram a atuar com um patrimônio cultural em processo.

Essas considerações são relevantes quando se trata de pensar e colocar em prática uma política pública específica para museus. Em outras palavras: a construção, na contemporaneidade, de uma política museal democrática e de interesse público precisa considerar a museodiversidade brasileira, bem como as reflexões, os debates, as práticas e as poéticas características desse universo em expansão. A aceitação dessa afirmação – que bem poderia ser tratada como uma hipótese – implica também a aceitação de que uma política pública de museus no Brasil de hoje está colocada diante de pelo menos sete desafios: 1. Trabalhar com o direito à memória como um direito de cidadania; 2. Desenvolver modelos de gestão que estimulem redes e sistemas de museus; 3. Democratizar o acesso aos, e a produção de, bens culturais musealizados; 4. Desenvolver e estimular a criação de programas de educação em museus e de formação e capacitação de pessoal; 5. Criar dispositivos de valorização do patrimônio cultural musealizado e do patrimônio cultural passível de musealização, seja ele tangível ou intangível; 6. Apoiar e implementar projetos ancorados no respeito à diferença e na valorização da memória de comunidades populares e, por último na ordem, mas não na

importância, 7. Institucionalizar procedimentos democráticos de investimentos no campo dos museus.

Estes desafios ancoram-se no pressuposto de que os museus são ferramentas de trabalho, são como lápis, com os quais se pode escrever múltiplos textos, são equipamentos ou tecnologias que podem ser apropriadas por diferentes grupos culturais, o que resulta em diferentes museus e diferentes experiências museais.

IV – Ventos e correntes

O processo de renovação da museologia e dos museus está longe de ser esgotado ou concluído. As reflexões e as práticas colocadas em curso pela denominada nova museologia introduziram também novas questões políticas e colocaram em xeque teorias e práticas clássicas consagradas. Ainda que hoje se possa fazer uma análise crítica da nova museologia, não se pode negar as suas contribuições e não se pode deixar de enfrentar os problemas que introduziu, sem que isso caracterize uma determinada tendência política. Em outras palavras: a nova museologia contribuiu para a valorização das pessoas, dos territórios e do patrimônio cultural, para a acentuação da dimensão política dos museus e também para a compreensão de que eles são processos onde estão em jogo, ao mesmo tempo: memória e poder, esquecimento e resistência, tradição e contradição.

Entre as diferentes experiências incluídas no âmbito da denominada nova museologia destaca-se a do ecomuseu, definido por Hugues de Varine e George H. Riviére como prática social que se estrutura a partir da relação entre uma determinada população, um determinado patrimônio e um certo recorte territorial, visando a melhoria da qualidade de vida, a reorganização do espaço, o desenvolvimento local e a ampliação das possibilidades de identificação cultural.

Na atualidade, o desenvolvimento de políticas públicas específicas para o campo dos museus precisa levar em conta as contribuições e os limites da nova

14

museologia. Este é, a rigor, um caminho possível para a construção de uma museologia que não se contenta com os adjetivos: velha, nova, jovem ou novíssima, e que, por isso mesmo, busca se afirmar como museologia crítica.

V – Navegar é preciso...

“Tem a Política ainda algum sentido?” Para essa pergunta Hannah Arendt considera que “(...) existe uma resposta tão simples e tão concludente em si que se poderia achar outras respostas dispensáveis por completo”. Essa resposta – segundo a filósofa – indica que “o sentido da política é a liberdade”. (2004, p.38)

A pergunta e a resposta apresentadas por Arendt têm a capacidade de produzir certo desconforto e estimular o pensamento, uma vez que as relações entre política e liberdade não são pacíficas. Ao se perguntar sobre o sentido da política,

Arendt tem como pano de fundo a noção de que a “política baseia-se na pluralidade dos homens” e trata da “convivência entre diferentes” (2004, p.21).

Movidos pelo questionamento da filósofa poderíamos perguntar: Uma política para o campo dos museus tem ainda algum sentido?

Também aqui é preciso considerar, ao lado de André Malraux, que “o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada idéia do homem” (2000, p.12). Assim, a pluralidade dos homens em que se baseia a política repercute na pluralidade dos museus. É nesse sentido, que se pode dizer que os museus são pontes entre culturas, são portas que se abrem e se fecham para diferentes mundos, são espaços de “convivência entre diferentes”. Os museus estão, portanto, inteiramente mergulhados na política e, por isso, também estão em relação com a liberdade e com a ausência de liberdade. De outro modo: os museus, assim como a memória e o patrimônio, tanto podem servir para conformar quanto para transformar, tanto podem servir para tiranizar quanto para libertar.

O exercício do direito à memória, ao passado, ao presente e ao futuro, do direito à preservação, à mudança e à criação é um repto para uma política de museus na contemporaneidade.

VI - Chegar e partir são dois lados da mesma viagem

O texto aqui apresentado quer contribuir para o debate em torno das relações entre museus e política. Ele foi construído com base em apontamentos e tem, como se pode verificar, uma arquitetura de fragmentos. A cartografia que desejamos desenhar não quis em momento algum apresentar contornos muito bem definidos, ao contrário, quis estimular, sugerir e convidar o leitor para a viagem pelo território dos museus. Um território de práticas políticas e poéticas.

O Caderno de Diretrizes Museológicas constitui uma boa introdução a esse território. Não se trata de diretrizes rígidas e monolíticas, trata-se de uma sugestão de viagem, de um roteiro para estudos e passeios agradáveis e instigantes. Nessa sugestão de viagem somos levados a pontos ou temas como história dos museus, documentação museológica, pesquisa histórica nos museus, prevenção e conservação em museus. Além desses pontos, encontramos também um modelo de Lei de Criação de Museu, um modelo de Estatuto de Associação de Amigos e um pequeno glossário com temas museológicos.

15

A primeira edição dos Cadernos de Diretrizes Museológicas foi muito bem recebida. As pesquisas e os textos que os constituem recomendam a sua leitura. O Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), consciente da importância desses Cadernos, além de sugerir e apoiar empenhou-se decididamente na publicação da

segunda edição. Ao leitor, só nos resta desejar uma boa leitura e uma boa viagem!

Bibliografia

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A/Unirio/Faperj, 2003.

ARENDR, Hannah. O que é Política? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BARY, Marie-Odile de. (dir.) Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie. Lyon: Difusion Presses Universitaires de Lyon/M.N.E.S., 1992.

CHAGAS, M. Museália. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

CHAUI, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 1998.

GRAMSCI, A. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective. Paris: PUF, 1968.

LE GOFF, Jacques (org.) Enciclopédia Einaudi. Memória – História, v.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LEON, Aurora. El Museo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

MALRAUX, André. O Museu Imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000.

MOUTINHO, Mário. Museus e Sociedade. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989.

RIVIÈRE, Georges Henri. Muséologie. Paris: Dunod, 1989.

SANTOS, Maria Célia T. M. Processo museológico e educação – Construindo o Museu Didático Comunitário Prof. Lomanto Júnior, em Itapuã (tese de doutoramento em Educação) Salvador: UFBA, 1995.

SANTOS, Myrian S. dos. História, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional. (Tese de Mestrado apresentada ao IUPERJ). Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.

SEGALL, Maurício. Controvérsias e dissonância. São Paulo: Edusp/Boi Tempo, 2001.

VARINE, Hugues. O Ecomuseu. In: Revista da Faculdade Porto-alegrense de Educação, Ciências e Letras, n.27, 2000. p.61-90.

Apresentação da 1ª Edição

Superintendência de Museus é instituição responsável pela implementação da política de museus para o Estado de Minas Gerais, além da gestão de suas unidades, Museu Mineiro, em Belo Horizonte; Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo; Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, em Mariana, e Museu Casa Guignard, em Ouro Preto.

Sua criação, em 1979, faz parte das ações preservacionistas referendadas pela instalação, em princípios da década de 70, do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, sendo concebida com o objetivo de se dotar o Estado de uma estrutura administrativo-cultural capaz de responder formalmente às demandas em favor da salvaguarda do patrimônio museológico mineiro.

Assim, a Superintendência nasceu com a missão de assessorar os municípios de Minas nas iniciativas de criação e dinamização de museus, responsabilizando-se pela disseminação de conceitos e práticas que se traduzissem em constante incentivo e aprimoramento crescente das atividades dessa natureza no Estado.

Hoje, passados vinte e três anos, e sobretudo num momento em que se comemoram os vinte anos de implantação do Museu Mineiro, unidade exemplar concebida como museu-laboratório, a Superintendência de Museus se sente à vontade para rever criticamente seu papel, refletir sobre suas atribuições e competências e sobre o distanciamento do discurso em face à prática institucional.

Ao se repensar sobre os limites de sua atuação, não se pode desconsiderar a grande extensão de Minas: mais de 500 mil quilômetros quadrados, 853 municípios e 154 museus, muitos dos quais têm, sistematicamente, recorrido à instituição à procura de informações sobre a criação, implantação e gestão de espaços museológicos. Em que pese a atenção constante da equipe desta Superintendência em responder a todas as solicitações, o atendimento tem sido casuístico e circunstancial.

Trata-se agora de se percorrer o caminho inverso: da Superintendência de Museus, através do *Caderno de Diretrizes Museológicas 1*, se fazer presente nos municípios, revestida do compromisso de atuar como unidade de integração dos museus existentes em Minas Gerais, reafirmando o seu papel de ser agente responsável pela difusão de conhecimentos nessa área do saber.

A publicação se divide em duas partes. A primeira é composta por quatro artigos, nos quais são abordados temas referentes a museus — noções conceituais; apontamentos históricos sobre a instituição; documentação museológica; objetos museais entendidos na dimensão de fragmentos de cultura material; prevenção e conservação em museus. A segunda parte, reservada a anexos, é integrada

A

por modelo de lei de criação de museus elaborado pela Assessoria Jurídica da Secretaria de Estado da Cultura; Estatuto da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, que deve ser tomado como exemplo para a organização e composição de uma associação dessa natureza, e glossário de termos básicos e freqüentes nos museus.

O propósito da Superintendência de Museus ao conceber este *Caderno*, dirigido às Secretarias, aos Departamentos de Cultura e aos Conselhos de Patrimônio, é estimular os municípios a musealizar suas coleções; disseminar e democratizar o acesso de informações, sem privilegiar regiões e acervos previamente conhecidos e valorizados, e, principalmente, posicionar-se como ponto de convergência dos museus mineiros sem prejuízo do princípio da municipalização — preceito constitucional relevante para a preservação dos bens culturais mineiros.

Espera-se que esta publicação possa responder a muitas indagações que rotineiramente nos têm sido formuladas. Mas, espera-se, sobretudo, que ela incite uma nova maneira de pensar, um novo jeito de criar e de gerir os museus de Minas, de forma que estes, cumprindo o seu compromisso social, sejam apreendidos, de fato, como “casas da memória a serviço do homem, no tempo presente”.

Silvana Cançado Trindade¹¹

Caderno de Diretrizes Museológicas

Governador do Estado de Minas Gerais
Aécio Neves

Secretário de Estado da Cultura
Eleonora Santa Rosa

Superintendente de Museus
Silvana Sousa do Nascimento

Diretor do Museu Mineiro
Francisco Carlos de Almeida Magalhães

Diretora de Conservação e Restauração
Maria Cecília de Paula Drumond

Coordenadora do Projeto de Inventário do Museu Mineiro
Maria Inez Cândido

Coordenadores dos Museus vinculados à Superintendência
de Museus

Museu Casa Guignard/Ouro Preto
Gélcio Fortes

Museu Casa Guimarães Rosa/Cordisburgo
Lúcia Corrêa Goulart de Castro

Museu Casa Alphonsus de Guimaraens/Mariana
Ana Cláudia Rolasam

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Gilberto Passos Gil Moreira

Presidente do IPHAN
Luiz Fernando de Almeida

Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais
José do Nascimento Júnior

Diretor do Departamento de Patrimônio e Fiscalização
Dalmo Vieira Filho

Diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial
Márcia Genesis de Sant'anna

Diretor do Departamento de Patrimônio e Administração
Maria Emilia Nascimento dos Santos

Procuradora-Chefe
Teresa Beatriz da Rosa Miguel

Coordenadora Geral de Promoção do Patrimônio Cultural
Thays Pessotto Zugliani

Coordenadora Geral de Pesquisa, Documentação e Referência
Lia Motta

Belo Horizonte

Secretaria de Estado da Cultura
Superintendência de Museus

Brasília

Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento de Museus e Centros Culturais

2006

Coordenação Editorial - 2º Edição
Silvania Souza do Nascimento
Átila Tolentino
Letícia Julião
Maria Inez Cândido
Maria Cecília de Paula Drumond
Mário Chagas
Silvana Caçado Trindade

Fotografia
Inês Gomes

Projeto Gráfico
Sérgio Luz de Souza Lima

Capa
Gustavo Goes

Preparação e Revisão dos Textos
Olga Maria Alves de Sousa

Colaboração
Usiminas – Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A.

Ficha Catalográfica

CADERNO de diretrizes museológicas I. Brasília:
Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio
Historico e Artístico Nacional/ Departamento
de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte:
Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de
Museus, 2006. 2º Edição
1. Museologia 2. Museus 3. Objetos e museus
4. Conservação e restauração

Sumário

Apresentação da 1ª Edição	09
Silvana Sousa do Nascimento e José do Nascimento Junior	
Museu e Política: Apontamentos de uma Cartografia	11
José do Nascimento Júnior e Mário Chagas	
Apontamentos sobre a história do museu	17
Letícia Julião	
Documentação museológica	31
Maria Inez Cândido	
Pesquisa histórica no museu	91
Letícia Julião	
Prevenção e conservação em museus	105
Maria Cecília de Paula Drumond	
Anexos	
Modelo de Lei de Criação de Museu	133
Modelo de Estatuto de Associação de Amigos	
Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard	134
Glossário	143

Apresentação



Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais e o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dando continuidade à profícua parceria desenvolvida nos últimos quatro anos, têm a satisfação de apresentar a segunda edição dos Cadernos de Diretrizes Museológicas.

A primeira edição dos Cadernos, elaborada pela a equipe da Superintendência de Museus e lançada 2002, teve excelente acolhida e em pouco tempo foi esgotada. Esse acontecimento merece atenção, uma vez que testemunha a favor do bom trabalho realizado com a publicação dos Cadernos e indica que há um público ávido por informações no campo dos museus e da museologia.

O Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN, reconhecendo a qualidade desse trabalho, a demanda por sua reedição e sua adequação à linha de publicações que vem desenvolvendo, tomou a iniciativa de propor esta segunda edição em parceria com a Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais, a qual, como sempre tem acontecido, dispôs-se prontamente a levar adiante mais esse projeto.

Assim, como fruto dessa atuação conjunta, lançamos agora a segunda edição dos Cadernos de Diretrizes Museológicas, esperando, de algum modo, contribuir para a formação e capacitação dos estudantes e trabalhadores do campo museal e também para o melhor desenvolvimento dos museus brasileiros.

Que os Cadernos de Diretrizes Museológicas sirvam de fonte de inspiração e informação para os interessados nos museus e na museologia!, este é o anelo da Superintendência de Museus e do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

Silvania Sousa do Nascimento
Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais

José do Nascimento Júnior
Diretor do Departamento de Museus
do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura.

Apresentação da 1ª Edição



Superintendência de Museus é instituição responsável pela implementação da política de museus para o Estado de Minas Gerais, além da gestão de suas unidades, Museu Mineiro, em Belo Horizonte; Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo; Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, em Mariana, e Museu Casa Guignard, em Ouro Preto.

Sua criação, em 1979, faz parte das ações preservacionistas referendadas pela instalação, em princípios da década de 70, do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, sendo concebida com o objetivo de se dotar o Estado de uma estrutura administrativo-cultural capaz de responder formalmente às demandas em favor da salvaguarda do patrimônio museológico mineiro.

Assim, a Superintendência nasceu com a missão de assessorar os municípios de Minas nas iniciativas de criação e dinamização de museus, responsabilizando-se pela disseminação de conceitos e práticas que se traduzissem em constante incentivo e aprimoramento crescente das atividades dessa natureza no Estado.

Hoje, passados vinte e três anos, e sobretudo num momento em que se comemoram os vinte anos de implantação do Museu Mineiro, unidade exemplar concebida como museu-laboratório, a Superintendência de Museus se sente à vontade para rever criticamente seu papel, refletir sobre suas atribuições e competências e sobre o distanciamento do discurso em face à prática institucional.

Ao se repensar sobre os limites de sua atuação, não se pode desconsiderar a grande extensão de Minas: mais de 500 mil quilômetros quadrados, 853 municípios e 154 museus, muitos dos quais têm, sistematicamente, recorrido à instituição à procura de informações sobre a criação, implantação e gestão de espaços museológicos. Em que pese a atenção constante da equipe desta Superintendência em responder a todas as solicitações, o atendimento tem sido casuístico e circunstancial.

Trata-se agora de se percorrer o caminho inverso: da Superintendência de Museus, através do *Caderno de Diretrizes Museológicas I*, se fazer presente nos municípios, revestida do compromisso de atuar como unidade de integração dos museus existentes em Minas Gerais, reafirmando o seu papel de ser agente responsável pela difusão de conhecimentos nessa área do saber.

A publicação se divide em duas partes. A primeira é composta por quatro artigos, nos quais são abordados temas referentes a museus — noções conceituais; apontamentos históricos sobre a instituição; documentação museológica; objetos museais entendidos na dimensão de fragmentos de cultura material; prevenção e conservação em museus. A segunda parte, reservada a anexos, é integrada

por modelo de lei de criação de museus elaborado pela Assessoria Jurídica da Secretaria de Estado da Cultura; Estatuto da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, que deve ser tomado como exemplo para a organização e composição de uma associação dessa natureza, e glossário de termos básicos e frequentes nos museus.

O propósito da Superintendência de Museus ao conceber este *Caderno*, dirigido às Secretarias, aos Departamentos de Cultura e aos Conselhos de Patrimônio, é estimular os municípios a musealizar suas coleções; disseminar e democratizar o acesso de informações, sem privilegiar regiões e acervos previamente conhecidos e valorizados, e, principalmente, posicionar-se como ponto de convergência dos museus mineiros sem prejuízo do princípio da municipalização — preceito constitucional relevante para a preservação dos bens culturais mineiros.

Espera-se que esta publicação possa responder a muitas indagações que rotineiramente nos têm sido formuladas. Mas, espera-se, sobretudo, que ela incite uma nova maneira de pensar, um novo jeito de criar e de gerir os museus de Minas, de forma que estes, cumprindo o seu compromisso social, sejam apreendidos, de fato, como “casas da memória a serviço do homem, no tempo presente”.

Silvana Cançado Trindade

MUSEUS E POLÍTICA: APONTAMENTOS DE UMA CARTOGRAFIA

José do Nascimento Júnior¹
Mário Chagas²

I – Porto de partida

Depois de chegar à cidade, aquele que quiser ver e conhecer o museu local de referência regional, nacional e internacional não terá dificuldades. Sem dúvida, alguns desses museus ocupam na polis lugar de destacada importância e notável presença.

Este é o caso, por exemplo, do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ), cujo projeto arquitetônico foi concluído em 1996, assim como o do Museu Paraense Emílio Goeldi, nascido como Sociedade Filomática, em 1866, na cidade de Belém (PA).

Estas duas referências são suficientes para indicar que tanto museus criados no século XIX, quanto criados no século XX; tanto museus de arte, quanto de ciência; tanto museus com coleções, quanto sem coleções; tanto museus instalados em edifícios readaptados, quanto instalados em edifícios especialmente projetados e construídos para as funções museais podem ocupar - e freqüentemente ocupam - um lugar de notável relevo no imaginário e na memória social, bem como no cenário cultural e político de determinadas localidades. Este fenômeno, mesmo tendo sido pintado no mundo contemporâneo com cores expressionistas, pode ser encontrado e observado na história cultural do ocidente, em registros menos dramáticos, pelo menos desde o século XVIII.

Identificar e reconhecer esse lugar de notável relevo dos museus em diferentes temporalidades e localidades implica o reconhecimento de que eles são, ao mesmo tempo, casas de memória, lugares de representação social e espaços de mediação cultural. Como casas de memória eles podem ser acionados visando o desenvolvimento de ações de preservação e de criação cultural e científica, como lugares de representação eles podem ser utilizados para teatralizar o universal, o nacional, o regional, o local, o étnico e o individual e como espaços de mediação ou de comunicação eles podem disponibilizar narrativas menos ou mais grandiosas, menos ou mais inclusivas para públicos menos ou mais ampliados.

Todas essas possibilidades contribuem para colocar em evidência pelo menos quatro aspectos que aqui são apresentados como sínteses provisórias: 1. Os museus surgem na polis e na polis estão engastados como mediadores de relações sociais; 2. Os museus têm uma dimensão política que extrapola e orienta as funções de preservação, investigação e comunicação; 3. Os museus constroem, disciplinam e controlam seus públicos e 4. Para além da acumulação de tesouros culturais um dos desafios políticos dos museus de hoje é o compromisso com o exercício da cidadania e o desenvolvimento de valores de humanidade.

¹Antropólogo, Mestre em Antropologia e Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

² Museólogo, Doutor em Ciências Sociais, professor adjunto da Unirio e Coordenador Técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

II – Rumo e contexto

O museu – estrito senso - é um fenômeno da modernidade ocidental que tem aproximadamente duas centenas de anos. Essa indicação é importante, pois explicita o fato de que o saber fazer e o saber lidar com os museus é um aprendizado recente e que, por isso mesmo, freqüentemente nos surpreendemos com os seus encaminhamentos, desdobramentos, novidades e ressignificações. Na década de sessenta do século XX, por exemplo, a morte próxima dos museus foi profetizada por alguns teóricos. De modo curioso, o que se observou foi justo o contrário. Os museus não apenas não morreram, como se renovaram e se multiplicaram em progressão quase geométrica.

Assim, superando as previsões catastróficas, os museus, de maneira geral, foram ressignificados e reconquistaram notável centralidade no panorama político e cultural do mundo contemporâneo; de igual modo, eles deixaram de ser compreendidos, por setores da política e da intelectualidade, apenas como casas onde se guardam relíquias de um certo passado ou, na melhor das hipóteses, como lugares de interesse secundário do ponto de vista sociocultural.

Na atualidade, observam-se uma reaproximação e um interesse crescentes de antropólogos, sociólogos, filósofos, artistas, historiadores e educadores em relação ao campo museal, incluindo aí o patrimonial. A 25ª. Reunião Brasileira de Antropologia³ que reuniu mais de 2000 antropólogos, sob o tema “Saberes e práticas antropológicas desafios para o século XXI” é uma evidência dessa reaproximação e desse interesse crescente, uma vez que em diversos Grupos de Trabalho a temática dos museus esteve presente.

De modo bastante visível os museus estão em movimento e já não são apenas casas que guardam marcas do passado, são territórios muito mais complexos, são práticas sociais que se desenvolvem no presente e que estão envolvidas com criação, comunicação, afirmação de identidades, produção de conhecimentos e preservação de bens e manifestações culturais. O interesse político nesse território simbólico, conseqüentemente, está também em mudança e em franca expansão. Tudo isso indica que os museus estão conquistando um novo lugar na vida social brasileira, e, por isso mesmo, um novo lugar na agenda da política cultural. Uma das evidências desse novo lugar encontra-se no relatório final da I Conferência Nacional de Cultura, onde o tema museu deixou de ser periférico e foi amplamente debatido.

III – Provisões, equipamentos e conceitos ligeiros

Na segunda metade do século XX, ou, de modo mais preciso, depois dos anos setenta, a museologia e os museus no Brasil passaram por um grande processo de transformação e amadurecimento. Nesse período, o objeto de estudo da museologia foi construído, desconstruído e reconstruído inúmeras vezes; a categoria museu foi ressignificada e a diversidade tipológica dos museus foi ampliada de uma maneira sem precedentes. Os museus passaram a ser tratados como processos e práticas culturais de relevância social. Muitos museus - como é o caso dos ecomuseus, museus comunitários, museus de território e alguns dos chamados museus regionais - deixaram de ser pensados como unidades e passaram a operar com a noção de multiplicidade, de múltiplas sedes, múltiplos

³ Promovida pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em Goiânia, no período de 11 a 14 de junho de 2006.

núcleos espalhados por um território socialmente praticado; tantos outros deixaram de ser pensados como guardiões de coleções fixas e passaram a atuar com um patrimônio cultural em processo.

Essas considerações são relevantes quando se trata de pensar e colocar em prática uma política pública específica para museus. Em outras palavras: a construção, na contemporaneidade, de uma política museal democrática e de interesse público precisa considerar a museodiversidade brasileira, bem como as reflexões, os debates, as práticas e as poéticas características desse universo em expansão. A aceitação dessa afirmação - que bem poderia ser tratada como uma hipótese - implica também a aceitação de que uma política pública de museus no Brasil de hoje está colocada diante de pelo menos sete desafios: 1. Trabalhar com o direito à memória como um direito de cidadania; 2. Desenvolver modelos de gestão que estimulem redes e sistemas de museus; 3. Democratizar o acesso aos, e a produção de, bens culturais musealizados; 4. Desenvolver e estimular a criação de programas de educação em museus e de formação e capacitação de pessoal; 5. Criar dispositivos de valorização do patrimônio cultural musealizado e do patrimônio cultural passível de musealização, seja ele tangível ou intangível; 6. Apoiar e implementar projetos ancorados no respeito à diferença e na valorização da memória de comunidades populares e, por último na ordem, mas não na importância, 7. Institucionalizar procedimentos democráticos de investimentos no campo dos museus.

Estes desafios ancoram-se no pressuposto de que os museus são ferramentas de trabalho, são como lápis, com os quais se pode escrever múltiplos textos, são equipamentos ou tecnologias que podem ser apropriadas por diferentes grupos culturais, o que resulta em diferentes museus e diferentes experiências museais.

IV – Ventos e correntes

O processo de renovação da museologia e dos museus está longe de ser esgotado ou concluído. As reflexões e as práticas colocadas em curso pela denominada nova museologia introduziram também novas questões políticas e colocaram em xeque teorias e práticas clássicas consagradas. Ainda que hoje se possa fazer uma análise crítica da nova museologia, não se pode negar as suas contribuições e não se pode deixar de enfrentar os problemas que introduziu, sem que isso caracterize uma determinada tendência política. Em outras palavras: a nova museologia contribuiu para a valorização das pessoas, dos territórios e do patrimônio cultural, para a acentuação da dimensão política dos museus e também para a compreensão de que eles são processos onde estão em jogo, ao mesmo tempo: memória e poder, esquecimento e resistência, tradição e contradição.

Entre as diferentes experiências incluídas no âmbito da denominada nova museologia destaca-se a do ecomuseu, definido por Hugues de Varine e George H. Riviére como prática social que se estrutura a partir da relação entre uma determinada população, um determinado patrimônio e um certo recorte territorial, visando a melhoria da qualidade de vida, a reorganização do espaço, o desenvolvimento local e a ampliação das possibilidades de identificação cultural.

Na atualidade, o desenvolvimento de políticas públicas específicas para o campo dos museus precisa levar em conta as contribuições e os limites da nova

museologia. Este é, a rigor, um caminho possível para a construção de uma museologia que não se contenta com os adjetivos: velha, nova, jovem ou novíssima, e que, por isso mesmo, busca se afirmar como museologia crítica.

V - Navegar é preciso...

“Tem a Política ainda algum sentido?” Para essa pergunta Hannah Arendt considera que “(...) existe uma resposta tão simples e tão concludente em si que se poderia achar outras respostas dispensáveis por completo”. Essa resposta – segundo a filósofa – indica que “o sentido da política é a liberdade”. (2004, p.38)

A pergunta e a resposta apresentadas por Arendt têm a capacidade de produzir certo desconforto e estimular o pensamento, uma vez que as relações entre política e liberdade não são pacíficas. Ao se perguntar sobre o sentido da política, Arendt tem como pano de fundo a noção de que a “política baseia-se na pluralidade dos homens” e trata da “convivência entre diferentes” (2004, p.21).

Movidos pelo questionamento da filósofa poderíamos perguntar: Uma política para o campo dos museus tem ainda algum sentido?

Também aqui é preciso considerar, ao lado de André Malraux, que “o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada idéia do homem” (2000, p.12). Assim, a pluralidade dos homens em que se baseia a política repercute na pluralidade dos museus. É nesse sentido, que se pode dizer que os museus são pontes entre culturas, são portas que se abrem e se fecham para diferentes mundos, são espaços de “convivência entre diferentes”. Os museus estão, portanto, inteiramente mergulhados na política e, por isso, também estão em relação com a liberdade e com a ausência de liberdade. De outro modo: os museus, assim como a memória e o patrimônio, tanto podem servir para conformar quanto para transformar, tanto podem servir para tyrannizar quanto para libertar.

O exercício do direito à memória, ao passado, ao presente e ao futuro, do direito à preservação, à mudança e à criação é um repto para uma política de museus na contemporaneidade.

VI – Chegar e partir são dois lados da mesma viagem

O texto aqui apresentado quer contribuir para o debate em torno das relações entre museus e política. Ele foi construído com base em apontamentos e tem, como se pode verificar, uma arquitetura de fragmentos. A cartografia que desejamos desenhar não quis em momento algum apresentar contornos muito bem definidos, ao contrário, quis estimular, sugerir e convidar o leitor para a viagem pelo território dos museus. Um território de práticas políticas e poéticas.

O Caderno de Diretrizes Museológicas constitui uma boa introdução a esse território. Não se trata de diretrizes rígidas e monolíticas, trata-se de uma sugestão de viagem, de um roteiro para estudos e passeios agradáveis e instigantes. Nessa sugestão de viagem somos levados a pontos ou temas como história dos museus, documentação museológica, pesquisa histórica nos museus, prevenção e conservação em museus. Além desses pontos, encontramos também um modelo de Lei de Criação de Museu, um modelo de Estatuto de Associação de Amigos e um pequeno glossário com temas museológicos.

A primeira edição dos Cadernos de Diretrizes Museológicas foi muito bem recebida. As pesquisas e os textos que os constituem recomendam a sua leitura. O Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), consciente da importância desses Cadernos, além de sugerir e apoiar empenhou-se decididamente na publicação da segunda edição. Ao leitor, só nos resta desejar uma boa leitura e uma boa viagem!

Bibliografia

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A/Unirio/Faperj, 2003.

ARENDT, Hannah. O que é Política? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BARY, Marie-Odile de. (dir.) Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie. Lyon: Difusion Presses Universitaires de Lyon/M.N.E.S., 1992.

CHAGAS, M. Museália. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 1998.

GRAMSCI, A. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective. Paris: PUF, 1968.

LE GOFF, Jacques (org.) Enciclopédia Einaudi. Memória - História, v. I. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LEON, Aurora. El Museo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

MALRAUX, André. O Museu Imaginário. Lisboa: Edições 70, 2000.

MOUTINHO, Mário. Museus e Sociedade. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico, 1989.

RIVIÈRE, Georges Henri. Muséologie. Paris: Dunod, 1989.

SANTOS, Maria Célia T. M. Processo museológico e educação – Construindo o Museu Didático Comunitário Prof. Lomanto Júnior, em Itapuã (tese de doutoramento em Educação) Salvador: UFBa, 1995.

SANTOS, Myrian S. dos. História, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional. (Tese de Mestrado apresentada ao IUPERJ). Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.

SEGALL, Maurício. Controvérsias e dissonância. São Paulo: Edusp/Boi Tempo, 2001.

VARINE, Hugues. O Ecomuseu. In: Revista da Faculdade Porto-alegrense de Educação, Ciências e Letras, n.27, 2000. p.61-90.

Apontamentos sobre a História do Museu

Letícia Julião*

*Guardar... Guardar... Guardar
Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la
Em cofre não se guarda nada
Em cofre perde-se a coisa à vista
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la
Mirá-la por admirá-la
Isto é, iluminá-la e ser por ela iluminado
Estar acordado por ela
Estar por ela
Ou ser por ela*

(Antônio Cícero)

* Mestre em Ciência Política pela
UFMG, ex-diretora do Museu
Histórico Abílio Barreto.

Origens do museu

É de conhecimento corrente que a palavra museu origina-se na Grécia antiga. *Mouseion* denominava o templo das nove musas, ligadas a diferentes ramos das artes e das ciências, filhas de Zeus com Mnemosine, divindade da memória. Esses templos não se destinavam a reunir coleções para a fruição dos homens; eram locais reservados à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos. A noção contemporânea de museu, embora esteja associada à arte, ciência e memória, como na antigüidade, adquiriu novos significados ao longo da história.

O termo foi pouco usado durante a Idade Média, reaparecendo por volta do século XV, quando o colecionismo tornou-se moda em toda a Europa. Nesse período, o homem vivia uma verdadeira revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antigüidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres.

Além das coleções principescas, símbolos de poderio econômico e político, também proliferaram nesse período os Gabinetes de Curiosidade e as coleções científicas, muitas chamadas de museus. Formadas por estudiosos que buscavam simular a natureza em gabinetes, reuniam grande quantidade de espécies variadas, objetos e seres exóticos vindos de terras distantes, em arranjos quase sempre caóticos. Com o tempo, tais coleções se especializaram. Passaram a ser organizadas a partir de critérios que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII. Abandonavam, assim, a função exclusiva de saciar a mera curiosidade, voltando-se para a pesquisa e a ciência pragmática e utilitária.

Muitas dessas coleções, que se formaram entre os séculos XV e XVIII, se transformaram posteriormente em museus, tal como hoje são concebidos. Entretanto, na sua origem, elas não estavam abertas ao público e destinavam-se à fruição exclusiva de seus proprietários e de pessoas que lhes eram próximas. Somente no final do século XVIII, foi franqueado, de fato, o acesso do público às coleções, marcando o surgimento dos grandes museus nacionais.¹

A acepção atual de museu surgiu precisamente na conjuntura da Revolução Francesa. Segundo Françoise Choay, a proteção ao patrimônio francês, com a montagem de um aparato jurídico e técnico, teve origem nas instâncias revolucionárias, que anteciparam, através de decretos e instruções, procedimentos de preservação desenvolvidos posteriormente no século XIX, fato que para a autora resultou de dois processos distintos:

O primeiro, cronologicamente, é a transferência dos bens do clero, da Coroa e dos emigrados para a nação. O segundo é a destruição ideológica de que foi objeto uma parte desses bens, a partir de 1792, particularmente sob o Terror e o governo do Comitê de Salvação Pública. Esse processo destruidor suscita uma reação de defesa imediata...²

Para preservar a totalidade e diversidade de um patrimônio nacionalizado, no contexto da Revolução, foram desenvolvidos métodos para proceder ao seu

¹ A respeito da origem do museu ver: SUANO. *O que é museu*, 1986; KURY; CAMENIETZKI. *Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa moderna*, p. 57-86; BITTENCOURT. *Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento*, p. 7-19.

² CHOAY. *A alegoria do patrimônio*, p. 97.

inventário e gestão. Também foram concebidas formas de compatibilizar esses bens “recuperados pela Nação” com as demandas de seus novos usuários, ou seja, o povo, o que, às vezes, implicava atribuir-lhes novas funções. No caso dos bens móveis, estes deveriam ser transferidos para depósitos abertos ao público, denominados, a partir de então, de museus. A intenção era instruir a nação, difundir o civismo e a história, instalando museus em todo o território francês, pretensão que não se efetivou, à exceção do Louvre que, aberto em 1793, reuniu importante acervo artístico.³

Se a conjuntura da Revolução Francesa, em fins do século XVIII, traçou os contornos da acepção moderna de museu, esta se consolidaria no século XIX com a criação de importantes instituições museológicas na Europa. Em 1808, surgia o Museu Real dos Países Baixos, em Amsterdã; em 1819, o Museu do Prado, em Madri; em 1810, o Altes Museum, em Berlim, e em 1852, o Museu Hermitage, em São Petersburgo, antecidos pelo Museu Britânico, 1753, em Londres, e o Belvedere, 1783, em Viena.⁴ Concebidos dentro do “espírito nacional”, esses museus nasciam imbuídos de uma ambição pedagógica — formar o cidadão, através do conhecimento do passado — participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades. Conferiam um sentido de antiguidade à nação, legitimando simbolicamente os Estados nacionais emergentes.

Além das antiguidades nacionais, muitos desses museus reuniram acervos expressivos do domínio colonial das nações europeias no século XIX. Expedições científicas percorriam os territórios colonizados, com o objetivo de estudar seus recursos naturais e sua gente, e de formar coleções referentes à botânica, zoologia, mineralogia, etnografia e arqueologia, que seriam enviadas para os principais museus europeus. No Brasil, as inúmeras viagens e pesquisas de naturalistas estrangeiros resultaram em minuciosos relatos de viagem, com descrições do meio físico, da fauna, da flora e dos nativos, e na remessa de importante acervo brasileiro para instituições museológicas e científicas da Europa.⁵

Surgimento dos primeiros museus no Brasil

O surgimento das primeiras instituições museológicas no Brasil também data do século XIX. Entre as iniciativas culturais de D. João VI está a criação, em 1818, do Museu Real, atual Museu Nacional, cujo acervo inicial se compunha de uma pequena coleção de história natural doada pelo monarca. Por longo período, o Museu manteve uma atuação modesta, adquirindo, de fato, seu caráter científico somente no final do século XIX. Na segunda metade do oitocentos, foram criados os museus do Exército (1864), da Marinha (1868), o Paranaense (1876), do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894), destacando-se, nesse cenário, dois museus etnográficos: o Paraense Emílio Goeldi, constituído em 1866, por iniciativa de uma instituição privada, transferido para o Estado em 1871 e reinaugurado em 1891, e o Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, surgido em 1894.

Ao lado do Museu Nacional, os Museus Paraense Emílio Goeldi e Paulista alinhavam-se ao modelo de museu etnográfico, que se difundiu em todo o

³ CHOAY. *A alegoria do patrimônio*, p. 95-123.

⁴ SUANO. Op. cit. nota 1, p. 29.

⁵ *Ibidem*. p. 40-41.

mundo, entre os anos 1870 e 1930. Caracterizados pelas pretensões enciclopédicas, eram museus dedicados à pesquisa em ciências naturais, voltados para a coleta, o estudo e a exibição de coleções naturais, de etnografia, paleontologia e arqueologia. Os três museus exerceram o importante papel de preservar as riquezas locais e nacionais, agregando a produção intelectual e a prática das chamadas ciências naturais, no Brasil, em fins do século XIX. Tinham como paradigma a teoria da evolução da biologia, a partir da qual desenvolviam estudos de interpretação evolucionista social, base para a nascente antropologia. Ao buscarem discutir o homem brasileiro, através de critérios naturalistas, essas instituições contribuíram, decisivamente, para a divulgação de teorias raciais no século XIX.⁶

É possível dizer que no século XIX firmaram-se dois modelos de museus no mundo: aqueles alicerçados na história e cultura nacional, de caráter celebrativo, como o Louvre, e os que surgiram como resultado do movimento científico, voltados para a pré-história, a arqueologia e a etnologia, a exemplo do Museu Britânico. No Brasil, os museus enciclopédicos, voltados para diversos aspectos do saber e do país, predominaram até as décadas de vinte e trinta do século XX, quando entraram em declínio como no resto do mundo, em face da superação das teorias evolucionistas que os sustentavam. Embora a temática nacional não constituísse o cerne desses museus, tais instituições não deixaram de contribuir para construções simbólicas da nação brasileira, através de coleções que celebravam a riqueza e exuberância da fauna e da flora dos trópicos.⁷

A questão da nação, no entanto, ganharia evidência museológica, no Brasil, somente a partir da criação, em 1922, do Museu Histórico Nacional (MHN). Marco no movimento museológico brasileiro, como observa Regina Abreu,⁸ o MHN rompeu com a tradição enciclopédica, inaugurando um modelo de museu consagrado à história, à pátria, destinado a formular, através da cultura material, uma representação da nacionalidade. Resultado do empenho de intelectuais, apoiados pelo Estado, e tendo à frente Gustavo Barroso, diretor do Museu de 1922 a 1959, o MHN foi organizado com o objetivo de educar o povo. Tratava-se de ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e a formação cívica, vistos como fatores de coesão e progresso da nação. Mais que espaço de produção de conhecimento, o MHN constituía uma agência destinada a legitimar e veicular a noção de história oficial, fazendo eco, especialmente, à historiografia consolidada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e evolução da nação brasileira, compreendida como obra das elites nacionais, especificamente do Império, período cultuado pelo Museu.

O Museu Histórico Nacional acabou constituindo-se em órgão catalisador dos museus brasileiros, cujo modelo foi transplantado para outras instituições. Contribuiu para isso a instalação do curso de museologia, criado sob a orientação de Gustavo Barroso, que funcionou no próprio MHN entre 1932 e 1979, formando profissionais que atuaram na área em todo o país. Seguindo as diretrizes do MHN, os museus surgidos especialmente a partir das décadas de trinta e quarenta traziam as marcas de uma museologia comprometida com a idéia de uma memória nacional como fator de integração e coesão social, incompatível,

⁶ A respeito dos museus etnográficos no Brasil, ver: SCHWARCZ. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*, p. 67-98.

⁷ Sobre os museus brasileiros do século XIX como parte da simbologia da nação, ver SANTOS. *O papel dos museus na construção de uma “identidade nacional”*, p. 23.

⁸ A respeito do Museu Histórico Nacional ver ABREU. *Síndrome de museus?* p. 51-68.

portanto, com os conflitos, as contradições e as diferenças. A coleta de acervo privilegiava os segmentos da elite, e as exposições adotavam o tratamento factual da história, o culto à personalidade, veiculando conteúdos dogmáticos, em detrimento de uma reflexão crítica.⁹ Além do curso de museologia, o surgimento de novos museus do país contou, ainda, com a atuação decisiva do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937.

O SPHAN e a política de museus

O surgimento do SPHAN representou um marco no processo de institucionalização de uma política para o patrimônio cultural no país. Esse e outros projetos de educação e cultura, implementados pelo Estado no pós-trinta, refletem o ideário de construção de uma identidade e cultura nacional, formulado nos anos vinte pela geração de intelectuais modernistas. A busca de superação do atraso e do ingresso do país na modernidade até 1924 era associada à necessidade de atualização da produção local com as tendências européias. A partir de então, passou a ser concebida como um processo de rompimento com a dependência cultural e de descoberta das singularidades nacionais. Tratava-se de construir uma identidade alicerçada em uma cultura genuinamente brasileira, o que representou valorizar o passado e as tradições nacionais, num esforço de conciliação do antigo com o novo.¹⁰ Concretamente, a redescoberta pelos modernistas da estética barroca e do passado colonial, em viagens pelo interior do Brasil, especialmente às cidades históricas mineiras em 1924, fez emergir uma consciência da necessidade de preservação do patrimônio cultural.

Desde os anos vinte, algumas iniciativas no âmbito federal vinham delineando uma política de preservação, a exemplo da criação da Inspeção dos Monumentos, em 1923, e da organização, em 1934, do Serviço de Proteção aos Monumentos Históricos e Obras de Arte, presidido pelo então diretor do MHN, Gustavo Barroso. Assim como o Museu Histórico Nacional, esses órgãos concebiam o patrimônio e a história como campos voltados para o conhecimento e culto da tradição, privilegiando aspectos morais e patrióticos, em uma visão grandiloqüente e ufanista do passado e da nação.

A criação do SPHAN, no contexto da política autoritária e nacionalista do Estado Novo, representou um refluxo dessa concepção de patrimônio, ensejando embates de grupos de intelectuais, que disputavam o predomínio de suas idéias sobre passado, memória, nação e patrimônio. Como mostra Mariza Veloso Motta Santos,¹¹ o grupo modernista, liderado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, e que se tornou hegemônico no SPHAN, buscava não apenas restaurar os testemunhos do passado, mas fazer sua releitura, associando a preservação do patrimônio à construção de uma nacionalidade. Para esses intelectuais, o processo de construção nacional não fora ainda concluído. A nação constituía um projeto emergente, no qual o patrimônio participava como promessa de acesso ao passado e ao futuro. Divergiam assim da visão passadista e romântica de José Mariano e Gustavo Barroso, representantes do segmento que compreendia o patrimônio como tradição a ser venerada e copiada pelo presente.

⁹ SANTOS. Op. cit. nota 7, p. 24-25.

¹⁰ MORAES. Modernismo revisitado, p. 220-238.

¹¹ SANTOS. Nasce a academia SPHAN, p. 79-81.

Além dos conflitos entre grupos intelectuais de extratos ideológicos distintos, pode-se dizer que a concepção de patrimônio também não era consensual entre os responsáveis pelo projeto do SPHAN. Em 1936, portanto um ano antes da criação oficial do órgão, Mário de Andrade elaborou o anteprojeto da instituição, a pedido do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. Com uma proposta “etnográfica generosa”, o documento expressa a pretensão de institucionalizar uma política de patrimônio para o país, incorporando as mais diversificadas manifestações da cultura brasileira. Convicto de que os museus poderiam prestar-se como espaços de preservação da cultura do povo e exercer importante função educativa, Mário de Andrade propôs a criação de quatro grandes museus, que corresponderiam aos quatro livros de tombos a serem adotados: arqueológico e etnográfico, histórico, das belas artes e das artes aplicadas e tecnologia industrial. A prática do SPHAN, entretanto, seguiu uma trajetória distinta daquela idealizada por Mário de Andrade. Em detrimento do pluralismo cultural contemplado no anteprojeto de 1936, o órgão oficializou um conceito de patrimônio restritivo, associado ao universo simbólico das elites, à idéia hierárquica da cultura e ao critério exclusivamente estético dos bens culturais.¹²

O trabalho pioneiro desses “construtores do patrimônio”, iniciado nos anos trinta, guarda conexões com os propósitos dos revolucionários franceses, como sugere Afonso Carlos Marques dos Santos, uma vez que tinham “a ambição de inventar, num tempo de afirmação do nacional, os contornos de um passado que se queria autêntico e específico. Não se tratava apenas de ‘celebrar a história’, mas de definir o passado a ser recuperado, o passado que deveria ter direito à perpetuidade e direito à visibilidade.”¹³ O patrimônio legado pelo SPHAN, ao longo de mais de trinta anos em que Rodrigo Melo Franco de Andrade esteve à sua frente, buscou conferir ao país um passado referenciado pelo século XVIII, pela cultura barroca e religiosa e pelo ciclo minerador.¹⁴ Sobretudo, o SPHAN foi responsável pelo processo de entronização do barroco, convertido, naquele momento, em centro da política de preservação do patrimônio, símbolo da identidade nacional.¹⁵ Alicerçava essa política francamente regional a ideologia da mineiridade, transformada em matriz da identidade nacional, que considerava “Minas e o conjunto de valores morais e religiosos a ela associados como metáfora central para o Brasil”.¹⁶ São exemplos dessa política a declaração, em 1933, de Ouro Preto como monumento nacional, a criação, em 1938, do Museu da Inconfidência e o repatriamento, em 1936, dos restos mortais dos inconfidentes, posteriormente depositados no Panteão do Museu da Inconfidência, em 1942.

A atuação do SPHAN no campo da museologia pode ser considerada tímida se comparada aos tombamentos dos bens edificados, cuja preservação foi privilegiada pelo órgão. Apesar disso, iniciativas importantes marcaram um novo alento para os museus em geral, a exemplo de medidas que procuravam impedir a evasão de acervos do país e a implementação de uma política de criação de museus nacionais. Inicialmente foram implantados o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (1937), reunindo o acervo da Academia Imperial de Belas Artes; o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938), com acervo referente àquele movimento, à arte barroca e à cultura material do ciclo minerador, e o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940), com o objetivo de preservar a cultura das missões jesuítas. Foram criados, ainda, numa espécie de desdobra-

¹² SANTOS. Op. cit. nota 7, p. 26-28.

¹³ SANTOS. Memória cidadã; história e patrimônio cultural, p. 49.

¹⁴ A respeito dos bens culturais privilegiados pela política de tombamento do SPHAN, ver: RUBINO. O mapa do Brasil passado, p. 97-105.

¹⁵ Sobre a entronização do barroco pelo SPHAN: MICELE. SPHAN: refrigerio da cultura oficial, p. 44-47.

¹⁶ Ver a respeito da ideologia da mineiridade e o SPHAN: GONÇALVES. *A retórica da perda*, p. 71, e também BOMENY. *Guardiães da razão; modernistas mineiros*, 1994.

mentos do Museu Histórico Nacional, de modo a contemplar a periodização tradicional da história do país, o Museu Imperial, em Petrópolis, em 1940, e o Museu da República, instalado no antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 1960. Em Minas, além do Museu da Inconfidência, o empenho de Rodrigo Melo Franco de Andrade em preservar testemunhos da história colonial mineira resultou na criação de mais três importantes museus, o Museu do Ouro, em Sabará (1945), o Museu Regional de São João del Rei (1946) e o Museu do Diamante, em Diamantina (1954).

Com o SPHAN na coordenação da política de museus, o Museu Histórico Nacional acabou perdendo terreno como referência para os museus brasileiros. Apesar disso, a ação museológica do novo órgão pouco inovou em relação a alguns dos princípios fundadores do MHN.¹⁷ A abordagem de fatos e personagens excepcionais, a preponderância dos critérios estético e de raridade na formação das coleções, a história tratada sob a ótica das elites e do Estado e a idéia de que os museus deveriam educar o povo, preparando-o para o progresso e civilização, eram vetores conceituais presentes na maioria dos museus organizados pelo SPHAN, configurando uma política distante do ideal formulado por Mário de Andrade, que incluía a preservação de bens representativos da cultura popular.

A cultura do povo foi contemplada somente em 1968, com a inauguração do Museu do Folclore, em um anexo do Palácio do Catete, sede do Museu da República. Sua fundação resultava do movimento folclorista das décadas de quarenta e cinquenta, responsável pelo lançamento oficial do projeto do museu, em 1951. Como afirma Regina Abreu, tal iniciativa expressa uma política de museus orientada por uma noção binária da cultura, cindida em erudita e popular. Trata-se de uma concepção na qual a construção da história nacional é identificada como obra das elites, não contando, portanto, com a participação do povo, a quem eram tributadas, apenas, as singularidades da cultura da nação. Segundo a autora,

o sistema nacional de museus implantado a partir de 1922 fundamentou-se num modelo dicotômico da cultura nacional. De um lado, preservou-se e promoveu-se uma cultura nomeada erudita (predominantemente histórica) — resultado da marcha evolutiva das sociedades humanas na direção do progresso e da civilização. De outro lado, preservou-se e promoveu-se uma cultura nomeada popular (folclórica) — relíquias de tradições primitivas, comunitárias e puras, coletadas em sua maior parte por folcloristas no contexto de uma sociedade em avançado processo de industrialização e mudança.¹⁸

Na mesma década, os anos sessenta, em que se criou um museu atendendo a uma antiga reivindicação de grupos folcloristas, setores da intelectualidade brasileira, a exemplo de movimentos internacionais, começaram a formular críticas à atuação SPHAN, identificando-o como elitista, exclusivamente técnico e alheio aos debates e às inovações no campo das políticas culturais. Em 1967, Rodrigo Melo Franco de Andrade se aposentou, e é substituído por Renato Soeiro, que permaneceu à frente do SPHAN entre 1967 e 1979. A nova direção, no entanto, manteve as diretrizes traçadas por Rodrigo, apesar da necessidade de adequar o órgão aos novos tempos, inclusive às orientações de preservação dos bens culturais definidas por organismos da Unesco.

¹⁷ A respeito da conservação do ideário de 1922, que orienta a criação do MHN e os museus criados pelo SPHAN, ver: ABREU. Op. cit. nota 8, p. 56-57.

¹⁸ ABREU. Op. cit. nota 8, p. 59.

Entre as iniciativas de modernização da política cultural, a criação, em 1975, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), no contexto da distensão política do regime militar, foi fundamental. Sob a coordenação de Aloísio Magalhães, promoveu-se uma reflexão crítica e uma renovação conceitual no campo da preservação do patrimônio cultural, que, seguindo uma tendência internacional, resultou na ampliação da noção de patrimônio e na adoção do conceito de bens culturais, que passaram a ser concebidos como elementos importantes para o desenvolvimento autônomo do país. Em 1979, Aloísio Magalhães substituiu Renato Soeiro na direção do IPHAN, sendo criada, no mesmo ano, a Fundação Pró-Memória. À frente do órgão propôs recuperar a proposta “etnográfica generosa” de Mário de Andrade, alargando os limites do discurso de Rodrigo, o qual, segundo Magalhães, não expressava mais a complexidade do patrimônio brasileiro. Numa perspectiva pluralista, que objetivava democratizar a concepção e o acesso ao patrimônio cultural, o IPHAN passou a reconhecer a diversidade cultural do país e os produtos do fazer popular como horizontes de sua atuação, processo que teve como fato emblemático o tombamento do terreiro de candomblé Casa Branca, de Salvador, em 1984.

A partir dos anos oitenta, grupos étnicos e sociais — negros, indígenas, segmentos populares —, vistos até então em uma perspectiva folclorizante, passaram a ser incorporados pelo discurso e pela prática preservacionista, não apenas como objetos de estudo, mas como produtores de cultura e sujeitos da história. Rompia-se, assim, com a tradição do pensamento que reconhecia somente o valor etnográfico da cultura popular, destituindo-a de um lugar na construção da história. Essas mudanças de conceitos e princípios do patrimônio, alimentadas pelo processo de redemocratização do país, acabaram tendo repercussões na Constituição de 1988, ao serem transformadas em direito do cidadão. Além da preservação dos testemunhos da nação como um todo, consolidaram-se avanços inegáveis nesse campo: o reconhecimento de diferentes grupos sociais como sujeitos com direito à memória, a ampliação da noção de patrimônio, a participação das comunidades no processo de preservação e a diversificação tipológica dos bens preservados.¹⁹

Movimento de renovação dos museus

Os debates em torno da questão do patrimônio cultural no Brasil e no mundo refletiram diretamente nas instituições museológicas. Já no final da Segunda Guerra Mundial, teve início um movimento de renovação na museologia, com a formulação de novos princípios e práticas, que procuraram imprimir aos museus um caráter dinâmico, de centros de informação, lazer e de educação do público. Novas atribuições foram sendo acrescentadas àquelas já tradicionais de conservação e exibição de acervos, a exemplo de atividades educativas, eventos culturais e de entretenimento. Em 1946, com a criação do Conselho Internacional de Museus (Icom), na esfera da Unesco, no qual o Brasil contaria com representantes, incrementam-se as discussões e proposições em torno da transformação das instituições museológicas.²⁰ É exemplo disso a Conferência, de 1962, promovida pelo

¹⁹ A respeito das transformações da atuação do SPHAN nas décadas de 70 e 80 ver: FONSECA. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80, p. 153-163. Sobre a concepção de patrimônio cultural de Aloísio Magalhães ver: GONÇALVES. Op. cit. nota 16.

²⁰ CHAGAS; GODOY. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional, p. 42.

Icom, em Neufchâtel, na Suíça, que, em face do processo de descolonização da África, abordava o papel dos museus nos países em desenvolvimento.

Mas é a partir da década de sessenta que as críticas aos museus se acentuaram, em meio à crescente insatisfação política e a movimentos de democratização da cultura, realidade que atingia diferentes países do mundo. A descolonização africana, os movimentos de negros pelos direitos civis nos EUA, a descrença nas instituições educativas e culturais do ocidente, a luta pela afirmação dos direitos de minorias configuraram um cenário propício a mudanças na política cultural. Os museus iniciam um processo de reformulação de suas estruturas, procurando compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade. Deixam de ser espaços consagrados exclusivamente à cultura das elites, aos fatos e personagens excepcionais da história e passam a incorporar questões da vida cotidiana das comunidades, a exemplo das lutas pela preservação do meio ambiente e da memória de grupos sociais específicos. Atuando como instrumentos de extensão cultural, desenvolvem atividades para atender a um público diversificado — crianças, jovens, idosos, deficientes físicos — e, ao mesmo tempo, estendem sua atuação para além de suas sedes, chegando às escolas, fábricas, sindicatos e periferias das cidades. Nos EUA a idéia de “museu dinâmico” ensejou tais transformações já nas décadas de quarenta e cinquenta, antecedendo, portanto, o movimento na Europa, cujo marco foi a criação em Paris, no início da década de setenta, do Centro Nacional de Arte e Cultura Pompidou, misto de museu e centro cultural.²¹

Nos anos setenta intensificaram-se os debates em torno do papel dos museus nas sociedades contemporâneas. Em sua IX Conferência realizada em Paris e Grénoble, em 1971, o Icom discutiu o tema “O museu a serviço do homem presente e futuro”. No ano seguinte, em maio de 1972, a Unesco promoveu a Mesa Redonda de Santiago do Chile, evento que constitui um marco no processo de renovação da museologia. Novas práticas e teorias sinalizam a função social do museu, se contrapondo a museologia tradicional que elege o acervo como um valor em si mesmo e administra o patrimônio na perspectiva de uma conservação que se processa independente do seu uso social. Tratava-se de redefinir o papel do museu tendo como objetivo maior o público usuário, imprimindo-lhe uma função crítica e transformadora na sociedade. Em 1984, era lançado o Movimento Internacional da Nova Museologia (Minom), em Quebec, no Canadá, respaldando tais inovações. Segundo Maria Helena Pires Martins, lembrando Hugues de Varine-Bohan,

a nova museologia deve partir do público, ou seja, de dois tipos de usuários: a sociedade e o indivíduo. Em lugar de estar a serviço dos objetos, o museu deveria estar a serviço dos homens. Em vez do museu “de alguma coisa”, o museu “para alguma coisa”: para a educação, a identificação, a confrontação, a conscientização, enfim, museu para uma comunidade, função dessa mesma comunidade.²²

Essas novas orientações afirmavam o compromisso do museu com uma concepção antropológica de cultura, de caráter abrangente, compreendida como um sistema de significações que permite comunicar, reproduzir, vivenciar um modo de vida global distinto, e que está envolvida em todas as formas de atividade social.²³ A adoção deste conceito de cultura pressupunha abandonar alguns

²¹ A respeito das mudanças dos museus a partir do pós-Segunda Guerra ver: SUANO. Op. cit. nota I, p. 54-60.

²² MARTINS. Ecomuseu. TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*, 1999.

²³ Ver conceito de cultura em: WILLIAMS. *Cultura*, p. 13.

procedimentos que faziam tradição nos museus — a priorização de segmentos da cultura dominante, a valorização de tipologias específicas de acervo, a idéia de hierarquização da cultura — em favor da ampliação do patrimônio a ser preservado e divulgado. De lugares consagrados ao saber dogmático, os museus deveriam se converter em espaços de reflexão e debate, ajustados aos interesses e às demandas reais das comunidades.

Foi neste contexto que se iniciou e consolidou a discussão em torno dos ecomuseus, conceito avançado da museologia contemporânea, formulado por Georges Henri Rivière e Hugues de Varine-Bohan. Compreendido como museu do homem em seu meio ambiente natural e cultural, o ecomuseu expressa a relação da população de um determinado território com sua história e com a natureza que a cerca, prestando-se como meio de auto-reconhecimento da comunidade na qual está inserido. Sua coleção é constituída pelo patrimônio vivo pertencente aos habitantes do território, abrangendo bens materiais, imateriais, móveis e imóveis. A população participa de maneira decisiva na gestão do museu como sujeito e objeto de conhecimento público e curador do ecomuseu.²⁴

O movimento de renovação dos museus repercutiu no Brasil, nos anos setenta e oitenta, com iniciativas que buscaram revitalizar várias instituições, adequando-as aos parâmetros da nova museologia. Em linhas gerais, promoveram-se a reformulação de espaços físicos e de exposições, a adoção de critérios e procedimentos adequados de conservação e segurança dos acervos, e, sobretudo, a implantação de serviços educativos, referenciados no princípio da participação do público na construção de relações culturais. Também no plano conceitual, surgiram autores com uma produção sistemática, desenvolvendo reflexões críticas acerca da museologia, cultura, memória, patrimônio e educação. O pensamento tradicional, confinado a lidar exclusivamente com a realidade circunscrita das instituições de museus, e que elegia a conservação e o acúmulo de coleções como centro de suas reflexões, pouco a pouco cedeu lugar a novos conceitos que buscaram ampliar, diversificar e, sobretudo, democratizar o campo de ação da museologia.²⁵ Como observa Waldisa Rússio, em artigo publicado em 1984, o fato museológico passa a ser concebido como uma “relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e objeto, testemunho da realidade. Uma realidade da qual o homem também participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer a sua ação modificadora.”²⁶

Seguindo a tendência internacional, o país viveu um verdadeiro boom de museus, na década de oitenta. A ampliação da noção de patrimônio e o processo de globalização, em escala mundial, e o movimento de redemocratização do país contribuem para que diferentes movimentos da sociedade passassem a se ocupar da questão do patrimônio, identificado como campo propício à afirmação de novas identidades coletivas. Resultado de uma crescente segmentação da sociedade, os museus se especializaram, se tornaram temáticos e biográficos, atendendo à demanda progressiva de segmentos e grupos sociais — indígenas, negros, imigrantes, ambientalistas, moradores de bairros, etc. — que reivindicavam o direito à memória. Diferente da conjuntura das décadas de trinta e quarenta, quando foi possível aos “construtores do patrimônio” do SPHAN, apoiados por uma política nacionalista, inventariar e definir o passado comum da nação digno

²⁴ A respeito da definição de ecomuseu ver: MARTINS. Op. cit. nota 23.

²⁵ Sobre as repercussões da renovação da museologia no Brasil ver: CHAGAS; GODOY. Op. cit. nota 21, p. 48-49 e passim.

²⁶ RÚSSIO. Texto III. ARANTES. *Produzindo o passado; estratégias de construção do patrimônio cultural*, p. 60.

de ser preservado, a sociedade brasileira já não reconhecia sua identidade em torno de uma base social e cultural única e homogênea. A memória nacional, por conseguinte, perdia seu sentido e sua função enquanto tradição coletiva capaz de conferir identidade e coesão à totalidade do tecido social.²⁷

A esse cenário configurado na década de oitenta se somaram novos desafios nos anos noventa. Os museus, assim como outros equipamentos culturais, estreitaram os laços com o mercado, por meio de mecanismos destinados a promover o apoio e o patrocínio à cultura pelas empresas. Em particular, as leis de incentivo à cultura, em âmbitos municipal, estadual e federal, têm assegurado recursos, provenientes da renúncia fiscal do Estado, que vêm permitindo a sobrevivência e/ou a revitalização de muitos museus, bem como a realização de projetos arrojados de preservação do patrimônio cultural. Se, por um lado, as leis de incentivo tornaram-se alternativas legítimas e, em parte, bem sucedidas de sustentação de políticas culturais, em face da falta de recursos orçamentários da União e dos Estados,²⁸ por outro, têm obrigado os museus a se adequarem à lógica do mercado, às exigências do marketing e do consumo cultural. São exemplos disso a recepção de exposições do circuito internacional ou a promoção de grandes exposições locais, que vêm ocorrendo em muitos museus, inclusive fora do tradicional eixo cultural Rio-São Paulo. Concebidas como megaeventos, essas exposições constituem verdadeiros acontecimentos na mídia, atraindo milhares de pessoas, ou seja, um público quantitativo e qualitativamente inédito para os museus. Além de conferir visibilidade às instituições museológicas, tais eventos são oportunidades de difundir acervos e coleções até então inacessíveis a grande parte do público. Entretanto, ao serem convertidas em espetáculos, as exposições transformam os museus em espaços de mero consumo cultural, relegando para o segundo plano a sua função social e educativa, tão enfatizada nas últimas décadas.

Conclusão

As mudanças do significado de museu através dos tempos talvez possam ser compreendidas como uma trajetória entre a abertura de coleções privadas à visitação pública ao surgimento dos museus na acepção moderna, como instituições a serviço do público. Concebidos com a função de educar o povo desde a Revolução Francesa, os museus, no entanto, mantiveram-se por longo tempo como uma espécie de lugar sagrado, alheio à realidade das sociedades nas quais estavam inseridos, pouco atraentes para o público em geral. Não por coincidência experimentaram uma crise profunda a partir da década de sessenta, atingidos por críticas radicais e movimentos de protestos, em vários países, em favor da democratização das instituições políticas, educativas e culturais. Nesse contexto, inicia-se um processo de transformações substanciais nos museus, tendo o público como centro de suas preocupações. Como em nenhuma outra época, o papel educativo e a relação do museu com a comunidade tornam-se, de fato, questões nucleares do pensamento e de práticas museológicas, exemplificadas nos debates sobre o ecomuseu.

²⁷ Ver a respeito ABREU. Op. cit. nota 8, p. 61-66.

²⁸ Além dos mecanismos que incentivam a captação de recursos junto às empresas, através da renúncia fiscal, a lei federal de incentivo à cultura dispõe do Fundo Nacional de Cultura que investe em projetos de órgãos públicos.

Paralelo à discussão da função social do museu, ocorre a ampliação da noção de patrimônio cultural, resultando numa espécie de “síndrome de Noé”,²⁹ que parece pretender abarcar a totalidade da realidade humana na arca patrimonial. Diversificam-se as tipologias do patrimônio, e confere-se o estatuto de bens a serem preservados a obras do presente, bem como ao que é anônimo, cotidiano e banal. O patrimônio cultural torna-se um domínio indefinido, fluido e incerto, que se refere não mais ao legado do passado e da nação, mas a um bem capaz de restituir a identidade de determinados grupos, originando um mosaico de memórias sociais segmentadas.³⁰ No mundo globalizado, a sociedade se torna cada vez mais complexa e fragmentada; as referências de identidade se multiplicam e em lugar da idéia de uma memória única, imutável e homogênea, que se quer como passado comum da nação, tem-se a pluralidade de memórias, assim como o patrimônio torna-se cultural e socialmente diversificado e extenso.

Como instituições que historicamente surgem e se vinculam ao processo de afirmação da identidade nacional, os museus se deparam com desafios cruciais na contemporaneidade. A começar pelos impasses a respeito do que eleger como digno para ser preservado, considerando a amplitude das memórias e dos bens culturais. A demanda de diferentes grupos pela preservação de testemunhos de sua história traz a questão de como o museu pode incorporar essa tendência à expansão do patrimônio, sem, no entanto, concorrer para a banalização da memória. Embora não se possa desconhecer a realidade das novas tecnologias de comunicação, isto não significa necessariamente alinhar-se ao processo de massificação dos produtos culturais; trata-se de saber como colocar tais meios a serviço do compromisso das instituições museológicas com o desenvolvimento de uma consciência crítica. Quanto ao público, pilar da nova museologia, a ampliação de usuários não pode render-se aos imperativos do mercado, da produção industrial de cultura, da indústria do turismo que, longe de promoverem a democratização do acesso aos bens artísticos e intelectuais, operam uma espetacularização do patrimônio, tornando-o um produto para o consumo cultural.³¹

Embora seja difícil conceber hoje museus vinculados ao processo de construção da identidade nacional, é preciso compreender que a nação e a cultura nacional não desaparecem, apenas deixaram de ser a base exclusiva da construção da identidade. A formulação das identidades, hoje, se dá em processos transitórios, instáveis, nos quais a memória histórica permanece também como algo que se reconstrói continuamente. Nessa perspectiva, não cabe mais ao museu celebrar uma única memória, nem permanecer exercendo o papel que lhe coube historicamente de espaço vocacionado para pedagogia nacionalista. Ajustando-se a essa realidade, talvez o museu possa assumir a função de constituir-se em espaço no qual a sociedade projeta, repensa e reconstrói permanentemente as memórias e identidades coletivas, permitindo a emergência das diferenças, de modo a refletir a diversidade de projetos e necessidades culturais que permeiam a sociedade.³²

Nesse processo de adequação à realidade do mundo contemporâneo é necessário que o museu desenvolva uma reflexão sobre a sua própria história, que construa uma memória não como mera repetição ou conservação do passado, mas a que se coloca a serviço da transformação e emancipação. Talvez caiba a

²⁹ Expressão utilizada para definir o processo de expansão do patrimônio por: CHOAY. Op. cit. nota 2, p. 209.

³⁰ Sobre o patrimônio como testemunho de identidade de grupos, ver SANTOS. Op. cit. nota 12, p. 37-55.

³¹ Sobre a relação do patrimônio com os meios de comunicação e indústria cultural ver: CANCLINI. O patrimônio e a construção imaginária do nacional, p. 94-115.

³² Sobre uma política cultural que reflita o conjunto de conflitos e interesses da sociedade ver: TEIXEIRA COELHO. *Guerras culturais, arte e política no novecentos tardio*, p. 92-96.

alguns museus, com sugere Maria Cecília França Lourenço, recuperar seu vigor inicial e os sentidos e valores que se agregaram na sua formação,³³ encontrando soluções de equilíbrio entre a tradição e as demandas do mundo atual. Talvez em pequenos museus, localizados em cidades do interior do país, dedicados à memória local, de grupos determinados ou indivíduos, se possa estar cumprindo a missão ou utopia de firmar o compromisso da instituição museológica com a ampliação da cidadania, entendida não somente como direitos reconhecidos pelo Estado, mas também como “práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem com que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades”.³⁴

Referências bibliográficas

A INVENÇÃO do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

ABREU, Regina. Memória, história e coleção. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 28, 1996.

ABREU, Regina. O paradigma evolucionista e o Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 27, 1995.

ABREU, Regina. Síndrome de museus? In: *Museu de Folclore Edison Carneiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. Série Encontros e Estudos, 2.

ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de Curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 28, 1996.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão; modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, 1994.

CHAGAS, Mário de Souza; GODOY, Solange de Sampaio. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 27, 1995.

CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editores, 1996.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

³³ LOURENÇO. Museus acolhem moderno, p. 12.

³⁴ Ver a respeito CANCLINI. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*, p. 46.

- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda; os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN, 1996.
- KURY, Lorelai Brilhante; CAMENIETZKI, Carlos Ziller. Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa moderna. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 29, 1997.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- MARTINS, Maria Helena Pires. Ecomuseu. In: TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1999.
- MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, 1987.
- MORAES, Eduardo Jardim. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988.
- RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, 1996.
- RÚSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado; estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo; Brasiliense, 1984.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Memória-cidadã: história e patrimônio cultural. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 29, 1997.
- SANTOS, M. Célia Teixeira Moura. O papel dos museus na construção de uma "Identidade Nacional". *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 28, 1996.
- SANTOS, Mariza Velloso Motta. Nasce a academia SPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, 1996.
- SCHWARTZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: ciência, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- TEIXEIRA COELHO. *Guerras culturais, arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Documentação Museológica

Maria Inez Cândido*

(...)

*os escafandristas virão
explorar sua casa
seu quarto, suas coisas
sua alma, desvãos.*

*Sábios em vão
tentarão decifrar
o eco de antigas palavras
fragmentos de cartas, poemas
mentiras, retratos
vestígios de estranha civilização.*

(Chico Buarque)

* Bacharel e licenciada em História pela UFMG, especialista em Cultura e Arte Barroca pela UFOP. Superintendente de Documentação e Informação do IEPHAN/MG

I Considerações iniciais

Um museu constitui um espaço privilegiado para a produção e reprodução do conhecimento, tendo a cultura material como instrumento de trabalho. Nesta perspectiva, para além de suas salas de exposições, é preciso conhecê-lo em seus bastidores, questioná-lo em suas ações diárias, demandando uma postura ética na construção de sua identidade sociocultural.

Sabe-se que é premissa básica das instituições museológicas realizar ações voltadas para a preservação, a investigação e a comunicação dos bens culturais. Em sentido amplo, o ato de preservar inclui a coleta, aquisição, o acondicionamento e a conservação desses bens; a missão de comunicar se realiza por meio das exposições, publicações, projetos educativos e culturais; e o exercício de investigar permeia todas as atividades de um museu, fundamentando-as cientificamente.

Partindo-se do pressuposto de que objetos / documentos são suportes de informação, o grande desafio de um museu é preservar o objeto e a possibilidade de informação que ele contém e que o qualifica como documento. Portanto, deve-se entender a preservação não como um fim, mas como um meio de se instaurar o processo de comunicação, pois

é pela comunicação homem / bem cultural preservado que a condição de documento emerge (...). Em contrapartida, o processo de investigação amplia as possibilidades de comunicação do bem cultural e dá sentido à preservação (...). A pesquisa é a garantia da possibilidade de uma visão crítica sobre a área da documentação, envolvendo a relação homem-documento-espaço, o patrimônio cultural, a memória, a preservação e a comunicação.¹

O desenvolvimento articulado dessas ações evidencia que os museus são organismos estreitamente ligados à informação. Os objetos museológicos — veículos de informação — têm na conservação e na documentação as bases para a sua transformação em fontes de pesquisa científica e de comunicação, e estas, por sua vez, produzem e disseminam novas informações, cumprindo-se o ciclo museológico.²

Objetos comuns e anônimos, frutos do trabalho humano e vestígios materiais do passado, correspondem às condições e circunstâncias de produção e reprodução de determinadas sociedades ou grupos sociais. Na natureza latente desses objetos, há marcas específicas da memória, reveladoras da vida de seus produtores e usuários originais. Mas nenhum atributo de sentido é imanente, sendo vão buscar no próprio objeto o seu sentido. Para que responda às necessidades do presente e seja tomado como *semióforo*, é necessário trazê-lo para o campo do conhecimento histórico e investi-lo de significados. Isto pressupõe interrogá-lo e qualificá-lo, decodificando seus atributos físicos, emocionais e simbólicos como fonte de pesquisa. Assim, dentro do contexto museológico, em especial o expositivo, o objeto se ressemantiza em seu enunciado, alcançando o *status* de documento.

Como parte integrante dos sistemas de preservação do Patrimônio Cultural, é papel dos museus criar métodos e mecanismos que permitam o levantamento e o acesso às informações das quais objetos / documentos são suportes, estabe-

¹ CHAGAS. *Museália*, p. 46-47.

² FERREZ. Documentação museológica: teoria para uma boa prática, p. 65.

lecendo a intermediação institucionalizada entre o indivíduo e o acervo preservado.

Segundo a profa. Waldisa Rússio,³ a Museologia tem por matéria de estudo a relação entre homem / sujeito e objeto / bem cultural, num espaço cenário denominado museu. Do mesmo modo, o conceito de documento aqui adotado — “aquilo que ensina” (*doccere*) — surge a partir da relação que se pode manter com o documento / testemunho. Vale repetir que objetos só se tornam documentos quando são interrogados de diversas formas, e que todos os objetos produzidos pelo homem apresentam informações intrínsecas e extrínsecas a serem identificadas. As informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas (discurso do objeto); as extrínsecas, denominadas de informações de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto). Essas últimas nos permitem conhecer a conjuntura na qual o objeto existiu, funcionou e adquiriu significado e, geralmente, são fornecidas durante a sua entrada no museu e/ou por meio de fontes arquivísticas e bibliográficas.

Peter Van Mensch, professor de Teoria Museológica da *Reinwardt Academy - Museology Department*,⁴ identifica três matrizes dimensionais para a abordagem dos objetos museológicos como portadores de informações necessárias para ações de preservação, pesquisa e comunicação, as quais redimensionam o papel da documentação dentro dos museus. São elas:

1. Propriedades físicas

- a - Composição material
- b - Construção técnica
- c - Morfologia, subdividida em:
 - forma espacial e dimensões
 - estrutura de superfície
 - cor
 - padrões de cor e imagens
 - texto, se existente

2. Funções e significados

- a - Significado primário
 - significado funcional
 - significado expressivo (valor emocional)
- b - Significado secundário
 - significado simbólico
 - significado metafísico

3. História

- a - Gênese
 - processo de criação do objeto (idéia + matéria-prima)
- b - Uso
 - uso inicial (geralmente corresponde às intenções do criador / fabricante)
 - reutilização

³ Citada por CHAGAS. op. cit. p. 41-42.

⁴ Citado por CHAGAS. op. cit. p. 43-44 e FERREZ. op. cit. p. 66.

- c - Deterioração
 - fatores endógenos
 - fatores exógenos
- d - Conservação, restauração

Assim, o potencial de um objeto museológico como bem cultural se estabelece a partir do somatório das informações de que ele se torna portador. Ou seja, materiais, técnicas, usos, funções, alterações, associados a valores estéticos, históricos, simbólicos e científicos, são imprescindíveis para a definição do lugar e da importância do objeto como testemunho da cultura material. Mas para além desta abordagem, contendo informações intrínsecas e extrínsecas sobre o objeto, é importante ressaltar que este só se torna um bem cultural quando o indivíduo / a coletividade assim o reconhece.

Por outro lado, ao ser incorporado a um museu, o objeto continua sua história de vida, estando sujeito permanentemente a transformações de toda a espécie, em particular de morfologia, função e sentido, as quais devem ser sistematicamente documentadas e agregadas à sua trajetória. Referimo-nos a registros de intervenções, novos conteúdos obtidos por meio de pesquisas sobre o acervo, participações em mostras, entre outras, exigindo uma permanente atualização das informações.

Diante das constatações acima, podemos afirmar que a documentação de acervos museológicos é procedimento essencial dentro de um museu, representando o conjunto de informações sobre os objetos por meio da palavra (documentação textual) e da imagem (documentação iconográfica). Trata-se, ao mesmo tempo, de um sistema de recuperação de informação capaz de transformar acervos em fontes de pesquisa científica e/ou em agentes de transmissão de conhecimento, o que exige a aplicação de conceitos e técnicas próprios, além de algumas convenções, visando à padronização de conteúdos e linguagens.

2 Sistemas de documentação museológica

O processo de fornecer informações a partir dos dados existentes é da área comum dos profissionais das chamadas ciências documentais. Arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus são co-responsáveis no processo de recuperação da informação, em favor da divulgação científica, cultural e social, bem como do testemunho jurídico e histórico. Partindo de materiais diversos e por meio de mecanismos técnicos distintos, essas instituições devem estar aptas a cobrir determinados campos de investigação. Assim, a forma / função do documento em sua origem é que define o seu uso e destino de armazenamento futuro, independentemente do seu suporte.⁵

Nas últimas décadas, o sistema museológico tem passado por grandes transformações. A Museologia, concebida e considerada antes como uma técnica de preservar, classificar, organizar e expor objetos culturais e naturais, passou a ser reconhecida como disciplina científica, levando os profissionais da área a um esforço em favor da elaboração de uma teoria museológica.

⁵ BELLOTTO. *Arquivos permanentes: tratamento documental*, p. 14. Para maior aprofundamento do assunto, ver todo o capítulo 2 da referida obra, p. 14-21.

É consenso hoje que as atividades no campo da Museologia não se podem restringir a compilações, tipologias, levantamentos de dados e consultas a fichários por parte dos pesquisadores, pois é a apropriação do conhecimento que cria o sistema documental. Isto significa dizer que o pesquisador não faz o documento falar: é o pesquisador quem fala, e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala, como em qualquer outra pesquisa histórica.⁶

Como sintetiza Mário Chagas, a discussão deve ser em direção a “apontar uma unidade conceitual possível, definida pela relação homem / bem cultural / espaço, e de articulá-la com os conceitos de patrimônio, memória, preservação, comunicação e investigação, tudo isso tendo como pano de fundo o tempo, em permanente fluir”.⁷

Assim, a produção de conhecimento dentro de um museu demanda uma rotina de pesquisa interdisciplinar, associada a discussões teóricas, além de uma constante interlocução com outras áreas que operam, de algum modo, com a questão do documento / bem cultural. Esses são os fundamentos básicos para a aplicação de um sistema de documentação museológica que atenda às demandas contemporâneas de socialização de informações e de construção contínua de memórias e identidades.

Para Helena Dodd Ferrez,⁸ um sistema de documentação de coleções museológicas eficiente representa um instrumento essencial para todas as atividades do museu, devendo seguir, em linhas gerais, o esquema abaixo:

- Quanto aos objetivos:
 - conservar os itens da coleção;
 - maximizar o acesso aos itens;
 - maximizar o uso das informações contidas nos itens.

- Quanto à função:
 - estabelecer contatos efetivos entre as fontes de informações (itens) e os usuários (transmissão e apropriação de conhecimento).

- Quanto aos seus componentes:
 - entradas: seleção; aquisição;
 - organização e controle: registro; número de identificação / marcação;
 - armazenagem / localização; classificação / catalogação; indexação.

Cabe ao profissional de museu acionar e gerenciar o sistema, armazenando as informações individuais sobre os objetos, ampliando os conteúdos documentais existentes (textuais e iconográficos) e disponibilizando a base de dados para consultas internas e externas. O profissional de museu é o elo intermediário entre a coletividade e os bens culturais, o agente capaz de explorar as potencialidades e estabelecer as necessidades do acervo. Portanto, deve ter o domínio sobre as questões relativas à informação, sejam estas de forma manual ou automatizada, garantindo seu o rápido e fácil acesso por parte do usuário (pesquisadores e público em geral).

⁶ MENESES. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público, p. 95.

⁷ CHAGAS. op. cit. p. 50.

⁸ FERREZ. op. cit. p. 68.

O sistema de documentação deve garantir, ainda, que certos dados sobre os objetos sejam documentados antes ou concomitantemente à sua entrada no museu, evitando-se o risco de perdê-los. É o caso de informações relacionadas aos proprietários dos bens, ao uso que dos mesmos fizeram, entre outras.

Desta forma, considerando-se a complexidade informativa dos objetos conservados num museu, especialistas destacam algumas medidas de natureza técnica, consideradas essenciais para a eficácia do sistema de documentação museológica. São elas:

- clareza e exatidão no registro dos dados sobre os objetos, sejam textuais, numéricos (códigos de identificação) ou iconográficos;
- definição dos campos de informação integrantes da base de dados do sistema (código do objeto, seu nome, origem, procedência, datação, material e técnica, autoria, entre outros);
- obediência a normas e procedimentos pré-definidos, os quais devem estar consolidados em manuais específicos (práticas de controle de entrada e saída de objetos, de registro, classificação, inventário, indexação, etc.);
- controle de terminologia por meio de vocabulários controlados (listas autorizadas para campos, tais como: nome do objeto, material, técnica, tema, assunto, etc.);
- elaboração de instrumentos de pesquisa diversos (guias, catálogos, inventários, listagens), visando identificar, classificar, descrever e localizar os objetos dentro do sistema, favorecendo a recuperação rápida e eficiente da informação;
- previsão de medidas de segurança com relação à manutenção do sistema, garantindo-se a integridade da informação.⁹

Finalmente, salientamos que os sistemas de documentação museológica podem e devem formular uma sintaxe, mediando a comunicação entre o público e o museu, com o propósito de romper espaços, distâncias e temporalidades.

3 Metodologia de inventário

Os museus revelam territórios historicamente condicionados, onde se processam relações culturais referenciadas nos acervos preservados. Ali, cada objeto, único em suas possibilidades temáticas, guarda significados que ultrapassam a esfera do real para atingir uma conceituação simbólica: a de relíquia e documento, impondo uma leitura que lhe credita uma mensagem e destinação de bem cultural.

A gestão de acervos museológicos demanda um programa de pesquisa permanente, envolvendo um sistema de documentação capaz de oferecer a base conceitual e cognitiva para as demais ações institucionais. Neste sentido, deve disponibilizar instrumentos de pesquisa eficientes, que atendam às finalidades de identificação, classificação e inventário dos bens culturais, ampliando o acesso à informação.

O projeto *Inventário de Acervos Museológicos*, desenvolvido pela Superintendência de Museus da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, reúne

⁹ Para maior detalhamento desse assunto, ver: FERREZ. op. cit. p. 70-72.

e formaliza um conjunto de instrumentos de pesquisa para a documentação e o gerenciamento de acervos museológicos no Estado. Caracterizado como um projeto aberto e dinâmico, de caráter sistemático e permanente, possibilita, a qualquer tempo, a inscrição de novos conteúdos histórico-documentais sobre os objetos, assegurando o circuito de comunicação das coleções com o público e a prática de políticas culturais que promovam a preservação e a difusão do conhecimento.

Vale ressaltar que a metodologia do Projeto de Inventário ora apresentada, já implantada no Museu Mineiro, resulta do aprimoramento de experiências técnicas bastante positivas, acumuladas por parte da equipe da Superintendência de Museus ao longo dos anos, fruto de atuação profissional em outros órgãos de defesa do Patrimônio Cultural, como o IEPHA/MG, o IPHAN e o Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte. Esta prerrogativa amplia as fronteiras da reflexão e da prática que dão sustentação ao Projeto, conferindo maior legitimidade à atuação institucional e reafirmando seu papel como órgão empreendedor e disseminador da política de museus para Minas Gerais.

Procurando aproximar-se de conceitos e procedimentos comuns a outros inventários de bens culturais, de modo a favorecer uma futura padronização de linguagens, o Projeto visa reunir o máximo de informações sobre cada objeto, de modo a responder, de forma eficaz, às demandas de pesquisa, curadoria de exposições, ação educativa e difusão cultural, além de sinalizar prioridades com relação a medidas de conservação, restauração e valorização do acervo.

Em seu formato final, o inventário adota modelo único de planilha, cujo preenchimento dos campos obedece a orientações prescritas em manual próprio. Portanto, a cada objeto do acervo deve corresponder uma planilha, contendo informações específicas sobre o mesmo, ficando todo o conjunto disponibilizado num banco de dados, segundo a ordem numérica de registro dos bens.

Fundamentando-se em princípios gerais da Museologia, o Projeto de Inventário prevê o cumprimento de etapas distintas e complementares do processamento da documentação museológica, decisivas para o desenvolvimento do trabalho. Estas etapas devem gerar uma série de instrumentos de pesquisa intermediários, consolidados em manuais e articulados pelo sistema de informação.

4 Etapas do projeto de inventário

• Identificação e registro dos objetos

Um objeto museológico não pode ser tomado como mais um item dentro do acervo. Ao contrário, deve revelar-se único em suas múltiplas possibilidades de abordagem, para ser utilizado em todo o seu potencial.

A documentação dos objetos de um acervo constitui fator imprescindível para esta abordagem, acompanhando todas as atividades desenvolvidas dentro da instituição. Documentar cada peça, de forma completa, exige um sistema apropriado, baseado em estruturas técnicas gerais e especializadas e na adoção de algumas convenções.

O procedimento primeiro de tratamento da informação sobre um objeto museológico consiste no registro individual do objeto, através de um código próprio, que o identificará de forma permanente dentro do acervo. Entende-se, portanto, como código de registro ou código de inventário, o processo de numeração pelo qual o objeto é incorporado oficialmente ao acervo de um museu.

O código de inventário ou código de registro representa o elemento básico de todo o sistema de identificação e controle do objeto, pois é através dele que se pode recuperar rapidamente as informações documentais. Por isso, deve ser necessariamente usado como referência numérica única do objeto em todas as atividades do museu.

Embora a Museologia estabeleça algumas recomendações metodológicas para o registro dos objetos, não há uma norma oficial para isso. Assim cada museu adota uma sistemática própria, segundo sua conveniência.

Durante muito tempo, conservou-se a tradição da numeração tripartida, ou seja, composta por três partes de diferentes significações. Segundo a museóloga Fernanda de Camargo-Moro,¹⁰ nos dias atuais este tipo de codificação vem sendo alijado, em favor de um código mais simples, seguro e funcional: o registro binário seqüencial. Este compreende o uso dos três algarismos ou do número total, neste caso quatro algarismos, relativo ao ano em que o objeto deu entrada ao museu, seguindo-se um elemento de separação e, então, a numeração comum, de forma seqüencial, composta por quatro dígitos. Alguns museus optam por introduzir a sigla da instituição (letras maiúsculas) no código, antes da seqüência de números. Naturalmente, esta numeração binária seqüencial deve ter início no registro da primeira peça do acervo.

No caso de objetos formados por partes — xícara e pires, por exemplo —, o código de registro deve ser o mesmo, acrescido ao final de letras minúsculas também seqüenciais (a,b,c...), as quais diferenciarão as partes.

O código de identificação de cada objeto deve ser obrigatoriamente registrado no próprio objeto, através de etiquetas ou outros tipos de marcação, sendo imprescindível a participação de um conservador nesse processo.¹¹

Paralelamente à marcação física dos objetos, deve ser produzido um instrumento de pesquisa, *Listagem de Registro ou Inventário do Acervo*, no qual todos os objetos devem estar identificados, tomando como referência primeira a codificação do acervo (ordem crescente), seguida do termo / nome do objeto previamente definido por terminologia controlada, obtida a partir da consulta de um *thesaurus*.¹²

• Classificação dos objetos

As diversas tipologias de objetos existentes em acervos museológicos constituem um amplo campo de pesquisa da cultura material, proporcionando uma contribuição crítica sobre a relação passado / presente.

Segundo aplicação adaptada do Esquema Classificatório proposto pelo *Thesaurus para Acervos Museológicos*,¹³ a Superintendência de Museus adota um sistema de classificação para os objetos que reconhece conceitos — termos, classes e subclasses — do referido manual.¹⁴ Nesta etapa do processamento téc-

¹⁰ CAMARGO-MORO. *Museu: aquisição-documentação*, p. 49.

¹¹ A marcação dos objetos museológicos envolve critérios metodológicos bastante diferenciados, relacionados à sua natureza/espécie. Mas, principalmente, está submetida a critérios rigorosos definidos pela área de Conservação. Para maior detalhamento deste assunto, ver: CAMARGO-MORO. op. cit. p. 55-63.

¹² *Thesaurus* é um instrumento de controle da terminologia utilizada para designar os documento/objetos, funcionando como um sistema internamente consistente de classificação e denominação de artefatos. Trata-se, portanto, de recurso metodológico fundamental para o processamento técnico de acervos museológicos.

¹³ FERREZ; BIANCHINI. *Thesaurus para acervos museológicos*, 1987.

¹⁴ Ver documento anexo, reproduzindo uma adaptação simplificada do Esquema Classificatório proposto pelo referido *Thesaurus*.

nico formaliza-se um importante instrumento de pesquisa, no qual cada objeto vem nomeado e classificado de forma geral e de forma específica.

A classificação de cada objeto se fundamenta no critério função. Esta função, na maioria das vezes entendida como original utilitária primária, portanto de significado funcional, é atributo imutável e presente em todos os objetos, constituindo o critério básico da classificação.

Mas em alguns casos, a classificação do objeto adota como critério uma função original secundária, também inerente à sua fatura, mas de significado simbólico, que se revela pela leitura de seu sentido documental e que vem associada à sua função utilitária primária. Como exemplo, podemos citar a classificação de um espadim. Se aplicarmos a sua função original / utilitária como critério, devemos classificá-lo como arma. Entretanto, podemos optar por classificar o mesmo espadim como insígnia, por sua função original / simbólica, objetivando priorizá-lo como signo de distinção. Neste segundo caso, arbitra-se que o significado documental intrínseco do objeto é determinante e tacitamente reconhecido, sobrepondo-se à sua função original utilitária.

De qualquer forma, em todos os objetos com mais de uma função original, seja de significado primário ou secundário, deve-se optar por uma única classificação, evitando-se, assim, a dispersão de um mesmo termo em diferentes classes.

A metodologia deste instrumento de pesquisa, o qual pode ser denominado de *Esquema Classificatório do Acervo*, permite estabelecer um quadro geral, em ordem crescente, contendo termo / título, o código de registro ou de inventário, a classe e a subclasse de cada objeto.

A título de ilustração, segue-se uma amostragem do *Esquema Classificatório dos Objetos do Museu Mineiro*.

TERMO\TÍTULO	NÚMERO DE INVENTÁRIO	CLASSE	SUBCLASSE
Imagem \ N. Sra. da Conceição	MMI.988.0005a	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Base	MMI.988.0005b	Interiores	Pedestal
Coroa	MMI.988.0005c	Insígnias	Atributo de Escultura Religiosa
Imagem \ Cristo da Agonia	MMI.988.0019a	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Cruz	MMI.988.0019b	Insígnias	Atributo de Escultura Religiosa
Oratório portátil	MMI.988.0024a	Interiores	Peça de Mobiliário Religioso
Imagem \ Senhor do Bonfim	MMI.988.0024b	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Imagem \ Nossa Senhora	MMI.988.0024c	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Imagem \ São José de Botas	MMI.988.0024d	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Imagem \ São Francisco de Assis	MMI.988.0024e	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Imagem \ Santa Bárbara	MMI.988.0024f	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Imagem \ São João Evangelista	MMI.988.0024g	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Imagem \ Menino Deus	MMI.988.0024h	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Rei Mago	MMI.988.0024i	Artes Visuais	Escultura Religiosa
Pastor	MMI.988.0024m	Artes Visuais	Escultura Figurativa

continua

TERMO\TÍTULO	NÚMERO DE INVENTÁRIO	CLASSE	SUBCLASSE
Cordeiro	MMI.988.0024o	Artes Visuais	Escultura Figurativa
Boi	MMI.988.0024p	Artes Visuais	Escultura Figurativa
Cavalo	MMI.988.0024q	Artes Visuais	Escultura Figurativa
Resplendor	MMI.988.0026	Insígnias	Atributo de Escultura Religiosa
Pia de água benta	MMI.988.0116	Construção	Fragmento de Construção
Caixa	MMI.988.0136a	Embalagens / Recipientes	Embalagem / Recipiente
Pena de escrita	MMI.988.0136b	Comunicação	Equipamento de Comunicação Escrita
Ostensório	MMI.988.0211	Objetos Cerimoniais	Objeto de Culto
Turíbulo	MMI.988.0212	Objetos Cerimoniais	Objeto de Culto
Cálice	MMI.988.0213	Objetos Cerimoniais	Objeto de Culto
Naveta	MMI.988.0214	Objetos Cerimoniais	Objeto de Culto
Âmbula	MMI.988.0216	Objetos Cerimoniais	Objeto de Culto
Patena	MMI.988.0218	Objetos Cerimoniais	Objeto de Culto
Medalha Comemorativa / “Descobrimento do Brasil”	MMI.989.0243	Objetos Cerimoniais	Objeto Comemorativo
Medalha Comemorativa / “Inauguração da Avenida Central”	MMI.989.0254	Objetos Cerimoniais	Objeto Comemorativo
Quadro / “Retrato de Aleijadinho”	MMI.990.0725	Artes Visuais	Pintura
Quadro / “O Menino Jesus dos Atribulados”	MMI.990.0728	Artes Visuais	Pintura
Quadro / “Planta Geodésica, Topografia da Nova Capital”	MMI.990.0746	Comunicação	Documento
Carapaça de Tartaruga	MMI.990.0796	Amostras / Fragmentos	Amostra Animal
Múmia (Miniatura)	MMI.990.0799a	Insígnias	Miniatura
Sarcófago (Miniatura)	MMI.990.0799b	Insígnias	Miniatura
Cuscuzeira – parte inferior	MMI.990.0859a	Interiores	Utensílio de Cozinha / Mesa
Cuscuzeira – parte superior	MMI.990.0859b	Interiores	Utensílio de Cozinha / Mesa
Cuscuzeira – tampa	MMI.990.0859c	Interiores	Utensílio de Cozinha / Mesa
Candeia	MMI.990.0862	Interiores	Objeto de Iluminação
Arco	MMI.990.0898	Caça / Guerra	Arma
Flecha	MMI.990.0899	Caça / Guerra	Munição e Acessório
Escrivaninha	MMI.990.0900	Interiores	Peça de Mobiliário
Mesa	MMI.990.0926	Interiores	Peça de Mobiliário
Cadeira	MMI.990.0927	Interiores	Peça de Mobiliário
Credência	MMI.991.0942	Interiores	Peça de Mobiliário
Mesa de altar	MMI.991.1034	Interiores	Peça de Mobiliário Religioso
Fóssil – folha	MMI.991.1198	Amostras / Fragmentos	Amostra Vegetal
Carteira de dinheiro	MMI.999.1307	Objetos Pessoais	Objeto de auxílio / Conforto Pessoais
Guarda-chuva	MMI.999.1309	Objetos Pessoais	Objeto de auxílio / Conforto Pessoais
Prato	MMI.999.1314	Interiores	Utensílio de Cozinha / Mesa
Tigela	MMI.999.1320a	Interiores	Utensílio de Cozinha / Mesa

• Definição de categorias de acervo

A vida dos objetos está intimamente ligada ao trabalho humano, revelando usos, costumes, técnicas, práticas e valores de diferentes épocas e culturas. Socialmente produzidos, os objetos materiais, usando um vocabulário diverso, podem nos falar sobre as várias formas de presença do homem em seu meio ambiente.

Mas qual o princípio que fundamenta a inserção desses objetos num museu? Recorrendo a Ulpiano B. Meneses, lembramos que um museu lida com problemas históricos e não com objetos históricos. Os objetos, como outras fontes históricas, permitem a formulação e o encaminhamento dos problemas históricos, que devem ser trabalhados segundo cortes temáticos e cronológicos.

Neste sentido, o objeto incorporado a um museu, ao ser retirado do contexto original e transferido para um local de domínio público especialmente preparado para a sua guarda e exibição, perde seu valor de uso / função e assume o papel de bem museal, cuja “preciosidade” é balizada por sua carga documental e simbólica, que o distingue da condição anterior.

Assim, o objeto museológico sai do circuito material para o qual foi concebido, para ser índice de si mesmo, ou de sua categoria. As categorias de acervo, também chamadas de subdivisões tipológicas, podem atender a critérios diversos, sustentados pela escolha interpretativa do acervo pelo sistema de documentação, que lhe fornece uma identidade artificial preestabelecida. Vale dizer que os objetos pertencentes ao mesmo “endereço”, ou seja, à mesma categoria, têm como interface uma mensagem simbólica, dentro do universo das relações do acervo.

Esta categorização de acervos museológicos deve ter a prerrogativa de subsidiar o desenvolvimento de estudos da cultura material, congregando objetos que estabeleçam um diálogo coerente, com relação aos seus sentidos documentais e/ou simbólicos.

O desenvolvimento dessa etapa do processamento técnico permite a elaboração de um outro instrumento de pesquisa: *Categorias de Acervo*, compondo quadros parciais do acervo por diferentes categorias. Em cada uma dessas listagens os objetos serão relacionados em ordem crescente, também segundo os códigos individuais de registro do acervo.

A título de ilustração, segue-se abaixo a nomeação das 16 (dezesseis) *Categorias de Acervo do Museu Mineiro*, identificadas pelo Projeto de Inventário em andamento na instituição.

1. Achados Arqueológicos
2. Armaria
3. Arte Sacra
4. Castigo e Penitência
5. Comunicação
6. Equipamentos Domésticos
7. Escultura
8. Fragmentos de Construção
9. História Natural

10. Insígnias
11. Mobiliário
12. Objetos Cerimoniais
13. Objetos Pecuniários
14. Objetos Pessoais
15. Pinacoteca
16. Trabalho

• Arranjo do acervo em coleções

O arranjo de um acervo museológico por coleções pode atender a diferentes propósitos institucionais, devendo pressupor um debate rigoroso na eleição dos critérios que definirão esse arranjo. Estudos sobre arranjos de objetos implicam formulações e estabelecimentos de metas, dentro de padrões previamente analisados, para a garantia de que possam conferir sentidos aos testemunhos culturais preservados.

Grande parte dos museus brasileiros adotam o critério procedência como determinante no arranjo das coleções. Esse critério de organização permite recuperar a história de formação de um acervo, elucidando contextos, formas e políticas de aquisição que balizaram as incorporações dos objetos, além de favorecer as análises de possíveis processos que institucionalizaram memórias e identidades sociais dentro desses espaços culturais. Como nas demais etapas do processamento de documentação museológica citadas, esta abordagem metodológica permite a elaboração de um instrumento de pesquisa, o qual pode ser denominado de *Arranjo das Coleções*, tendo como resultado o mapeamento do acervo, de acordo com sua procedência.

Outra forma tradicional de arranjo das coleções museológicas é aquela que privilegia tipologias específicas de acervo, favorecendo a recuperação de conjuntos de objetos pertencentes a uma mesma classe funcional ou categoria. Por razões óbvias, a opção por esse arranjo de coleções dispensa a etapa de processamento de documentação museológica que recupera os objetos por categoria de acervo, tratada acima.

Finalmente, importa salientar que, independentemente do critério escolhido para arranjar coleções museológicas, tal procedimento metodológico deve pautar-se numa reflexão crítica, referenciada na vocação do museu que abriga as referidas coleções.

• Pesquisa arquivística e bibliográfica

Esta etapa do processamento de documentação museológica tem o objetivo de desenvolver uma ampla pesquisa sobre o acervo, a partir de uma abordagem individual de cada objeto. Essas informações devem ser organizadas em dossiês por coleção, obedecendo a ordem crescente dos códigos de registro do acervo. Trata-se de material de consulta indispensável para os pesquisadores responsáveis pelo preenchimento das planilhas do Projeto de Inventário.

• Reprodução fotográfica do acervo

O registro fotográfico individual dos objetos constitui medida de relevância para o desenvolvimento do Projeto de Inventário, o qual prevê a informação iconográfica como um dos campos de identificação da planilha. Tem, ainda, a contribuição de formalizar um banco de imagens para usos e consultas diversas sobre o acervo. Trata-se de procedimento prévio para a digitalização de imagens num banco de dados, durante a implantação de um programa de gerenciamento informatizado no museu.

Além disso, o desenvolvimento desta etapa do processamento técnico permite a elaboração de outro instrumento de pesquisa: *Controle da Reprodução Fotográfica do Acervo*, com listagens associando o código de registro e o termo de cada objeto a códigos específicos correspondentes à sua identificação dentro da documentação de reprodução fotográfica do acervo.

• Informatização do projeto de inventário (banco de dados)

A implementação de um programa permanente de gerenciamento informatizado do Inventário representa um passo decisivo para o Projeto. A implantação desse programa possibilita a uniformização da base de informação sobre os objetos, além de disponibilizar processos diversos e articulados de recuperação e atualização dos dados contidos nas planilhas e nos demais instrumentos de pesquisa (instrumentos intermediários).

5 Modelos de planilhas de inventário



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS
MUSEU: _____

C U L T U R A

INVENTÁRIO DO ACERVO DE OBJETOS

IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO

1. Coleção:
2. Categoria de Acervo:
3. Código de Inventário:
4. Nº de Inventário Anterior:
5. Termo:
6. Classificação:
7. Título:
8. Data:
9. Data Atribuída:
10. Autoria:
11. Material e Técnica:
12. Origem:
13. Procedência:
14. Modo de Aquisição:
 compra produto de oficina transferência doação recolhimento permuta
15. Data de Aquisição:
16. Marcas e Inscrições:
17. Estado de Conservação:
 ótimo bom regular péssimo
18. Dimensões:
Alt. 1: Comp. 1: Larg. 1: Diâm. 1: Prof. 1: Peso 1:
Alt. 2: Comp. 2: Larg. 2: Diâm. 2: Prof. 2: Peso 2:
19. Descrição do Objeto:



ANÁLISE DO OBJETO

20. Dados Históricos:
21. Características Iconográficas:
22. Características Estilísticas:
23. Características Técnicas:

CONSERVAÇÃO DO OBJETO

24. Diagnóstico:
25. Intervenções Anteriores:
26. Recomendações:

NOTAS

27. Histórico de Exposições/Prêmios:
28. Histórico de Publicações:
29. Referências Arquivísticas/Bibliográficas:
30. Avaliação para Seguro:
31. Observações:
32. Localização: SE/LD SE/T RT OUTROS

REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA

33. Controle:
34. Fotógrafo/Data:

DADOS DE PREENCHIMENTO

35. Preenchimento/Data:
36. Revisão/Data:
37. Digitação/Data:

INVENTÁRIO DO ACERVO DE OBJETOS

IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO

1. Coleção: Arquivo Público Mineiro
2. Categoria de Acervo: Pinacoteca
3. Código de Inventário: MMI. 990. 0725
4. Nº de Inventário Anterior: MM. 0502; 80.1.44
5. Termo: Quadro
6. Classificação: Pintura
7. Título: "Retrato de Alajedinho"
8. Data: s/r
9. Data Atribuída: séc. XIX
10. Autoria: Euclélio Penna Ventura (atribuição)
11. Material e Técnica: pergaminho, tinta / óleo sobre pergaminho
12. Origem: Minas Gerais / Congonhas do Campo
13. Procedência: Arquivo Público Mineiro
14. Modo de Aquisição:
 compra produto de oficina transferência doação recolhimento permuta
15. Data de Aquisição: 19/07/1977
16. Marcas e Inscrições: Na margem inferior da obra, em posição central, há vestígios ilegíveis da assinatura do autor.
17. Estado de Conservação:
 ótimo bom regular péssimo
18. Dimensões:

Alt. 1: 27,6 cm	Comp. 1:	Larg. 1: 22,1 cm	Diâm. 1: —	Prof. 1: 1,1 cm	Peso 1: —
Alt. 2: 46,5 cm	Comp. 2:	Larg. 2: 41,0 cm	Diâm. 2: —	Prof. 2: 4,0 cm	Peso 2: —

19. Descrição do Objeto:

Quadro de formato retangular, dividido em duas áreas: uma externa, marrom, simulando moldura, e uma interna ovalada, com pintura figurativa. Esta apresenta, em primeiro plano, figura masculina, de meia-idade, ligeiramente calva, posicionada a 3/4 de perfil. Cabeça reta, rosto oval, imberbe, olhos grandes, nariz largo, boca cerrada, lábios carnudos, queixo afilado, cabelos curtos e penteados para trás. Braços flexionados junto ao ventre, o esquerdo prendendo chapéu. Mãos encobertas pelas vestimentas. Traja camisa preta, de colarinho alto, casaco verde-acinzentado, de gola e botões pretos, vendo-se parte de um livro no bolso direito do casaco. Em segundo plano, destacam-se dois pedestais, um sustentando vaso de flores e o outro, uma estátua masculina. Ao fundo, céu em tons de azul. Moldura dourada com vedação em vidro.



ANÁLISE DO OBJETO

20. Dados Históricos: Quadro datado do século XIX, de autoria atribuída a Euclásio Penna Ventura, artista presumivelmente mineiro, com atuação na região de Congonhas do Campo/MG. A referência mais antiga sobre a obra remete ao tempo em que esteve exposta na "Sala dos Milagres", espaço reservado a ex-votos no Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo. Num segundo momento, foi colocada à venda no comércio local, sendo anunciada como um retrato do Aleijadinho. Por esse motivo, o quadro foi adquirido por um comerciante do Rio de Janeiro, que o vendeu mais tarde a um colecionador também do Rio de Janeiro. Este, por sua vez, repassou a obra ao Antiquário Esslinger, da mesma cidade. A atribuição do trabalho como sendo o retrato do Aleijadinho e, mais do que isso, a única imagem conhecida do famoso escultor, motivou o colecionador Guilherme Guinle a adquiri-la. Depois, em março de 1941, Guinle doou o quadro ao Arquivo Público Mineiro, por intermediação de Néelson Libânio. Durante vários anos, a partir de 1956, a obra foi pesquisada pelo historiador Miguel Chiquilloff, com o objetivo de avaliar a sua autenticidade. O estudioso acabou por concluir que se tratava mesmo de um retrato do Aleijadinho e que seu autor era o artista Euclásio Penna Ventura. Embora a autenticidade do quadro tenha sido questionada por outros especialistas dedicados à vida e obra do grande escultor do Barroco Mineiro, em 1971 o deputado Néelson Lombard apresentou à Assembléia Legislativa o projeto de lei, considerando retrato como a efigie oficial do Aleijadinho. Aprovado e enviado para sanção do governador Rondon Pacheco, este solicitou parecer do Conselho Estadual da Cultura sobre a matéria, o qual concluiu que, "por ausência de elementos comprobatórios", não poderia fazer um pronunciamento oficial sobre a autenticidade do retrato. Acatando o parecer do Conselho, o Governador vetou o projeto. A par disso, a Assembléia Legislativa aprovou a lei nº 5984, de 12 de setembro de 1972, reconhecendo o retrato como a efigie oficial e única de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O retrato foi transferido do Arquivo Público Mineiro para o acervo do Museu Mineiro em 1977.

21. Características Iconográficas: Retrato oficial de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Arquiteto, escultor e entalhador mineiro, Aleijadinho é considerado o maior artista da arte barroca brasileira. Nascido em Vila Rica, atual Ouro Preto, faleceu na mesma cidade, aos 76 anos, no dia 18 de novembro de 1814, conforme registra seu óbito, conservado em livro na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Era filho natural do arquiteto Manuel Francisco Lisboa e de uma africana de nome Izabel. Conforme seu primeiro biógrafo, Rodrigo José Ferreira Bretas, Antônio Francisco "era pardo escuro (...), a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa, o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto, a testa larga, o nariz regular e algum tanto pontagudo, os beiços grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto (...)".

22. Características Estilísticas:

Óleo sobre pergaminho, de fatura popular. O artista, apesar de suas limitações técnicas, procura afirmar traços individuais do retratado. Entretanto, a grande contribuição da obra reside em seu valor histórico-documental, por representar figura exponencial da arte mineira.

23. Características Técnicas:

- obra encaixada em chassi de madeira, presa a passe-partout de linho bege;
- moldura de madeira, com douramento e vedação em vidro anti-reflexo;
- suporte encaixado à moldura, através de pequenas travas móveis;
- policromia em tons marrom, azul, preto, cinza, verde, vermelho, branco e bege (carnação).

CONSERVAÇÃO DO OBJETO

24. Diagnóstico: A obra encontra-se em bom estado de conservação.

25. Intervenções Anteriores: A obra já passou por processo de restauração, identificando-se reforço integral do suporte, reintegrações em áreas com perdas e aplicação de verniz protetor sobre a face da pintura.

26. Recomendações: A fragilidade do objeto exige extremo cuidado de manuseio.

NOTAS

27. Histórico de Exposições/ Prêmios:

- Exposição - Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, 04 a 16 de abril de 1985.
- Exposição - *Retratos*, Museu Mineiro, Belo Horizonte, 22 a 29 de setembro de 1994.
- Exposição - *Masculino, Feminino - Retrato*, Museu Mineiro, Belo Horizonte, 14 a 31 ago.1997.
- Exposição - *Os bastidores do museu Mineiro*. Museu Mineiro, Belo Horizonte, jul. dez. 2001.

28. Histórico de Publicações:

- MUSEU Mineiro, Coleção Arte Sacra, Belo Horizonte: SEC/ SUM, 1994. p. 83.

29. Referências Arquivísticas /Bibliográficas:

- MUSEU Mineiro/ SUM. Arquivo de Processamento Técnico do Acervo, Pasta MMI 990.0725.
- REVISTA do Arquivo Público Mineiro. Ouro Preto, 1896. vol. 1, p. 169/174.
- Martins, Judith. *Dicionários de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC, 1974. 2 v. *Revista do IPHAN* nº 27.
- Oliveira, Myriam Ribeiro Andrade da. *Passos da Paixão- O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1984.
- Vasconcelos, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*. 2 ed. São Paulo: Nacional,1979. *Coleção Brasileira* v. 369.

30. Avaliação para Seguro:

31. Observações:

32. Localização: SE/LD SE/T RT OUTROS

REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA

33. Controle: Filme nº 2, neg: 27 A

34. Fotógrafo/Data: Inês Gomes / 06 - 12- 2001

DADOS DE PREENCHIMENTO

35. Preenchimento/Data:., Huener Silva, Mônica Hauck / 09 - 07 - 2001

36. Revisão/Data: Maria Inez Cândido / 30 - 11- 2001

37. Digitação/Data: Emerson Nogueira / 07- 12 - 2001

6 Manual de preenchimento da planilha de inventário

O presente manual, elaborado pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais – SUM / MG, estabelece normas metodológicas para o preenchimento do modelo de planilha de Inventário de Acervos apresentada anteriormente. A planilha compõe-se de 37 (trinta e sete) campos, divididos em 6 (seis) partes, além de um anexo:

1ª parte: Identificação do Objeto - campo 1 ao 19;

2ª parte: Análise do Objeto - campo 20 ao 23;

3ª parte: Conservação do Objeto - campo 24 ao 26;

4ª parte: Notas - campo 27 ao 32;

5ª parte: Reprodução Fotográfica - campos 33 e 34;

6ª parte: Dados de Preenchimento – campo 35 ao 37;

Anexo: Imagem Digitalizada.

Iª PARTE – IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO

Os dados sistematizados nos campos desta parte da planilha devem conter informações objetivas sobre a peça, permitindo sua leitura imediata, situando-a, de forma específica, dentro do universo do Acervo.

• Campo 1 - Coleção

Registrar por extenso o nome da coleção na qual o objeto está inserido, dentro do Arranjo de Coleções do Acervo adotado pelo Museu. O preenchimento deste campo pressupõe a elaboração de um instrumento de pesquisa, denominado Arranjo das Coleções do Acervo, no qual cada objeto está identificado a uma coleção específica, segundo critérios preestabelecidos.

• Campo 2 - Categoria de acervo

Registrar por extenso a categorização do objeto, dentro das Categorias do Acervo adotadas pelo Museu. O preenchimento deste campo pressupõe a elaboração de um instrumento de pesquisa, denominado Categorias do Acervo, no qual cada objeto está identificado a uma categoria específica, segundo critérios preestabelecidos.

• Campo 3 - Código de inventário

O código de inventário corresponde ao registro individual de identificação e controle do objeto dentro do Acervo do Museu, podendo combinar letras e números, conforme critérios preestabelecidos. As letras maiúsculas no início do código correspondem às iniciais da instituição, seguidas do ano de incorporação do objeto ao acervo e de seu número de identificação individual. As três referências alfanuméricas que constituem o número de registro são separadas por ponto.

Exemplo: Museu Mineiro MMI.990.0654

No caso de objetos compostos por mais de uma parte, indica-se o uso de um único código para todas as partes do todo, diferenciadas entre si apenas por uma letra minúscula do alfabeto acrescida ao final do respectivo código (na ordem crescente, de a - z). Caso o número de partes seja superior ao número de letras do alfabeto, deve-se reiniciar o alfabeto, acrescentando-se um apóstrofe em cada nova letra (a', b', c', ...).

Recomendam-se a abertura e o preenchimento de uma planilha individual para cada parte do objeto identificada por uma letra.

Exemplos: MMI.988.0024 a
MMI.988.0024 b; ... ; MMI.988.0024 a'

• **Campo 4 - Número de inventário anterior**

Registrar o código anterior da peça, caso o inventário em vigor tenha vindo a substituir um outro mais antigo. Em caso de desconhecimento dessa informação, registrar s/r (iniciais da expressão “sem referência”).

• **Campo 5 - Termo**

Registrar o substantivo comum que identifica o objeto dentro do acervo do Museu, utilizando-se letra inicial maiúscula. O termo para cada objeto encontra-se previamente determinado no instrumento de pesquisa denominado Esquema Classificatório do Acervo.

Devem ser observadas situações excepcionais, para as quais se recomendam procedimentos específicos:

1. quando se tratar de um fragmento de uma obra, registrar, após o termo, entre parênteses, a palavra fragmento;
2. caso a obra seja um detalhe de uma outra obra, registrar, após o termo, a palavra detalhe;
3. obras compostas de mais de uma parte devem registrar depois do termo, entre parênteses, a informação que a identifica como tal;
4. algumas obras podem ser uma repetição ou uma réplica, isto é, cópias executadas pelo próprio autor ou sob sua direção, ou uma reprodução (obra feita por meios mecânicos, como o molde ou o processo fotográfico). Nestes casos, registrar, após o termo, a informação entre parênteses.

Exemplos: Imagem

Medalha

Escultura (fragmento)

Composição Escultórica

Quadro

Desenho (detalhe)

Foto-pintura (tríptico)

Busto (repetição)

Escudo (réplica)

Baixo-relevo (reprodução do original)

Fotografia (reprodução do original)

• **Campo 6 - Classificação**

Registrar a classificação específica do objeto, segundo critérios estabelecidos pelo Esquema Classificatório do Acervo, elaborado a partir da consulta do seguinte *thesaurus*: FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: MinC / SPHAN / Fundação Nacional Pró-Memória / MHN, 1987. 2 v.

A classificação do objeto corresponde sempre à sua subclasse, definida previamente no referido Esquema Classificatório do Acervo. Portanto, para o preenchimento deste campo, é imprescindível recorrer ao referido instrumento de pesquisa.

• **Campo 7 - Título**

O título do objeto corresponde à sua denominação particular, que pode ter sido atribuída por seu autor ou antigo proprietário, ou mesmo pelo próprio Museu. Deve ser destacado por aspas, excetuando-se, apenas, o caso da imaginária religiosa, que associado a uma invocação, dispensa as aspas. O título de cada objeto deve estar previamente determinado no Esquema Classificatório do Acervo, instrumento de pesquisa já citado acima. Há peças, entretanto, que não têm um título. Neste último caso, registrar s/r (iniciais da expressão “sem referência”).

Quando o título necessitar de algum esclarecimento, registrá-lo sucintamente, entre colchetes.

Exemplos: Nossa Senhora da Conceição
“Congresso Eucarístico Nacional”
“Paisagem das Gerais”
“Neblina de Vila Rica” [Ouro Preto]
“Afonso Pena” [avenida]

• **Campo 8 - Data**

Registrar, preferencialmente, a data completa da confecção da peça, seguindo a ordem: dia, mês, ano. Em caso de não haver esta informação, registrar s/r (iniciais da expressão “sem referência”). Informações, mesmo que parciais (mês e ano ou somente o ano), devem ser registradas, ficando os demais espaços em branco.

Exemplos: 14 - 08 - 1935
07 - 1925
1897

• **Campo 9 - Data atribuída**

Este campo deverá ser preenchido somente se o anterior (campo 8) estiver preenchido com as iniciais da expressão “sem referência” (s/r), ou seja, se não houver informação exata sobre a data de confecção do objeto. Registrar, conseqüentemente, uma datação aproximada, baseada em critérios tais como: informações históricas, características técnicas e/ou estilísticas, etc. Seu preenchimento deve ser padronizado, aproximando a datação, segundo uma das três formas previstas neste manual:

1ª - com uma aproximação de 100 anos;

Exemplos: século XVIII
século XIX
século XX

2ª - com uma aproximação de 50 anos;

Exemplos: 1ª metade século XVIII
1ª metade século XIX
1ª metade século XX
2ª metade século XVIII
2ª metade século XIX

3ª - com uma aproximação de 33 anos;

Exemplos: princ. século XVIII
princ. século XIX
princ. século XX
meados século XVIII
meados século XIX
meados século XX
fins século XVIII
fins século XIX
fins século XX

Obs.: Pode-se fazer as seguintes abreviações:

século -> séc.

metade -> met.

princípios -> princ.

• **Campo 10 - Autoria**

Registrar o(s) nome(s) do(s) autor(es) da peça ou de seu(s) fabricante(s), atualizando a grafia de vocábulos brasileiros e portugueses e obedecendo à grafia original de nomes estrangeiros. Para isso, consultar a obra da Academia Brasileira de Letras, denominada *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (Bloch Editores, Rio de Janeiro, 1981).

Para o preenchimento desse campo, devem ser observadas as seguintes situações específicas:

1. quando um autor apresentar um pseudônimo de uso consagrado, devemos registrá-lo após o nome, separado por vírgula;
2. nos casos de desconhecimento do verdadeiro nome, colocar o pseudônimo pelo qual o artista tornou-se conhecido, seguido da palavra pseudônimo, entre colchetes;

3. caso o artista seja conhecido publicamente por apenas parte do seu nome completo, registrá-la, desconsiderando as demais;
4. caso não exista informação documental sobre a autoria da peça, esta pode receber uma autoria atribuída, desde que sustentada em critérios rigorosos de avaliação técnico-estilística feita por profissional especializado, registrando-se o nome do possível autor seguido da palavra atribuição, entre parênteses;
5. caso a autoria da obra não seja passível de identificação por documentação ou por atribuição, registrar s/r (sem referência).

Obs.: O estilo, a datação e a temática da peça são elementos de análise importantes durante o processo de atribuição de autoria. Esta atribuição, apontando um nome conhecido como o possível autor da obra, deverá ser justificada nos campos 20, 21, 22 e 23 (Análise do Objeto) da planilha. Uma tela, de autoria desconhecida, pode ser atribuída ao pintor Manuel da Costa Ataíde, a partir da conjunção das seguintes evidências:

- a obra apresenta características estilísticas muito semelhantes às de outras obras comprovadamente de autoria do referido artista;
- a época de fatura do quadro é contemporânea à produção de Manuel da Costa Ataíde (final séc. XVIII, início séc. XIX);
- a temática representada é recorrente nas obras do grande mestre da pintura Rococó mineira.

Exemplos: Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho
Mestre Piranga [pseudônimo]
Jeanne Milde; Lúcio Costa
Manuel da Costa Ataíde (atribuição)

• Campo II - Material / técnica

Registrar o(s) material(ais) e técnicas) empregados na fabricação do objeto. O detalhamento dessa informação deverá ser feito no campo 23 (Características Técnicas) da planilha. Em caso de dúvida quanto à especificidade do material empregado na fatura do objeto, é preferível a adoção de um termo mais genérico, para se evitar o risco de erro. Por exemplo, se há dificuldade em se identificar se um turíbulo é de prata ou de alpaca, deve-se registrar “metal prateado”; se há dúvida quanto à espécie da madeira empregada na confecção de uma mobília, registrar apenas “madeira”; se há dúvida quanto ao nome específico de uma pedra, registrar simplesmente “pedra”.

Deve-se colocar uma barra, separando os materiais das técnicas. Quando uma obra possui mais de três tipos de técnicas, identificadas ou não, usar o termo técnica mista.

Exemplos: madeira / escultura, policromia, douramento
porcelana / cozedura, pintura
madeira / entalhe, pátina
madeira / entalhe, recorte, encaixe
prata / martelagem, burilagem

tecido / costura, bordado
bronze / fundição
gesso / moldagem

Nos casos de pinturas e desenhos, a identificação do material e/ou da técnica deve ser na ordem direta, sem separação por barra, acompanhada do tipo de suporte, este antecedido da preposição *sobre*. Quando houver mais de um tipo de suporte, acrescentar a expressão *colado(a)* em, mais a especificação do suporte secundário. Quando recursos como folha de ouro, de prata, de cobre, de purpurina forem empregados para efeito de realce, registrá-los após material / técnica / suporte, usando a seguinte expressão: *com aplicação de*.

Exemplos: óleo sobre madeira

óleo sobre tela colada em madeira

grafite e aquarela sobre papel

óleo sobre madeira com aplicação de folha de prata

óleo sobre tela com aplicação de purpurina

As obras que possuírem duas ou mais imagens distintas, produzidas por materiais e técnicas diferentes, devem conter os respectivos registros, separados por ponto e vírgula, na ordem de predominância, seguidos do tipo de suporte.

Exemplos: grafite; sangüínea sobre papel

colagem; guache sobre cartão

As obras impressas que apresentarem algum tipo de intervenção posterior devem conter este registro, em seguida à especificação da técnica.

Exemplos: pedra / litografia colorida a guache

madeira / xilografia aquarelada

Exemplo: mármore / litografia com *crayon*

• Campo 12 - Origem

Indicar, por extenso, o país, estado ou a cidade onde a peça foi fabricada, mesmo que essa informação apareça abreviada ou incompleta. Não é necessário preencher os três níveis de informação (país, estado, cidade).

O preenchimento deve ser feito da seguinte forma: nome do Estado, seguido de barra e do nome da cidade ou somente o nome do Estado, quando se desconhecer a cidade. Deve-se atualizar a grafia dos nomes brasileiros e portugueses. Para os nomes estrangeiros, usar a forma traduzida para o português.

Nos casos de peças estrangeiras, escrever o nome do país, seguido de barra e do nome da cidade. Caso a origem da peça seja desconhecida, registrar s/r (sem referência).

Exemplos: Minas Gerais / Barbacena; Bahia / Salvador.

Minas Gerais; Rio de Janeiro.

França / Paris; Inglaterra / Londres.

• **Campo 13 - Procedência**

Registrar o nome da pessoa ou o nome da instituição que detinha a propriedade / guarda do objeto em data imediatamente anterior à sua incorporação ao acervo do museu. A procedência identifica sempre quem é o responsável oficial pela doação, transferência ou venda do objeto.

Nos casos de procedência do Poder Público, esta deve identificar o nome da instituição e não o nome de seu representante legal (presidente, diretor), que poderá ser identificado no campo 20 da planilha (Dados Históricos). No caso de mais de um doador, registrar todos os nomes, usando vírgula para separá-los. Caso a procedência seja desconhecida, registrar s/r (sem referência).

Exemplos: Arquivo Público Mineiro

Jeanne Milde

José Pedrosa, Augusto Seixas

• **Campo 14 - Modo de aquisição**

Assinalar a forma pela qual o objeto passou a integrar o acervo do Museu.

São seis possibilidades:

1. compra;
2. doação - aquisições de particulares, pessoas físicas ou jurídicas e instituições públicas de instâncias diferentes;
3. produto de oficina - acervos provenientes de oficinas culturais realizadas pelo Museu;
4. recolhimento - acervos provenientes de políticas de aquisição específicas;
5. transferência - aquisições provenientes de outros órgãos do Poder Público (Executivo, Legislativo, Judiciário), de mesma instância;
6. permuta - aquisições provenientes de trocas com outros órgãos públicos.

• **Campo 15 - Data de aquisição**

Registrar a data (dia, mês, ano) da incorporação da peça, utilizando o algarismo zero antes de dias e meses de um a nove (01, 02, 03...) e quatro algarismos para identificar o ano. Caso a data de aquisição da peça seja desconhecida, registrar s/r (sem referência).

Exemplo: 15 - 03 - 1978

• Campo 16 - Marcas e inscrições

Transcrever, entre aspas, inscrições, legendas, gravações e marcas simbólicas, conforme redação, ordem e grafia existentes na peça. Essas inscrições e marcas podem ser contextualizadas e detalhadas nos campos 20 - Dados Históricos e/ou 21 - Características Iconográficas.

Caso a peça não tenha qualquer tipo de marca ou inscrição, registrar n/t (iniciais da expressão “não tem”). Inscrições referentes à forma de registro e controle das peças dentro do acervo (inventário atual e/ou anterior) não devem ser consideradas neste caso, sendo identificadas no campo 3 (Código de Inventário) e/ou no campo 4 (Número de Inventário Anterior) da planilha.

Exemplos: “H. Esteves” (assinatura do pintor)

“JAF” (gravação do monograma do prateiro)

“Athayde fez – 1828”

“JHS” (inscrição na cartela do crucifixo)

• Campo 17 - Estado de conservação

Ótimo Bom

Regular

Péssimo

Preencher a quadrícula obedecendo, tanto quanto possível, aos seguintes critérios:

Ótimo - a peça encontra-se em excelentes condições de conservação, estando totalmente íntegra, não necessitando de intervenção ou restauração, nem tendo passado por nenhum processo semelhante antes. Neste estado, o objeto apresenta suas características originais preservadas, podendo possuir uma tênue pátina do tempo, o que não impede sua perfeita leitura estética.

Bom - a peça apresenta características físicas e estéticas originais em boas condições, mesmo que já tenha sido restaurada. Ela pode, também, estar necessitando de uma pequena intervenção ou troca de algum elemento anexo (moldura não original, vidro, arame de fixação, pregos, etc.). É importante considerar que neste estado o objeto não deve conter descaracterizações e/ou processo degradativo (ataque de insetos, microorganismos em desenvolvimento, desprendimento de camada pictórica, etc.).

Regular - a peça possui sujeira aderida, pequenas perdas e/ou passa por processo inicial de deterioração (ataque de insetos, desenvolvimento de fungos, desprendimentos de policromia, fissuras, rachaduras, escurecimento de verniz, etc.). Neste estado, mesmo que o objeto apresente problemas, sua leitura estética é legível, podendo necessitar, contudo, de uma higienização mais aprofundada e/ou de pequenas intervenções, as quais devem ser realizadas por um profissional especializado (restaurador), capaz de interromper seu processo degradativo, consolidar sua estrutura física e valorizar suas características formais.

Péssimo - a peça apresenta-se em processos graves de degradação, tais como grandes e irreversíveis perdas de sua matéria original, descaracterizações, partes apodrecidas, alterações provocadas por intervenções anteriores inadequadas, intenso ataque de insetos, proliferação acentuada de microorganismos, manchas e escorrimentos de água, distorções fortes, desprendimento de policromia e outros. Neste estado, o objeto necessita de intervenção mais criteriosa, na qual devem ser utilizadas técnicas mais sofisticadas, a serem definidas por um profissional especializado em conservação.

• Campo 18 - Dimensões

A medição do objeto museológico deve atender aos seguintes objetivos:

- identificação e segurança;
- dimensionamento do espaço e da carga exigidos para sua exposição, guarda em reserva técnica e para o seu transporte;
- confecção de embalagens.

Às vezes, um mesmo objeto requer o registro de mais de uma medição. É o caso, por exemplo, de um quadro, no qual se devem considerar o seu tamanho absoluto e o seu tamanho acrescido de moldura, base ou passe-partout. É também o caso de objetos compostos por uma parte principal acrescida de complementos (elementos secundários), a exemplo de uma escultura religiosa, contendo base / atributos / acessórios, estes executados separadamente.

Por isso, esse campo prevê o registro de duas dimensões:

- a primeira, referindo-se apenas à peça principal (Alt. 1; Comp. 1; Larg. 1; Diâm. 1; Prof. 1; Peso 1);
- a segunda, totalizando a peça, inclusive seus complementos (Alt. 2; Comp. 2; Larg. 2; Diâm. 2; Prof. 2; Peso 2).

Entretanto, se todos os elementos da obra forem entalhados, fundidos ou modelados juntamente, deve-se manter uma única medição.

Conforme recomendação feita no campo 3 (Código de Inventário), objetos tridimensionais, contendo uma parte principal acrescida de partes complementares diferenciadas por letras minúsculas do alfabeto (letra a, parte principal; letra b em diante, partes complementares), devem possuir uma planilha individual correspondente a cada parte, o mesmo valendo para os objetos acompanhados de embalagens. Nestes casos, somente as planilhas correspondentes à letra a (parte principal) devem ser preenchidas com as dimensões 1 (medidas da parte principal) e dimensões 2 (medida total da peça). As demais planilhas (letra b em diante) devem trazer registros somente das dimensões 1, correspondentes às suas medidas específicas, ficando as dimensões 2 em branco.

As medidas devem ser dadas sempre em centímetros e gramas, anotando-se rigorosamente as referências máximas: maior altura, maior largura e maior profundidade.

Em peças circulares, registra-se o diâmetro; em peças bidimensionais, a altura e a largura (a primeira medida corresponde sempre à altura); em peças tridimensionais, a altura, a largura e a profundidade. Em peças escultóricas, cuja parte frontal não possa ser nitidamente identificável, deve-se considerar como profundidade a maior medida horizontal.

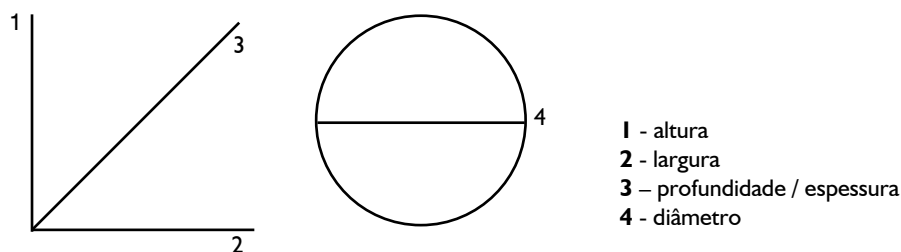
Para a medição, recomenda-se o uso de trenas e paquímetros de metal, régua antropométrica e balanças, devendo evitar-se o uso de fitas métricas de madeira ou tecido.

As medidas a serem identificadas neste campo são as seguintes:

Altura - Alt. 1 e Alt. 2 Comprimento - Comp. 1 e Comp. 2

Largura - Larg. 1 e Larg. 2 Diâmetro - Diâm. 1 e Diâm. 2

Profundidade - Prof. 1 e Prof. 2 Peso - Peso 1 e Peso 2



Exemplo: Jarra

Devem ser anotadas as maiores dimensões do objeto no campo referentes às dimensões 1. Se for uma jarra com alça e asa, registrar sua maior altura (incluindo, portanto, a alça); sua maior largura (incluindo, portanto, a asa) e seu maior diâmetro (em caso de peças de perfis ondulados). Quando a peça não possui complementos ou partes, suas medidas devem ser anotadas nas dimensões de número 1, ficando as de número 2 em branco.

Exemplo: Imaginária religiosa

Altura 1: maior altura da peça, excluindo a base e os atributos do Santo;

Largura 1: maior largura da peça, excluindo a base e os atributos;

Profundidade 1: maior profundidade da peça, excluindo a base e os atributos;

Altura 2: maior altura, incluindo a base e os atributos;

Largura 2: maior largura, incluindo a base e os atributos;

Profundidade 2: maior profundidade, incluindo a base e os atributos.

Exemplo: Crucifixo

A altura e a largura do Cristo, sem a cruz, correspondem à Alt. 1 e Larg. 1; a altura e a largura da peça completa (Cristo e Cruz) correspondem à Alt. 2 e à Larg. 2. Quanto às dimensões específicas da cruz, estas devem constar na sua ficha específica. Para dimensionar o Cristo; devem seguir as mesmas orientações definidas para um objeto tridimensional (considerar sempre maior altura, maior largura e maior profundidade).

Exemplo: Quadro

Nas obras de pinacoteca, as medidas principais, relativas ao chassi, devem ser medidas pelo verso, correspondendo às dimensões 1. As dimensões da obra como um todo, ou seja, incluindo a moldura, são registradas nas dimensões 2.

Quadro sem a moldura

Alt. 1: 35 cm

Larg. 1: 26,5 cm

Quadro com a moldura

Alt. 2: 42 cm

Larg. 2: 33,5 cm

• Campo 19 - Descrição do objeto

A peça deve ser descrita de forma objetiva, partindo sempre do geral para o particular. O texto deve criar um referencial de leitura, indicando direções e sentidos de olhar, tendo o observador como ponto de partida. São exceções, apenas, as representações de figuras humanas e as peças de indumentária, onde as referências de direção são dadas pelos próprios objetos. A descrição deve ser direta e sucinta, evitando-se adjetivações e, principalmente, informações que pressupõem um conhecimento anterior, não traduzível em uma leitura expressamente formal. Como exemplos, podemos citar:

- uma imagem religiosa, representando *São Francisco de Assis*, deve ser identificada neste campo apenas como uma “figura masculina, trajando hábito religioso”, etc.
- uma pintura, representando o *centro histórico de Ouro Preto*, deve ser identificada neste campo apenas como uma “paisagem urbana, marcada por terrenos íngremes, arruamentos irregulares, onde se destacam conjuntos edificadoss térreos, assobradados e igrejas esparsas...”.

ROTEIRO PARA DESCRIÇÃO DE REPRESENTAÇÕES HUMANAS – ESCULTURAS, BUSTOS, RETRATOS PINTADOS

- “Figura masculina / feminina, jovem / ancião / meia-idade.
- De pé / sentada / fixada à cruz / ajoelhada / em posição frontal / de perfil / a 3/4 de perfil.
- Fisionomia triste / alegre / contemplativa / serena.
- Cabeça inclinada à direita / à esquerda / pendente para frente / pendente para trás / reta.
- Rosto oval / triangular / arredondado.
- Olhos amendoados / grandes / cerrados.
- Nariz aquilino / reto / afilado / largo.
- Boca cerrada / semi-aberta / aberta.
- Lábios carnudos / afilados.
- Queixo em montículo / anguloso / bipartido.
- Cabelos longos / curtos / em mechas / em estrias.
- Barba bipartida / em rolo.
- Bigode vasto / fino / saindo das narinas.

- Pescoço curto / longo / com veias aparentes.
- Braços estendidos ao longo do corpo / para trás / atados às costas / flexionados à frente / flexionados, o direito para o alto e o esquerdo à altura da cintura / braço direito carregando..., o esquerdo flexionado junto ao tronco.
- Mãos espalmadas / postas / entreabertas / fechadas / mão direita de abençoar / mão esquerda segurando...
- Pernas estendidas / flexionadas / semi-flexionadas / perna direita em recuo / perna esquerda ligeiramente flexionada à frente.
- Pés paralelos / em ângulo / calçados / descalçados / em marcha.
- Veste túnica preta, sobretúnica bege, manto branco, terno marrom, vestido vermelho, com detalhes...
- Base atributiva em forma de nuvens circulares, onde se destacam quatro (4) querubins, seguida de base de formato retangular, de quinas chanfradas, com pintura marmorizada, em tons de bege, ocre e marrom.
- Base lisa, quadrangular / oval.
- Pedestal em forma de cone invertido, marcado por frisos retos e torcidos”...

ROTEIRO PARA DESCRIÇÃO DE PINTURAS, GRAVURAS E DESENHOS DE PAISAGENS NATURAIS E URBANAS, DE INTERIORES, NATUREZAS MORTAS, ETC.

A leitura formal do quadro deve ser feita, preferencialmente, observando o sentido horizontal, dividido por planos (níveis de profundidade, de baixo para cima e da esquerda para a direita) e apontando representações em destaque, contrastes de traços e de policromia, etc.

Exemplo: Óleo sobre tela / paisagem natural

“Paisagem natural, campestre, margeando um rio. Em primeiro plano, vê-se vegetação rasteira, verdejante cortada por uma trilha que conduz à margem de um rio. Ao centro da composição, destaca-se uma árvore seca, desfolhada; à direita, postam-se duas outras árvores, uma também desfolhada e outra frondosa. Em segundo plano, arbustos alinham-se à margem do rio, vendo-se, ao fundo, arvoredo de copas espessas, de tonalidades verde-escuras. Em último plano, estende-se formação rochosa, regular, encimada por céu azul com nuvens peroladas. Passe-partout branco, moldura dourada, com frisos escalonados, em motivos fitomorfos.”

Exemplo: Aquarela sobre papel / paisagem urbana

“Paisagem urbana, representando, em primeiro plano, uma praça de formato quadrangular. Destaca-se, ao centro, um coreto de linhas sóbrias e, nas extremidades, canteiros geométricos, com árvores arbustivas e motivos florais variados. Em segundo plano, à direita, concentram-se edificações verticalizadas, que se estendem, em diagonal, até o fundo da composição; mais à esquerda, margeando a praça lateralmente, vê-se uma ampla avenida, também marcada por altos edifícios em toda sua extensão. Acima, em último plano, avista-se céu azul-acinzentado. Vedação em vidro duplo, com moldura de metal prateado, em frisos retos.”

ROTEIRO PARA DESCRIÇÃO DE OBJETOS DIVERSOS

Na descrição formal da peça, deve-se partir do geral para o particular, informando, inicialmente, o material e formato do objeto. Preferencialmente, deve-se observar o sentido horizontal, de baixo para cima, destacando-se elementos ornamentais, recursos pictóricos, etc.

Exemplo: Âmbula

“Âmbula em alpaca prateada, de formato campanular. Base circular arrematada por friso perolado. Coluna lisa, marcada por anéis, estrangulamentos e nós, destacando-se nó central, de maiores proporções. Bojo em forma de taça, com friso fitomorfo na borda. Tampa abaulada, arrematada por frisos escalonados lisos, com cruz central, de ponteiros trilobadas. Interior dourado.”

Exemplo: Castiçal

“Castiçal em metal dourado, de formato circular. Base lisa, frisada na borda, de centro côncavo e arremate campanular. Anel fixado à base para transportar a peça. Coluna com parte inferior torneada e frisada, seguida de nós e estrangulamentos. Arandela em forma de prato liso, destacando-se, ao centro, cavidade circular para colocação da vela.”

Exemplo: Medalha comemorativa

“Medalha de metal, de formato circular, com borda marcada por friso em relevo. Contém inscrições e gravações em ambas as faces; no anverso, lê-se ‘Bicentenário de Villa Rica’ e vêem-se montanhas e um pico em relevo; no reverso, lê-se: ‘8 de julho – 1711 / 1911’ e vêem-se elementos florais e um triângulo em relevo com a inscrição ‘Libertas quae sera tamen’.”

Exemplo: Sofá de palhinha

“Sofá de três lugares, estruturado em madeira, com revestimento de palhinha trançada. Espaldar dividido em três quadros retangulares, com moldura de madeira e encosto de palhinha, destacando-se, no arremate, entalhes de madeira em motivos fitomorfos. Pés posteriores curvos, dando continuidade às traves externas; pés dianteiros torneados. Braços torneados, em curvas sinuosas, com decoração floral. Assento de palhinha, com moldura lisa.”

Exemplo: Painel de barro

“Painel de formato circular, confeccionada em argila. Apresenta borda revirada, decorada por friso torcido em relevo. Em posição mediana, vêem-se três frisos, sendo o central torcido e os outros dois lisos.”

Exemplo: Balança portátil

“Balança confeccionada em metal, de formato retangular, com dois pratos circulares. Partes frontais compostas por dois ornatos fitomorfos, alongados e curvos, que se encontram ao centro, emoldurando cartela com a inscrição ‘2 k’. Parte superior reservada à engrenagem do maquinário, composta por traves móveis.

Apoio para os pratos arrematado por ornatos curvos, utilizado como nível (fiel) da balança.”

Exemplo: Espora

“Espora de metal, de formato irregular. Haste curva, onde se destaca gravação em motivos fitomorfos. Dois arrebites nas extremidades prendem uma correia de couro. Da parte central da haste, projeta-se uma outra haste menor, com fenda, onde se encaixa uma roseta dentilhada.”

Exemplo: Pistola

“Peça de metal e madeira, de formato ligeiramente curvo. Cano cilíndrico, alongado, vendo-se na parte inferior de sua extremidade um elemento curvo fixado por parafuso. Em posição mediana, vêem-se duas hastes ligadas por um anel. Cabo de madeira fixado ao cano por dois parafusos. Na parte posterior, ao centro, projeta-se o gatilho.”

2ª PARTE – ANÁLISE DO OBJETO

O conteúdo desta parte da planilha, sistematizado em 03 (três) campos, contém informações históricas sobre a peça, obtidas a partir de pesquisas arquivísticas / bibliográficas e de sua análise formal.

• Campo 20 – Dados históricos

Este campo visa conceituar o objeto, identificando seus possíveis usos e alterações de uso ao longo do tempo, além de detalhar as informações históricas fornecidas nos campos 8, 9 (Data e Data de Atribuição), 10 (Autoria), 12 (Origem), 13, 14 e 15 (Procedência, Modo de Aquisição e Data de Aquisição) e 16 (Marcas e Inscrições). Entretanto, nem sempre a pesquisa permite o aprofundamento destas informações. Mas quando possível, o detalhamento deve buscar, principalmente, revelar o sentido documental do objeto enquanto fonte histórica. Recomenda-se o uso de períodos curtos, sem adjetivações e juízos de valores. Nos casos em que não forem localizadas informações históricas, registrar: “Não foram encontrados, até o momento, dados históricos sobre o objeto.”

Exemplo: Gomil

Como a peça é pouco conhecida na atualidade, deve-se conceituá-la, fazendo-se referência ao seu uso: “Peça semelhante a um jarro de boca estreita, usualmente acompanhada de bacia, tradicionalmente utilizada na higiene doméstica, antes da água encanada (higiene do rosto, das mãos, dos pés).”

Exemplo: Bengala

Neste objeto, observa-se alteração de uso ao longo do tempo que deve ser mencionada da seguinte forma: “A princípio, o uso do objeto era restrito aos homens, sendo peça indispensável do vestuário masculino. Hoje é usada por homens e mulheres, em geral por pessoas idosas.”

Exemplo: Aquarela / Vista de Ouro Preto – Renato de Lima, 1934

Sabe-se, comprovadamente, que o quadro é de autoria do pintor Renato de Lima, conforme informação já registrada no campo 10 (Autoria). Neste campo 20, devem constar referências sobre a vida e formação do artista, seguidas de informações específicas, de natureza histórica, sobre a obra em questão. A mesma recomendação é válida nos casos de autoria atribuída.

“Obra datada de 1934, assinada por Renato de Lima, artista mineiro nascido em Ouro Preto / MG em 1893 e falecido em Belo Horizonte em 1978. Pintor autodidata, realizou inúmeras exposições individuais e coletivas de 1933 a 1977, especializando-se nas técnicas de pintura a óleo, aquarela e bico-de-pena. Inicialmente identificado com o *academismo*, aproximou-se depois do *impressionismo*. Renato de Lima utilizou especialmente Ouro Preto como tema, sendo esta aquarela um exemplar bastante expressivo da referida temática.”

Exemplo: Piano vertical

Sabe-se que a peça foi fabricada na Inglaterra. Neste campo, devem, portanto, ser identificados, sempre que possível, elementos que indiquem e/ou confirmem a informação, já registrada nos campos 12 (Origem) e 16 (Marcas e Inscrições). “Peça datável da segunda metade do século XIX, de origem inglesa, conforme inscrição do fabricante existente na parte interna da tampa, onde se lê: ‘Great Exhibition Prize Medal – Awarded 1851 – nº 18. Soho Square, London, England’.”

• **Campo 21 - Características iconográficas**

Campo reservado à análise de temas iconográficos já indicados no campo 16 (Marcas e Inscrições), campo 19 (Descrição) e campo 20 (Dados Históricos). Em alguns casos, podem ser feitas análises iconológicas, buscando registrar o sentido simbólico observado no objeto. Usar dicionários de iconografia e simbologia como fontes bibliográficas.

Exemplo: Imagem de São Benedito

“Representação de São Benedito de Palermo (1526/1589). Nascido na Sicília, sua descendência africana conferiu-lhe o cognome de ‘o mouro’, o qual foi disseminado pelos portugueses, levando-o a ser caracterizado com pigmentação escura ou negra da epiderme e com os cabelos crespos. Em sua iconografia tradicional, desde o século XVIII, São Benedito apresenta-se vestido com hábito franciscano, tendo nas mãos flores, cruz ou lírio. No Brasil, a esses atributos originais, foi acrescida a figura do Menino Jesus no colo do Santo, embora não haja uma base historiográfica para isso.”

Exemplo: Óleo sobre tela / Panorama do Curral del Rei – Émile Róuède, 1894

“Vista do antigo Arraial do Curral del Rei / MG, tomada a partir do alto do Cruzeiro, de onde a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem se configura como ponto de convergência no traçado urbano, dando origem a arruamentos e indi-

cando o sentido de adensamento do povoado. Além do largo da Matriz, com seu casario, podem ser identificados, à esquerda, a rua do Capão, e aos fundos, a rua General Deodoro e o largo do Rosário.”

Exemplo: Resplendor

“Círculo ou auréola com raios, a origem do resplendor é atribuída à aura ou halo luminoso que circundava a cabeça dos santos, em sinal de glória e santidade. Em pintura, é representado por raios e feixes de luz.”

Obs.:

Eventualmente, o campo 16 (Marcas e Inscrições) pode ser detalhado iconograficamente. É o caso de símbolos, monogramas, marcas de fabricante, patente, etc.

• **Campo 22 - Características estilísticas**

Este campo constitui um detalhamento dos campos 8, 9 e 10 (Data, Data Atribuída, Autoria), devendo contextualizar a peça em seu universo cultural, através da identificação de estilos, autores, escolas, etc.

A caracterização de um *estilo* está associada à idéia de um sistema de código com relações entre si e a um determinado processo histórico. Assim, peças de autoria e data comprovadas devem conter referências sobre características estilísticas próprias do seu autor, contextualizadas no seu tempo (estilo pessoal).

Exemplo: Óleo sobre tela / *Morro do Castelo* - Genesco Murta, 1920

“Pintura de autoria de Genesco Murta, considerado *um dos autênticos valores do impressionismo no país e um pioneiro do pontilhismo em nosso meio*. (VIEIRA, Ivone Luzia. *Genesco Murta*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2000. p. 59-85).

Retratando ruínas da paisagem colonial do Rio de Janeiro, é obra representativa da fase pontilhista de Genesco Murta. Através do uso de amplas manchas de tinta, de aparência macia e sedosa, o artista consegue o efeito de uma luminosidade clara e brilhante, realçando os ângulos na totalidade das formas arquitetônicas retratadas e o contraste de luz e sombra nos volumes.”

Em casos de peças cujas autorias (comprovadas ou atribuídas) não sejam identificadas, deve-se fazer menção aos aspectos formais que as interpretem estilisticamente, como aspectos de sua composição e de seu tratamento decorativo, referenciados na relação arte / tempo / história.

Exemplo: Imagem de São Benedito

“Imagem mineira presumivelmente datada da segunda metade do século XVIII, apresentando tratamento escultórico esmerado, embora desprovido de requinte ornamental. Suas massas estão simetricamente divididas por um eixo central, resultando na movimentação tímida da peça. A singularidade do seu entalhe reside na expressão fisionômica da obra, onde os traços negróides evidenciam a

intenção étnica por parte de seu autor. Este, um artista regional anônimo até o momento, parece ser também o responsável pela fatura de outras duas imagens religiosas do acervo, segundo estudos formais comparativos das três.”

Exemplo: Guarda-roupa

“Móvel datável de fins do século XIX ou início do século XX, confeccionada no Rio de Janeiro, conforme atesta gravação do fabricante, identificada em sua parte posterior. Com características estilísticas do *eclétismo*, a peça revela uma tendência da época: adotar elementos de estilos diversos numa mesma obra, como ilustra seu desenho *neoclássico*, favorecendo linhas retas e curvas bem suaves, combinado à sua decoração *neo-rococó*, marcada por lâminas de madeira lisa e arranjos assimétricos florais.”

• **Campo 23 - Características técnicas**

Este campo constitui um detalhamento do campo II (Material e Técnica). Deve conter informações sobre os materiais e os processos técnicos utilizados na confecção do objeto, assinalando o número de partes, os tipos de encaixes, revestimentos, tonalidades (em caso de pinturas, esculturas), etc.

Exemplo: Estatueta

“Peça confeccionada em três blocos de madeira entalhada, recortada e policromada, fixada por encaixes (figura humana) e por pregos (base). Policromia em tons de verde, rosa, vermelho, branco, dourado (indumentária), marrom, ocre (base) e bege-escuro (carnação de tez morena).”

Exemplo: Mesa

“Peça composta por diversas partes de madeira envernizada, fixadas por cravos, destacando-se elementos recortados e torneados (pés). Apresenta tampo em mármore branco-acinzentado.”

Exemplo: Âmbula

“Peça executada em alpaca prensada e torneada, composta por três partes: base/coluna; bojo e tampa. Bojo atarraxado à coluna. Tampa de pressão. Base soldada. Interior do bojo banhado a ouro.”

3ª PARTE – CONSERVAÇÃO DO OBJETO

Esta parte da planilha deve ser preenchida por profissional especializado em conservação e restauração de bens culturais. Seus campos detalham informações sobre aspectos estruturais e formais da peça, relacionados à sua integridade e conservação: condições físicas, riscos potenciais, intervenções anteriores, recomendações técnicas, etc.

• **Campo 24 - Diagnóstico**

Campo reservado ao detalhamento do atual estado físico da peça, devendo ser identificadas as condições de conservação de seus elementos estruturais e estéticos, os possíveis processos de degradação existentes e/ou ocorridos e as suas causas.

Exemplo: Óleo sobre tela

“O quadro encontra-se em precário estado de conservação, apresentando, no chassi, orifícios e perdas característicos de ataque de insetos xilófagos (térmitas). O suporte possui distorções, manchas de água e perda de plano. A camada pictórica está em grave processo de desprendimento, com craquelês e perdas, devido a penetrações de água e a variações climáticas. Observam-se, ainda, sujeira aderida na camada pictórica e amarelecimento do verniz.”

• **Campo 25 - Intervenções anteriores**

Registrar informações sobre iniciativas de conservação e restauração, bem como substituições, complementações, acréscimos, descaracterizações ou qualquer interferência realizada anteriormente na peça. Há três possibilidades, distintas e complementares, de se obter tais informações:

- através da pesquisa histórica sobre o objeto (acesso e consulta a laudos técnicos, relatórios de restauração, etc.);
- através de exame a olho nu da peça, a ser efetuado pelo conservador / restaurador, o qual poderá identificar e apontar as possíveis intervenções ocorridas;
- através de exames especiais, realizados com lupas e luzes específicas, podendo abranger análises químicas.

Exemplo: Óleo sobre tela

- “1993 / setembro: limpeza superficial da tela com trincha e limpeza da moldura com trincha e algodão umedecido (equipe do Museu);
- 1997 / março: imunização preventiva contra insetos xilófagos com K-OTHRINE diluído a 10% em aguarrás, limpeza da moldura e do chassi com trincha, fixação da camada pictórica com cola branca (PVA) diluída em água a 1:1 e álcool, colocação de pitões e de arame para fixação da obra (serviço terceirizado);
- 1999 / fevereiro: limpeza superficial com trincha e fixação dos relevos da moldura com PVA.”

• **Campo 26 – Recomendações**

Campo destinado ao registro de procedimentos relativos à conservação preventiva ou restauração do objeto, visando garantir ou recuperar sua integridade física. Este campo é uma complementação dos campos 24 e 25 (Diagnóstico e Intervenções Anteriores), indicando medidas necessárias à resolução de problemas identificados, além de orientações quanto às melhores formas de acondicionamento e de exposição do objeto.

Exemplo: Óleo sobre tela

“A obra necessita de restauro, devendo ser realizados os seguintes serviços:

- desmonte da moldura e de chassi;
- limpeza e planificação do suporte;
- reforço da borda e remoção do tecido de proteção do verso;
- limpeza e fixação da camada pictórica;
- emassamento e nivelamento das lacunas;
- reintegração cromática e aplicação de verniz de proteção;
- complementação das perdas no relevo e aplicação de nova camada de purpurina.”

4ª PARTE – NOTAS

Esta parte da planilha se reserva ao registro de referências diversas sobre o objeto: atividades relacionadas à sua divulgação, citações bibliográficas e documentais das fontes consultadas durante o preenchimento da planilha, além de outras informações complementares.

• **Campo 27 - Histórico de exposições / prêmios**

Relacionar, de forma cronológica crescente, as exposições das quais o objeto participou, bem como os prêmios recebidos, obedecendo à seguinte ordem: nome da exposição; nome do local de realização do evento; nome da cidade (estado ou país) em que o evento se realizou; período em que ocorreu; prêmio recebido. Usar recursos de pontuação para separar essas informações. Cada referência de exposição deve marcar o início de um novo parágrafo, antecedido de travessão. Para os títulos de exposições de caráter internacional, realizadas no exterior, registrá-los em português.

Exemplos:

- *XXIV Exposição Geral de Belas-Artes*. Edifício Mariana, Belo Horizonte / MG, 1942; menção honrosa.
- Exposição: *Belo Horizonte, o Nascimento de uma Capital*. Escola Guignard, Belo Horizonte, 15 abr. 12 maio 1996.
- Exposição: *A Arte Barroca de Minas*. Museu Mineiro, Nova Iorque / USA, dez. 1981.
- Exposição: *Anibal Mattos e seu tempo*. Museu de Arte de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 1991.

• **Campo 28 - Histórico de publicações**

Fazer citação de publicações que contêm referências documentais e/ou iconográficas sobre a peça (revistas, livros, catálogos de exposições, etc.). É fundamental que seja registrado o número da página.

Exemplos:

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Belo Horizonte, o nascimento de uma Capital*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. p. 12. Catálogo de exposição.
LAPHIS. Laboratório de Pesquisa Histórica. *Anibal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p. 23. Catálogo de exposição.

• **Campo 29 - Referências arquivísticas / bibliográficas**

Fazer a citação de livros e catálogos, contendo informações utilizadas no preenchimento da planilha.

Exemplos:

DAMASCENO, Sueli (Org.). *Glossário de bens móveis; igrejas mineiras*. Ouro Preto: IAC / UFOP, 1987. p. 17.

REAL, Regina M. *Dicionário de belas-artes; termos técnicos e matérias afins*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. p. 48.

• **Campo 30 - Valor de seguro**

Campo destinado ao registro do valor estimado da peça, para fins de seguro. O valor deve ser registrado em moeda nacional ou em dólares, acrescido da data da avaliação.

Exemplos: R\$ 4.600,00 – 24/10/2001

US\$ 2.300 – 24/10/2001

• **Campo 31 - Observações**

Espaço reservado para registrar qualquer informação de natureza complementar sobre o objeto, cujo conteúdo não se enquadre nas especificações previstas nos campos 1 ao 30.

Há peças que formam um conjunto, embora recebam identificação individual no Inventário. Esta informação é importante e deve constar neste campo, conforme o exemplo abaixo.

Exemplo: Cadeira de palhinha

“Esta peça faz conjunto com a(s) de registro M...”

• **Campo 32 - Localização**

Marcar a quadrícula de acordo com o local em que o objeto se encontra na data do preenchimento da planilha.

- SE / LD - Salas de exposições de longa duração
- SE / T - Salas de exposições temporárias
- RT - Reserva Técnica
- Outros

5ª PARTE – REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA

• Campo 33 – Controle

Registrar o número de arquivamento interno do filme, seguido do(s) número(s) do(s) negativo(s) correspondente(s) à reprodução fotográfica da peça.

Exemplo: Filme 3, negativo 12 A.

• Campo 34 - Fotógrafo / data

Registrar o nome do fotógrafo e a data de execução do trabalho, separando as informações por uma barra.

Exemplo: Inês Gomes / novembro de 2001.

6ª PARTE – DADOS DE PREENCHIMENTO

• Campo 35 – Preenchimento / data

Registrar o nome do técnico responsável pelo preenchimento da planilha e a data do referido preenchimento, que deve constar de, pelo menos, mês (por extenso) e ano (numeral com quatro dígitos). As duas informações devem ser separadas por barra.

Exemplo: Emerson Nogueira; Carla Castro Silva / dezembro de 2001.

• Campo 36 – Revisão / data

Registrar o nome do técnico responsável pela revisão da planilha, seguindo os mesmos procedimentos indicados no campo acima.

Exemplo: Maria Inez Cândido / 07 de dezembro de 2001.

• Campo 37 – Digitação / data

Registrar o nome do técnico responsável pela digitação da planilha, seguindo os mesmos procedimentos indicados no campo acima.

ANEXO

• Imagem digitalizada

A imagem do objeto deve estar disponibilizada no Banco de Dados como anexo da planilha, podendo ser reproduzida, se for necessário, pelo consulente.

7 Modelo de esquema classificatório para acervos museológicos

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
I ARTES VISUAIS Objetos de arte (exclui fotografia e cópias fotomecânicas).	Pintura	Quadro, pintura. ¹
	Desenho	Quadro, desenho.*
	Gravura – imagens sobre papel, produzidas através das técnicas de gravura e/ou impressão.	Quadro, gravura.*
	Escultura	Busto, herma, cabeça, escultura abstrata, escultura figurativa, relevo, imagem, estátua, estatueta, etc.
	Construção Artística - objetos artísticos não definidos como uma das subclasses acima, por usar mais de uma técnica.	Construção pictórica, colagem, construção escultórica, móbile, etc.
2 AMOSTRAS / FRAGMENTOS	Amostras / Fragmentos - partes que não constituem um objeto; acessórios de objetos não identificados; amostras de natureza animal, vegetal ou mineral; fragmentos de renda, tecido, couro, madeira.	Fragmento de renda, fita, cadeado, chave, tábua, prego, parafuso, casco de tartaruga, fóssil folha, pedra, etc.
3 CAÇA / GUERRA Objetos utilizados em atividades de caça, guerra, treinamento, proteção pessoal (exclui indumentária e meios de transporte).	Acessório da Armaria - objetos necessários para o funcionamento e a conservação de armas.	Bainha, reparo, vareta, tarugo, escova de limpeza, etc.
	Arma	Espingarda, revólver, pistola, arpão, espada, faca, florete, punhal, adaga, machado de guerra, etc.
	Equipamento de Defesa – objetos de proteção do corpo do homem e dos animais.	Armadura, capacete, couraça, escudo, etc.
	Munição e Acessório	Mina, projétil, bala, granada, dardo, flecha, espoleta, cartucheira, etc.
	Petrecho de Caça	Alçapão, arapuca, ratoeira, etc.
4 CASTIGO / PENITÊNCIA Objetos utilizados para castigar e instrumentos de autopenitência.	Instrumento de Autopenitência	Cilício, disciplina, etc.
	Instrumento de Castigo	Chibata, açoite, algema, tronco, forca, gargalheira, palmatória, mordança, vira-mundo, etc.

¹ O termo quadro é adotado, de modo geral, para trabalhos emoldurados. Obras não emolduradas adotam a mesma identificação no termo e na subclasse.

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
<p style="text-align: center;">5</p> <p style="text-align: center;">COMUNICAÇÃO</p> <p>Objetos utilizados pelos seres humanos para a comunicação sonora, visual ou escrita.</p>	<p>Documento – documentos textuais, cartográficos, iconográficos; livros, periódicos, álbuns, documentos arquivísticos tratados como acervo museológico.</p>	Adesivo, agenda, álbum, atlas, caderno, carteira de identidade, certidão, convite, diploma, documento fotográfico (fotografia, daguerreótipo, etc.), folheto, jornal, livro, mapa, recibo, telegrama e similares.
	<p>Equipamento de Comunicação Escrita – objetos utilizados na escrita, autenticação, proteção e transporte de documentos textuais; acessórios de escrita e leitura; exclui mobiliário.</p>	Apontador, borracha, caneta, capa de livro, carimbo, envelope, grampeador, mata-borrão, pena de escrita, peso de papel, quadro-negro, tinteiro, etc.
	<p>Equipamento de Comunicação Sonora/ Visual – objetos utilizados para emitir, registrar, armazenar e reproduzir sons relativos a comunicação humana; sinalizadores, projetores, visores de imagens e material didático visual.</p>	Alarme, alto-falante, apito, disco, globo terrestre, letreiro, microfone, placa de rua, projetor, sinalizador, sino, toca-discos, toca-fitas, etc.
	<p>Equipamento de Telecomunicação – objetos utilizados para a comunicação a distância.</p>	Antena, aparelho telegráfico, rádio, telefone, televisão, transmissor, etc.
	<p>Material de Propaganda – objetos cuja principal função é a propaganda.</p>	Adesivo de propaganda, botão de propaganda, cartão comercial, cartaz, figurinha de propaganda, prospecto, reclamo monetiforme, etc.
<p style="text-align: center;">6</p> <p style="text-align: center;">CONSTRUÇÃO</p> <p>Construções elaboradas com o intuito de atender às necessidades humanas em local relativamente permanente.</p>	<p>Abrigo - inclui os frágeis e portáteis</p>	Casa, casa de cachorro, capela, barraca, mausoléu, etc.
	<p>Edificação – edificações criadas para servir a alguma necessidade humana; exclui abrigos; edificações dissociadas de edifícios.</p>	Chafariz, pelourinho, etc.
	<p>Equipamento Hidráulico – objetos utilizados em edificações conectados ao sistema de água e esgoto (inclui os acessórios).</p>	Aquecedor de água, banheira, torneira, cano, manilha, pia, chuveiro, vaso sanitário, tanque, etc.
	<p>Fragmento de Construção – objetos criados para serem partes de uma construção ou acessórios.</p>	Altar, azulejo, balaústre, caixa de luz, capitel, chave de porta, coluna, dobradiça, dormente, fechadura, grade, janela, maçaneta, pia batismal, tijolo, etc.
<p style="text-align: center;">7</p> <p style="text-align: center;">EMBALAGENS/ RECIPIENTES</p>	<p>Embalagens/Recipientes – objetos usados como embalagem de produtos e mercadorias. (inclui recipientes com função não determinada).</p>	Barrica, barril, bruaca, caixa, caixote, estojo, cesta, balaio, jequiá, engradado, garrafa, lata, pipa, pote, saco, tacho, tina, tonel, etc.

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
8 INSÍGNIAS	Insígnias – objetos usados como sinais distintivos, individuais ou coletivos, de função, dignidade, posto, nobreza, nação; exclui mobiliário e indumentária.	Acessório de insígnia, bandeira, fâmula, estandarte, brasão, miniatura, placa, atributo de escultura religiosa, bastão, cetro, vara, coroa de congada, espadim, tridente, etc.
9 INTERIORES Objetos usados no interior ou em torno de edifícios, com o propósito de proporcionar conforto, cuidado e prazer aos seus ocupantes.	Acessório de Interiores – objetos com propósitos utilitários menores; objetos que não se enquadram nas outras subclasses.	Cobertor, colcha, estrado, fronha, travesseiro, almofada, arranjo floral, bengaleiro, cabide, cesta de lixo, cortina, escarradeira, espelho de parede, porta-retrato, rede, tapete, vaso, etc.
	Condicionador de Temperatura - objetos criados para modificar e controlar a temperatura ou a umidade de ambientes fechados.	Estufa, ar-condicionado, conjunto de lareira, fole, ventilador, etc.
	Equipamento de Serviços Domésticos - objetos utilizados na limpeza de recintos e na lavagem de roupa.	Aspirador de pó, bacia, balde, enceradeira, espanador, ferro de passar, lata de lixo, pano de limpeza, rodo, vassoura, etc.
	Objeto de Iluminação - inclui acessórios.	Acessório de luminária, abajur, arandela, candeia, castiçal, tocheiro, lampião, lanterna, tocha, vela, etc.
	Peça de Mobiliário	Altar portátil, arca, baú, canastra, armário, vitrina, biblioteca, cristaleira, oratório, banco, biombo, cabide, cadeira, cofre, cômoda, arcaz, escada, estante, leito, berço, mesa, poltrona, sofá, etc.
	Utensílio de Cozinha / Mesa - objetos e aparelhos utilizados no preparo, armazenamento e consumo de alimentos e bebidas.	Abridor de garrafas, açucareiro, fôrma de bolo, bule, bandeja, cafeteira, caneca, cesta de pão, colher de pau, copo, cuscuzeiro, espremedor de fruta, fogão, jarro, mão de pilão, panela, talher, terrina, etc.

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
10 LAZER / DESPORTO	Lazer / Desporto - brinquedos e objetos utilizados em jogos, sorteios e atividades esportivas (exclui indumentária e mobiliário).	Acessório de jogos, baralho, bola, carta de baralho, florete de esgrima, peça de dominó, peteca, bilboquê, boneco, ioiô, pião, carrapeta, bilhete de jogo, damas, xadrez, quebra-cabeça, etc.
11 MEDIÇÃO / REGISTRO / OBSERVAÇÃO / PROCESSAMENTO	Instrumento de Precisão Óptico - objetos utilizados na medição, registro e observação de fenômenos, substâncias, propriedades, volume e massa (exclui objetos de correção de defeitos visuais, como óculos, e os que registram sons).	Acessório de instrumento de precisão/óptico, ampulheta, balança, barômetro, binóculo, bússola, compasso, cronômetro, esquadro, fita métrica, lupa, microscópio, nível, paquímetro, régua, relógio, sextante, telescópio, luneta, etc.
	Processador de Dados - aparelhos manuais, mecânicos ou eletrônicos usados para processar dados.	Ábaco, calculadora, régua de cálculo etc.
12 OBJETOS CERIMONIAIS Objetos usados em cerimônias e/ou rituais civis, religiosos ou militares; exclui instrumentos musicais, mobiliário e indumentária.	Objeto Cerimonial de Instituições – usados em cerimônias de instituições públicas ou privadas, civis ou militares.	Urna de sorteio militar, urna eleitoral, etc.
	Objeto Comemorativo – objetos usados para homenagear pessoas e lugares ou comemorar eventos; objetos que geralmente não cumprem função utilitária.	Chave simbólica, coroa de louros, ex-voto, ferramenta simbólica, fita inaugural, medalha, pedra fundamental, placa comemorativa, tocha simbólica, troféu, etc.
	Objeto de Culto – objetos utilizados em cerimônias de culto e rituais religiosos.	Âmbula, andor, cálice, cibório, cruz, defumador, esmoleiro, máscara ritual, naveta, ostensório, pálio, relicário, vela litúrgica, xere, etc.
	Objeto Funerário – objetos relativos aos mortos e às cerimônias fúnebres (inclui os acessórios).	Caixão, catafalco, chave de caixão, coroa funerária, cruz de sepultura, lápide sepulcral, urna funerária, etc.
13 OBJETOS PECUNIÁRIOS	Objetos Pecuniários – objetos relativos a dinheiro ou representativos de dinheiro; objetos que servem de instrumento para obtenção de determinados serviços.	Barra de casa de fundição, cédula, documento de câmbio, documento de comércio, apólice de seguro, duplicata, cartão de crédito, cheque, vale, selo postal, documento público, moeda, etc.

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
<p style="text-align: center;">14</p> <p style="text-align: center;">OBJETOS PESSOAIS</p> <p>Objetos criados para servir às necessidades pessoais dos indivíduos. Usados para proteção, higiene do corpo, adorno, crença, etc.</p>	<p>Acessório de Indumentária - objetos usados para sustentar ou fixar peças de vestuário ou penteados; fragmentos e adereços que completam trajes.</p>	<p>Abotoadura, alfinete, botão, peruca, cinto, fivela de calçado, prendedor de cabelo, suspensório, etc.</p>
	<p>Artigo de Tabagismo - objetos relacionados ao hábito de fumar, aspirar ou mascar tabaco, ervas e drogas.</p>	<p>Cachimbo, caixa de fósforo, charuto, cigarro, isqueiro, piteira, porta-cigarros, tabaqueira, etc.</p>
	<p>Artigo de Toalete - objetos relacionados à higiene e estéticas pessoais e aos atos de vestir e calçar.</p>	<p>Abotoadeira, afastador de cutículas, alicata de unha, aparelho de barbear, calçadeira, escova de dentes, espelho, pente, pinça, saboneteira, toalha, urinol, etc.</p>
	<p>Artigo de Viagem / Campanha – inclui mobiliário.</p>	<p>Alforje, cantil, estojo de viagem, frasqueira, mala, mochila, toalha de viagem, etc.</p>
	<p>Objeto de Adorno – inclui os acessórios.</p>	<p>Adorno indígena, anel, bracelete, brinco, broche, colar, grinalda, penca de balangandãs, relógio, pulseira, etc.</p>
	<p>Objeto de Auxílio / Conforto Pessoais – objetos criados para suprir deficiências físicas e/ou para dar maior comodidade aos seres humanos.</p>	<p>Bengala, bolsa, carteira, cadeira de rodas, canivete, chaveiro, chupeta, guarda-chuva, óculos, lenço, leque, prótese dentária, sombrinha, etc.</p>
	<p>Objeto de Devoção Pessoal – objetos usados pelas pessoas como símbolos de uma crença, para atrair a sorte ou afastar malefícios.</p>	<p>Amuleto, crucifixo-pingente, medalha devocional, patuá, relicário pingente, talismã, terço, etc.</p>
<p>Peça de Indumentária – objetos usados como vestimentas ou calçados por seres humanos.</p>	<p>Avental, batina, blusa, cachecol, calça, bota, chinelo, camisa, capa, barretina, boina, boné, chapéu, capacete, colete, gravata, luva, máscara, fantasia, dalmática, pijama, terno, toga, uniforme, xale, etc.</p>	

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
<p style="text-align: center;">15</p> <p style="text-align: center;">TRABALHO</p> <p>Objetos utilizados pelo homem nas suas atividades de trabalho; exclui mobiliário e indumentária profissionais.</p>	<p>Equipamento Agrícola – objetos usados no cultivo do solo; inclui equipamento utilizado na produção de alimentos e bebidas, jardinagem, extração vegetal, silvicultura.</p>	<p>Alambique, arado, ceifeira, descascador, foice, machado, moenda, regador, pulverizador, semeadeira, tesoura de jardinagem, etc.</p>
	<p>Equipamento de Artes do Espetáculo – objetos usados durante a realização de espetáculos teatrais, de dança, ópera, circo e de filmagens.</p>	<p>Fantoches, marionete, câmara de filmar, cenário, equipamento de mágico, etc.</p>
	<p>Equipamento de Artistas / Artesãos</p>	<p>Batuta, buril, cavalete, esmeril, espátula, formão, máquina fotográfica, molde, pincel, plaina, etc.</p>
	<p>Equipamento de Atividades Comerciais – objetos utilizados na venda de mercadorias e serviços.</p>	<p>Apanhador de cereais, manequim, máquina registradora, mostruário, etc.</p>
	<p>Equipamento de Fiação / Tecelagem – objetos utilizados na fabricação de fios, linhas ou cordas ou na manufatura de tecidos e fibras naturais ou sintéticas (inclui costura, cestaria).</p>	<p>Agulha, alfinete, arco, bola de cerzir, caixa de costura, carretel, dedal, estojo de costura, máquina de costura, pente de tear, roca, tear, etc.</p>
	<p>Equipamento de Mineração – objetos usados na extração mineral.</p>	<p>Almofax, bateia, calumbé, picuá, tanque, etc.</p>
	<p>Equipamento de Pecuária – objetos utilizados na criação, recriação, engorda e domesticação de animais; objetos utilizados no beneficiamento de produtos animais.</p>	<p>Aziar, balde de ordenha, berrante, boleadeiras, castrador, cocho, coleira de animal, gaiola, laço de vaqueiro, peia, tesoura de tosquear, etc.</p>
	<p>Equipamento de Uso Geral – objetos usados em diversas atividades profissionais.</p>	<p>Afiador de lâminas, alavanca, alicate, chave de boca, chave de fenda, enxada, escada, martelo, serra, etc.</p>
	<p>Equipamento Médico – objetos usados no exame, teste, diagnóstico, e tratamento do ser humano e de animais (inclui os de dentistas e farmacêuticos).</p>	<p>Agulha de sutura, boticão, dosificador, escarificador, estojo de seringa, goteira, maleta de médico, pote de farmácia, seringa, etc.</p>
	<p>Instrumento Musical – inclui acessórios.</p>	<p>Baqueta, viola, violão, agogô, berimbau, matraca, pandeiro, oboé, flauta piano, acordeão, realejo, etc.</p>
	<p>Maquinaria – equipamento de trabalho mecânico ou eletrônico que não se enquadra nas demais subclasses.</p>	
<p>Petrecho de Pesca – objetos utilizados na captura de peixes, crustáceos e moluscos (exclui embarcações e armas).</p>	<p>Anzol, balaio, molinete de pesca, peneira, puçá, rede de pesca, samburá, vara de pesca, varejo, etc.</p>	

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
<p style="text-align: center;">16</p> <p style="text-align: center;">TRANSPORTE</p> <p>Artefatos que servem como veículo para transporte de passageiros ou de carga.</p>	Acessório de Transporte Aéreo	
	Acessório de Transporte Marítimo	Âncora, capuchana, carranca, lanterna de embarcação, leme de embarcação, remo, etc.
	Acessório de Transporte Terrestre	Arreio, bolsa de sela, cabresto, canga, chicote, espora, estribo, ferradura, sela, selim, etc.
	Transporte Aéreo	Balão dirigível, etc.
	Transporte Marítimo – inclui os fluviais.	Barca, barco, canoa, escuna, fragata, iate, jangada, saveiro, submarino, etc.
	Transporte Terrestre	Automóvel, berlinda, carro de boi, carroça, liteira, locomotiva, vagão, etc.

Referências bibliográficas

Fontes teóricas

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTO, Heloísa Liberalli (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo / Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museu: aquisição-documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: J C Editora, 1996.

FERREZ, Helena Dobb. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. *Cadernos de Ensaio n. 2, Estudos de Museologia*, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN, p. 64-74, 1994.

FERREZ, Helena Dobb; BIANCHINI, Maria Helena. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: MinC / SPHAN / Fundação Pró-Memória / MHN, 1987. 2. v.

FERREZ, Helena Dobb; PEIXOTO, Maria Elisabete Santos (Comp.). *Manual de catalogação: pintura, escultura, desenho, gravura*. 2. ed. Rio de Janeiro: MinC / IPHAN / Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, CPDOC / Fundação Getúlio Vargas, v. 11, n. 21. p. 89-103, 1998.

Fontes consultadas para a elaboração do Manual de Preenchimento da Planilha de Inventário

• Publicações

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: MinC / SPHAN / Fundação Pró-Memória / MHN, 1987. 2 v.

FERREZ, Helena Dodd; PEIXOTO, Maria Elizabete Santos (Comp.). *Manual de catalogação*; pintura, escultura, desenho, gravura. Rio de Janeiro: MinC / IPHAN / Museu Nacional de Belas-Artes, 1995.

• Documentos institucionais

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS-IEPHA / MG. Superintendência de Pesquisa. Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais- IPAC / MG. Manual de Preenchimento da Ficha de Bens Móveis. Belo Horizonte, 1998.

MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. Projeto de Inventário do Acervo. Manual de Preenchimento da Planilha do Acervo de Objetos. Belo Horizonte, 2000.

SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS DO ESTADO DE MINAS GERAIS. MUSEU MINEIRO. Projeto de Inventário do Acervo. Manual de Preenchimento da Planilha. Belo Horizonte, 2001.

Indicações de leitura para o desenvolvimento de inventário de acervos museológicos

ATTWATER, Donald. *Dicionário de santos*. São Paulo: Art Editora, 1991.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro*: glossário de arquitetura e ornamentação. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

ÁVILA, Cristina; TRINDADE, Silvana Cançado. A geografia do sagrado na Minas colonial. In: *Objetos da fé: oratórios brasileiros*. Belo Horizonte: Formato, 1990.

BARREIROS, Manoel de Aguiar, Côn. *Elementos de arqueologia e belas-artes*. 2. ed. Braga: Revista de Opus Dei, 1931.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução de Maria Murray. Rio de Janeiro: Record, 1971.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

BRUND, Andrew. *Guia do estilos mobiliários*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1985.

CANTI, Tilde. *O móvel no século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.

CATÁLOGO Inventário Medalhas da República. Banco Econômico S.A. Museus de Numismática. Gráfica do Besa, 1974. Tomo II.

CATÁLOGO Inventário Medalhas Brasil Colônia, Brasil Império. Banco Econômico da Bahia S.A.

- Museu Numismática. Gráfica do BEB, 1969.
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- COSTA, Ney Chrysostomo da. *História das moedas do Brasil*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1973.
- CUNHA, Maria José Assunção da. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: UFOP / IAC, 1993.
- DAMASCENO, Sueli (Org.). *Glossário de bens móveis: igrejas mineiras*. Ouro Preto: Instituto de Arte e Cultura / UFOP, 1987.
- ETZEL, Eduardo. *Arte sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.
- FRIGUEIROS, Florisvaldo dos Santos. *1919 - dinheiro no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Seo Christiano Editorial, 1987.
- ICONOGRAFIA da Virgem Maria. Belo Horizonte: IEPHA / MG, 1982. *Caderno de Pesquisa 1*.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN / MEC, 1974. 2. v.
- MEGALE, Nilza Botelho. *Cento e doze invocações da Virgem Maria*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- RAMOS, Adriano Reis. Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais. *Barroco 17*, Belo Horizonte: Formato, 1993/1996.
- REAL, Regina M. *Dicionário de belas-artes: termos técnicos e matérias afins*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. 2. v.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien: iconographie de la Bible*. Paris: Presses Universitaires, 1957.
- RIOJA, J. A. Perez. *Dicionário de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1971.
- ROWER, Frei Basílio, OFM. *Dicionário litúrgico*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.
- RUSSO, Arnaldo. *Livro das moedas do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Laborgraf Artes Gráficas S.A., 1990.
- SANT'ANNA, Gilka Goulart de; SILVA, Valdete Celino Paranhos da. Imagens barrocas de roca da Bahia. *Barroco 12*, Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1982/1983.
- SCHIAVO, José. *Dicionário de personagens bíblicos: Antigo e Novo Testamento*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, [s.d.].
- SMITH, Robert C. *Agostinho Marques "enxambrador da cónega": elementos para o estudo do mobiliário em Portugal*. Portugal: Livraria Civilização, 1974.
- TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990.
- TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário ilustrado de belas-artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

**Mostra da Coleção Arquivo
Público Mineiro**

Sua formação, iniciada ao final
do século XIX, foi presidida pela
concepção enciclopédica de
museu.

- 1 Carapaça de tartaruga
- 2 Medalha Comemorativa /
Exposição Saint Louis
- 3 Medalha Comemorativa /
Exposição Internacional de 1922
- Centenário da Independência
- 4 Fóssil folha
- 5 Revólver
- 6 Pedra-sabão
- 7 Sabre
- 8 Ponta de flecha
- 9 Amianto
- 10 Quartzzo
(Acervo Museu Mineiro)





**Base de copo com marca do
prateiro**

Marcas, inscrições e monogramas
podem representar uma
importante fonte de informação
sobre os objetos.
(Acervo Museu Mineiro)



Naveta

Sua medição deve identificar, em centímetros, as referências máximas: maior altura, maior largura e maior profundidade. (Acervo Museu Mineiro)



Crucifixo

Às vezes um mesmo objeto requer registro de mais de uma medição. No caso deste crucifixo, é recomendável medir, primeiramente, a figura do Cristo e, em seguida, o objeto como um todo. (Acervo Museu Mineiro)

As adolescentes

Jeanne Milde

A descrição da peça deve ser objetiva, partindo sempre do geral para o particular. O texto deve criar um referencial de leitura, indicando direções e sentidos de olhar. À exceção da maioria dos objetos, que tem o observador como referencial, nas figuras humanas o ponto de partida é o próprio objeto. Uma descrição sucinta da obra *As adolescentes* deve conter as seguintes informações: duas figuras femininas jovens, nuas, a meio corpo, em posição frontal e eretas, estando uma mais recuada do que a outra. Rostos ovalados, de feições delicadas. Ambas apresentam cabelos longos, trançados em uma e soltos em outra. Uma apresenta braços estendidos ao longo do corpo, e a outra, o braço direito flexionado sobre o ombro da primeira, e o esquerdo, ao longo do corpo. Na parte posterior, as duas figuras estão unidas por um panejamento, que se apresenta inacabado na base da escultura, assim como na sua parte frontal. (Acervo Museu Mineiro)





Paisagem

José Marques Campos

A descrição desta tela tem o olhar do espectador como ponto de referência. Deve ser observado o sentido horizontal, dividido por planos (níveis de profundidade, de baixo para cima e da esquerda para a direita), e as representações em destaque: paisagem rural; em primeiro plano, à direita, galinhas ciscando, e ao centro, em segundo plano, uma casa rústica. Nas extremidades, cercas de bambus e árvores frondosas. Acima, em último plano, avista-se sobre o telhado da casa arvoredo, seguido de céu azul. (Acervo Museu Mineiro)



A má notícia

Belmiro de Almeida

As informações históricas devem recuperar, sempre que possível, dados relativos à autoria, data, origem, procedência, modo de aquisição, usos e trajetória do objeto no tempo. É o caso desta obra, pintura a óleo sobre tela, de 1897, de autoria de Belmiro de Almeida (Serro/MG, 1858 - Paris/França, 1935), adquirida pelo governo do Estado em 1897, ano em que foi exposta, juntamente com um croqui, no salão do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto. Com a mudança da Capital para Belo Horizonte, naquele ano, a tela esteve no Palácio da Liberdade,

e mais tarde no gabinete da Secretaria de Estado do Interior. Sua trajetória foi marcada por lendas que associavam a obra ao mau presságio, representado pela carta de tarja preta e a expressão de tristeza da figura feminina sentada à poltrona. Em razão dessa superstição, a tela percorreu várias repartições públicas — Palácio da Justiça, Secretaria de Educação e Saúde Pública, sendo em 1942, finalmente, agregada ao acervo do Arquivo Público Mineiro. Em maio de 1982 foi transferida, juntamente com toda a Coleção Arquivo Público Mineiro, para o Museu Mineiro, vindo a integrar exposições locais e nacionais.



(Acervo Museu Mineiro)

Nossa Senhora da Conceição

Mestre Piranga (atribuição)

As características estilísticas de uma peça devem contextualizá-la em seu universo cultural, revelando estilos, autores, atribuições, escolas etc. Esta imagem, por exemplo, é atribuída ao Mestre Piranga, artista anônimo com significativa atuação na região de Piranga/MG no século XVIII, a partir da identificação de elementos formais próprios da caligrafia do artista, encontrados no conjunto de sua obra, a exemplo de corpo volumoso com ombros largos, sugerindo um triângulo invertido; drapeamento bem definido, com pregas paralelas e diagonais; joelhos que se insinuam sob a vestimenta, marcados por entalhes curvilíneos. (Acervo Museu Mineiro)



Cômoda

Os processos técnicos utilizados na confecção de um móvel são identificados a partir da observação dos tipos de encaixes, revestimentos, recortes, entalhes etc.

Nesta cômoda podemos destacar os detalhes em marchetaria, formando motivos florais, a fixação das partes através de pregos e o conjunto de três frisos lisos, emoldurando o arremate das gavetas. (Acervo Museu Mineiro)



Mostra do acervo de utensílios de mesa

Permite investigar aspectos da cultura material, especificamente os hábitos cultivados à mesa, nos séculos XIX e XX.
(Acervo Museu Mineiro)



1

2

3

4

Mostra da Coleção Geraldo Parreiras

Reúne objetos que ilustram e conferem materialidade à imagem da sociedade das Minas, no século XVIII, marcada pela religiosidade católica e a estética barroca.

1 Anjo da Guarda

2 Santana Mestra

3 Cálice

4 Oratório da Visitação

(Acervo Museu Mineiro)



Mostra do acervo do Museu Mineiro

Ilustra a diversidade de materiais físicos empregados na confecção de artefatos, como papel, madeira, mármore, marfim, metal, cristal ou tela.

- 1 Santana Guia
- 2 São Lucas
- 3 Ponta de flecha
- 4 Triunfo Eucarístico
- 5 Barão do Rio Branco
- 6 Moeda de duzentos réis
- 7 São Luís Rei da França

Pesquisa Histórica no Museu

Letícia Julião*

*... alimentar a memória dos homens requer tanto
gosto, tanto estilo, tanta paixão, como rigor e método.*

(Jacques Le Goff)

* Mestre em Ciência Política
pela UFMG, ex-diretora do
Museu Histórico Abílio Barreto.

O papel da pesquisa nas instituições museológicas

Como instituições interdisciplinares, os museus atuam em três campos distintos e complementares, imprescindíveis ao seu funcionamento adequado: a preservação, a investigação e a comunicação. A preservação prolonga a vida útil dos bens culturais, assegurando-lhes a integridade física ao longo do tempo. Não constitui um fim em si mesmo, mas um meio, cujo objetivo maior é preservar a possibilidade de acesso futuro às informações das quais os objetos são portadores. Para que o acesso a essas informações se efetive, é necessário que ocorra um processo de comunicação, no qual se estabelece uma relação entre o homem, sujeito que conhece, e o bem cultural, testemunho de uma dada realidade. Ao disponibilizar seu acervo para o público, o museu constitui um dos espaços, entre outros, onde se dá essa relação homem/bens culturais. A investigação, por sua vez, tem o papel de ampliar as possibilidades de comunicação dos bens culturais; como atividade voltada para a produção de conhecimento, ela assegura uma visão crítica sobre determinados contextos e realidades dos quais o objeto é testemunha. Nesse trinômio, são a pesquisa e a comunicação que conferem sentido e atribuem uso social aos objetos, justificando, inclusive, a sua preservação.¹

Apesar de não ser uma realidade muito comum, os museus não devem privilegiar um ou outro campo de ação. Devem refletir um equilíbrio entre as funções de preservação, investigação e comunicação, de modo a alicerçar a interação entre usuário e acervo, objetivo prioritário de qualquer museu. No entanto, a maioria das instituições museológicas tem relegado para segundo plano as atividades de pesquisa. Em decorrência disso, é possível observar um crescente empobrecimento dos processos comunicativos nessas instituições, exemplificado em exposições que, embora possam até dispor de recursos de novas mídias e cenografias mirabolantes, se apresentam profundamente conservadoras. Sem um trabalho precedente de investigação e reflexão sobre o acervo, as exposições se transformam em eventos de mera transmissão de informações, de valorização exclusiva dos atributos intrínsecos dos objetos, destituídos de sentido ou qualquer proposta conceitual.

Historicamente, os museus, em especial os etnográficos, surgiram como centros de convergência de saberes científicos, comprometidos com a produção de conhecimento. Hoje, mesmo sabendo-se que este papel não cabe primordialmente aos museus, não se pode desconhecer a sua função investigativa e a gama de possibilidades de estudos que seus acervos oferecem, em diferentes áreas. Não basta aos museus responsabilizarem-se exclusivamente pela guarda, conservação e exibição de suas coleções, sob pena de transformarem-se em meros depósitos e mostruários de objetos. É fundamental a implementação de um programa de pesquisa institucional permanente, capaz de restituir-lhes o papel de espaço destinado à construção e disseminação do conhecimento na sociedade. Empreitada que pode assentar tais instituições em bases mais sólidas, capazes de fazer face ao processo, em curso em todo o mundo, de espetacularização do patrimônio cultural e de mistificação do objeto musealizado, que tem reduzido os museus a lugares de turismo e lazer.

¹ CHAGAS. *Museália*, p. 46-47.

Todos os museus, independente de sua tipologia, observa Raquel Glezer, são construções histórico-socioculturais. Apresentam-se, por conseguinte, como espaços propícios à pesquisa histórica, o que justifica a necessidade e/ou o predomínio de historiadores nessas instituições, aptos em inserir os objetos em seu contexto de produção e significação social.² A pesquisa que se realiza nos museus obedece aos mesmos critérios e procedimentos metodológicos da pesquisa histórica acadêmica. O conhecimento resulta de interrogações, coleta e análise de fontes documentais, de revisões de teses consagradas, aliando o exercício da interpretação à formulação de novos conceitos. Seu desenvolvimento implica quase sempre contribuições de outras disciplinas, a exemplo da antropologia, arqueologia, sociologia, história da arte, em um trabalho essencialmente realizado por equipes interdisciplinares.

Apesar de seguir a mesma metodologia acadêmica, a existência do acervo constitui uma particularidade da pesquisa nos museus, como lembra Ulpiano T. Bezerra de Meneses. Foco, por excelência, da função documental dos museus, os objetos figuram como uma espécie de eixo permanente e ponto de partida das pesquisas, conferindo a essas instituições, como em nenhuma outra, condições especiais para o desenvolvimento de estudos centrados em artefatos. Outra especificidade refere-se ao fato de que os museus, em razão mesmo de suas atribuições, promovem, de maneira imediata e direta, o uso social dos resultados da pesquisa, abreviando a distância entre a sociedade e o conhecimento. Através de exposições, ações culturais, projetos educativos, publicações, banco de dados, o público tem acesso não somente ao conhecimento, mas às fontes utilizadas para a sua produção, no caso o acervo, o que assegura às instituições museológicas o exercício simultâneo de seu papel científico, cultural e educativo.³

Tendo o acervo como centro de suas preocupações, é possível identificar dois níveis do trabalho investigativo nos museus: a documentação museológica e a pesquisa propriamente dita. Espécie de pesquisa instrumental, a documentação museológica procede à identificação, classificação, organização e ao levantamento de dados históricos dos objetos, constituindo-se a base de informações sobre o acervo do museu.⁴ Usualmente é a primeira abordagem que se faz do acervo, com o objetivo de decodificar as informações contidas nos objetos, e criar um instrumento de pesquisa, na forma de um inventário, catálogo ou registro. Constitui um meio de acesso informacional aos bens culturais, que subsidia a gestão do acervo e o desenvolvimento de diferentes atividades do museu, nas áreas de pesquisa, educação e difusão.

A pesquisa propriamente dita envolve investigações e estudos que resultam em novas abordagens, conceitos e interpretações dos conteúdos histórico-culturais correlatos ao acervo. Diferente da documentação museológica, a pesquisa avança para além dos objetos em si, com vistas a inseri-los no mundo que os cercam, reconhecendo sua historicidade, suas relações com contextos sociais específicos. Como afirma Maria Alice Milliet de Oliveira, a pesquisa possibilita deslocar o centro das preocupações do objeto para o sujeito social, o que “não significa minimizar a importância do acervo — razão de ser do museu — ao contrário, este deve ser o núcleo irradiador do conhecimento”.⁵

² GLEZER. Comentário X, p. 99.

³ MENESES. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Resposta aos comentários, p. 118-121.

⁴ Ver a respeito do assunto, texto específico, publicado neste Caderno. CÂNDIDO. Documentação museológica.

⁵ OLIVEIRA. Museu: memória e acervo, p. 80.

Sob esse ponto de vista, não cabe à pesquisa fazer uma história dos objetos, o que representaria perpetuar atitudes de fetichização do acervo, comuns em muitos museus, mas construir um conhecimento histórico da sociedade, na perspectiva de sua dimensão material. Em outras palavras, uma investigação, por exemplo, sobre mobiliário, ao invés de abordar a sua evolução no tempo, inserir os objetos em uma linha cronológica e enfatizar mudanças em seus aspectos formais — material, técnica, estilo, aspectos estéticos — poderá ser mais instigante e produtiva se, a partir do acervo, desenvolver reflexões acerca do grau de conforto das residências, aspectos da sociabilidade familiar, costumes e hábitos domésticos, enfim, questões que sinalizam para uma compreensão do significado do objeto, enquanto produto, expressão e vetor de relações sociais, em determinado contexto histórico.

O objeto como documento da cultura material

Ao definir o acervo como cerne de suas investigações e reflexões, o museu encontra no domínio da cultura material um campo privilegiado e fértil para o desenvolvimento de suas pesquisas. Segundo Richard Bucaille e Jean-Marie Pesez, embora o significado de cultura material pareça evidente, a noção é imprecisa, apresentando conotações diversas. Para os autores, “a cultura material é composta em parte, mas não só, pelas formas materiais da cultura”. Não é todo o conteúdo da cultura, portanto, que está envolvido nessa noção. Ela se exprime no concreto, na materialidade, podendo ser definida como a relação do homem com os objetos. Tendo os artefatos como campo documental, por excelência, os estudos da cultura material caracterizam-se por incorporar a coletividade, os fatos repetitivos, o que é estável, constante e majoritário na história. Desenvolvem abordagens da dimensão cotidiana, dos hábitos e tradições das sociedades, em contraposição à individualidade, aos acontecimentos e personagens excepcionais. Trata-se de uma compreensão da dinâmica das sociedades, a partir dos aspectos materiais da cultura, em prejuízo, em certa medida, dos seus aspectos não materiais.⁶

Ulpiano T. Bezerra de Meneses propõe ampliar o conceito,⁷ compreendendo-o como um fenômeno complexo da apropriação social de segmentos da natureza física. A apropriação social pressupõe a intervenção do homem no meio físico, o que não se dá de forma aleatória, mas de acordo com padrões, objetivos, idéias, ou seja, em consonância com domínios imateriais da cultura. Isto significa conferir à cultura material um sentido para além de seu enfoque estritamente vinculado ao universo tangível, situando-a como suporte concreto da produção e reprodução da vida social. Nessa perspectiva, seria recomendável, sugere o autor, superar a oposição clássica entre cultura material e imaterial:

Ora, cindir radicalmente cultura material e cultura não material é ignorar a ubiqüidade das coisas materiais, que penetram todos os poros da ação humana e todas as suas circunstâncias. (...) Finalmente, não se pode desconhecer que os artefatos — parcela relevante da cultura material — se fornecem informação quanto à sua própria materialidade (matéria prima e seu processamento, tecnologia, morfologia e funções, etc.), fornecem também, em grau sempre considerável, informação de natureza relacional. Isto é, além dos demais níveis, sua carga de significação refere-se, em última instância, às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu.⁸

⁶ BUCAILLE; PESEZ. *Cultura material*, p. 20-26. Ver também PESEZ. *História da cultura material*, p. 177-213.

⁷ MENESES. *A cultura material no estudo das sociedades antigas*, p. 112-113.

⁸ *Ibidem*. p. 107-108.

Compreendendo os artefatos em um sentido amplo — da criação de pequenas utilidades a construções complexas, como caminhos, cidades, etc.⁹ —, a pesquisa nos museus deve considerá-los como produtos que testemunham as condições de vida e trabalho, as necessidades e satisfações sociais, mas que também figuram como elementos que criam condições, induzem e participam das relações sociais. Um exemplo disso é o estudo realizado pelo Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte, para a exposição *Velhos Horizontes: um ensaio sobre a moradia no Curral Del Rei*. Trata-se de uma pesquisa histórica sobre a antiga residência da Fazenda do Leitão, imóvel construído em 1883, desapropriado em 1894 pela Comissão Construtora da Nova Capital, onde hoje funciona o Museu. Sem pretender reconstituir o ambiente original da fazenda, o estudo faz um levantamento aproximado de aspectos materiais que cercavam a vida rural no povoado do Curral Del Rei, no final do século XIX, época em que a casa serviu de sede da fazenda.

A partir de fontes materiais — a própria casa, utensílios domésticos, mobiliário, objetos de uso pessoal, objetos de trabalho, vestígios arqueológicos recolhidos no entorno da edificação — e com auxílio de fontes convencionais da historiografia (documentos textuais, especialmente inventários; depoimentos orais; plantas e mapas urbanos; planta cadastral da fazenda) realizou-se uma abordagem do universo da casa como um produto do saber fazer do homem e também como testemunho do modo como se vivia. A pesquisa permitiu sondar, naquele contexto, a tradição construtiva e a concepção de moradia em Minas, averiguar a realidade do trabalho e as condições de vida no meio rural, as necessidades do dia a dia, as formas de sociabilidade familiar, os hábitos alimentares e de higiene, os rituais da religiosidade privada, o papel da mulher no espaço da casa, o conforto e a privacidade doméstica.¹⁰ Foi possível apreender uma realidade histórica a partir de artefatos, sem, contudo, dissociar a prática e a representação, os aspectos materiais e os simbólicos de determinada cultura.

Trabalhos dessa natureza operam com uma perspectiva preciosa para a pesquisa de acervo: a compreensão dos objetos como documentos. Como lembra Le Goff em seu texto clássico,¹¹ no século XX, a noção de documento se alarga de maneira decisiva, compreendendo tudo aquilo que atesta e exprime a presença do homem. A história que se fazia nos limites do texto escrito, considerado, até então, como única fonte confiável, passou a contar com um universo documental abrangente, no qual se incluem os artefatos. Concomitante à ampliação das fontes, a história incorporou novos objetos e horizontes de pesquisa, adotou novos instrumentais e estendeu-se para novos domínios, deslocando seu interesse dos personagens notáveis, para a maioria dos homens, dos acontecimentos para as estruturas. É neste cenário que ocorre um progressivo desenvolvimento das pesquisas e estudos da cultura material, acompanhado da valorização do estatuto documental conferido aos objetos.

Importante observar que os objetos adquirem o caráter de documento somente no momento em que o homem, sujeito que conhece, lhes atribui esse valor.¹² Nesse processo, os museus constituem o espaço, por excelência, no qual se institucionaliza a transformação dos objetos em documentos ou bens culturais. Nessa perspectiva, não apenas deixam de figurar como coisas utilitárias,

⁹ RÚSSIO. Texto III, p. 62.

¹⁰ Ver catálogo: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1997.

¹¹ LE GOFF. Documento/monumento, p. 97-100.

¹² CHAGAS. Op. cit. nota 1, p. 42-43.

mas migram do campo ideológico que os consagra como relíquias, raridades ou curiosidades, destinados a fazer lembrar acontecimentos, para o âmbito cognitivo, tornando-se suportes de informação, a partir das quais é possível construir conhecimento.¹³

As informações, por sua vez, não são latentes nos artefatos; para que se tornem testemunhos da história é preciso interrogá-los como evidência do passado que se quer conhecer. É o trabalho do historiador, movido pelas preocupações do presente, que faz emergir dos objetos as informações, através da investigação, do confronto e análise de seus dados. Trata-se da crítica ao documento, que superou hoje a mera verificação de sua autenticidade, envolvendo a análise das circunstâncias da produção e transmissão do documento no tempo. Assim, a pesquisa com os objetos, a exemplo de qualquer outra fonte histórica, implica necessariamente concebê-los como documento/monumento.

De acordo com Jacques Le Goff,¹⁴ existem dois tipos de materiais da memória: os monumentos e os documentos. Como herança e evocação do passado, os monumentos ligam-se ao poder, à intencionalidade de perpetuação de lembranças para gerações futuras, a exemplo de obras comemorativas. Os documentos resultam de escolhas de historiadores, os quais lhes atribuem valor de prova. No entanto, lembra o autor, não existe documento inócuo, objetivo; todo documento é monumento, na medida em que é um produto da sociedade, das relações de poder, que o selecionam e lhe atribuem algum valor, conferindo-lhe uma carga de intencionalidade: “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias”. Mais adiante sugere Le Goff: “O novo documento, alargado para além dos textos tradicionais, (...) deve ser tratado como documento/monumento. De onde a urgência de elaborar uma nova erudição capaz de transferir este documento/monumento do campo da memória para o da ciência histórica.”¹⁵

A adoção do conceito documento/monumento assinala alternativas particularmente produtivas para a pesquisa histórica nos museus. Vistos como conjuntos de artefatos, os acervos museológicos constituem um campo de excelência documental para o estudo das sociedades históricas na perspectiva de sua cultura material. Mas, na condição de partes integrantes de coleções, formadas a partir de escolhas e intenções de seus criadores, os objetos apresentam-se como “documentos/monumentos”, que podem informar muito das estratégias utilizadas pela sociedade para perpetuar determinadas memórias.

Acervo e coleção

Os termos acervo e coleção encerram conteúdos que, de certa forma, guardam equivalência com os desdobramentos do conceito documento/monumento. Segundo Maria Cecília França Lourenço, os museus abrigam coleções e acervos que, embora sejam palavras comumente usadas como sinônimos, são portadoras de sentidos distintos. Coleção associa-se a

voluntarismo, em que o sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. Em geral, os objetos colecionados são de mesma

¹³ MENESES. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico, p. 21 e 41.

¹⁴ LE GOFF. Op. cit. nota 11, p. 95-97.

¹⁵ Ibidem. p. 103-104.

natureza e/ou guardam relações, como se fossem dados objetivos, porém desvendam o indivíduo. Orientam-se, também, pelo gosto pessoal, gerando desmesurado acúmulo e obsessão pelo quantitativo e pelas raridades.¹⁶

Acervo, continua a autora, “implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente.” Nas coleções, os objetos ingressam em um quadro de relações definido por seu criador ou a partir de valores e sentidos “outorgados pelo poder ou sociedade”. Ao contrário, os acervos permitem compor novos conjuntos, estabelecer novas interações entre os objetos, articulando-os na esfera cognitiva.¹⁷

Acrescenta-se a essas reflexões a contribuição de Marlene Suano, segundo a qual um museu pode prescindir de coleções, embora esta não seja a situação ideal. Entretanto, ele não pode operar sem um acervo que concentre seus objetivos. “Este acervo — evidências materiais de algum tipo — não precisa necessariamente formalizar-se intra-muros. Evidências espalhadas em toda uma cidade, um território, uma região geográfica, podem compor seu acervo operacional.”¹⁸

Ulpiano T. Bezerra de Menezes faz uma distinção entre acervo institucional e acervo operacional. O primeiro, museológico no sentido restrito, constitui-se de bens móveis que encerram um valor documental e que formam coleções sistemáticas, circunscritas nos limites institucionais do museu. Já o acervo operacional é aquele que ultrapassa as fronteiras do museu, a noção notarial e burocrática de acervo, para abarcar um território ou uma comunidade, podendo ser constituído de espaços urbanos, paisagens, objetos, equipamentos, etc.¹⁹ Mesmo permanecendo em mãos de seus proprietários ou responsáveis originais, esses bens, públicos ou privados, podem integrar a ação do museu, por meio de eventos e atividades específicas e temporárias.

Tais considerações evidenciam a idéia de que acervo corresponde ao campo documental do museu. Pressupõe estudos e pesquisas que abordem os objetos como fontes de construção do conhecimento histórico. O conceito permite articular os bens culturais de acordo com a conveniência da pesquisa, independente de estarem integrados a essa ou aquela coleção ou classificação. Visto dessa maneira, a idéia de acervo rompe com certo imobilismo que tradicionalmente os museus impõem aos objetos, em favor da atividade de pesquisa e da geração de conhecimento. Concebido como um campo documental de interesse prioritário no desempenho das funções de determinado museu, o acervo pode transcender os limites do patrimônio sob a guarda dessas instituições, possibilitando alargar os horizontes da preservação, investigação e comunicação museológica.

Pode-se dizer que a abordagem do acervo, que se dá no âmbito do conhecimento, conduz à incorporação de novos sentidos e significados aos objetos para além daqueles cristalizados pelas coleções. É exemplo disso uma nova leitura que se pode fazer, por exemplo, de uma caneta usada por um personagem notável da história nacional, pertencente a alguma coleção de museu. Sua inserção à coleção se deve ao seu valor representacional. Em razão de ter sido utilizada, tocada por esse personagem, a caneta funciona como uma espécie de relíquia, que aproxima os homens do presente daquela figura. Entretanto, essa mesma

¹⁶ LOURENÇO. *Museus acolhem o moderno*, p. 13.

¹⁷ *Ibidem*. p. 13.

¹⁸ SUANO. Comentário VI, p. 71.

¹⁹ MENESES. *O museu na cidade x a cidade no museu*, p. 200-201.

caneta, juntamente a outros objetos associados à escrita, pertencentes ou não às coleções do museu, pode compor um conjunto de documentos que permite investigar, por exemplo, o hábito da escrita e a sua função social, em determinado contexto histórico.

O exemplo mostra que o mesmo objeto pode ganhar significados distintos em um museu. Relacionado com outros testemunhos, em um conjunto estabelecido pelo interesse da pesquisa, emerge do objeto prioritariamente sua carga documental. Mantido no seu arranjo de coleção original, o objeto conserva os valores que a sociedade ou o poder lhe conferem. Neste caso o que importa é, sobretudo, seu valor enquanto monumento destinado a evocar determinada memória, cumprindo desígnios que ultrapassam a sua matéria e funcionalidade.

De acordo com K. Pomian, a definição de coleção deve se sustentar para além da identificação de aspectos descritivos e externos, comuns a outros conjuntos de objetos, a exemplo do fato de estarem fora do circuito econômico e terem uma proteção especial. É a função que exercem como semióforos, de mediadores entre o mundo visível e o mundo invisível, que distingue os objetos de coleção dos demais. Em outras palavras, as coleções reúnem objetos, dotados de significados, que são intermediários entre os que olham e o mundo do qual são representantes. Expostos ao olhar dos homens ou dos deuses (como no caso dos tesouros acumulados em templos gregos, como oferenda aos deuses) tais objetos participam do intercâmbio que se estabelece entre o espectador e o que está longe, no espaço — além do horizonte, e no tempo — no passado, no futuro ou fora do fluxo temporal. O invisível comunicado pelos objetos pode se referir às mais diversas entidades: antepassados, deuses, mortos, homens, acontecimentos, circunstâncias, eternidade.²⁰

Lembra ainda o autor que é a linguagem que nomeia o invisível, pois ela possibilita falar daquilo que não está presente ou que não existe mais: do morto, do passado, do longínquo. Mas além da linguagem, os homens têm que juntar, conservar, produzir objetos para representar o mundo que está além do seu olhar. O que explica a universalidade do ato de colecionar, uma vez que é universal a oposição que o homem faz entre o visível e o invisível.²¹ Razão pela qual pode-se dizer que as coleções surgem junto à emergência da cultura. Elas aparecem em grutas habitadas por homens primitivos; em tumbas de civilizações antigas, onde exercem a função de serem admiradas por aqueles que habitam o além; nos templos gregos e romanos, onde se acumulavam tesouros expostos aos deuses; nas residências de generais romanos, que ostentavam os despojos de guerras; nas igrejas e outros estabelecimentos religiosos, com o acúmulo de relíquias e objetos sagrados; nos palácios reais do Renascimento. Em todas essas circunstâncias, as coleções funcionam como um elo entre dois mundos: o sagrado e o profano, dos vivos e dos mortos, do passado e do presente, daqui e de acolá.

Há que considerar ainda que, quanto mais significado se atribui a um objeto, consolidando seu laço com o invisível, menos valor de utilidade lhe é conferido. Assim como os objetos podem ser significantes ou úteis, também os homens, distribuídos hierarquicamente na sociedade, podem assumir o papel de semióforos ou coisas. Entre aqueles localizados no topo da hierarquia, encontram-se os representantes do invisível — de Deus, de toda a sociedade, etc. — como os

²⁰ POMIAN. Coleção, p. 66.

²¹ Ibidem. p. 67-71.

dirigentes religiosos ou políticos. Na base, estão os homens que não guardam uma relação direta com o mundo invisível, estando ligados a atividades utilitárias. Segundo Pomian, o homem destinado a representar o invisível, não apenas se abstém das atividades utilitárias, como se cerca de objetos significantes, que funcionam como semióforos. Isso decorre não de seu interesse ou gosto em colecionar determinados objetos, mas do lugar que ele ocupa na sociedade. É a hierarquia social que conduz ao aparecimento das coleções; porque “de fato, esses conjuntos de objetos não são mais do que manifestações dos locais sociais em que se opera, em graus variáveis e hierarquizados, a transformação do invisível em visível”.²²

Como acúmulo intencional de objetos semióforos, resultante de relações de poder que permeiam a sociedade, as coleções constituem documentos/monumentos privilegiados para investigações a respeito de como as sociedades e grupos sociais formulam simbolicamente e projetam no tempo as imagens e representações que fazem de si e do mundo. Estudos do contexto, das formas e critérios de seleção, dos propósitos e pressupostos ideológicos que conduziram à incorporação de objetos ou categorias de objetos em coleções podem revelar as construções imaginárias, ou como sugere Pomian, as maneiras como a sociedade opõe os mundos visível e invisível, numa relação que para surgir e ser estável exige do homem o exercício de colecionar. Um estudo de coleção e colecionadores requer, portanto,

explicitar o modo como a sociedade em questão (ou grupos que a compõem) traça a fronteira entre o invisível e o visível. A partir daí, é possível estabelecer o que é significativo para uma dada sociedade, quais objetos que privilegia e quais são os comportamentos que estes objetos impõem a colecionadores; e fazer um mapa dos lugares onde se opera a junção entre o invisível e o visível e onde residem aqueles que, por representarem o invisível, devem por esse motivo acumular semióforos e expô-los.²³

Considerando os museus e os titulares originais das suas coleções como “lugares” onde se opera o intercâmbio, aceito socialmente, entre os mundos visível e invisível, descortina-se uma vertente de pesquisa que, ao lado dos estudos da cultura material, constitui um dos pilares da produção de conhecimento nas instituições museológicas. Concretamente, trata-se de transformar a própria memória consagrada em coleções em objeto de conhecimento crítico, compreendendo o processo histórico de incorporação de objetos e coleções como formas específicas de legitimar determinadas representações e identidades sociais nos museus. Analisando o caso específico do Museu Paulista, Ulpiano T. Bezerra de Meneses sugere que não se deve apagar os traços ideológicos passados dos museus, mas de convertê-los em “objeto de História, levando em conta uma trajetória que pudesse incorporar até mesmo as apropriações, pelo público hodierno, dessas representações. Não se trata, definitivamente, de incorporar tais elementos ao discurso (ideológico) do museu, mas de submetê-los a um discurso crítico.”

Segundo o autor, referindo-se às memórias e representações históricas, importa saber

²² POMIAN. Coleção, p. 74.

²³ Ibidem. p. 75.

como e em que condições elas se formaram e estruturaram, em que lugares sociais e em função de que interesses, de que maneira operaram e que efeitos produziram, por quais

transformações e reciclagens passaram até os dias de hoje — e, em tudo isso, já que se trata de museu, qual a mobilização do universo material, em especial dos objetos. Em uma palavra, o primeiro documento histórico, num museu histórico, deve ser o próprio museu.²⁴

Como agências que historicamente institucionalizaram determinadas memórias, essa, talvez, seja uma das principais tarefas colocadas para os museus na atualidade: empreender um esforço de reflexão, com o objetivo de conhecer a si mesmo, para que diretrizes futuras possam ser vislumbradas. Empreendimento, no qual a pesquisa tem um papel crucial: a de desvendar os traços ideológicos enraizados na instituição e os valores que se associaram ao processo de formação de suas coleções. O que torna imprescindível analisar as coleções como documentos/monumentos, investigando que passado foi eleito para ser preservado, que realidade ausente, inalcançável se buscou ilustrar concretamente com objetos colecionados, de qual mundo invisível esses são expressão, que memórias e identidades sociais estavam em jogo nessa operação.

Conclusão

Se a conservação é imprescindível para prolongar a vida útil do acervo, e a comunicação, entendida como relação homem e objeto, constitui o fim último da ação dos museus, a pesquisa é a função capaz de garantir vitalidade à instituição museológica, regendo praticamente todas as suas atividades. É ela que confere sentido ao acervo, que cria a base de informação para o público, que formula os conceitos e as proposições das exposições e de outras atividades de comunicação no museu. Sobretudo, amplia as possibilidades de acesso intelectual ao acervo, oferecendo instrumentais cognitivos para o uso ou apropriação efetiva dos bens culturais. Ou seja, o conhecimento produzido pelas atividades de investigação permite apreender o bem cultural em suas diferentes dimensões, transformando-o em substrato para as formulações de interpretações do mundo e da sociedade.²⁵

Entendida a importância da pesquisa nesses termos, o descaso com essa atividade conduz ao risco de se operar a mistificação do objeto e o distanciamento do museu com seu compromisso com a formação de uma consciência crítica. A inexistência de atividades geradoras de conhecimento tem resultado em estagnação e isolamento cultural dos museus, quando não na perda da própria identidade institucional. Ou os museus se tornam espaços congelados no tempo, que cristalizam seus acervos em visões dogmáticas, tornando-se pouco atraentes para o público, ou se transformam em centros de turismo e entretenimento cultural, onde o acervo e todas as funções museológicas parecem constituir-se mais em um pretexto que na razão de ser da instituição.

Convém lembrar que a sociedade contemporânea apresenta uma demanda crescente pela democratização do acesso e uso da informação e do conhecimento, e que a produção e disseminação do saber deixaram de estar restritas ao âmbito das universidades, pulverizando-se em diferentes lugares sociais. No entanto, a maioria dos museus ignora esse cenário promissor ao fortalecimento do seu caráter científico-documental, ao se abster do exercício de sua função

²⁴ MENESES. Op. cit. nota 3, p. 108-109.

²⁵ Ver o conceito de acesso cultural TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*, p. 336.

investigativa. Trata-se não apenas de recuperar o vigor científico dos museus, mas encontrar alternativas eficazes de difusão do conhecimento produzido, em face ao processo de universalização dos meios de comunicação. Do contrário, tais instituições estarão condenadas ao confinamento ou ao desvirtuamento de seus propósitos, a caminho de perderem seu sentido no cenário cultural contemporâneo.

Como lugar de pesquisa e de difusão de conhecimento, os museus devem desenvolver estudos em áreas nas quais podem oferecer contribuições específicas. Como já foram apontadas, duas vertentes de pesquisa se apresentam particularmente produtivas para os museus: o trabalho com os objetos enquanto acervo de artefatos, o que implica investigações de aspectos da cultura material das sociedades, e o trabalho com a memória institucionalizada pelas coleções, que envolve revelar os interesses, pressupostos ideológicos, lugares sociais, que orientaram a acumulação de objetos. Em ambas alternativas, os objetos devem ser compreendidos como documentos/monumentos. Constituem suportes de informação, que requerem do historiador um trabalho de crítica e interpretação, capaz não apenas de fazer emergir seus dados, mas também de revelar a trajetória do documento no tempo, como fruto da sociedade que o produziu e o preservou.

Quanto à difusão, de todos os meios disponíveis, a exposição é a contribuição específica que o museu pode oferecer para a socialização do conhecimento, constituindo a linguagem mais apropriada em face de suas atribuições. Segundo Waldisa Rússio,

A exposição não exaure todas as atividades do museu — é preciso deixar claro — mas a exposição é, na realidade, um texto claro, algo que pode ser feito como uma releitura do mundo, é trazer para o museu uma representação do mundo, das relações do homem com a sua realidade, e torná-las tão evidentes (...) que possam despertar uma consciência crítica, inclusive onde ela não existe, ou desenvolvê-la onde ela já está embrionária.²⁶

Se o compromisso com o uso social do conhecimento constitui uma tarefa instigante nos museus, também impõe alguns desafios. Responsáveis pelas investigações que antecedem as exposições, os pesquisadores devem assegurar a comunicação de suas reflexões, tendo sempre a perspectiva da recepção pelo público dos resultados obtidos em seus trabalhos. Para isso é necessário lidar com a especificidade da linguagem espacial e visual dos museus, fazendo com que os objetos, e não o texto escrito, comuniquem idéias.

Como ressalta Ulpiano T. Bezerra de Menezes, a exposição é uma convenção, uma linguagem que se estabelece através dos objetos, que são organizados para produzir sentido. Não se trata de apresentação de objetos, nem de idéia ilustrada por objetos. Concebida como um texto argumentativo, a exposição se vale da carga documental e referencial dos artefatos para enunciar questões formuladas e desenvolvidas pelo pesquisador ou curador. Como um discurso em aberto, não dogmático, que permite diferentes leituras, a exposição adquire, de fato, seu sentido na interação com o público. Isso significa concebê-la como um projeto sempre em construção, destinado não a mostrar a História, mas a sugerir e permitir a compreensão, ainda que provisória e incompleta, de aspectos do passado e das sociedades.²⁷

²⁶ RÚSSIO. Op. cit. nota 9, p. 66.

²⁷ MENESES. Op. cit. nota 13, p. 22-26 e 38-39.

É nesse terreno de um conhecimento que se refaz sempre, desconstruindo e reconstruindo versões, apoiado em evidências do mundo material e expresso pela linguagem visual, que a pesquisa deve enfrentar o desafio de fazer história no museu. Um terreno que, ao impor o intercâmbio contínuo e salutar com o público, é atravessado por memórias e construções identitárias formuladas pela sociedade. Representações do passado que ora se contestam ora se conciliam, e que poderão ter o museu não como palco de sua expressão e legitimação, mas como espaço para o exercício de sua interpretação crítica, capaz de transformar os conteúdos das memórias em matéria prima do conhecimento histórico.

Como se viu, os homens produzem e acumulam objetos em coleções, como uma das maneiras de formular a comunicação entre os mundos visível e invisível. Por analogia, o imobilismo a que estão sujeitos acervos de muitos museus, em decorrência da inexistência de pesquisa, parece incompatível com a idéia de que as coleções se constituem como meios capazes de estender o olhar para além do que se vê. Compreendendo o prolongamento do olhar como a possibilidade de aquisição de conhecimento, somente a atitude investigativa, indutora de reflexão, pode conduzir a percepções que ultrapassem o mero objeto. Trata-se de ampliar a compreensão da realidade humana, na sua dimensão social, histórica e existencial. Processo que não significa endossar necessariamente os valores outorgados às coleções pelos seus criadores originais, uma vez que cabe ao museu hoje possibilitar à sociedade reconstruir sempre e criticamente os sentidos conferidos ao patrimônio cultural.

(Este texto é fruto de discussões desenvolvidas com a historiadora Maria Inez Cândido, Coordenadora do Processamento Técnico do Acervo do Museu Mineiro, a quem agradeço as valiosas contribuições.)

Referências bibliográficas

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1989. v. 16. Homo-domesticação/Cultura Material.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus/Associação dos Amigos do Museu Mineiro, 2002. p. 29-76

CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editores, 1996.

GLEZER, Raquel. Comentário X. MENESES, Ulpiano, T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 3, jan./dez. 1995. Nova Série.

LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984. v. 1. Memória-História.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, NS, n. 115, 1983.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática das identidades culturais nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. 1, 1993. Nova Série.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 2, jan./dez. 1994. Nova Série

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Resposta aos comentários. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 3, jan./dez. 1995. Nova Série.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O Museu na cidade X a cidade no museu; para uma abordagem histórica dos museus de cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 197-205, 1984/1985.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. Museu: memória e acervo. *Comunicações e Artes*, São Paulo, n. 22, 1989.

PESEZ, Jean-Marie. História da cultura material. In: LE GOFF, Jacques (Dir.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1994. v. 1. Memória-História.

PREFEITURA Municipal de Belo Horizonte. *Velhos Horizontes: um ensaio sobre a moradia no Cural Del Rei*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/Museu Histórico Abílio Barreto, 1997.

RÚSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado; estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984.

SUANO, Marlene. Comentário VI. MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da História. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: USP. v. 2, jan. /dez., 1994. Nova Série.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras. 1999. Acesso Cultural.

Prevenção e Conservação em Museus

Maria Cecília de Paula Drumond*

*... para nenhuma obra
existe maior segurança contra a violência
e o dano do que ... a dignidade.*

(Leon Battista Alberti, séc. XV)

*Arquiteta formada pela UFMG (1984), especialista em Conservação e Restauração pelo Cecor/EBA-UFMG (1994) e restauradora da Superintendência de Museus da Secretaria de Estado da Cultura.

I Esculturas, pinturas, obras sobre papel, fotografias

A preservação compõe, junto com a investigação e a comunicação, o cenário das atividades museológicas que, por serem intercomplementares, são igualmente relevantes para a instituição.¹

Preservar, em latim *praeservare*, significa observar previamente, ou seja, prever os riscos, as possíveis alterações e danos, que colocam em risco a integridade física de um bem cultural, os quais devem ser prontamente respondidos pelo trabalho sistemático de conservação. Por conseguinte, a preservação em um museu depende de cuidados especiais por parte daqueles que, no trabalho diário, lidam diretamente com o acervo. Não basta, portanto, apenas guardar um objeto, mas também conservá-lo, zelando por sua inteireza.

Segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*,² conservação é “o conjunto de medidas de caráter operacional — intervenções técnicas e científicas, periódicas ou permanentes — que visam a conter as deteriorações em seu início, e que em geral se fazem necessárias com relação às partes da edificação que carecem de renovação periódica, por serem mais vulneráveis aos agentes deletérios”.

A conservação preventiva enfoca todas as medidas que devem ser tomadas para se aumentar a vida útil do objeto ou retardar seu envelhecimento. Para isto, deve-se, em primeiro lugar, conhecer a estrutura física da peça, ou seja, a matéria e a técnica empregadas na sua confecção, as quais, conjuntamente, irão definir procedimentos básicos de conservação.

Esculturas

Um dos primeiros materiais a serem usados para esculpir imagens no Brasil foi o barro, utilizado nas imagens datadas de meados do século XVI, seguido da pedra, sobretudo da pedra sabão e calcita, empregadas pelos escultores sacros em fins do século XVIII e início do XIX. Mas foi a madeira o material preferencialmente usado na fatura das esculturas religiosas do período colonial do Brasil, em especial aquelas esculpidas em cedro, com o patrocínio dos jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas.³

As esculturas em madeira são compostas por várias camadas. A camada superior, que confere o acabamento final da peça e que é aquela vista pelo espectador a olho nu, é antecedida por diversas outras camadas. A identificação dessas camadas recebe o nome de estratigrafia, que é o estudo das várias camadas ou dos estratos que compõem uma peça.

A estratigrafia, entendida, então, como o registro dos estratos, divide em:

- **entalhamento** - é o trabalho na madeira bruta, que a transforma na figura desejada;
- **aparelhamento** - é o trabalho de aplicação de várias camadas de gesso, dissolvido em cola, para corrigir as imperfeições;
- **bolo armênio** - é a aplicação de uma argila geralmente vermelha para receber o douramento;
- **douramento** - são folhas de ouro batidas, coladas sobre o bolo armênio. O

¹ CHAGAS. *Museália*, p. 46.

² FERREIRA. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 457.

³ ROCHA. *Materiais e técnicas usadas na fatura de imagens sacras durante o período colonial*, p. 3.



Figura 1. Detalhe da estratigrafia de uma peça do século XVIII
Fonte - Acervo Museu Mineiro.

douramento pode ser parcial, quando recebe o nome de reserva, ou sobre toda a peça. As peças podem também ser revestidas por folha de prata;

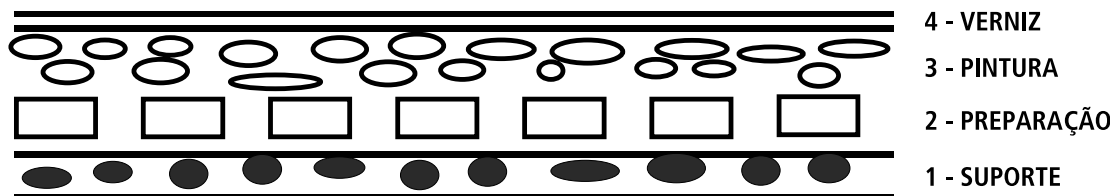
- **policromia** - é a camada de pintura que recobre a peça. Na parte da imagem correspondente à indumentária ou às vestimentas, utiliza-se, geralmente sobre o douramento, pintura a têmpera que se chama **estofamento**. A têmpera engloba, em sua definição, aglutinantes solúveis em água, como a caseína, a cola de cartilagem, a goma arábica, a clara e gema de ovo. Nas partes desnudas do corpo, emprega-se geralmente pintura a óleo, que se chama **carnação**.

Pinturas

A pintura pode ser realizada em diferentes suportes. Encontramos trabalhos de pintura sobre madeira, como, por exemplo, as pinturas de forros de igrejas, e trabalhos de pintura sobre tecido que são predominantes.

Tal como as esculturas, as pinturas sobre tecido apresentam diferentes camadas ou estratos compositivos. Nesse caso, a estratigrafia se divide em:

- **primeira camada** - é o suporte da pintura, ou seja, o tecido, que pode ser algodão ou linho, estirado em um chassi, este geralmente de madeira;
- **segunda camada** - é a camada de preparação, constituída normalmente de uma cola com gesso que, além de preparar a superfície, tem a finalidade de interferir na luminosidade das cores;
- **terceira camada** - é a camada de pintura que pode ser a óleo, a têmpera e tinta acrílica, entre outras. A tinta é o resultado da mistura de pigmento e aglutinante. O tipo de aglutinante usado na preparação da tinta será determinante na classificação da pintura, que poderá ser pintura a têmpera, à base de óleo ou mista (emulsão oleoginosa);
- **última camada** - é a camada opcional, que é a do verniz. Os vernizes são formados por resinas, que podem ser naturais ou sintéticas. São usados também como aglutinantes e têm a função de proteger e realçar as tonalidades das tintas.



Obras sobre papel

A composição do papel, ou seja a identificação da matéria-prima constitutiva e dos processos químicos que foram empregados em sua fatura, é fator determinante para a conservação da obra.

Até o século XVIII, o papel era confeccionado com trapos de linho e de algodão, sendo a madeira introduzida na sua fatura a partir da terceira década daquele século. Em nossos dias, citam-se como matérias-primas, preferencialmente utilizadas, o eucalipto, o pinheiro, a araucária, além do algodão e do linho.

O principal componente da matéria fibrosa, que constitui a estrutura do papel, é a celulose. Além da celulose, têm-se a carga, que é uma substância mineral adicionada com a função de tornar o papel mais opaco, os aditivos, a cola, os corantes e os pigmentos.

Por sofrerem processos para alvejamento e para a extração da lignina, que é uma substância que confere consistência à madeira, os papéis industriais apresentam resíduos nocivos, responsáveis pelo aumento da acidez, diminuindo sua vida útil. A encolagem, ou seja, a adição de cola na fabricação do papel, feita à base de alumínio-resina, também contribui para o acréscimo de acidez. Por essa razão, o papel produzido com o uso da madeira não pode ser considerado permanente.⁴

Encontrado mais facilmente no mercado, o papel fabricado a partir do eucalipto apresenta fibras curtas, não devendo ser utilizado em processos de conservação.

Para os restauradores, o papel mais indicado é aquele composto de pura celulose, sem acidez, com ph (potencial hidrogênio) entre 7,0 e 8,5 e com fibras longas. A fibra de melhor qualidade é a de trapos de algodão ou de linho, por estes apresentarem teor de acidez neutro.

Fotografias

As fotografias, preservadas em coleções públicas e privadas, compõem importante segmento de bens culturais. Como objetos de natureza físico-química bastante complexa, seja na forma de fotografias originais do século XIX em papel albuminado, seja na forma de fotografias preto e branco em papel de gelatina e prata, ou na forma de transparências coloridas contemporâneas (diapositivos), microfiches, microfichas, filmes cinematográficos, estão sujeitas a diversos mecanismos de deterioração.⁵

O suporte para uma imagem fotográfica inclui papel, vidro, plástico, metal, cerâmica e madeira. A camada adesiva transparente sobre o suporte, denominada ligante, pode ser de gelatina (derivada de ossos e couro de animais), albúmen (derivado da clara do ovo) e colódio.

A substância formadora da imagem nos materiais fotográficos monocromáticos (preto e branco) é, em geral, a prata metálica. Os grãos de prata estão

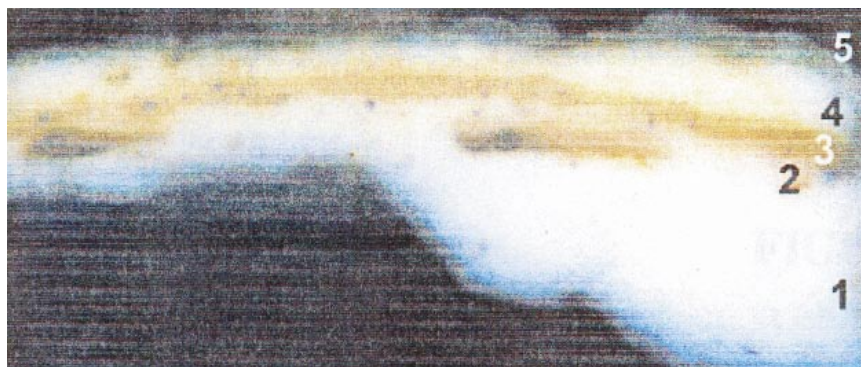
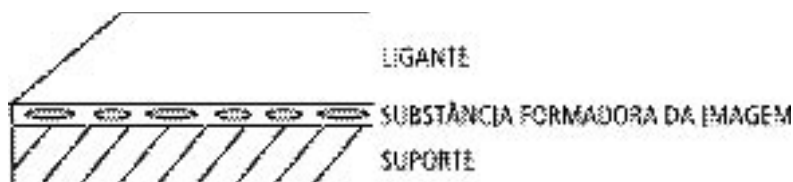


Figura 2. Fotografia de um corte estratigráfico.
Camadas: 1 - Preparação branca;
2 - Rosa; 3 - Marrom claro;
4 - Amarelo; 5 - Cera.
Luz plano polarizada, aumento 66 X.
Fonte – Cecor/UFMG.



⁴ APESC - Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. *Manual de conservação de acervos documentais e noções de restauração de documentos: suporte papel*, p. 15-16.

⁵ BURGI. *Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos - técnica, métodos e materiais*, p. 4.

sujeitos a reações químicas de deterioração em sua superfície, que são aceleradas em situações de umidade relativa elevada, alta temperatura e presença de poluentes atmosféricos.

Nos materiais fotográficos coloridos, as substâncias formadoras da imagem são, em geral, corantes orgânicos, que deterioram mais facilmente.

Segundo Sérgio Burgi,

a formação de uma imagem fotográfica dá-se através da exposição à luz de um material fotossensível, que, em seguida, é processado quimicamente para amplificar e estabilizar o registro original. Uma fotografia, portanto, está também sujeita à qualidade do processamento fotográfico. Os resíduos químicos do processamento podem causar deterioração do registro fotográfico, caso o processamento seja feito de forma inadequada.⁶

2 Degradação do acervo: principais causas

Conhecendo-se a constituição de um objeto a ser preservado, ou seja, identificando-se a sua estrutura física, pode-se entender melhor as causas de sua degradação.

É desnecessário lembrar que a missão primeira de um museu é a de se colocar sempre a serviço da comunidade, o que se concretiza, por exemplo, por meio da exposição de seu acervo. Não se deve esquecer, contudo, que a exibição de peças pressupõe que o espaço reservado para esse fim seja dotado de condições que garantam a segurança e a integridade física do acervo exposto.

Nesta perspectiva, vale dizer que o desafio para o conservador de museu é estabelecer procedimentos que conciliem, harmonicamente, exposição e conservação. Procurando alcançar condições próximas das ideais de preservação, o profissional deve estar sempre ciente de todos os riscos aos quais os objetos freqüentemente se acham sujeitos, por estarem vulneráveis à ação de agentes físicos (luz, temperatura e umidade); agentes biológicos (insetos xilófagos; fungos e bactérias; traças e baratas e roedores); agentes químicos (poluentes e poeira) e mecânicos (vandalismo).

Agentes físicos: luz, temperatura e umidade

Os principais agentes físicos sob a ação dos quais o objeto se encontra exposto são a luz, a temperatura e a umidade.

Luz

A luz apresenta ação nociva sobre obras de suporte frágil, como a tela e o papel, que têm a celulose como constituintes químicos. Após a absorção da radiação ultravioleta (presente em elevado grau na luz natural e na luz fluorescente), inicia-se o processo de reação fotoquímica, que pode ocorrer de duas maneiras:

- por meio da oxidação dos grupos hidroxílicos, que resulta na mudança de cor, na solubilidade e na capacidade de absorção e eliminação de água, tornando o material mais suscetível às variações da umidade relativa. Este tipo de oxidação tem ação clareadora, que causa o desbotamento de alguns papéis e tintas;

⁶ BURGI. *Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos - técnica, métodos e materiais*, p. 7.

- por meio da ruptura das ligações moleculares, que influi nas propriedades mecânicas e causa o enfraquecimento do suporte, deixando-o quebradiço.

No caso de acervos sobre papel (acervo arquivístico — documentos manuscritos e impressos — e acervo bibliográfico — livros e revistas), a luz é um dos fatores mais agravantes no processo de degradação. A luz natural (solar) e as artificiais (lâmpadas incandescentes ou fluorescentes) emitem raios infravermelhos (IV) e ultravioletas (UV), danificando o papel. A foto-oxidação da celulose é irreversível e permanente, ocorrendo mesmo que o material não esteja exposto à radiação ultravioleta. Experiências sobre a incidência de luz solar revelam que o papel tem sua resistência à dobra diminuída em 65% após 100 horas de exposição solar (cerca de dez dias).

No caso das pinturas a óleo e, principalmente, das aquarelas, a ação da luz sobre os pigmentos altera substancialmente as cores. Deve-se lembrar que a luz causa não só mudanças de cor, mas também mudanças na resistência dos materiais, como o enfraquecimento do tecido e a destruição da pintura⁷ e o amarelamento dos vernizes (oxidação).

Em se tratando de acervo fotográfico, a incidência de luz tem também efeito prejudicial.

Os danos podem ser minimizados se houver controle da intensidade da radiação e da duração da exposição do objeto à luz, que poderá ser feito por meio de providências básicas como:

- manter as cortinas fechadas;
- cobrir as vitrines;
- reduzir a iluminação artificial ao mínimo possível nos locais onde os acervos estarão armazenados;
- apagar as luzes das salas, quando não houver visitantes;
- utilizar persianas externas e filtros especiais aderidos aos vidros para barrar a entrada de radiação ultravioleta, de forma a reduzir os efeitos fotoquímicos;
- substituir periodicamente os filtros, em razão da deterioração progressiva;
- evitar a utilização de “flashes”, ricos em raios UV e IV.

O fluxo luminoso recomendado pela Unesco para objetos de suporte sensível, medido em lumens (unidade de fluxo luminoso ou da luz que emana de uma fonte), não deve ultrapassar os seguintes limites:

- para têxteis, aquarelas, manuscritos, objetos de história natural (animais empalhados, plantas, insetos): cinco lumens;
- madeiras pintadas, pinturas a óleo, laca, objetos de marfim e similares: quinze lumens.

Adotando-se o lux como unidade que corresponde à incidência de um lúmen por metro quadrado, os limites de iluminação recomendados são:

- 150 lux para pinturas a óleo, couros, lacas;
- 50 lux para têxteis, aquarelas, tapeçarias, desenhos e todos os espécimes botânicos.

⁷ THOMSON. *The museum environment*, p. 3.

O instrumento recomendado para medir a quantidade de luz de um ambiente é o luxímetro, que, por possuir um fotômetro, mede a iluminação de qualquer fonte de luz.

Temperatura e umidade

A temperatura e a umidade são também agentes físicos cujas ações devem ser cuidadosamente observadas. Podem provocar sérias e, muitas vezes, irreversíveis alterações nos objetos, causadas pela movimentação das moléculas constituintes da matéria, o que se dá por meio do inchaço ou da retração da madeira ou da tela. Esta movimentação pode ocasionar tanto o descolamento da camada de policromia ou craquelês na pintura quanto rachaduras na madeira.

Temperaturas altas podem ocasionar alteração de cores e aceleração de processos químicos indesejáveis. O aumento de aproximadamente 10°C duplica a velocidade da maioria das reações químicas, favorecendo a degradação do objeto. Quanto mais elevada for a temperatura, mais umidade a atmosfera poderá reter. Por outro lado, a queda brusca de temperatura causa a redução de quantidade de água suportada pelo ar, motivando condensação de umidade e formação de gotas de água.

Nos casos de ambientes que guardam acervos sobre papel, a falta de controle da temperatura e da umidade poderão provocar manchas e diminuir a resistência do papel, contribuindo para que este se rasgue com facilidade. Pesquisas revelam que quanto mais a temperatura for mantida baixa maior será a durabilidade do papel, lembrando ainda que papéis mais secos são mais difíceis de serem atacados por cupins.⁸

Ressalta-se também que o excesso de umidade do ar é mais prejudicial do que um ambiente seco, uma vez que o papel tende a absorver ao máximo a umidade do espaço em que se encontra guardado. Atingidos pelo excesso de umidade, os documentos impressos e manuscritos terão seu estado de conservação comprometido por borramento das tintas, desprendimento de adesivos e aparecimento de manchas ocasionadas pela oxidação das substâncias metálicas contidas no papel e na tinta.

No caso de objetos em metal, os índices de temperatura e umidade inadequados também provocam oxidação, seguida de corrosão, e, no caso de peças de couro, a oxidação da gordura e a perda de umidade em condições secas causam pigmentação.⁹

Estes fatores podem ser evitados se forem tomados cuidados básicos na escolha dos espaços de exposição e de acondicionamento do acervo. Vale lembrar que o controle da umidade é processo bastante delicado, uma vez que até mesmo o vapor de água lançado no ar pela respiração dos visitantes ou mesmo trazido nas roupas e calçados molhados pode gerar mudanças nas condições climáticas no interior do museu, criando um microclima favorável às formações microbiológicas sobre as paredes e sobre o acervo. Deverão ser observadas, portanto, as seguintes regras básicas:

- observar cuidadosamente a localização das janelas em relação à obra, a insolação da sala e as condições gerais das paredes externas do prédio do museu,

⁸ BARBACHANO; BENY. *O processo de restauração de documentos gráficos*, p. 6.

⁹ BECK. *Manual de preservação de documentos*, p. 21.

- verificando nestas a presença de sinais ou de agentes causadores de umidade, como rachaduras, goteiras e infiltrações;
- observar a colocação correta dos objetos, longe de correntes de ar, de portas, de janelas, de plantas ornamentais ou de velas;
 - manter o mobiliário afastado das paredes, buscando circulação de ar;
 - evitar a presença de número excessivo de visitantes no interior do museu e também a presença de pessoas com roupas ou calçados molhados;
 - não usar panos úmidos na limpeza do chão das salas de exposição e da reserva técnica;
 - realizar inspeção periódica nos espaços, verificando as condições das paredes e dos telhados do prédio no que se refere à presença de rachaduras, goteiras e infiltrações;
 - proibir os funcionários e usuários do museu de se alimentarem nas salas de exposição e reserva técnica.

A temperatura do ambiente deve estar entre 20 a 23°C, e a umidade relativa, entre 50 e 60%. (Entende-se por umidade relativa a quantidade de vapor de água contida na atmosfera em relação à quantidade máxima de vapor de água possível de existir na atmosfera em uma dada temperatura). Ressalta-se que esses parâmetros são relativos, devendo-se considerar, principalmente, as condições ambientais às quais o acervo está adaptado.

Como a oscilação brusca da temperatura e da umidade relativa é um dos maiores perigos para a conservação do acervo, ocasionando desprendimento da policromia, craquelês, empenamento e rachaduras, recomenda-se que esses índices não ultrapassem respectivamente a 5°C e 10%, no período de vinte e quatro horas. Lembrar que obras conservadas em igrejas durante dezenas de anos, por vezes séculos, suportaram bem essa permanência, sem desprendimentos, porque as condições de temperatura e de umidade relativa não variaram naquele ambiente ao longo do tempo. Por outro lado, arqueólogos presenciaram a degradação, em poucos minutos, de descobertas preciosas e intactas, que, expostas repentinamente à atmosfera, danificaram-se em definitivo.

O tratamento preventivo contra a deterioração do acervo não pode ser feito sem o acompanhamento por um período de pelo menos um ano dos índices de variação da umidade relativa e da temperatura.¹⁰ Recomenda-se a utilização de equipamentos de medição adequados, que são: o higrômetro, usado para medir a umidade relativa do ar; o higrógrafo, para a medição e o registro contínuo da umidade relativa do ar e o termohigrógrafo, para medir e registrar a umidade relativa e a temperatura, ao mesmo tempo.

O controle de umidade relativa e da temperatura é uma necessidade básica também na preservação do acervo fotográfico. Recomendam-se temperatura abaixo de 21°C e umidade relativa entre 30% e 50% para negativos e fotografias em preto e branco. Para fotos coloridas, indicam-se os índices de 2°C e 30%.

Em ambientes fechados, como armários e mapotecas, pode-se controlar a umidade relativa através de métodos passivos, utilizando-se vedação em forma de tampão, a exemplo da sílica gel. Nesses espaços, há necessidade da presença de um higrômetro para o controle da umidade relativa.

¹⁰ GUICHEN. *Climatização em museus*, p. 46.

Finalmente, deve-se ressaltar a importância de um estudo preliminar do espaço físico de armazenamento e de exposição do acervo. Em geral, o projeto de climatização deverá se ajustar às reais condições econômicas da instituição. Há de se lembrar que, além da implantação, existem os custos de manutenção do sistema, envolvendo o consumo de energia elétrica e a reposição periódica de peças. Além disso, deve estar prevista a aquisição de equipamentos de substituição, que devem estar disponíveis em caso de pane, uma vez que interrupções são proibidas sob o risco de se anularem os benefícios conseguidos pela estabilização dos parâmetros climáticos. Por conseguinte, deve-se optar por uma climatização passiva e natural, que interferirá no ambiente e na arquitetura dos espaços, evitando-se a climatização mecânica, que é onerosa.

Agentes biológicos: insetos xilófagos, fungos e bactérias; traças e baratas; roedores

Os ambientes úmidos (acima de 75% de umidade relativa), os ambientes quentes (acima de 30°C de temperatura), os ambientes escuros e de pouca ventilação são os mais propícios para a vida dos microorganismos, insetos e pequenos roedores.

Insetos xilófagos (cupins e térmitas)

Uma das maiores e mais letais ameaças aos acervos são os cupins. Cada vez mais resistentes a diferentes tipos de combate, vão se acostumando aos inseticidas que, potencializados, tornam-se prejudiciais à saúde do homem.

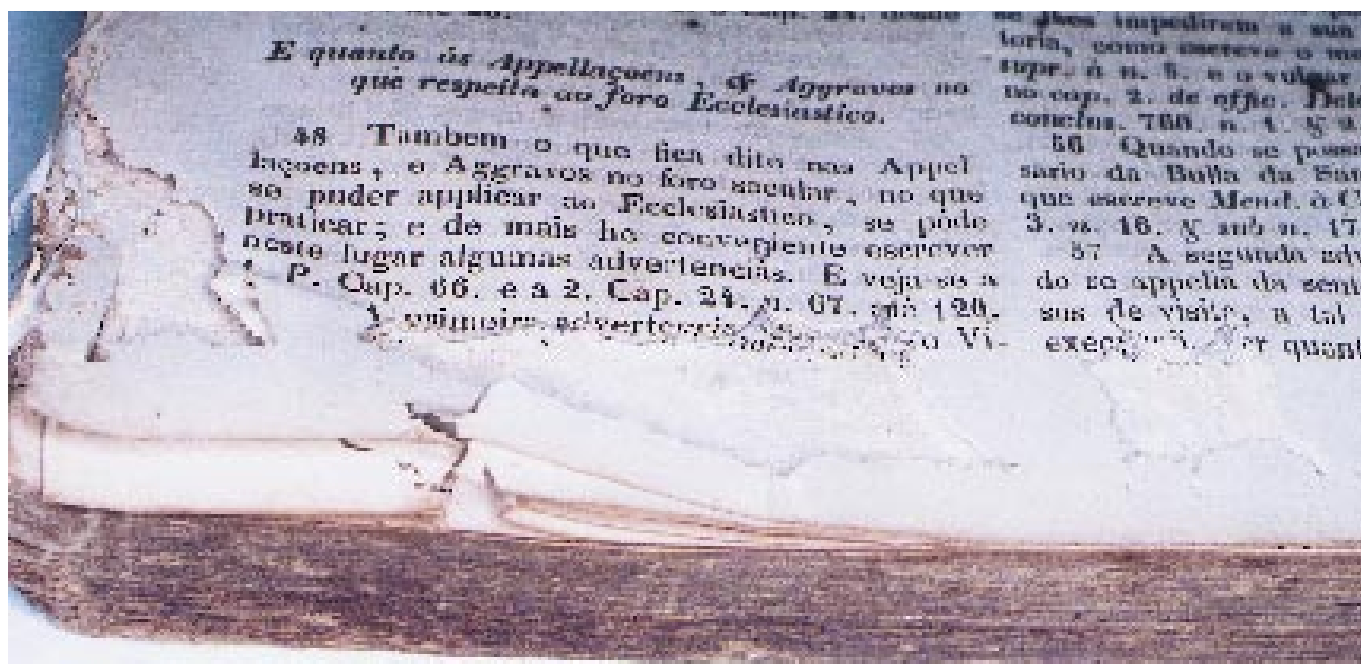


Figura 3. Livro danificado pela ação de cupins
Fonte - Acervo Museu Mineiro.

O ataque de cupins às construções pode iniciar-se de várias maneiras:

- pelo solo, onde se encontram cupins subterrâneos (térmitas). Neste caso, o inseto se desloca através de pilares, dutos, paredes e muros, pelo interior ou superfície, chegando a contaminar toda a edificação;

- por meio de materiais contaminados, componentes construtivos, embalagens, bases de madeira, painéis e mesmo acervo infestado, em razão de a visualização nem sempre ser fácil;
- pela presença acentuada de umidade em objetos de madeira, o que, degradando a celulose, possibilita a instalação de fungos e cupins;
- por meio de árvores e arbustos implantados ainda que parcialmente contíguos às paredes da edificação que, atacados por cupins, servem de passagem para insetos do solo até as construções;
- por ocasião da revoada de cupins, que acontece nos meses de agosto e setembro. Nessa época os insetos apresentam forma alada, encontrando-se à procura de par para acasalamento. Perdendo as asas, instalam-se na madeira ou em papel. Atuam de forma rápida, e sua presença é notada por meio de esferas bem pequenas (excremento do cupim), que são jogadas para fora da madeira. As asas leves e translúcidas, os caminhos cobertos e os orifícios na madeira, de aproximadamente 1 mm, são indicativos seguros da presença de cupins.

A incidência de um pó bem fino, como talco, numa determinada área, aponta para a infestação do objeto por broca, inseto semelhante a um besouro preto. As brocas são um dos mais perigosos insetos devoradores de livros e documentos. Não podendo se alimentarem caso o corpo da larva estiver em falso, têm preferência pelos lugares estreitos. Por este motivo, recomenda-se que livros e documentos não sejam guardados muito próximos e apertados nas estantes. Estes devem conservar um ligeiro afastamento entre si, de forma a impedir a instalação de brocas.

Métodos de prevenção contra cupins

A primeira ação preventiva deve ser a inspeção periódica. Deverão ser estabelecidas rotinas de vistorias em locais específicos, tais como vãos dos telhados, ambientes úmidos e escuros, sob escadas de madeira e sob assoalhos.

Recomenda-se o controle das condições de temperatura e umidade no interior do edifício e a inspeção das embalagens e do isolamento das peças infestadas. Sugere-se também que se mantenha registro de controle de pragas.¹¹

A ação protetora contra os cupins pode se dar através de dois métodos:

I. Método químico preventivo

Com efeito residual, esse método consiste na aplicação de produto especial para prevenir a infestação. Existindo várias indicações para esse fim, deve-se observar se o produto possui registro federal e estadual para uso; se é fabricado por indústria idônea, conhecida e responsável; se oferece uma boa margem de segurança ao usuário e, por fim, se tem registro de ação efetiva contra o inseto.

Durante a aplicação, recomendam-se os seguintes cuidados:

- o produto não deve cair e nem escorrer sobre a pintura;
- não pode corroer os materiais;
- não pode alterar a coloração da madeira;
- deve ser inócuo;
- deve ser aplicado em local ventilado.

¹¹ ACPCA - Asociación para la conservación del Patrimonio Cultural de las Américas. *Plan para la preservación de colecciones*, p. 2.

2. Método químico curativo

Sem efeito residual, este método é usado para eliminar os insetos, em caso de se constatar infestação. São usados geralmente gases, que, por terem efeito letal, requerem, no ato de aplicação, a presença de profissionais habilitados. A utilização de nitrogênio, nas câmaras, é mais indicada por não trazer risco ao homem.

Após a desinfestação, os pequenos orifícios causados pela ação dos insetos na superfície da madeira devem ser vedados não somente para se evitar nova infestação, mas também para que, caso a imunização tenha sido insuficiente ou caso ocorra nova infestação, os orifícios reabertos sejam notados.

Fungos e bactérias

Os fungos constituem também séria ameaça para a conservação dos acervos. Seus esporos, que permanecem em suspensão sobre as partículas de poeira, quando encontram umidade e calor favoráveis, instalam-se na superfície das obras, eclodem e começam a se desenvolver. Em estágio avançado de apodrecimento, a madeira apresenta visível mudança de cor e aspecto esponjoso, desfazendo-se facilmente em fragmentos, isto é, com resistência mecânica nula.¹²

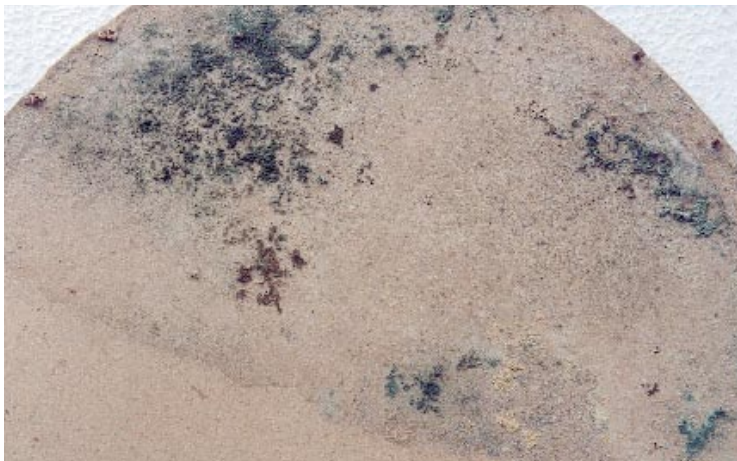


Figura 4. Infestação de fungos na superfície de um documento
Fonte - Acervo Museu Mineiro.

As manchas causadas pelos fungos nas obras são geralmente irreversíveis. Para evitar a contaminação, é necessário que o ambiente seja ventilado, limpo, seco e com controle de temperatura (os fungos são paralisados a uma temperatura de 40°C e eliminados a 45°C). A ventilação pode ser obtida com a instalação de ventiladores de teto.

As manchas causadas por bactérias se diferenciam daquelas causadas por fungos devido a seu aspecto mais compacto. A princípio, apresentam-se em diferentes cores e, no final, em razão da composição do suporte, tornam-se castanho escuro.

Além do controle da temperatura e da umidade, deve-se cuidar para que os livros não fiquem muito próximos uns dos outros nas estantes, e nem muito próximos do chão, das paredes e do teto. O uso de aparelho do tipo *Sterilair*, utilizado para esterilização do ar, é recomendado, tendo em vista o baixo consumo de energia e a desprezível emissão de calor.

Traças e baratas

As traças podem ser combatidas por meio de vistoria periódica nos acervos e de limpeza mecânica. Cada documento em papel e cada folha do livro deverão ser limpos com um pincel bem macio.

Outra providência é o uso de sachês de ervas aromáticas, como, por exemplo, o cravo, o orégano, a canela, o manjericão, tomando o devido cuidado para que estes não se encostem no acervo.

Tal como as traças, as baratas causam danos nos objetos, documentos e livros. Preferem lugares úmidos e escuros. Geralmente, desenvolvem-se nos depósitos, nos dutos de refrigeração e nos ralos. São atraídas pelos resíduos de

¹² MINC - Ministério da Cultura/ SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória. *Manual Técnico 1 - madeira, características deterioração, tratamento*, p. 23.

alimentos e, por isto, é necessário que o ambiente seja mantido constantemente limpo.

Roedores

Os roedores preferem ambientes quentes, úmidos e escuros. Para se manterem aquecidos, utilizam papéis, couros, tecidos e plásticos picados. A invasão dos depósitos pode ser feita pelas janelas, portas, forros e pisos, bem como por túneis escavados nas paredes. Além dos grandes estragos que podem provocar nas coleções, oferecem o risco de transmissão de enfermidades ao homem.

Entre os produtos de ação repulsiva para os ratos, podem ser citados a nafalina, o azeite de pinho, o azeite de cedro e as essências de limão ou menta.

Os agentes biológicos a que nos referimos — insetos xilófagos; fungos e bactérias; traças e baratas e roedores — deverão ser conhecidos e combatidos sistematicamente e, sempre que possível, de forma profilática.

Agentes químicos: poluentes e poeira

Poluentes

Considerados um dos mais sérios problemas ambientais da atualidade, os poluentes causam rápida destruição do acervo, independente do suporte, seja papel, tela, pedra ou metal.

Mesmo no interior de edificações, pode ocorrer a contaminação do ar, como por exemplo, pela fumaça de automóveis ou de cigarro. Por conseguinte, deve-se estar atento a esses fatores, procurando barrar o ar poluído por meio de instalação de filtros nas janelas ou mantendo fechadas aquelas que estão voltadas para as vias públicas. Para a vedação, podem ser utilizadas telas do tipo *pelon* (entretela sem goma), dispostas em várias camadas conforme a necessidade. Nos espaços internos, deverá ser proibido fumar, recomendando-se a instalação de exaustores.

Poeira

A poeira deve ser considerada também como sério risco para o acervo, uma vez que seu acúmulo pode reter umidade, criar condições propícias para o desenvolvimento de microorganismos e facilitar a infestação de insetos e de poluentes, causando degradações, como manchas.

Recomenda-se que, nas janelas, sejam colocadas cortinas, visando barrar a entrada de poeira e luz direta. As obras sobre papel devem ser guardadas em caixas de papelão, cartão não ácido e forradas com papel alcalino.

Agentes mecânicos: vandalismo

A ação direta do homem é também fator de deterioração e está relacionada com as formas inadequadas de manuseio, de armazenamento e de exposição dos objetos.

As degradações podem ser causadas indiretamente pelo homem, que se coloca, muitas vezes, como agente poluidor da atmosfera. Em outros casos, o homem é diretamente responsável por danificações, que são frutos de vandalismos,

alguns dos quais facilmente evitáveis. Recomendam-se a fixação de quadros de instrução, a boa limpeza do ambiente, vigilância constante, a colocação correta dos objetos em vitrines, o uso de barreiras ou anteparos, como cordões, grades, vasos, estrados elevados ou fita sinalizadora no assoalho, enfim, a consciência plena da riqueza cultural que se acha sob a guarda da instituição.

3 Manuseio, acondicionamento, embalagem e transporte de objetos

Para garantir o prolongamento da vida útil do objeto, é necessário que sejam adotadas normas de manuseio, de acondicionamento, de embalagem e de transporte.

Manuseio

O manuseio inadequado de uma peça pode ser causador de danos muitas vezes irreparáveis. O objeto de museu, seja quadro, escultura, mobiliário, indumentária, é peça frágil que pode sofrer danificações de diferentes ordens, como furos, rasgos, rompimentos, manchas e quebras.

Em seu manuseio, deverão ser observados procedimentos diversos:

- deve-se evitar o transporte desnecessário do objeto e, caso seja inevitável, deve-se verificar seu estado de conservação, visando garantir segurança máxima no manuseio;
- durante o manuseio, deve-se evitar o uso de materiais que possam manchar, riscar, descolorir, inflamar, a exemplo de canetas (esferográficas e sobretudo hidrográficas), tintas e produtos de limpeza. Recomenda-se o uso de lápis 6B e borracha, em caso de serem feitas anotações próximas às obras;
- nunca se deve escrever, marcar ou fixar papéis, de qualquer forma ou sob qualquer pretexto, no verso de um objeto;
- devem ser observados, cuidadosamente, a vestimenta e os acessórios que se usam durante o manuseio de um objeto. Um botão de roupa, uma fivela de cinto, um anel ou a pulseira de um relógio podem esbarrar e danificá-lo. Por serem considerados de risco devem, portanto, serem retirados;
- durante o manuseio, as mãos devem estar sempre limpas, sem qualquer loção, creme ou produto semelhante, e cobertas por luvas brancas e de algodão leve. Mesmo os objetos de metal não podem ser tocados sem luvas, pois impressões digitais corroem o metal. As pedras, por serem materiais porosos, absorvem facilmente poeira e gordura, sendo também, neste caso, imprescindível o uso de luvas. Na impossibilidade de luvas, recomenda-se o uso de panos leves de algodão, toalhas do tipo *Perfex*, papel toalha ou similares. Objetos pesados e com superfícies em estado bruto devem ser manipulados com luvas grossas.¹³ O manuseio de peças muito lisas, que escorregam com facilidade, dispensam o seu uso. As mãos devem ser lavadas ainda com maior cuidado, pois qualquer sujeira ou oleosidade dos dedos serão transferidas para a peça, danificando-a, muitas vezes, de forma irreversível;

¹³ OURIQUES; LIENNEMANN; LANARI. *Manuseio e embalagens de obras de arte*: manual, p. 13.

- o objeto deve ser sempre carregado com as duas mãos, como indicado na Figura 5;
- durante o manuseio, o apoio da peça deve ser feito nos quatro dedos e na palma da mão;
- sempre que o objeto apresentar partes soltas, elas devem ser manuseadas em separado;
- em caso de acidente, somente um restaurador experiente e autorizado poderá recuperar o objeto danificado;
- por fim, recomenda-se não fumar no ambiente em que o acervo se encontra exposto ou acondicionado, uma vez que a peça estará sujeita a perda por incêndio e a danificações provocadas pela fumaça.

Cada categoria de acervo obedece a normas de manuseio específicas, que são definidas de acordo com o material e a técnica empregada em sua fatura:

Quadros

Devem ser transportados um por um, segurando-os pela moldura, evitando-se tocar nas telas.

As telas não emolduradas deverão ser seguras pelo chassi. Os polegares não devem tocar a face frontal da moldura.

As pinturas a óleo sobre tela sem moldura e sem chassi não devem nunca ser enroladas. Caso seja inevitável, a obra deve ser enrolada em um cilindro grosso, com a superfície pintada coberta com uma folha de papel neutro. Lembrar que a face pintada da obra deve estar voltada para fora, de forma que a camada pictórica seja distendida e não comprimida, conforme mostra o desenho ao lado.

Esculturas

Devem ser manuseadas pela base, com uma das mãos segurando firmemente o corpo da peça.

Não devem jamais ser levantadas por suas partes mais delicadas, como, por exemplo, beiradas, braços e outras partes projetantes.

Os objetos, de grandes dimensões, devem ser manuseados por duas ou mais pessoas.

Preferencialmente, deve-se usar um carrinho, composto por uma tábua apoiada em quatro rodas pequenas emborrachadas, para facilitar o deslizamento do carro, evitar ruídos e reduzir a trepidação dos objetos, conforme Figura 6.



Figura 5. Modo correto de transportar o objeto

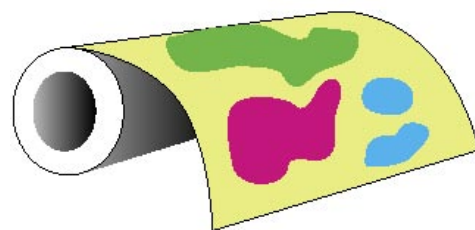
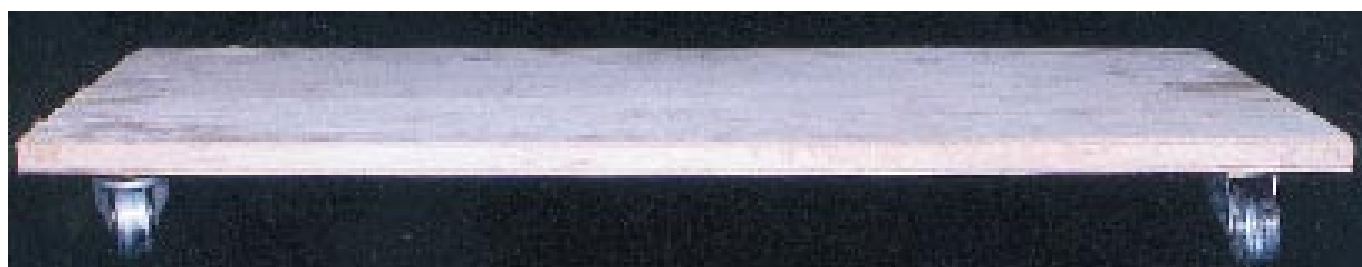


Figura 6. Modelo de carrinho para transportar peças de grande porte



Obras sobre papel

Devem ser emolduradas, à exceção daquelas que se encontram em ambientes úmidos.

As peças sobre papel que não estão montadas ou encadernadas devem ser carregadas sempre sobre uma folha limpa de papelão ou entre duas folhas de papelão. Deve-se ter cuidado para que antes sejam cobertas com uma folha de separação.

A obra sobre papel nunca pode ser enrolada. Caso seja inevitável, deve ser colocada em um cilindro grosso.

A obra não emoldurada somente deve ser segura pelas extremidades superiores, mesmo assim, durante operações que não impliquem qualquer tipo de deslocamento.

Todas as obras devem ser mantidas sempre com a face voltada para cima.

As obras encadernadas devem ser manuseadas cuidadosamente. As páginas deverão ser passadas devagar, pela extremidade superior, sem umedecer a folha.

Para documentos manuseados frequentemente por pesquisadores, estudantes e visitantes, recomendam-se a reprodução e a disponibilização de cópias.

Tecidos

Devem ser manuseados em posição horizontal, apoiados sobre os dois braços.

Acervo fotográfico

Recomenda-se a reprodução fotográfica dos originais como medida de prevenção, reduzindo assim o manuseio dos mesmos. Entretanto, não se deve supor que a simples reprodução fotográfica solucione os problemas de preservação, pois as reproduções estão igualmente expostas aos mesmos riscos de degradação que as fotografias originais, isto é, estão também sujeitas a fatores externos e internos que determinam sua conservação.

Devem ser observados os seguintes procedimentos:

- não usar cliques ou grampos nas fotografias;
- não escrever nas fotografias com canetas. Caso necessário, usar lápis macio (6B) no verso;
- não usar fita adesiva, cola ou etiqueta, na frente ou no verso, e nem mesmo nos envelopes que contenham fotografias;
- não colocar os dedos sobre os negativos ou sobre as fotografias;
- não guardar material fotográfico em ambientes que recebam luz solar direta sobre os arquivos.

Acondicionamento

Os objetos, quando não estiverem em exposição, devem ser guardados nas reservas técnicas. Estas devem ser espaço seguro, sem janelas externas e com ampla porta de acesso, em aço, para a locomoção de peças de grandes dimensões. A estabilidade climática em seu interior deve ser mantida. Os pisos e revestimentos deverão ser de fácil limpeza e não inflamáveis. As paredes externas

expostas à insolação devem ser equipadas com câmaras de ar, de forma a se criar uma segunda parede próxima à primeira, ou protegidas por materiais termoisolantes. Não devem ter canalização de água e cabos de alta tensão.

Seu mobiliário deve permitir perfeita aeração. Recomenda-se que o afastamento entre as estantes seja de, no mínimo, 75 cm, com corredor de acesso de 1 m de largura. É importante para a aeração que seja mantido afastamento de 20 cm entre as paredes e as estantes.

Devem ser observados cuidados específicos no acondicionamento dos objetos, de acordo com as suas respectivas naturezas.

Quadros

Os quadros devem ser acondicionados de forma enfileirada, com os maiores atrás e os menores na frente, e intercalados com um pedaço de espuma, papelão ou similar.¹⁴ Devem ser colocados face com face e verso com verso, procurando uma combinação onde apenas as molduras fiquem encostadas entre si, conforme mostrado na Figura 7.

Os quadros com pinturas sobre tela devem estar sempre na posição vertical para que a tela não seja marcada pelo chassi.¹⁵

A frente da moldura de uma obra menor nunca deve ficar apoiada na superfície pintada da obra imediatamente à sua frente. Molduras ornamentadas devem ter partes salientes acolchoadas. Recomenda-se que os quadros sejam fixados em trainéis, que são espécies de painéis que se movimentam por trilhos, conforme mostra a Figura 8, ou então acondicionados em escaninhos individuais.

Uma opção para o armazenamento de quadros de grande porte pode ser uma estante com estrutura de *metal*, forrada com feltro, com as divisórias feitas com fios de *nylon* para não danificar as molduras, conforme Figura 9.

É de extrema importância que os objetos não fiquem em contato direto com o piso. Para isso, é essencial o uso de almofadas ou blocos de madeira acolchoados com espuma, flanela ou tecido macio, com a face de apoio revestida por material antiderrapante para evitar acidentes. Em caso da necessidade de se apoiar um quadro sobre o chão, este deve estar forrado com carpete ou ter um tablado.



Figura 7. Forma correta de enfileiramento de quadros

¹⁴ OURIQUES; LIENNEMANN; LANARI. *Manuseio e embalagens de obras de arte*: manual, p. 26.

¹⁵ *Ibidem*. p. 25.



Figura 8. Trainéis para acondicionamento de quadros na reserva técnica



Figura 9. Estante para o acondicionamento de obras de grande porte

Obras sobre papel

As obras sobre papel devem ser guardadas em mapotecas, “empilhadas”, com folhas intercaladas por papel de seda de ph neutro, caso não se possa confeccionar caixas individuais em papel-cartão de base alcalina. Sempre que for necessário manusear uma determinada obra que esteja acondicionada em pilha, todas as outras deverão ser retiradas uma a uma, formando uma pilha nova ao lado, até se encontrar aquela que está sendo procurada.

Recomenda-se que seja confeccionado *passé-partout* para cada obra, que, além de oferecer proteção, permite que a obra seja manipulada com maior facilidade.

O emprego do papel *kraft*, em embalagens de obras dessa natureza, embora seja bastante comum, é extremamente condenável, pois esse tipo de papel, de ph ácido, contém lignina, enxofre, que, migrando para o documento, ocasiona sérios danos.

O acrílico nunca deve ser usado para obras com desenho a carvão, grafite ou pastel, porque sua eletricidade estática pode atrair partículas dos materiais compositivos e causar danos à superfície das peças.

As obras sobre papel também não devem estar em contato com jornais, pois o teor altamente ácido desse tipo de papel compromete a conservação do documento.

O couro é também material que oferece danos às obras em papel. Apresenta grande sensibilidade à acidez, que, ocasionando alterações de coloração e quebra na estrutura fibrosa, transforma-o em pó vermelho. Tal fenômeno é observado, geralmente, nas partes de livros encadernados em couro e que ficam mais expostos ao ar.

Deve ser mantido espaço entre os livros guardados em estantes, pois é importante que o ar circule, de forma a se evitar contaminação por insetos e fungos. Preferencialmente, as estantes devem ser de aço, evitando-se as de madeira. Quando necessário, sugere-se o uso de bibliocantos, para impedir o tombamento dos livros.

Por fim, deve ser lembrado que é proibido, sob qualquer pretexto, dobrar ou enrolar documentos, escrever em seu verso ou marcá-los diretamente, exceto nos casos em que o documento ou a obra estejam protegidos por um cartão de fundo ou similar. Caso seja necessário, as anotações devem ser feitas nesse cartão, utilizando-se lápis macio (6B).

Tecidos

Os tecidos nunca devem ser armazenados em sacos plásticos. Recomenda-se que sejam guardados sempre envolvidos em papel de seda, ou pendurados em cabides acolchoados e forrados por tecido branco e sem goma. Podem também ser enrolados em tubos de papelão ou PVC, envolvidos com acetato e acolchoados. A decoração do tecido deve ficar sempre para o lado externo.

Material fotográfico

Cada foto deve ter uma proteção individual. Os invólucros devem ser de papel ou plástico de boa qualidade, com ph neutro. Papel manteiga e papel cristal são ácidos e, portanto, não devem ser utilizados para o acondicionamento. Os invólucros de plástico devem ser de poliéster, triacetato de celulose, polietileno ou polipropileno. Não se deve recorrer ao PVC (cloreto polivinílico), pois atacam quimicamente o material fotográfico. No caso da impossibilidade do controle da umidade relativa, deve-se optar por protetores de papel neutro na forma de *folders* ou envelopes.

Os negativos e diapositivos também devem ser acondicionados em invólucros individuais fabricados com materiais apropriados. Do mesmo modo, fotografias sobre papel devem receber proteção individual, e os envelopes devem ser confeccionados à base de dobraduras, sem cola.

Fitas eletromagnéticas nunca devem ser guardadas em armários metálicos, devido ao risco de propagação de cargas eletromagnéticas, que podem afetar os registros.

Os filmes em base de nitrato de celulose devem ser acondicionados separadamente do resto do acervo, por serem inflamáveis e sofrerem combustão espontânea. Além disso, os gases gerados durante a decomposição do nitrato de celulose causam a deterioração das demais fotografias. Identificam-se os filmes flexíveis, fabricados e processados até 1950, como aqueles suspeitos de serem feitos com nitrato de celulose. O odor de ácido nítrico é indicativo da presença de nitrato de celulose. Neste caso, recomenda-se a duplicação imediata do material fotográfico.¹⁶

O mobiliário para acondicionamento de acervo fotográfico deve ser de aço com pintura polimerizada.

Como recomendação final, para acondicionamento de acervos, recomenda-se, para objetos de pequenas dimensões, confeccionados por materiais frágeis, a colocação sobre superfícies acolchoadas, como algodão e manta acrílica.

¹⁶ BURGI. *Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos* - técnica, métodos e materiais, p. 9.



Figura 10. Modelo de caixa para o transporte de escultura

Embalagem

A embalagem é fator de extrema importância para que o transporte dos objetos se proceda de forma correta e segura.

Aqueles objetos que serão submetidos a transporte em caminhões, para locais distantes, devem ser acondicionados em caixotes sólidos de madeira, equipados com alças aparafusadas. A embalagem deve ser, em cada dimensão, 6 cm maior do que as dimensões do objeto a ser transportado. A Figura 10 mostra um modelo de caixa apropriada para o transporte de uma escultura.

O interior do recipiente deve ser impermeabilizado com isopor e/ou papel impermeável. No caso de telas, a proteção pode ser feita pelo verso, usando-se isopor com as mesmas medidas do chassi, conforme mostra a Figura 11.

Antes de encaixotados, cada objeto deve ser revestido por material específico.

Os objetos tridimensionais devem ser embrulhados com tecidos não ácidos, papel de seda de pH neutro ou algodão, e os objetos de vidro devem ser revestidos por papel de seda ou similar, sempre de pH neutro. Peças em material acrílico não devem jamais serem revestidas com fita adesiva, devido à dificuldade da remoção das marcas da cola. Fita adesiva, grampos, barbante ou cola não devem ser usados diretamente sobre qualquer objeto.

Para proteção adicional, deve-se sobrepor ao embrulho invólucro de espuma de poliuretano ou lençol fino. Os vidros que se acham sobre pinturas ou desenhos devem ser encobertos por malha de fita crepe, para garantir maior proteção à obra, no caso da quebra do vidro, conforme desenho abaixo.

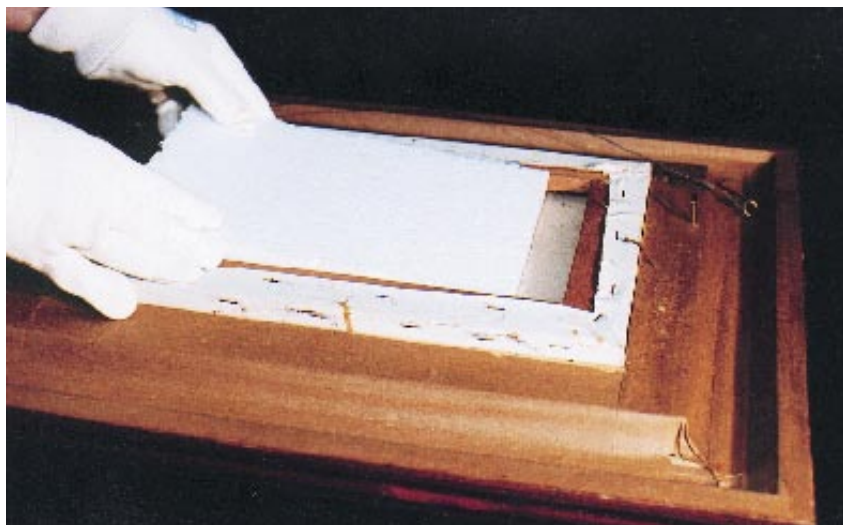
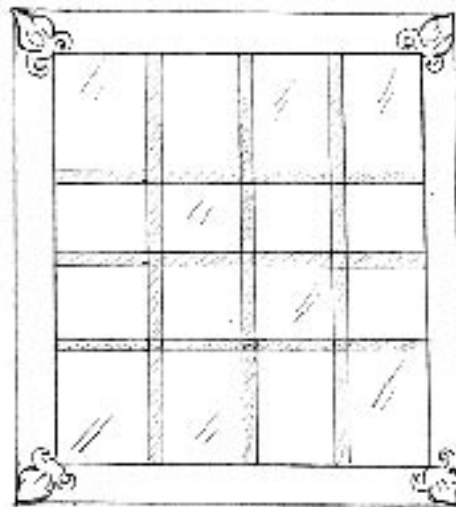


Figura 11. Proteção da tela para o transporte



A embalagem dos objetos é finalizada com a preparação das instruções para a sua desembalagem e reembalagem.

Para o transporte em pequenas distâncias, as peças devem ser embaladas uma a uma, primeiramente com papel *no-woven* (entretela de papel sem goma), papel de seda ou similar, seguidos de plástico bolha, com as bolhas viradas para fora, e por último, papel *kraft*. As partes pontudas e salientes devem ser acolchoadas com tecido

de algodão ou com plástico bolha dobrado. Os espaços vazios das esculturas ou objetos tridimensionais devem ser preenchidos com papel de seda ou *no-woven* (*pelon*) amassados.

As embalagens devem ser marcadas em seu exterior com instruções que facilitem o manuseio. As marcações devem ser as convencionais, claras e legíveis (“para cima”, “frágil”, “cuidado”, etc.), conforme desenho a seguir. Os objetos devem ter seu respectivo número de registro afixado na embalagem, a qual deve conter informações relativas ao peso e dimensões da peça a ser transportada.



Para o caso de embalagens especiais, recomenda-se como referência a publicação *Manuseio e embalagem de obras de arte* (Ministério da Cultura, Funarte, 1989),¹⁷ e também eventual consulta a especialistas em conservação.

Transporte

O transporte envolve vários riscos, como, por exemplo, vibrações, golpes, impactos por batidas ou quedas, mudanças bruscas de temperatura, manuseio por diferentes equipes de carregadores, que provocam sérios danos à peça, como a perda da camada pictórica, no caso de pinturas, ou até mesmo fraturas. Por isso, o cuidado com a embalagem, preparação do embarque e seleção do meio de transporte é essencial para a segurança do trabalho.¹⁸ O embarque, portanto, somente deve ser iniciado depois da embalagem de todos os objetos.

Como proteção contra choque, devem ser utilizados espuma de poliestireno (bolinhas de isopor) ou jornal, para preenchimento total do espaço interno das caixas que contêm os objetos. Este material não deve entrar em contato direto com as peças.

O piso e as laterais do veículo devem ser acolchoados por materiais de amortecimento, como, por exemplo, cobertores. Os objetos devem estar bem escorados, de forma a neutralizar os efeitos causados por movimentos bruscos durante a locomoção.

4 Segurança em museus

A segurança em museus inclui proteção contra roubo, proteção contra incêndio, proteção ambiental e medidas genéricas de salvaguardas, que devem ser implantadas prontamente, sem que se espere um incidente para se dar início às providências.

¹⁷ OURIQUES; LIENNEMANN; LANARI. *Manuseio e embalagens de obras de arte: manual*, p. 91.

¹⁸ *Ibidem*. p. 51.

O acervo deve estar sob vigilância em tempo integral, durante o dia e sobretudo à noite, com o patrulhamento da edificação em sistema rotativo. Um funcionário será designado para atuar como chefe de segurança, responsabilizando-se pelo cumprimento das medidas de segurança permanentes e/ou temporárias, e coordenando as funções a serem desempenhadas pelos vigias ou guardas patrimoniais.

Recomendam-se os seguintes procedimentos, que devem estar sob avaliação constante:

- controle do acervo através da vigilância permanente dos objetos em exposição, os quais não poderão ser tocados ou manipulados;
- presença permanente de vigias ou guardas patrimoniais e recepcionistas nos seus respectivos postos, os quais devem ter ausência autorizada somente quando devidamente substituídos;
- vistoria do acervo em exposição anterior e posterior respectivamente ao horário de abertura e fechamento do museu;
- controle do acesso de funcionários ao museu, por meio do uso de credenciais de identificação;
- controle permanente das áreas de acesso ao público, em especial das salas de exposição;
- vistoria do fechamento correto das portas e janelas após o horário de funcionamento do museu;
- serviço de segurança por meio da instalação de alarmes, sistema de televisão em circuito fechado, barreiras, proteção física;
- prevenção e combate a incêndio, por meio de treinamentos e operações periódicas, e da instalação de extintores e detectores de fumaça, os quais devem sofrer manutenção periódica;
- treinamento da equipe de segurança, composta de vigias ou guardas patrimoniais, que devem estar preparados para agir preventivamente em caso de incêndio, roubos, danos e agressões pessoais;
- uso de uniformes pelos vigias patrimoniais, visando a sua identificação imediata;
- acesso pelos vigias patrimoniais dos telefones de emergência (polícia: 190, pronto socorro: 192, e corpo de bombeiro: 193);
- bolsas, sacolas, máquinas fotográficas e câmaras e vídeo devem ser guardadas na recepção, em escaninhos.

As normas de segurança devem ser escritas e claramente definidas, devendo ser afixadas de forma visível para os usuários do museu. Devem ser preparadas sinalizações relativas à movimentação do público dentro do museu; às normas de comportamento, quanto ao uso de máquinas fotográficas, cigarros, comida e bebida nas dependências da instituição; ao horário de funcionamento e procedimentos em caso de emergência.

Como equipamento essencial no combate a incêndios, apontam-se os seguintes tipos de extintores e seus respectivos usos:¹⁹

¹⁹ BRITO. *Noções básicas sobre conservação de bens culturais*, p. 17.

Tipos de extintores e seus usos

Tipo de extintor (Classe)	Para ser usado em
A	Madeira, tecido, papel, borracha, plástico, caixas de papelão, latas de lixo, tapetes. O fogo nesse tipo de material se apaga com água. Deixa cinzas e resíduos, após a extinção.
B	Líquidos inflamáveis ou combustíveis, gases inflamáveis, óleo, graxas, produtos químicos líquidos, gasolina, querosene, produtos de limpeza, álcool. O fogo nessas substâncias deve ser apagado com espuma, CO ₂ ou pó químico. Não se deve usar água, em razão do risco de extravasamento do líquido inflamado.
C	Equipamentos elétricos, fiação em chamas, maquinário superaquecido. Para apagar o fogo nesse material, utiliza-se o CO ₂ ou pó químico. Não se pode usar espuma ou água que oferecem grandes riscos.
D	Metais combustíveis, como magnésio, titânio, zircônio, sódio, etc.
Espuma química – Classe D	Não pode ser utilizado em eletricidade e em fogo provocado por gasolina, álcool, querosene, varsol ou gasolina.
Água pressurizada – Classe A	Não pode ser utilizado em eletricidade e em fogo provocado por gasolina, álcool, querosene, varsol ou gasolina.
Pó químico seco – Classe A, B, C	Pode ser utilizado em eletricidade. Embora apague as chamas, não corta o calor. Deixa resíduos de pó.
CO ₂ (gás carbônico) – Classe B, C	Pode ser utilizado em eletricidade. Não deixa resíduos.

Maneira de usar

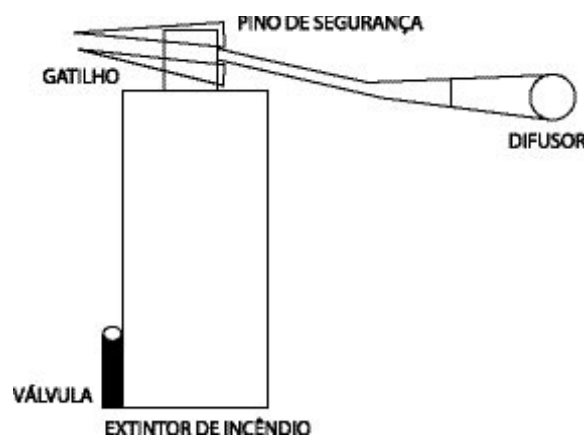
Extintores de carga líquida (Classe A) e espuma (Classe A e Classe B):

1. retirar o extintor da parede e transportá-lo até as proximidades do fogo, sem invertê-lo;
2. chegando próximo ao fogo, virar o bico para as chamas e inverter o extintor. Começar a aplicar o jato na base do fogo.

Estes tipos de extintores devem permanecer até o fim de sua utilização na posição invertida e sua descarga é total, não podendo sofrer interrupção.²⁰

Extintores de gás carbônico (Classe B, C):

1. transportar o extintor até próximo ao fogo;
2. retirar o pino de segurança;
3. apanhar o difusor com a mão esquerda;
4. apertar o gatilho e dirigir o jato para a base do fogo, procurando, com ação de varredura, afastar o oxigênio do ar atmosférico próximo das chamas, e conseqüentemente apaga-las, por abafamento.²¹



²⁰ PMMG-Polícia Militar do Estado de Minas Gerais - Corpo de Bombeiros. *Previna-se contra o fogo*, p. 24.

²¹ *Ibidem*. p. 26.

Extintor de pó químico seco (Classe B, C) - pressão injetada:

1. abrir a válvula do cilindro de pressurização;
2. dirigir a pistola para a base do fogo e apertá-la;
3. distribuir a carga extintora sobre as chamas, para obter uma ação de abafamento.

Extintor pressurizado:

1. retirar o pino de segurança;
2. segurar o difusor com a mão esquerda;
3. apertar o gatilho e dirigir o jato para a base do fogo, distribuindo a carga extintora sobre as chamas, para obter uma ação de abafamento.

5 Limpeza

A limpeza das dependências do museu — salas de exposição e ateliê de restauração — deve-se restringir às portas, luminárias, pisos e paredes, quando nestas não houver pinturas decorativas.

O acervo não deve ser tocado, limpo ou transportado, sem a autorização e supervisão do conservador/restaurador responsável, que deve ser prontamente informado no caso de anormalidades que possam comprometer a integridade do acervo.

Recomendam-se os seguintes cuidados na limpeza do prédio:

- usar sempre aspirador de pó para não levantar poeira e flanela seca para limpeza do mobiliário;
- não esbarrar em peças e paredes;
- desligar aparelhos elétricos (aspirador de pó, enceradeira) antes de conectá-los à tomada, evitando movimento abrupto e sem controle;
- atentar-se para o uso e manuseio de escadas de mão;
- observar a incidência de vazamentos, goteiras, infiltrações e rachaduras, comunicando-as ao responsável;
- atentar-se para defeitos freqüentes em tomadas, odores de queimado, fios elétricos expostos ou lâmpadas que queimam freqüentemente, comunicando tais incidentes ao responsável;
- observar a presença de excremento de cupim, asas de insetos, túneis (galerias externas), pequenos orifícios próximos às obras ou no piso do museu;
- observar a incidência de luz de sol direta sobre as peças e comunicar ao responsável para as providências necessárias. (Recomenda-se que as janelas sejam apenas fechadas e nunca lacradas pois, em caso de emergência, não poderão ser utilizadas para ventilação do ambiente ou evacuação das pessoas do recinto);
- não fumar nas dependências internas do museu.

6 Higienização do acervo

Uma das preocupações permanentes dos profissionais de conservação é de que a higienização dos objetos, ou seja, a ação de eliminação de sujidades, como poeiras e partículas sólidas, se restrinja a uma limpeza superficial, sem causar danos à peça. Deve-se ressaltar que as intervenções inadequadas podem provocar sérios comprometimentos, muitas vezes maiores do que aqueles causados pela presença de insetos ou microorganismos, ou por oscilações climáticas. Seguem-se abaixo os cuidados a serem tomados na limpeza de objetos de diferentes naturezas.

Esculturas e pinturas a óleo sobre tela

As esculturas e as pinturas devem ser limpas com um pincel bem macio e tendo o cuidado de se colocar em baixo da peça uma folha de papel branco para que, se houver desprendimento de policromia (pintura), este possa ser observado. Neste caso, recomenda-se que a limpeza seja interrompida imediatamente e que seja providenciada a fixação da policromia por profissional qualificado e experiente.

No momento da limpeza, deve-se observar se o objeto está sofrendo ataque de insetos, o que se comprova pela presença de excrementos de cupins ou de pequenos orifícios.

Nunca deve ser usado pano úmido sobre as obras, pois a umidade pode provocar a remoção da policromia (camada de pintura) e do douramento, e ainda, craquelês e desprendimento da pintura, estes últimos como causa da movimentação das moléculas constitutivas da madeira e da tela.

Prataria

Os objetos em prata nunca devem ser limpos com produtos abrasivos.

Indica-se como material adequado mistura de álcool, acetona e água, em partes iguais, acrescentando-se carbonato de cálcio até a formação de uma pasta. Esta pasta deve ser aplicada na peça e removida com algodão quando ainda úmida. A operação pode ser repetida quantas vezes for necessário. Deve-se retirar todo o excesso com água e secar com pano macio, seguido do uso de secador de cabelo para garantir a remoção total da umidade. Por fim, recomenda-se passar mistura de cola à base de PVA (acetato de polivinila) diluída em álcool a 10%, ou verniz de paraloid B 72 diluído a 10% em Xilol, em toda superfície do objeto. Se a peça não for colocada imediatamente em exposição, deve ser envolvida com filme plástico para maior proteção contra oxidação.

Obras sobre papel

Para a limpeza de obras sobre papel, devem-se utilizar luvas de algodão macio, avental e máscaras contra pó, para a proteção contra a poeira e prevenção de dermatoses (doenças de pele), sobretudo as causadas por fungos, ou de doenças de fundo alérgico.

Deve ser passada uma trincha ou pincel bem macio sobre o documento e, em caso de um livro, em todas as folhas, observando sempre a presença de traças, cupins e fungos.

A limpeza deve ser iniciada sempre do centro para as bordas. No caso de livros, deve-se limpar bem a união entre as folhas, porque as larvas vivas geralmente se alojam nas costuras. Recomenda-se, portanto, maior cuidado na limpeza dessas áreas.

Fotografias

Deve-se ter sempre em conta que qualquer interferência sobre o material fotográfico comprometerá sua conservação, além do risco de deteriorações irreversíveis as quais inviabilizarão sua leitura. Por conseguinte, a limpeza de uma fotografia deve se destinar exclusivamente à remoção de poeira e de sujidades superficiais.

Durante a limpeza, deve-se usar sempre luvas de poliéster, pincel fino e delicado e pincel soprador, próprios para fotografias. A mesa deverá estar forrada com papel cristal. Deve-se evitar locais úmidos.

Com a emulsão (parte com representação da foto) voltada para cima e a foto sobre um suporte, deve-se limpar toda a superfície com o pincel soprador. Em seguida, a foto deve ser transferida para outro suporte e com a emulsão para baixo. O verso deve ser limpo com o mesmo tipo de pincel. Nunca devem ser utilizados álcool, benzina ou água.

Todos os detalhes devem ser, portanto, observados durante a intervenção: o material e os produtos de limpeza empregados, a adequação climática do ambiente, o mobiliário, e até mesmo procedimentos que, muitas vezes, passam despercebidos, como, por exemplo, a maneira de se retirar a foto do seu envelope de proteção. Neste caso, recomenda-se que o envelope seja retirado do objeto, e não o objeto do envelope.

7 Princípios científicos da restauração

A restauração de um objeto deve ser realizada somente em casos especiais por profissional habilitado, uma vez que uma intervenção inadequada pode ser irreversível, comprometendo para sempre a integridade física e estética da peça.

Obedecendo rigorosamente a métodos científicos, uma restauração bem feita garante a preservação das diferentes possibilidades de leitura do objeto, seja ela histórica, artística ou documental.

As características físico-químicas do objeto determinam um tratamento específico, que não se restringe a uma simples intervenção. Previamente, é necessário que seja feita uma análise detalhada da peça, que envolve conhecimentos nas áreas de Física, Biologia, Química e História.

A **Física** é aplicada no que diz respeito à estrutura da obra, à sua materialidade propriamente dita e, por conseguinte, ao seu comportamento mecânico. Refere-se também ao estudo da luz, que, incidindo diretamente sobre o objeto, modifica-lhe a policromia, e ao estudo da variação de temperatura e umidade relativa, fatores estes cujo rigoroso controle é determinante para a conservação da obra.

A **Biologia** contribui com relação às informações sobre os materiais orgânicos constituintes da obra e sobre a ação nociva de microorganismos, a exemplo dos fungos e insetos xilófagos (cupins).

A **Química** subsidia a elaboração de estudos sobre a composição química dos elementos da obra e sobre ação e reação dos diferentes materiais a serem empregados na restauração — solventes, adesivos, vernizes, pigmentos, entre outros.

A **História** fornece informações sobre o contexto em que a obra foi confeccionada e também sobre o artista.

Esses estudos antecedem a elaboração do projeto de restauração, que será norteado pelas informações levantadas. A intervenção deverá ser a mínima possível, de forma a resguardar a criação do artista. Deverá ser evidente para o espectador, não se permitindo criar qualquer efeito de simulação ou falseamento.

Referências bibliográficas

ACPCA - Asociación para la conservación del Patrimonio Cultural de las Américas. *Plan para la preservación de colecciones*. Apoyo: Canadian Conservation Institute, 1998.

APESC - Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. *Manual de Conservação de acervos documentais e noções de restauração de documentos*: suporte papel. Florianópolis: Associação dos Amigos do Arquivo Público, jul. 1997.

BARBACHANO P.; BENY A. *O processo de restauração de documentos gráficos*. São Paulo: Seminário, 1988.

BECK, I. *Manual de preservação de documentos*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça/Arquivo Nacional, 1991.

BRITO, M. C. F. *Noções básicas sobre conservação de bens culturais*. [s.n.t.].

BURGI, S. *Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos - técnica, métodos e materiais*. Brasília: Minc/Funarte, 1988.

BURKE, R. B. *Manual de segurança de museus*. Rio de Janeiro: Fundação Pró-Memória, 1988.

CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

COSTA, M. H. R. *Sugestões para conservação do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto*. [S.l.]: [s.n.], dez. 1997.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FJP - Fundação João Pinheiro/UFMG/Funarte. *Manual de orientação para preservação de acervos fotográficos*. Belo Horizonte, 1985.

GIRAUDY D.; HENRI B. *O museu e a vida*. [S.l.]: MINC, SPHAN/Pró-memória, 1977.

GOMES, S. C. *Técnicas alternativas de conservação – um manual de procedimentos para manutenção, reparos e reconstituição de livros, revistas, folhetos e mapas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

GUICHEN, G. *Climatização em museus*. [S.l.]: ICCROM, 1984.

IEPHA/MG. *Formação de pessoal para trabalho com inventários – Módulo inventário de bens móveis.* IPAC/Bens Móveis. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1999.

MALAFAIA, A. P.; DIAS, T. C. S. *Princípios básicos da conservação.* [S.l.]: [s.n.], 2000.

MASCARENHAS, A. C. *Os insetos xilófagos, os monumentos e os museus.* [s.n.t.].

MASCARENHAS, A. C. *Ação das térmitas sobre as estruturas de madeira e elementos afins.* [S.l.]: [s.n.], 1989.

MINC - Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Nacional Pró-memória. *Manual Técnico I - madeira, características deterioração, tratamento.*

OURIQUES, E. V.; LIENNEMANN, A.; LANARI, R. *Manuseio e embalagens de obras de arte: manual.* Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1989.

PMMG – Polícia Militar do Estado de Minas Gerais - Corpo de Bombeiros. *Previna-se contra o fogo.*

ROCHA, V. M. L. *Materiais e técnicas usadas na fatura de imagens sacras durante o período colonial.* Belo Horizonte: [s.n.], 1993.

SC/SP - Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo- Departamento de Museus e Arquivos - Sistema de Museus do Estado de São Paulo. *Segurança e conservação dos acervos, normas de atuação para vigilantes, serventes e recepcionistas.*

SOUZA JÚNIOR, M. A. *Princípios básicos da conservação.* [S.l.]: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, [s.d.].

THOMSON, G. *The museum environment.* Boston: Butterworths Publishers, 1978.

Anexo

Modelo de Lei de Criação de Museu

O projeto de implantação de um museu municipal deve ser respaldado por lei específica. Garantindo a permanência do museu e dispondo juridicamente sobre a sua criação, o texto da lei deve conter artigos referentes aos objetivos, às finalidades, atribuições, estrutura técnico-administrativa e seu local de funcionamento.

Para orientar as prefeituras sobre a criação de um museu, segue modelo de lei preparado pela Assessoria Jurídica da Secretaria de Estado da Cultura.

MODELO DE LEI DE CRIAÇÃO DE MUSEU

Lei nº, de de

Dispõe sobre a criação do Museu

O povo do Município de, por seus representantes, decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - Fica criado o Museu, com finalidades, atribuições e organização prevista nesta Lei.

Parágrafo único: - O Museu funcionará no prédio

Art. 2º - São os seguintes os objetivos do Museu

I -

II -

III -

IV -

Art. 3º - O Museu será dirigido por

Art. 4º - O quadro de funcionários do Museu se compõe de:

-

-

Art. 5º - Fica o prefeito municipal autorizado a abrir os créditos necessários e a fazer operações de crédito indicadas para a execução desta Lei.

Art. 6º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

....., de

Prefeito

Modelo de Estatuto de Associação de Amigos Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard

Os museus contam com o apoio de representantes da comunidade local, que são constituídos juridicamente na forma de Associação de Amigos.

Amparando o Poder Público na gestão dos espaços, as associações de amigos têm tido papel definidor em projetos bem sucedidos de muitos museus.

Através das Leis Federal, Estadual e Municipal de Incentivo à Cultura, essas Associações têm garantido o aporte às instituições de recursos provenientes da renúncia fiscal respectivamente de Imposto de Renda (IR), Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) e Imposto sobre Serviços (ISS). Esses recursos são aplicados na execução de projetos de indiscutível impacto cultural, nos quais se incluem aqueles referentes à implantação ou revitalização de espaços museológicos.

No âmbito dos museus vinculados à Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, figuram a Associação dos Amigos do Museu Mineiro, Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa, Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard e Associação Acervos Literários.

Buscando fornecer modelo para os municípios de uma associação no que diz respeito à natureza, objetivos, patrimônio e a composição desta, segue o estatuto da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, instituída em março de 2001.

Para informações referentes à Lei Estadual de Incentivo à Cultura, a Secretaria de Estado da Cultura oferece atendimento individualizado no Escritório da Lei, que funciona na Praça da Liberdade, 317, em Belo Horizonte.

Tel.: (31) 3269-1024

Fax: (31) 3261-.1311

E-mail: leiestadual.sec@mg.gov.br

Para informações referentes à Lei de Incentivo do Programa Nacional de Incentivo à Cultura (PRONAC), no que se refere aos projetos do campo museal, o Departamento de Museus e Centros Culturais disponibiliza os seguintes endereços:

Tel.: (21) 2220-4646 Ramal.: 229

E-mail: ct.demu@iphan.gov.br

ESTATUTO ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU CASA GUIGNARD

CAPÍTULO I DA NATUREZA E DOS OBJETIVOS

Art.: 1º - A Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard é uma associação civil, sem fins lucrativos, com prazo de duração indeterminado e sede na cidade de Ouro Preto, Estado de Minas Gerais, regendo-se pelo presente Estatuto.

Art.: 2º - A Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard tem por objetivos:

I - promover e propugnar a valorização e o aprimoramento administrativo, técnico e cultural do Museu Casa Guignard;

II - mobilizar a comunidade, particularmente os usuários do Museu Casa Guignard, no sentido de apoiar a conservação, proteção e difusão do seu acervo, bem como de quaisquer outras atividades e eventos desenvolvidos por ele;

III - promover ou apoiar eventos, atividades e projetos que visem à consecução dos objetivos e finalidades do Museu Casa Guignard;

IV - propor e participar de gestões em favor da incorporação de qualquer bem privado ao acervo do Museu Casa Guignard, respeitada a política por ele estabelecida;

V - captar recursos financeiros e contribuições de qualquer natureza, destinados a programas e projetos de interesse do Museu Casa Guignard;

VI - estabelecer e manter intercâmbio com associações e entidades afins, no país e no exterior;

VII - atuar em cooperação com a política cultural estabelecida pela Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus à qual o Museu Casa Guignard se acha vinculado.

CAPÍTULO II DOS ASSOCIADOS

Art.: 3º - Poderá se associar à Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard qualquer pessoa física ou jurídica, desde que satisfaça as exigências e condições previstas neste Estatuto.

§ 1º - A pessoa jurídica associada indicará quem a represente junto à Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, com plenos poderes para exercer em suas reuniões todas as atribuições outorgadas por este Estatuto.

§ 2º - O representante da pessoa jurídica associada poderá ser por esta

substituído a qualquer tempo, em razão de interesse seu ou atendendo à solicitação da Diretoria da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard.

Art.: 4º - São três as categorias de associados:

I - Fundador, aquele que participar da constituição da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard ou que a ela se associar no prazo de 30 (trinta) dias, a contar de sua constituição;

II - Efetivo, aquele que se associar à Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard após o prazo previsto no inciso anterior;

III - Honorário, a pessoa física que, independente de ser associado nas demais categorias, tenha prestado relevantes serviços ao Museu Casa Guignard, à Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard ou à política municipal, estadual ou federal de apoio à cultura.

Art.: 5º - A admissão de associado dependerá de inscrição em formulário da Associação específico para este fim, do pagamento da anuidade e da aprovação da Diretoria por maioria absoluta dos votos.

Art.: 6º - São direitos do associado:

I - participar das assembleias gerais;

II - votar e ser votado, desde que preenchidas as exigências estatutárias;

III - ser informado dos eventos promovidos ou patrocinados pela Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard;

IV - ter acesso a todos os papéis e informações da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, particularmente os de natureza contábil e financeira.

Art.: 7º - São deveres do associado:

I - respeitar e cumprir este Estatuto, o Regimento Interno e as deliberações das assembleias gerais e da Diretoria;

II - desincumbir-se com dedicação das atribuições dos cargos para os quais tenha sido eleito;

III - pagar com regularidade e pontualidade as contribuições, exceto o associado honorário.

Art.: 8º - O associado será excluído da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard quando:

I - deixar de pagar a contribuição por mais de 1 (um) ano, sem justificativa comprovada;

II - tiver atuação pública e notória contrária aos interesses da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard ou da política em favor da cultura.

Parágrafo único - A exclusão será decidida pela Diretoria, por maioria absoluta dos votos, cabendo recurso à Assembleia Geral.

CAPÍTULO III DO PATRIMÔNIO

Art.: 9º - O patrimônio da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard é constituído de:

- I - contribuições dos associados;
- II - subvenções federais, estaduais e municipais;
- III - doações, patrocínios, legados e outras colaborações recebidas;
- IV - bens móveis ou imóveis e direitos adquiridos, bem como rendas decorrentes de sua exploração;
- V - outras rendas advindas de sua atuação.

Parágrafo único - As rendas da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard serão integralmente aplicadas na consecução e no desenvolvimento de seus objetivos sociais.

CAPÍTULO IV DOS ÓRGÃOS SOCIAIS

Seção I Disposições Preliminares

Art.: 10 - A Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard será integrada pelos seguintes órgãos:

- I - Assembléia Geral
- II - Diretoria
- III - Conselho Consultivo
- IV - Conselho Fiscal

Art.: 11 - Os membros dos órgãos não serão remunerados e nem farão jus a qualquer percepção de vantagens, de que natureza for e sob qualquer pretexto.

Seção II Da Assembléia Geral

Art.: 12- A Assembléia Geral é o órgão soberano da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard e será integrada por todos os seus associados.

Parágrafo único - O associado em débito com suas contribuições poderá participar da Assembléia Geral, mas não terá direito a voto.

Art.: 13 - A Assembléia Geral poderá ser ordinária ou extraordinária.

§ 1º - A Assembléia Geral Ordinária dar-se-á em datas, horários e local fixados no Regimento Interno da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, e

independerá de convocação, salvo em caso de alteração da data, horário ou local habituais ou por omissão regimental.

§ 2º - A Assembléia Geral Extraordinária poderá ser convocada pelo Presidente e/ou Vice-presidente ou por 1/3 (um terço) dos associados em dia com suas obrigações.

Art.: 14 - A Assembléia Geral somente deliberará sobre assuntos constantes da pauta da convocação respectiva ou, no caso das ordinárias, para eleição dos membros da Diretoria, do Conselho Consultivo e do Conselho Fiscal e para prestações de contas.

Art.: 15 - A Assembléia Geral se reunirá, em primeira convocação, na presença de pelo menos metade dos associados e, em segunda convocação, com qualquer número, decorridos trinta minutos da primeira.

Parágrafo único - As deliberações da Assembléia Geral se darão por maioria absoluta dos votos.

Art.: 16 - Compete à Assembléia Geral:

I - aprovar e alterar este Estatuto e o Regimento Interno, ambos por maioria dos associados;

II - eleger os membros da Diretoria, do Conselho Consultivo e do Conselho Fiscal;

III - apreciar os relatórios e a prestação de contas da Diretoria e do Conselho Fiscal;

IV - eleger substituto, entre os sócios fundadores e efetivos, para os cargos da Diretoria, do Conselho Consultivo e do Conselho Fiscal, em casos de vacância ocorridos durante o período de cumprimento do mandato;

V - decidir sobre a dissolução da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard e da destinação de seu patrimônio, tudo pelo voto da maioria dos associados;

VI - debater e decidir sobre assuntos de interesse geral da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard.

Art.: 17 - É permitido o voto por procuração, dependendo de documento escrito, vedada a acumulação de mais de 5 (cinco) procurações em um só associado.

Art.: 18 - O Regimento Interno da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard disciplinará o funcionamento das assembleias gerais, respeitadas as regras deste Estatuto.

Seção III Da Diretoria

Art.: 19 - A Diretoria é o órgão executivo da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, composta por 5 (cinco) membros, sendo um presidente,

um vice-presidente, um secretário e dois tesoureiros, eleitos pela Assembléia Geral, para um mandato de 2 (dois) anos, permitida a reeleição.

Parágrafo único - No caso de vacância de qualquer cargo da Diretoria, a Assembléia Geral elegerá o substituto para preenchê-lo, pelo tempo que faltar para o cumprimento do Mandato do substituído, entre os sócios efetivos e fundadores.

Art.: 20 - A Diretoria deliberará, de forma colegiada, sob a coordenação do Presidente e do Vice-presidente.

Art. 21 - A Diretoria reunir-se-á sempre que convocada pelo presidente e/ou vice-presidente, mediante comunicação com antecedência de 2 (dois) dias, lavrando-se ata dos respectivos trabalhos.

Parágrafo único - As decisões serão tomadas por maioria absoluta dos votos.

Art.: 22 - Competirá à Diretoria:

I - cumprir e fazer cumprir o presente estatuto e as diretrizes da Associação;

II - submeter à apreciação da Assembléia Geral o relatório das atividades da Associação;

III - prestar contas anualmente, submetendo-as ao Conselho Fiscal e à Assembléia Geral;

IV - outorgar o título de sócio honorário;

V - decidir sobre a admissão de associado;

VI - decidir sobre a exclusão de associado por cometimento de infração;

VII - prestar contas anualmente, submetendo-as ao Conselho Fiscal e à Assembléia Geral;

VIII - prestar todas as informações solicitadas pelo Conselho Fiscal e apresentar a ele e a qualquer associado que o requeira papéis e informações de interesse da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard;

IX - elaborar proposta de Regimento Interno e submetê-la à apreciação da Assembléia Geral;

X - decidir sobre os casos omissos, garantindo o recurso à Assembléia Geral.

Art.: 23 - Ao Presidente compete:

I - coordenar as ações da Diretoria, juntamente com o Vice-presidente, e tomar as iniciativas necessárias para a realização dos objetivos da Associação;

II - representar, juntamente com o Vice-presidente, a Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard em juízo ou fora dele, bem como em todas as relações com terceiros, podendo delegar esses poderes;

III - executar ou fazer executar as decisões tomadas pela Assembléia Geral;

IV - convocar os membros da Diretoria para reuniões ordinárias;

V - convocar a Assembléia Geral ou o Conselho Consultivo para reuniões extraordinárias;

VI - presidir as reuniões da Assembléia Geral, nas quais votará normalmente, tendo ainda o voto de qualidade;

VII - assinar em conjunto com o Vice-presidente ou em conjunto com um procurador especialmente constituído por ambos todos os cheques e outros títulos de crédito emitidos pela Associação e demais documentos contábeis, financeiros ou patrimoniais;

VIII - assinar juntamente com o Secretário, as atas das reuniões da Assembléia Geral e do Conselho Consultivo.

Art.: 24 - Compete ao Vice-presidente:

I - Auxiliar o Presidente no exercício de suas atribuições;

II - substituir o Presidente em suas ausências ou impedimentos eventuais;

III - representar, juntamente com o Presidente, a Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard em juízo ou fora dele, bem como em todas as relações com terceiros, podendo delegar esses poderes;

IV - executar ou fazer executar, juntamente com o Presidente, as decisões tomadas pela Assembléia Geral;

V - assinar em conjunto com o Presidente, ou em conjunto com um procurador especialmente constituído por ambos, todos os cheques e outros títulos de crédito emitidos pela Associação e demais documentos contábeis, financeiros ou patrimoniais.

Art.: 25 - Ao Secretário compete:

I - secretariar as reuniões da Assembléia Geral e do Conselho Consultivo;

II - assinar juntamente com o Presidente as atas das reuniões da Assembléia Geral e do Conselho Consultivo;

III - manter atualizado o cadastro de associados;

IV - promover a convocação dos associados para as reuniões da Assembléia Geral e dos membros do Conselho Consultivo para as reuniões deste;

V - manter atualizados os livros de presença e registros de atas de reuniões da Assembléia Geral e do Conselho Consultivo;

VI - substituir o Presidente em caso de ausência ou impedimento dele e do Vice-presidente.

Art. 26 - Ao Tesoureiro I compete:

I - promover e controlar a arrecadação das contribuições dos associados, bem como quaisquer outras doações, auxílios e financiamentos;

II - propor diretrizes financeiras para a gestão da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard;

III - depositar quantias em estabelecimentos de crédito e realizar aplicações de recursos;

IV - elaborar balancetes financeiros semestrais;

V - elaborar balanço anual do exercício e a prestação de contas do período;

VI - elaborar a proposta orçamentária de cada exercício.

Parágrafo único - Ao Tesoureiro II compete auxiliar o Tesoureiro I em sua atuação, bem como substituí-lo em caso de ausência ou impedimento.

Seção IV Do Conselho Consultivo

Art.: 27 - O Conselho Consultivo é o órgão de consulta e de assessoria da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, composto por 10 (dez) sócios, dos quais um será Presidente.

Parágrafo Único - O Presidente do Conselho Consultivo será eleito pela Assembléia Geral pela maioria absoluta de votos.

Art.: 28 - O mandato do Conselho Consultivo será de 3 (três) anos.

Art.: 29 - O Conselho Consultivo reunir-se-á ordinariamente 2 (duas) vezes por ano, uma a cada final de semestre, e, extraordinariamente, sempre que convocado por seu Presidente, pela Diretoria ou por 1/3 dos associados.

Art. 30 - Compete ao Conselho Consultivo:

I - cumprir e zelar pelo cumprimento do presente Estatuto;

II - prestar assessoria na definição dos planos de trabalho da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard e acompanhando sua execução, conforme o caso;

III - prestar assessoria na definição de aquisição ou alienação de bens móveis ou imóveis, submetendo sua apreciação à Assembléia Geral.

Seção V Do Conselho Fiscal

Art.: 31 - O Conselho Fiscal, órgão de fiscalização econômico-financeira da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, será composto por 3 (três) associados, tendo ainda o mesmo número de suplentes.

Art.: 32- O Conselho Fiscal reunir-se-á ordinariamente 2 (duas) vezes por ano, uma a cada final de semestre, e, extraordinariamente, sempre que se fizer necessário.

Art.: 33 - Ao Conselho Fiscal compete:

I - examinar a escrituração contábil, assim como a documentação a ela referente, emitindo parecer;

II - examinar o relatório das atividades da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, assim como a demonstração dos resultados econômico-financeiros do exercício findo, emitindo parecer quanto a estes últimos;

III - examinar se o montante das despesas e as inversões realizadas estão de acordo com os programas e decisões da Assembléia Geral, emitindo parecer.

Parágrafo único - Para o desempenho de suas atribuições, poderá o Conselho Fiscal contratar os serviços de técnico especializado, com inscrição no órgão competente, respeitados os limites de recursos existentes para tanto no orçamento anual.

Art.: 34- O mandato dos membros do Conselho Fiscal será de 2 (dois) anos, permitida uma reeleição.

Art.: 35 - Aplicam-se ao Conselho Fiscal as regras fixadas para as assembleias gerais, particularmente aquelas sobre a realização das reuniões, observado que as deliberações serão sempre por maioria absoluta dos votos.

CAPÍTULO V DA LIQUIDAÇÃO E DISSOLUÇÃO

Art.: 36 - A dissolução da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, por proposta da Diretoria ou do Conselho Consultivo ou do Conselho Fiscal, será decidida pela Assembléia Geral Extraordinária, que é especialmente convocada para esse fim pelo Presidente e/ou Vice-presidente.

Art.: 37 - Se for aprovada a proposta de dissolução da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard, o seu patrimônio, se houver, será doado ao Museu Casa Guignard.

Art.: 38 - Os associados não respondem, solidária ou subsidiariamente, por obrigações contraídas pela Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard.

CAPÍTULO VI DISPOSIÇÕES FINAIS

Art.: 39 - Anualmente, após aprovação pela Assembléia Geral Ordinária, dever-se-á dar publicidade ao balanço e à demonstração de contas da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard.

Art.: 40 - A data de fundação da Associação dos Amigos do Museu Casa Guignard fica sendo 24 de março de 2001.

Glossário

Ação educativa - procedimentos que promovem a educação no museu, tendo relação entre o homem e o bem cultural como centro de suas atividades. Pode estar voltada para a transmissão de conhecimento dogmático, resultando em doutrinação e domesticação, ou para a participação, reflexão crítica e transformação da realidade social. Neste caso, deve ser entendida como uma ação cultural, que consiste no processo de mediação, permitindo ao homem apreender, em um sentido amplo, o bem cultural, com vistas ao desenvolvimento de uma consciência crítica e abrangente da realidade que o cerca. Seus resultados devem assegurar a ampliação das possibilidades de expressão dos indivíduos e grupos nas diferentes esferas da vida social. Concebida dessa maneira, a ação educativa nos museus promove sempre benefício para a sociedade, determinando, em última instância, o papel social dos museus.

Acervo - bens culturais, de caráter material ou imaterial, móvel ou imóvel, que compõem o campo documental de determinado museu, podendo estar ou não cadastrados na instituição. É o conjunto de objetos/documentos que corresponde ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e comunicação de um museu. A título de exemplo, todo e qualquer documento que ateste a vida e obra do escritor Guimarães Rosa apresenta interesse para o Museu Casa Guimarães Rosa (MCGR) / Cordisburgo-MG, independente de encontrar-se ou não sob a sua custódia. Constituem acervo sobre o qual o Museu pode operar objetos e documentação sobre o escritor, de propriedade de particulares ou de outras instituições culturais, assim como a estrutura urbana e a paisagem dos arredores da cidade de Cordisburgo, a exemplo de praças, edificações, antigas fazendas, acidentes geográficos, espécies da flora e da fauna e tradição oral da população da região, que são referências cruciais na obra de Guimarães Rosa. Embora não sejam bens culturais que integram o acervo institucionalizado, encerram um valor documental de interesse para o Museu, merecendo uma ação museológica que pode se dar não necessariamente com o seu recolhimento, mas através de sua preservação em bancos de dados, inventários, musealização *in loco*, etc.

Bem cultural - em seu sentido amplo, entende-se por bem cultural todo testemunho do homem e seu meio, apreciado em si mesmo, sem estabelecer limitações derivadas de sua propriedade, uso, antiguidade, ou valor econômico. Os bens culturais podem ser divididos em três grandes categorias:

- **Bens naturais** - rios, cachoeiras, matas, florestas, grutas, climas, etc. (Patrimônio natural);
- **Bens materiais** - sítios e achados arqueológicos (Patrimônio arqueológico); formações rurais e urbanas (Patrimônio urbanístico); agenciamentos paisagísticos (Patrimônio paisagístico); bens móveis, como objetos de arte, objetos utilitários, documentos arquivísticos e iconográficos; bens imóveis, como edificações rurais e urbanas (Patrimônio artístico e arquitetônico);

- **Bens imateriais** - tradições e técnicas “do fazer” e “do saber fazer” humanos, como polir, esculpir, construir, cozinhar, tecer, pintar, etc. (Patrimônio intelectual); as expressões do sentimento individual ou coletivo, como as manifestações folclóricas e religiosas, a música, a literatura, a dança, o teatro, etc. (Patrimônio emocional).

Classificação - seqüência de operações realizadas em um museu que visam a distribuir os objetos/documentos em diferentes categorias, agrupando-os de acordo com suas analogias e características comuns. O sistema de classificação varia de acordo com a estrutura, funções, atividades e objetivos das instituições produtoras. Exemplo: no Museu Mineiro, o conjunto de objetos classificados na categoria comunicação, embora apresentem diferenças entre si, quanto à morfologia, material, técnica, dimensão e uso, compartilham da característica de prestarem-se como suporte material às atividades de comunicação, ou seja, de transmissão de informações ao homem, seja na forma escrita, sonora, visual, etc.

Coleção - em uma definição descritiva, trata-se de conjunto de objetos naturais e artificiais, reunidos por pessoas ou instituições, que perderam seu valor de uso, mantidos fora do circuito econômico, sujeitos à proteção especial, em local reservado para esse fim. Mas o que, de fato, caracteriza e distingue os objetos de coleções de outros conjuntos de objetos é a função que compartilham de serem semióforos, qual seja: de exercerem o papel de representarem determinadas realidades ou entidades, constituindo-se em intermediários entre aqueles que olham, os espectadores, e o mundo não visível — passado, eternidade, mortos, etc. — que representam. Essa função das coleções pode ser exemplificada pela Coleção Geraldo Parreiras, do Museu Mineiro, que reúne objetos de arte sacra, na sua maioria originários de Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX. Conferindo concretude e materialidade ao passado, essa coleção expõe aos homens do presente objetos aos quais se atribui o papel de representar a sociedade mineradora do século XVIII, marcada pela religiosidade católica e a estética barroca.

Conservação - é o conjunto de medidas destinado a conter as deteriorações de um objeto ou resguardá-lo de danos.

De maneira geral, é um sinônimo de preservação, mas, dentro do universo dos museus, diferencia-se pelo caráter mais específico, pressupondo-se uma materialidade. Identifica-se com os trabalhos de intervenções técnicas e científicas, periódicas ou permanentes, repetidos e continuados, aplicados diretamente sobre uma obra ou seu entorno, com o objetivo de prolongar sua vida útil e sua integridade.

Curadoria - designação genérica do processo de concepção, organização e montagem da exposição pública. Inclui todos os passos necessários à exposição de um acervo, quais sejam conceituação, documentação e seleção do acervo, produção de textos, publicações e planejamento da disposição física dos objetos. Refere-se também ao cargo ou função exercida por aquele que é responsável por zelar pelo acervo de um museu.

Exposição - exibição pública de objetos organizados e dispostos com o objetivo de comunicar um conceito ou uma interpretação da realidade. Pode ser de caráter permanente ou temporário; fixa ou itinerante.

Instrumento de pesquisa - obra de referência, publicada ou não, que identifica, localiza, resume, descreve ou transcreve, em diferentes graus e amplitudes, coleções, categorias e peças existentes num museu, com a finalidade de controle e de acesso ao acervo.

Inventário - metodologia de pesquisa que constitui o primeiro passo na atividade de conhecimento, de salvaguarda e de valorização dos bens culturais de um acervo, consistindo na sua descrição individual, padronizada e completa, para fins de identificação, classificação, análise e conservação.

Musealização - uma das formas de preservação do patrimônio cultural, realizada pelo museu. Constitui a ação, orientada por determinados critérios e valores, de recolhimento, conservação e difusão de objetos como testemunhos do homem e do seu meio. Processo que pressupõe a atribuição de significado aos artefatos, capaz de conferir-lhes um valor documental ou representacional.

Museografia - campo do conhecimento responsável pela execução dos projetos museológicos. Através de diferentes recursos — planejamento da disposição de objetos, vitrines ou outros suportes expositivos, legendas e sistemas de iluminação, segurança, conservação e circulação — a museografia viabiliza a apresentação do acervo, com o objetivo de transmitir, através da linguagem visual e espacial, a proposta de uma exposição.

Museologia - disciplina que tem por objeto o estudo de uma relação específica do homem com a realidade, ou seja, do homem/sujeito que conhece com os objetos/testemunhos da realidade, no espaço/cenário museu, que pode ser institucionalizado ou não. Nas últimas décadas, com a renovação das experiências no campo da museologia, o entendimento corrente de que se trata da ciência dos museus, que se ocupa das finalidades e da organização da instituição museológica, cede lugar a novos conceitos, além do descrito acima, tais como, estudo da implementação de ações de preservação da herança cultural e natural ou estudo dos objetos museológicos.

Museu – espaço/cenário, institucionalizado ou não, onde se desenvolve a relação específica do homem/sujeito com o objeto/bem cultural. Em uma definição de caráter operacional, de 1974, o Conselho Internacional de Museus (Icom) conceitua museu como “estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para o estudo, a educação e o entretenimento, a evidência material do homem e seu meio ambiente”.

Objeto museológico – objeto retirado do contexto para o qual foi originalmente concebido e, sem eliminar sua função primeira, incorpora novas funções, transformando-o em signo. É o objeto que adquire um significado, um sentido além daquele aparente, atribuído pelo processo de musealização, passando a representar outra coisa. Um exemplo: um conjunto de talheres de prata, ao se converter em objeto museológico, deixa de cumprir a função para a qual foi criado, podendo tornar-se signo da riqueza e ostentação do grupo social que utilizava esse tipo de utensílio, ou de hábitos sociais à mesa cultivados em determinada sociedade.

Patrimônio cultural - entende-se por Patrimônio cultural toda a produção humana, de ordem emocional, intelectual, material e imaterial, independente de sua origem, época natureza ou aspecto formal, que propicie o conhecimento e a consciência do homem sobre si mesmo e sobre o mundo que o rodeia. Este conceito se conjuga com o próprio conceito de Cultura, entendida como um sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica, em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem; em que não se deve privilegiar o produto — habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra — em detrimento das condições históricas, socioeconômicas, étnicas e ecológicas em que tal produto se encontra inserido.

Política de aquisição de acervo - diretrizes definidas pelo museu, visando à constituição e à dinamização de acervos, através do recolhimento e da incorporação sistemática de objetos, que é balizada pelo perfil identitário daquele museu. Em contraposição, a política de aquisição de acervo pressupõe a política de descarte de acervo, procedimento necessário em decorrência de recolhimentos e incorporações indevidos realizados ao longo do tempo. O descarte de acervo no museu deve ser orientado pelos mesmos critérios que justificam a aquisição, sendo necessária a instituição de uma comissão técnica, especialmente designada, com poder de decidir pelo descarte do bem, o que pode significar transferência para uma outra instituição ou permuta por um outro bem.

No caso de um museu de natureza histórica, de âmbito municipal, a política de acervo da instituição se fundamenta na aquisição de objetos que sejam historicamente referentes para o município. É o exemplo de fotografias antigas, representando aspectos e vistas gerais da cidade, de seus logradouros e equipamentos urbanos; fotos e objetos de figuras públicas locais; peças de mobiliário, como sofás e cadeiras, arcas, baús, rodas de fiar pertencentes, por exemplo, às antigas santas casas, câmaras municipais, fóruns, estabelecimentos de ensino e antigas fazendas; acervo sacro, composto por imagens, indumentária e objetos litúrgicos; medalhas comemorativas, de honra ao mérito, insígnias, enfim, artefatos que são testemunhos da história do município.

Ainda no mesmo caso de um museu histórico, a aquisição de um objeto, de uma fotografia, de um desenho, por exemplo, que pertenceram ou que são alusivos a uma personagem pública — seja um político, artista, escritor ou figura eclesiástica — que não tenha vínculo com o município, é considerada inadequada, por não se ajustar aos princípios estabelecidos para a instituição, à época de sua criação.

Preservação - são as medidas necessárias para se proteger um bem cultural do risco de perda. O termo preservação está vinculado à idéia de “ver antecipadamente” o perigo de destruição. A preservação tem também um caráter seletivo e, no caso de museus, arquivos e bibliotecas, ela é claramente um ato de vontade.

A palavra preservação pode ser sinônimo de conservação. Mas em se tratando de bens culturais, ela adquire um sentido mais amplo do que conservação. A preservação pressupõe todas as ações para a proteção de um bem cultural, inclusive os de caráter intangível, a exemplo das cantigas, danças, culinária, etc.

Neste sentido, preserva-se também o patrimônio através da criação de órgãos públicos e da instituição de leis e normas de proteção.

Reserva técnica - é o espaço físico utilizado para o armazenamento das peças do acervo de um museu, quando estas peças não estão em exposição.

A guarda de um acervo demanda uma reserva técnica, com condições físicas adequadas, condições climáticas estáveis e condições de segurança apropriadas à conservação das obras.

Suporte - é o material físico no qual a confecção da obra irá se desenvolver, e onde a informação é registrada, como por exemplo, o papel, a argila, a tela e a madeira. No caso das pinturas de cavalete, o suporte é a tela, tecido que pode ser de linho ou algodão, onde a camada pictórica ou a pintura é fixada.

Referências bibliográficas do glossário

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTO, Heloísa Liberalli (Coord.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo / Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museu: aquisição – documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

DIRETRIZES para operacionalização da Política Cultural do MEC. *Revista do SPHAN*, Fundação Nacional Pró-Memória, set./out. 1981.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu na cidade x a cidade no museu. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, set. 1984, abr. 1985.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 3, jan./dez. 1995. Nova Série.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Oficial: Casa da Moeda, 1984. v. 1. Memória-História.

RÚSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp/Illuminuras, 1999.

TEIXEIRA COELHO. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Sobre o livro

Formato: 21x28 cm

Tipologia: Humanist521 BT

Papel do miolo: offset 90g com caderno de fotos em couché fosco 120g,

Papel da capa: Supremo 230g

Tiragem: 4.000

Impressão: Bárbara Bela Editora Gráfica

2ª edição: 2006
