

I seminário serviços de informação em museus

**São Paulo
25 e 26
de novembro
de 2010**

Auditório VITAE
Estação Pinacoteca

Organização

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Coordenação

Gabriel Moore Forell Bevilacqua (Centro de Documentação e Memória)

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli (Biblioteca Walter Wey)

Seminário Serviços de Informação em Museus (1. : 2010 : São Paulo, Brasil)

I Seminário Serviços de Informação em Museus / coordenação Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli e Gabriel Moore Forell Bevilacqua ; apresentação Marcelo Mattos Araujo ; textos Ulpiano Bezerra de Menezes... [et al.] - São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2011.

ISBN 978-85-99117-73-6

Evento realizado na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo de 25 a 26 de novembro de 2010.

1. Gestão da informação em museus 2. Documentação museológica
3. Arquivos de museu 4. Bibliotecas de arte 5. Museus de arte 6. Pinacoteca do Estado de São Paulo I. Coordenadores II. Apresentação III. Textos

CDD 069.52

dia 25 de novembro

7 Apresentação

Marcelo Mattos Araujo

8 Introdução

Gabriel Moore Forell Bevilacqua

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli

1º tema

**A informação no museu:
conceitos e lugares em
perspectivas presentes
e possibilidades futuras**

**11 A comunicação/informação no museu:
uma revisão de premissas**

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses

**23 A faceta humanística da Ciência
da Informação: ordem e memória
do/no museu**

Giulia Crippa

**33 A interoperabilidade semântica entre
os diferentes sistemas de informação
no museu**

Johanna Wilhelmina Smit

2º tema

**O uso da informação:
experiências, metodologias
e ferramentas**

**43 Leaning Machines, Wunderkammers,
and networks in documenting the art
of our time**

Milan R. Hughston

**57 Comentários: Marilúcia Bottallo
dia 25 de novembro**

dia 26 de novembro

Mesa 1

61 Projeto Arte no Brasil: textos críticos

Ana Maria de Moraes Belluzzo

**71 Bases de dados do Museu de Astronomia
e Ciências Afins: desafios e perspectivas**

Maria Celina Soares de Mello e Silva

85 Mediação

Gabriel Moore Forell Bevilacqua

Mesa 2

**89 Vocabulário de arte: ferramentas
fundamentais no trabalho cooperativo
em bibliotecas, museus e arquivos**

Ivani Di Grazia Costa e

Maria Christina Barbosa de Almeida

**103 Itaú Cultural: pesquisa, produção e
difusão de informações sobre arte e
cultura brasileiras**

Tânia Francisco Rodrigues

111 Mediação:

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli

Mesa 3

**115 Arquivos de museus de arte e pesquisa:
o Grupo de Trabalho Arquivos de
Museus e Pesquisa**

Ana Gonçalves Magalhães

**127 Vinte anos de Donato: um breve
histórico do Banco de Dados do Museu
Nacional de Belas Artes**

Gilson Gemente

133 Museus: informação para gestão

Cecília Machado e Juliana Monteiro

143 Mediação: Ana Paula Nascimento

Mesa 4

147 A informação no museu

Marilúcia Bottallo

**157 Objetos em arquivos: algumas
reflexões sobre gênero documental**

Ana Maria de Almeida Camargo

167 Mediação:

Telma Campanha de Carvalho Madio

**169 Conferência de encerramento
Informações em museus: alguns
argumentos e muitos desafios**

Maria Cristina Oliveira Bruno

Apresentação

A ideia de organizar o I Seminário Serviços de Informação em Museus teve origem nas demandas por aprofundamento das questões técnicas e conceituais relacionadas à produção, ao uso e ao acesso à informação no âmbito do museu. Já há algum tempo, o corpo técnico da Pinacoteca do Estado tem se concentrado na perspectiva de uma gestão mais integrada de seus acervos museológico, bibliográfico e arquivístico, almejando qualificar e ampliar a organização, preservação e disponibilização do vasto repertório de fontes produzidas e acumuladas pela instituição.

Tanto a variedade e complexidade das ideias apresentadas no Seminário, realizado na Estação Pinacoteca entre 25 e 26 de novembro de 2010, quanto o espírito colaborativo dos debates construídos por seus participantes demonstraram que a busca de um olhar integrado e multidisciplinar se coloca como condição necessária para o avanço da gestão da informação nas instituições museológicas. Nesse sentido, a reunião de profissionais, acadêmicos, estudantes e interessados de diversas áreas e formações em torno de um problema comum foi extremamente produtiva e salutar, tornando o evento um grande sucesso enquanto espaço e oportunidade para articulações e troca de experiências.

O desafio colocado pela temática do evento se acentua na medida em que a bibliografia de referência existente se mostra escassa e rarefeita, especialmente em língua portuguesa. Por esse motivo, é com satisfação que publicamos estes anais, esperando contribuir para o desenvolvimento e aprofundamento de um campo de estudos de vital importância e atualidade para os museus contemporâneos.

Marcelo Mattos Araujo
Diretor Executivo
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Introdução

Com o desenvolvimento e a evolução das ferramentas informatizadas de organização e disseminação da informação e a universalização das redes de computadores, o potencial informativo das instituições museológicas tem se expandido enormemente nas últimas duas décadas. O tradicional foco dos museus na utilização de recursos expositivos e publicações analógicas como principais meios de comunicação de seus acervos, e da extroversão de conhecimentos gerados a partir de suas atividades não se coloca como uma perspectiva a ser suplantada, mas, sim, potencializada. A especificidade da instituição museológica, fruto de sua natureza preservacionista e da garantia da permanência material e temporal de uma seleção representativa da cultura humana, aliada à capacidade de ressignificação e fruição críticas desses conjuntos, apontam também para uma apropriação peculiar do universo digital contemporâneo.

As novas tecnologias podem ser interpretadas como recursos necessários para a expansão de ações de extroversão informativa e cognitiva, mas de fato, não poderão substituir o caráter único e presencial da experiência museal. Sem dúvida, a intensificação da produção e circulação digital de objetos, obras e documentos deverá incidir diretamente na concepção e no entendimento da materialidade de nossos acervos e, por consequência, nas estratégias e nos métodos que utilizamos, mas é mais que provável que o museu como espaço de trabalho da memória e preservação cultural mantenha sua forma e seu sentido institucional.

Mas por que abordar a informação nos museus e quais seriam as especificidades desse conceito na realidade dessas instituições? As instituições museológicas se constituem em espaços privilegiados para as discussões que envolvem a Ciência da Informação, a Biblioteconomia, a Museologia e a Arquivística. Isso se dá por dois fatores mutuamente imbricados: trata-se de uma das poucas organizações que possui (em maior ou menor grau, dependendo da tipologia do museu e do seu tamanho) acervos constituídos por conjuntos de objetos/documentos de três naturezas (museológica, arquivística e biblioteconômica), e gera vastas

demandas de organização e disseminação de informação, tanto interna quanto externa. Da disponibilização de informações sobre seus acervos à extroversão do conhecimento produzido por suas ações técnicas e de pesquisa, e da utilização e circulação interna de recursos procedimentais e informativos ao diálogo obrigatório com a sociedade civil por meio da transparência de seu funcionamento. Assim, o museu se constitui em um rico campo não só para investigações teóricas envolvendo uma perspectiva de políticas integradas de informação, mas também como espaço de experimentação e aplicação de novas ferramentas de tecnologia da informação. Apesar da cada vez mais ampla necessidade de um enfoque integrado, é necessário ressaltar que não se trata de justificar a negação das independências teórico-metodológicas de nenhuma ciência ou disciplina aqui envolvida. A perspectiva da informação não é suficiente para resolver todas as questões colocadas em cada uma dessas áreas do conhecimento ou materializadas por acervos de naturezas diversas, mas pode ser entendida como um ponto de inflexão comum se analisada pelo viés dos serviços ou das demandas geradas a partir de uma realidade institucional específica.

É sobre esse paradigma que se delineiam os objetivos e as propostas deste encontro. Primeiramente, a reunião de profissionais e estudiosos de museus e áreas correlatas com o intuito de debater especificidades e tendências relativas à produção, circulação e disseminação de informação em instituições museológicas e outras similares que detenham acervos culturais, e apresentar experiências, ferramentas e metodologias aplicadas neste contexto.

Gabriel Moore Forell Bevilacqua
Centro de Documentação e Memória
Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli
Biblioteca Walter Wey
Pinacoteca do Estado de São Paulo

A comunicação/informação no museu: uma revisão de premissas

Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes

Professor Emérito

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

É com muita alegria e proveito que participo dos projetos da Pinacoteca, razão pela qual dirijo meus agradecimentos a seu diretor, Marcelo Mattos Araujo pelo convite para este seminário, bem como ao Gabriel Moore Forell Bevilacqua, com quem me entretive para melhor definir os horizontes de minha participação.

Antes de iniciá-la, porém, preciso prevenir meus ouvintes. Não sou especialista em teoria da informação/comunicação, nem em tecnologia da informação ou em cibercultura, embora sejam campos do meu maior interesse. Assim, por exemplo, procuro acompanhar os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos entre nós por vários pesquisadores e, mesmo, programas de pós-graduação, com foco na problemática do patrimônio cultural digital ou do 'museu virtual'.

Ainda como preliminar, para evitar equívocos e desvios da atenção nos pontos em que pretendo focá-la, declaro ser franca e entusiasticamente favorável às novas tecnologias de comunicação e informação, embora veja com desconfiança a pobreza do uso dessa mesma tecnologia no campo cultural, assim como o comodismo e a falta de imaginação de seus operadores no museu. Quase sempre, as restrições que me sinto obrigado a fazer referem-se precisamente ao aproveitamento insuficiente dos extraordinários recursos da tecnologia digital e não a seu excesso, apesar das aparências vistosas. Muitas vezes tenho a impressão de que o teto da contribuição possível se esgotaria nas tecnologias do videogame e da imersão.

Finalmente, informo que minhas referências incluem o museu de arte, mas não exclusivamente.

Coisas ou informação?

Para introduzir contextos e premissas relativas à natureza e operação dos museus, o primeiro problema que se apresenta é o do acervo – acervo de coisas materiais, entenda-se.

Em 1968, no bojo da revolução cultural conhecida como “Maio de 68”, que da França irradiou-se pelo mundo, chegando inclusive até aqui, levantou-se o dilema: templo ou fórum? Templo dos sagrados valores burgueses sacralizados e protegidos nas coleções dos ‘museus patrimoniais’, ou, então, espaços de criação cultural? Como dizem os ingleses, jogava-se o bebê com a água do banho, isto é, ao invés de combater o fetichismo que sempre e ainda hoje ronda os museus – e propor formas de eliminá-lo –, preferia-se eliminar o próprio objeto do fetichismo. É como se propor o desaparecimento do doente para debelar a doença. Antes que esse falso dilema fosse desfeito, ele gerou um segundo dilema, hoje mais pertinente: coisas ou informação? Como se se pudesse separar o que só existe em simbiose. Questionou-se não só a necessidade, mas também a legitimidade de acervos de objetos materiais. Chegou-se até a propor, entre nós, que países em desenvolvimento (principalmente no caso de museus de arte) não deveriam despender recursos na aquisição de obras: seria um luxo antissocial. O caleidoscópico ‘museu imaginário’ proposto por Malraux, com suas imagens fotográficas como vetor, era, sem dúvida, mais barato...

Hoje o dilema se repropõe, mas o dado novo é a tecnologia que permite não apenas a mera cópia visual, mas sua equivalência e, enfim, sua substituição. Se a informação, não as coisas, é que caracterizaria os novos compromissos, os acervos materiais seriam dessa forma dispensáveis.

De minha parte, continuo acreditando que o compromisso legitimador do museu é com a inteligibilidade do mundo – e, como ensinava a notável antropóloga inglesa Mary Douglas, procurar sentido no mundo envolve interpretá-lo como sensível. De fato, até que o projeto pós-humano se realize, a condição humana se define ainda como *corporal*. É o nosso modo de ser no mundo: como dizem os especialistas nos estudos da cultura material (por exemplo, Warnier), não apenas *temos* um corpo, mas *somos* um corpo. Para limitarmos nossas observações apenas à vida social: seríamos verdadeiros autistassociais se nossas ideias, significados, valores, expectativas, ideologias, imaginário, memórias etc. ficassem aprisionados dentro de nossas mentes. Para que haja partilha, socialização, ação social, produção social, é necessária a mediação de nossos sentidos, é necessária, a intervenção da sensorialidade (não confundir com sensualidade, nem com sensações). É necessária a intervenção no/do mundo material.

Se tomarmos a palavra ‘estética’ no seu sentido etimológico, que se refere a processos perceptivos, e procurarmos entender tais processos num patamar acima do simples alcance neurofisiológico, justifica-se concluir que a estética é a ponte que nos permite sair de nós mesmos para nos comunicarmos e agirmos com o mundo fora de nós, na relação com nossos semelhantes, a natureza e o transcendente. Sem estética, não há vida social – nem a biológica, nem a psíquica. (Quando falamos de estética como recurso classificatório, que permite hierarquias, é para indicar, nos seus contextos próprios, atributos empíricos que aguçam a percepção.)

Ainda se justifica, portanto, haver em nossa sociedade uma plataforma especificamente dedicada a suscitar ou aprofundar a consciência do universo material em que estamos mergulhados, mas que, por sua indispensável onipresença, passa em branco quase sempre. Ora, creio que uma das principais funções do museu é *desnaturalizar* essa dimensão material do mundo, isto é, mostrá-lo como produto da ação humana, dos interesses humanos, dos conflitos, valores e aspirações humanas – aí se incluindo a natureza culturalizada. E as tecnologias, claro.

A desmaterialização, porém, convém à nova ordem sócio-econômico-cultural do capitalismo avançado e vem provocando transformações radicais, como veremos a seguir.

Nessa ótica, algumas polaridades neocartesianas vieram à luz e precisariam ser desfeitas, a principal sendo a dicotomia material/imaterial. Antes de mais nada, como os antropólogos têm reiterado, há um paradoxo na cultura material (de que os artefatos são parte considerável, embora não a totalidade): é que o imaterial só pode se expressar por intermédio do material (Daniel Miller). Assim, em última instância, podemos dizer que todo patrimônio cultural é imaterial: pois não são os valores e significados imateriais que definem, por exemplo, até aquele patrimônio de ‘pedra e cal’, cuja materialidade, intrinsecamente, consiste apenas de atributos físico-químicos? Mas podemos também dizer, de igual forma, que todo patrimônio imaterial é material, pois ele não subsistiria por si próprio, nem seria capaz de fornecer condições de ação humana. Daí se poder considerar (como já fazia Heidegger na década de 1930) que o modo de a ‘obra de arte’ existir é como coisa material – eu diria como artefato.

Vale a pena tomar um exemplo dentre as categorias mais relevantes do patrimônio imaterial, que foi até incluído em nossa Constituição Federal: o ‘saberfazer’: O saberfazer não é uma forma de memória corporal, memória hábito, portanto de natureza material? É a memória ‘encarnada’ (tornada carne) do músico, do motorista, da cozinheira, do artesão, tão diversa do conhecimento abstrato.

O filósofo da técnica Bernard Stiegler criou a expressão ‘materialismo espiritualista’ para identificar aquele materialismo que não diz que o espírito é redutível à matéria, mas que a matéria é condição do espírito em todos os sentidos da palavra condição.

Para terminar este tópico: os grandes místicos, como São João da Cruz ou Santa Teresa de Ávila chegam à transcendência superando o corpo e não por ignorá-lo. A propósito, Ernst Gombrich observa que, quanto mais uma obra de arte é considerada transcendente, tanto mais sua forma material aumenta de preço...

Tendência à desmaterialização da sociedade

Um segundo aspecto a ressaltar é que, apesar de nossa condição corporal, a tendência à desmaterialização da sociedade está em curso e se amplia cada vez mais. A começar pela perda gradual da importância dos sentidos no domínio da experiência.

Nossos cinco sentidos, como já disse, fornecem aquela ponte de comunicação entre o sujeito/ o mundo empírico/ outros mundos. Aqui não vou tratar da redução do papel do *sensorium* durante e após o longo processo de hominização, nem de mudanças históricas das estruturas perceptivas. Tampouco das dúvidas quanto à confiabilidade dos sentidos na produção do conhecimento, que já se expressava na distinção feita pelos gregos antigos entre *doxa* (opinião) e *episteme* (conhecimento fundamentado): esta, aliás, é uma superação legítima, como qualquer leigo pode verificar nas ilusões óticas ou, então, no sensoriamento remoto, na importância do telescópio e do microscópio, na física subatômica, na nanotecnologia etc. No entanto, o que está em causa, aqui, é a *terceirização dos sentidos*, que progressivamente passam a ser considerados secundários e, pior, dispensáveis.

Nesse quadro o *tempo* e o *espaço* constituem cada vez menos dimensões tangíveis da vida social, não mais apreensíveis pelos sujeitos, mas controlados de fora. A experiência dessa desabilitação dos sentidos pode ser verificada nas competições esportivas, por exemplo, em que as medições não mais necessitam do controle visual ou auditivo. Minha atenção para tanto foi despertada nas Olimpíadas de Atlanta, em 1996, quando uma prova de cem metros rasos precisou ser repetida várias vezes porque um dos competidores ‘queimava’ a largada. Embora a cena tivesse sido reiteradamente apresentada pela TV, nada pude perceber, nem identificar quem se havia antecipado à mensagem auditiva da largada. Mais ainda: o vencedor bateu um recorde de 17 anos por um tempo correspondente a 1/5 de uma piscadela de olhos. Paul Virilio com razão fala da estética do desaparecimento pela velocidade, a que estamos obrigados na vida contemporânea.

A indústria bélica americana (Microvision) já desenvolveu tecnologia que projeta imagens diretamente sobre uma retina: a sobreposição cria imagem virtual de alta resolução, que neutraliza a percepção neurofisiológica. Por certo, tais tecnologias respondem a necessidades da vida contemporânea. Mas não é aí que estão os problemas e sim no controle da relação dos humanos com o mundo. Uma vez desativado meu controle, quem me substitui?

Na medicina, ao lado de muitas contribuições altamente benéficas, a desmaterialização vem introduzindo padrões de comportamento inaceitáveis. O corpo doente, o indivíduo concreto desaparece, dando lugar apenas à doença, traduzível em dados digitais. Os exames clínicos se reduzem, quase sempre, a esses dados. O paciente se torna assim fungível, isto é, substituível como uma mercadoria, por semelhança de pro-

priedades. Casos recentes do cirurgião que amputou a perna sã do doente ou de operações de fimose que acabaram na extração de amídalas não são exceção nesse estado de coisas. Não se trata apenas de distração ou negligência dos cirurgiões, mas também dos efeitos nocivos da terceirização dos sentidos. Insisto: o problema não poderia estar no acréscimo de informação controlada, mas na transferência de capacidades humanas delegadas a fontes emissoras totalmente externas, com risco mais que previsível de erros e desajustes – além, evidentemente de um risco ainda maior de geração de fontes de controle e poder.

A compressão do espaço/tempo cria condições para cidades desterritorializadas, como as cidades globais: nódulos nas redes globais, espaços de fluxos, não mais lugares, espaço físico.

O ciberespaço introduz a possibilidade de um mundo da pura informação, livre do substrato físico, configurável à vontade, infinitamente acessível, capaz de alterar sensações, novas percepções, apagar a materialidade na ilusão da mente descarnada. Laymert Garcia dos Santos comenta o programa *Second life* da Sony, não o jogo, mas a ambientação completa, apta a alimentar novas identidades, para mostrar como está surgindo a identidade digital.

O mesmo sociólogo, ao falar do mercado financeiro aponta a tendência conhecida de o investimento produtivo dar lugar ao financeiro e transformar o capital em fluxo de informação abstrata. Segundo ele, o título financeiro é a mais abstrata, a mais desmaterializada das mercadorias, propriedade privada na forma mais pura, destacada da substância tangível, sensível, material, propriedade sem propriedades: é a propriedade mais fácil de ser privatizada, porque lhe falta a forma substancial natural ou produzida pela máquina.

Identificar problemas na transformação de estruturas perceptivas não lhes atribui mal intrínseco, repito. Nada há de mal, em si, nas transformações e sim na maneira de as vivermos e no fato de não nos prepararmos criticamente para as transformações.

Outro campo em que age a tendência à descorporificação é o artístico, que há muito tempo dispensa o suporte material da ‘obra de arte’, como na arte conceitual, nos *happenings*, na *land art* etc. – manifestações, é claro, plenamente legítimas. Nelas há, não uma terceirização (como nos casos acima exemplificados), mas um deslocamento da mediação sensorial, sem a qual não haveria possibilidade de comunicação. O que importa aqui discutir, porém, é a meta do aniquilamento que começa a aparecer. Em 2006 realizou-se na Unam, no México, um colóquio internacional cujo tema era a *Estética do desfazimento*, referindo-se a objetos e práticas que contêm como propósito sua própria eliminação. De Aristóteles a Heidegger, dizia a carta-convite, a arte sempre foi considerada *poiesis*, não simples prática, mas ação demiúrgica; agora seu momento mais significativo não é a plenitude, mas o processo de desconstrução, desintegração, consumo. O que é perturbador é a redução da fruição e dos fruidores, e a estetização exclusiva do momento, no ato da destruição.

O próprio museu, em princípio espaço de operação com elementos do mundo material e com o universo da sensorialidade, muitas vezes contribui para o efeito oposto, reforçando a tendência à desmaterialização. O museu tende a uma perversão da materialidade: a reificação. Os objetos expostos passam a ter em si sua própria identidade, produzindo o esquecimento das práticas sociais que são a matriz dos significados a eles atribuídos. Há sempre no objeto exposto um congelamento de sua biografia e das diversas significações que ela representaria. Não é, pois, de estranhar que nisso os entusiastas pela eliminação dos acervos busquem argumentos que não se podem ignorar, como acima se notou.

O paradoxo, contudo, é que, até hoje, o museu ele próprio não conseguiu dar conta da materialidade do universo cuja percepção e consciência era sua responsabilidade aprofundar. É desolador observar num museu histórico, como o Museu Paulista, as manadas de escolares que descem dos ônibus já empunhando lápis e bloquinho de papel, para reproduzir as legendas de peças cuja singularidade não-verbal jamais lhes foi apresentada. Mais: nem mesmo dos museus de arte não está ausente o padrão de redução linguística (a crítica de Edwards, Phillips e Gosden não deixa dúvidas a respeito). Ou, nas palavras de Pinney: “A insistência na inscrição cultural dos objetos e imagens tem apagado qualquer compromisso com a materialidade, salvo em termos linguísticos”.

O museu como sistema de comunicação/informação

O museu como sistema de comunicação/informação. Não posso deixar de reconhecer a pertinência desta conceituação. Todavia, também não posso deixar de reconhecer sua insuficiência para dar conta de todo o potencial do museu. O museu nas suas diversas modalidades e em escala diferenciada é uma plataforma capaz de articular solidariamente funções científico-documentais, culturais e educacionais. Isso significa que informação, conhecimento, fruição estética, sonho, devaneio, formação da sensibilidade e do espírito crítico, ‘alfabetização’ sensorial, referências de memória e identidade etc.etc.etc. podem desenvolver-se alimentando-se mutuamente. Essa solidariedade é um privilégio do museu, que em outras instituições pode existir de maneira muito mais frágil ou descontínua. Aqui, porém, valeria a pena examinar somente alguns aspectos que podem matizar o exclusivismo que costuma acompanhar a conceituação do museu como sistema de comunicação/informação, ou que lhe acrescentam marcas específicas. Noto de passagem que esse exclusivismo deriva em parte de confundir-se o museu com uma de suas formas de atuação, a exposição.

Conhecimento

Começo pelo potencial de produção de conhecimento novo. Tal potencial está na raiz do museu moderno e foi plenamente realizado no paradigma do museu de história natural, no século XIX e começos do

XX. O museu de história natural operou como uma fábrica de conhecimentos não só desenvolvendo ou consolidando disciplinas como a Zoologia, a Botânica, a Mineralogia, a Geologia e a Antropologia Cultural (incluindo Arqueologia e Etnografia), mas também contribuindo para definir critérios e métodos ainda hoje vigentes (as noções de objeto como documento, de coleta sistemática, de coleção como repertório, classificação, tipologia, conservação/restauração e assim por diante). Além disso, o museu de história natural também criou o modelo da socialização imediata do conhecimento nele produzido e difundido pela educação.

Hoje, por uma série de motivos, que não compete discutir agora, esse potencial está marginalizado. De todo modo, trata-se de uma responsabilidade que os museus não têm assumido, senão excepcionalmente e independentemente de problemas de escala e recursos. Quando existe pesquisa, ou ela é terceirizada, ou se trata da chamada ‘pesquisa para exposição’. Mas estou pensando também na oportunidade que a própria exposição, já produzida, oferece tanto a curadores e pessoal técnico, quanto aos visitantes em geral, como instrumento de produção de conhecimento novo.

A marginalização de objetivos cognitivos no museu não é uma limitação natural da tecnologia digital (pelo contrário), mas da reprodução acrítica e descontextualizada dessa tecnologia, centrada na informação e na comunicação, mais que no conhecimento – e conhecimento de produção própria. Valeria a pena acrescentar aqui como fica patente na Internet, por exemplo, transferindo-se às exposições museológicas, o privilégio dado à simultaneidade, ao sincrônico – o que impede ou dificulta compreender as implicações da duração, da sequência ou da causalidade. Como na estética do videoclipe, valoriza-se exclusivamente a imersão – e é só nesse ‘exclusivamente’ que reside o problema. Pois a imersão redutora, sem posterior emersão, pode conduzir ao afogamento. No campo do conhecimento e da formação crítica, que exigem distância e tempo, é o que tem acontecido. A percepção se dilui na sensação, o que é sem dúvida altamente prazeroso e positivo, mas, quando exclusivo, compromete a consciência da mediação sensorial da vida – raiz de inteligibilidade. Além do mais, quando a bateria de sensações é excludente de alternativas, até a interatividade pode ser enganosa e corre o risco de mascarar passividade intelectual sob a aparência de atividade gestual.

Da comunicação à ação e à cultura da presença

Inicialmente observo que é preciso atentar para uma distinção que Júlia Kristeva e A.J.Greimas propõem, ao alargar a noção mesma de linguagem, não mais como comunicação, mas como produção (opondo-se à visão funcional das línguas como simples instrumentos para a transmissão das informações e significados). Aplicada ao estudo dos gestos, a distinção conduz à conclusão de que toda gestualidade é uma prática. Na práxis gestual, diz Greimas, o homem é o agente do enunciado; já na gestualidade comunicativa, o homem é o sujeito da enunciação.

Até mesmo textos podem submeter-se a esse caráter pragmático em que ocorre o esvaziamento de sentido: existem textos rituais brâmanes em que sua função se consuma na repetição das palavras – apenas sons – sem se preocupar com o sentido. É a palavra como ação, tal qual na maldição, no insulto, na palavra mágica. Semelhantemente, no mundo dos objetos, no Tibete, por exemplo, o moinho de oração não tem por objetivo comunicar uma mensagem, mas simplesmente, atualizar a oração, torná-la continuamente presente.

Hans Ulrich Gumbrecht é um dos principais formuladores do que ele denominou ‘cultura da presença’: a exposição de modos de ser-no-mundo nos quais, em vez do sentido, prepondera a presença, que implica uma relação necessariamente espacial e corpórea com o mundo e suas coisas.

Sem dúvida, os objetos dispõem de efetivo potencial linguístico, inegável capacidade de comunicação. Aí, porém, não está sua natureza primária, de maneira que falar de uma ‘linguagem dos objetos’ me parece plenamente admissível apenas como metáfora.

Há casos em que se deveria falar de ostensão de objetos ou práticas, mais que de exposição. *Exposição* vem do latim *expono*, que significa ‘pôr para fora’, ‘pôr na frente de’. A conotação que assumiu correntemente (e que representa uma concepção deficiente do que deva ser uma exposição museológica) é a de dar a ver. Já *ostensão* é a tradução de *ostensio*, do verbo *ostendo*, que indica a ação de apontar, de dar lugar (tensionadamente, ostensivamente) a coisa ou prática, para que possam atuar. Na liturgia católica, por exemplo, a ostensão da hóstia não é um processo de informação sobre alguma coisa ou processo, não é a forma de tornar visível algum significado. Pretende ser o meio pelo qual se exhibe a coisa em si, que então está pronta para produzir socialmente seus efeitos. É o agente do enunciado, como práxis gestual, na categoria de Greimas e Kristeva. A teologia católica não vê nos sacramentos propriamente signos, pois eles realizariam aquilo que representam: a água do batismo não se limita a referir-se simbolicamente à ação purificadora da água, mas se acredita que ela efetiva de imediato tal purificação.

A antropologia da imagem, assim como os estudos de cultura material têm procurado ressaltar, mais que o acima referido potencial linguístico de imagens e objetos, sua ‘agência’, a capacidade de produzir efeitos, de intervir, de agir, em suma, seu poder. A última voga sociológica, aliás, é a chamada ANT, Actor-Network Theory, cuja principal estrela é Bruno Latour; o objetivo é identificar e caracterizar a atuação de atores humanos e não-humanos em ambientes tecnológicos – mas pode trazer algum esclarecimento em outros contextos. O importante é reter que os objetos (entre os quais se incluem as imagens visuais) não são passivos, mas ‘agem’ (não confundir com a fetichização) e servem para seus usuários agirem. Vale a pena reproduzir aqui as palavras do antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves, pois elas representam uma fecunda linha de pensamento que vem se consolidando cada vez mais e que repercute diretamente no campo do patrimônio cultural e dos museus:

Afinal, os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para ‘agir’ e não somente para se ‘comunicar’. O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: ele é bom para agir. Ele faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, passado e presente, entre o céu e a terra, entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e para ser contemplado. Ele, de certo modo, constrói, forma as pessoas.

Especificamente em relação à arte, Alfred Gell foi dos que mais sustentaram essa perspectiva pragmática. Na sua busca de conceituar uma antropologia da arte (com validade para sociedades simples e complexas), e considerando que, até agora, dominou a exploração da morfologia e da semiologia, resolve ele passar dos sistemas de comunicação simbólica para os sistemas de ação – voltados “mais para mudar o mundo do que para codificar proposições simbólicas a seu respeito”.

Vale a pena acrescentar, por fim, que há uma categoria de objetos, bastante corrente, que é a do objeto-gatilho, o objeto que não carrega mensagem, mas é apenas um lembrete que conduz a outras realidades. Ele não significa nada, apenas remete a outros fenômenos. James Clifford narra que antropólogos do Museu Antropológico do Vermont, nos Estados Unidos, encarregados de reorganizar a importante coleção Rasmussen, de material da etnia inuit (Alasca), resolveram convidar anciãos do grupo para colaborar na empreitada. O convite foi aceito e os sábios inuit demonstraram grande respeito pelos objetos de seus antepassados, mas interesse restrito – a não ser quando uma ou outra peça lhes servia de oportunidade para cantos e narrativas. Aqui, a agência dos objetos partindo de uma realidade material e não de um conteúdo semiótico, permite ressaltar a dimensão performática da cultura como forma de reiteração de seus suportes.

Para terminar, compensa uma menção às propostas não semióticas de Jacques Rancière sobre a ‘partilha do sensível’ (diga-se de passagem que seu conceito de estética, assim como o de sensível, seguem um rumo um pouco diverso do que me pareceu aqui mais adequado). Seus comentadores, como John Phillips, observam que as reflexões do filósofo francês enquadram-se nesse afastamento cada vez mais amplo das noções de significação como representação e comunicação, substituídas agora pelas noções de falar e fazer como *performance* ou encenação; das afirmações e regimes de verdade se procuram as modalidades enunciativas. Conviria que os museus não desprezassem essas perspectivas, não para as transformar em palavras de ordem, mas para justamente evitar as camisas de força e dar conta da extraordinária variedade que compõe o universo sensível com o qual se espera que eles trabalhem.

As responsabilidades educacionais do museu

Cada vez mais encontro fundamentos para acreditar que o museu deveria ser o lugar das perguntas, muito mais que das respostas. Sua principal missão deveria ser ensinar a fazer perguntas, principalmente sobre essa dimensão material, sensorial da vida humana. O mundo virtual está plenamente capacitado para colaborar com essa função. Entretanto, não é o que vem acontecendo, na prática.

Antes de mais nada, também no museu virtual tem dominado o paradigma do conhecimento observacional, em detrimento do discursivo. E as ‘experiências’ que ele propõe são predominantemente instrumentais. Dessa forma, o museu exerce um papel homologatório, reforçado pela autoridade da tecnologia, que abastece as respostas, na maior parte, já prontas. O grande pensador da tecnologia, Gilbert Simondon, há tempos formulava a esperança de que a máquina pudesse ser dotada de certa margem de indeterminação, tornando-se ‘sensível’ a uma informação externa. Por que não incorporar tal perspectiva desde já?

Por outro lado, sob a aparência da interatividade, continua-se a propor enganosamente que ver é o melhor caminho do conhecer. O multissensorialismo ainda é hierarquizado pela visão, mas, mesmo assim os museus poderiam construir horizontes mais amplos e flexíveis. E seus operadores poderiam dar alguma atenção às novas luzes sobre a condição humana, que campos de especialidade como a Antropologia dos sentidos e a História dos sentidos têm trazido à tona, nos últimos vinte ou trinta anos.

Seja como for, onde é que, como introdução ao mundo virtual, se aprende a fazer perguntas e a controlar – epistemologicamente, sobretudo – as respostas? Onde se ensina o fio de Ariadne que nos ajudaria a lidar com o labirinto do hipertexto, com suas enormes vantagens e múltiplos descaminhos? Em suma: é imperioso que o mundo virtual não apenas opere no museu, *mas também nele sirva de objeto de análise e entendimento.*

Uma imagem do cartunista Claudius publicada há tempos na *Revista Fapesp* sintetiza o que pretendi dizer em relação às atividades educacionais, como ainda a outras responsabilidades do museu. Num laboratório, um enorme computador ocupa todo o espaço disponível, soltando fumaça por vários poros e ejetando uma longuíssima folha de resultados, que se espalha por todos os cantos. Dois cientistas se abrem num sorriso de satisfação. Um deles se dirige ao colega: “Que maravilha, agora temos todas as respostas!”. Responde o outro: “Que bom, mas quais eram mesmo as perguntas?”.

Concluindo

Concluindo, gostaria de acentuar três considerações que constituem a ossatura destas reflexões.

A primeira é que o museu é, sim, um sistema de comunicação/informação. Mas é muito mais que isso e, portanto, é preciso levar em conta todo seu potencial, sem reducionismos e modismos. Para dar conta desse potencial total, não se pode projetar o foco apenas nas exposições. O museu se caracteriza em princípio pela solidariedade (ou, pelo menos, pela extraordinária possibilidade de solidariedade...) de suas funções científico-documentais, culturais e educacionais.

A segunda é que uma perspectiva exclusivamente focada na comunicação e no simbólico marginalizaria uma enorme faixa de funções das coisas materiais, dentro e fora do museu. Nem é preciso ressaltar nesse passo o risco de o museu congelar significados e atribuições e eliminar os diversos olhares que deveriam ser considerados.

A terceira diz respeito à tecnologia, cuja absorção acrítica em grande parte favoreceu tais reducionismos. A tecnologia deveria estar a serviço do museu, na conceituação amadurecida e fundamentada de sua natureza, objetivos e atuação. Para tanto, se faz necessária muito mais tecnologia digital e muito mais conhecimento, por parte dos tecnólogos, do que sejam o museu e suas necessidades. Jamais, porém, deveria o museu estar a serviço da tecnologia, por mais que isso lhe traga prestígio e público.

A faceta humanística da Ciência da Informação: ordem e memória do/no museu

Giulia Crippa

Doutora em História Social

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – Universidade de São Paulo

Como as pinturas e as esculturas, também os museus podem ser interpretados. E devem sê-lo, porque para entendermos os objetos que eles hospedam, sua colocação deve ser analisada. Os arranjos dos museus projetam interpretações implícitas. Como os autores de arte, os curadores criam os envelopes nos quais os objetos comunicam suas histórias. No entanto, o museu não é mais identificado, hoje, como espaço isolado, como entidade natural e fixa, alheia a qualquer mudança. Ele se encontra integrado em um sistema que pede organização e comunicação, colocando, lado a lado, profissionais da ciência e da arte, museólogos, museógrafos, documentalistas e informáticos.

O museu é, hoje, frequentemente desenraizado em relação ao seu mundo-ambiente, cada vez mais embalagem neutra e indiferente aos conteúdos. A ideia de espaço expositivo, de museu, parece, a um primeiro olhar, conter em si uma forma de memória 'deposta'. De fato, ele descontextualiza seus objetos, subtraindo-os de seu lugar originário.

O espaço expositivo cada vez mais se transformou em espaço vazio, em uma mera embalagem privada de memória, às vezes sem requinte, outras vezes extremamente requintado, mas distante do sentir comum de seus visitantes. Estamos perante museus desmemoriados, ou em estado de amnésia. Uma amnésia que se traduz em uma profunda incapacidade de tornar funcionais para a memória compartilhada, no longo prazo, novas informações não catalogáveis conforme velhos esquemas (Meneses, 2007, p.13-33).

Em seu *Le musée éphémère* (2002), Francis Haskell aponta algumas das atividades que as exposições atuais envolvem: a transferência das obras nas salas de preparação, sua embalagem e transporte, as editoras envolvidas em publicações catalográficas em prazos curtos, a rede hoteleira e de restaurantes envolvida nas reservas dos visitantes, além da busca incessante, quase um 'imperativo moral', assim o autor define, de oferecer produtos artísticos de reconhecimento público e internacional.

Mais significativas, porém menos evidentes, do impacto político e/ou mercadológico das exposições consideradas relevantes são as mudanças que as próprias exposições provocaram na arte e em suas definições.

A reunião de um grande número de objetos de um artista ao longo da carreira permite um exame minucioso de seu percurso, criando, porém, a ilusão de uma permanência naquilo que é efêmero, temporário: os ricos catálogos se revelam falhos, pois devem, necessariamente, limitar-se ao evento circunstancial, sem poder considerar elementos novos, resultado da própria exposição ou de eventuais questões que aparecem na interação entre o público e as obras, como nesse caso. Dessa maneira, o catálogo, como instrumento de mediação, consegue oferecer inevitavelmente uma visão incompleta e não equilibrada dos temas da exposição. As reflexões de Haskell se limitam à arte 'tridimensional' sem, portanto, considerar as mudanças ulteriores das tecnologias das mídias.

Conforme Belting (1995), desde sua origem a tecnologia da mídia é global, eliminando, assim, toda experiência cultural regional ou individual. Vídeos e outros produtos de meios tecnológicos alcançam a todos, adaptando-se a cada público. Esse processo torna a finalidade do consumo de entretenimento e informação o alto nível técnico, porém de baixo conteúdo.

A arte contemporânea, apoiando-se em novas tecnologias obriga a novas definições: da concepção do desaparecimento da unicidade, provocada pela reprodução técnica, decorre a oportunidade histórica de novas formas de arte (Benjamin, 1966).

A perda do conceito de obra individual é substituída por espetáculos artísticos fugazes e pela arte conceitual. A ideia de persistência/duração, que dominava a Arte Moderna, transmuta-se em transitoriedade, que se ajusta ao caráter efêmero da percepção contemporânea. A Arte como experiência subjetiva do artista e do público, grande invenção da Modernidade, torna-se rival da técnica dentro dos museus, instituições positivas do século XIX: lugares de consumo e de observação, mas também dispositivos de controle do comportamento (Huysen, 1992; Crimp, 2005). Decorre, disso, a necessidade de uma integração entre saberes museológicos, saberes artísticos e práticas documentárias, para a produção e a circulação da informação artística museológica.

A organização da informação não é dada *a priori*, mas é o resultado de formações históricas voltadas para a manutenção de instituições que conservam e realizam as mediações, de forma organizada, dos instrumentos e materiais de conhecimento socialmente compartilhados.

Na medida em que o debate sobre a natureza do conhecimento científico, como configurado pelo Iluminismo, se acirra e que as novas tecnologias da informação e das comunicações (NTICs) levam a repensar as próprias noções de informação e de conhecimento transformando a percepção do tempo, do espaço e de sua materialidade, observa-se que as instituições 'chave' para a organização do conhecimento no âmbito do Estado Moderno, principalmente bibliotecas, museus e arquivos, encontram-se obrigadas a rever as bases de suas lógicas organizadoras e classificatórias.

É, com efeito, através de *escolhas classificatórias* e de *representação* que se torna possível a *manutenção e a apropriação dos conhecimentos*.

No *Novum Organum*, Francis Bacon, em 1620, proclama o manifesto da revolução desejada (mas, na época, ainda não realizada) do pensamento científico moderno. Nele se encontram as propostas para um modelo institucional de produção, conservação e disseminação do conhecimento destinado a marcar a Modernidade. Ou, dito de outra maneira, o tripé que sustenta o que o Ocidente chama de ciência: os lugares de ensino (escolas, universidades), os livros e as coleções e, por fim, aqueles que se dedicam ao ensino ou à pesquisa. Relações entre poderes e saberes institucionalmente organizados que, todavia, por muito tempo se mantiveram na periferia do modelo histórico escolhido para as narrativas do pensamento científico, que privilegiou a escolha ideológica de uma ciência benéfica e de resultados, em que a produção dos saberes no Ocidente se identifica com certa noção de progresso (Rossi, 2001).

As necessidades enunciativas da ciência implicaram uma disciplinarização de novos campos do conhecimento (Burke, 2003, p.78-108). A organização da informação gerada nesse processo torna-se, ela própria, território essencial de experimentação das novas ideias, levando a uma reorganização dentro dos centros de informação, ou seja: as bibliotecas de materiais impressos, os gabinetes, os museus, as academias e os centros de pesquisa, chegando-se a uma ordem do universo e de suas representações fundamentada na noção de ciência moderna.

Os princípios que levam à pesquisa científica que subjazem à *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, assim como a focalização da experiência humana no mundo físico em detrimento de uma finalidade metafísica, tornam-se postulados sem questionamento, até o aparecimento de seus primeiros críticos no século XX.

A forma de seleção, organização e disseminação das coleções e dos saberes construídos com base neles se constitui como Memória implícita na 'narrativa' dos objetos. Os objetos representam um conjunto documentário, memória de formas de conhecimento ligadas a registros frequentemente institucionais. Coleções de saberes 'oficiais' são lugares privilegiados de inquietações históricas, projeções de vertentes culturais que tiveram grande peso na sociedade ocidental.

Os processos de seleção/organização e disseminação das informações sobre os objetos de coleção representam as escolhas de uma memória das configurações discursivas dos conhecimentos que chegaram até nós e que orientaram as perguntas/indagações da ciência.

Como mostrou Foucault (1988), fechou-se uma 'caixa-preta' lá onde a classificação do mundo natural, no século XVII, tornou-se natural também nos espaços das bibliotecas e dos arquivos

a partir do século XVIII, quando o objeto da discussão filosófica, da própria disputa, torna-se o novo princípio organizador a partir do qual o homem ocidental constrói sua apreensão do mundo: a razão científica.

Trata-se, portanto, de uma substituição da causa pelo efeito, uma lógica dedutiva que preside à legitimidade do conhecimento. A conservação completa da escrita, a constituição de arquivos classificados, a reorganização das bibliotecas e a constituição de catálogos, repertórios e inventários correspondem a uma maneira de introduzir na linguagem uma ordem do mesmo tipo daquela estabelecida para o mundo vivente, para obedecer aos critérios da legitimidade instaurada dessa nova ordem dos saberes.

A manifestação de enunciados relativos à constituição de um saber científico se observa com evidência entre os séculos XVI e XVIII: pensadores como Galileu, Bacon, Descartes e Newton, entre outros, propõem novas formas de conhecimento do mundo, de tipo experimental, para as quais é necessária uma separação entre o erudito, o mágico e o experimental. A palavra não é mais dada e, enquanto escrita, sagrada. A palavra se divulga em seu suporte impresso, permitindo um acesso maior aos livros.

Por fim, constitui uma plataforma com base na qual a ciência do século XIX ‘rompe’ definitivamente com o esquema ‘clássico’, pois há uma linha dividindo aquilo que foi ‘dito’ daquilo que é um saber científico: divide ciência e literatura.

Qual a natureza do conhecimento científico dos campos das Ciências Naturais e Exatas que se consolida ao longo desse processo que chamamos de Modernidade? O modelo de conhecimento oriundo da ciência moderna propõe a ‘integração positiva’ dos conhecimentos considerados verdadeiros e legitimados pela comunidade científica, comunidade que, por sua vez, se consolida através de sua institucionalização. Ao lado dos conhecimentos legitimados, outros são descartados como cientificamente inválidos, passando a integrar o repertório literário/artístico. Dessa maneira, paradoxalmente, o campo das ditas Ciências Humanas aos poucos se encontra dialeticamente constituído no oposto dessas ciências.

Realçamos, aqui, uma consideração metodológica sobre o conflito da Ordem da Memória, entendendo-se, com isso, a seleção e a organização de seus registros. Na estruturação de uma Ordem da Memória, a construção da memória científica é de natureza ‘evolutiva’, positiva, com a eliminação do passado como redundante. O que constitui um saber aceito, validado pela comunidade científica, é integrado e não precisa mais ser discutido. Selecionam-se elementos que representam os ‘avanços’, enquanto a ideia de ‘progresso’ leva até à remoção de livros e revistas considerados ultrapassados no âmbito das bibliotecas especializadas: encontrada a solução dos problemas, as tentati-

vas e erros anteriores são eliminados como ‘peso inútil’. O esquecimento não é somente inevitável, mas é um ato válido, necessário para prosseguir. Evidentemente, nenhum geneticista referenda Mendel nos trabalhos de ponta, assim como nenhum físico referenda Newton, ainda que ambos se coloquem na base de seus trabalhos.

Além disso, o modelo de conhecimento das Ciências Humanas se constitui em um processo constante de ‘rememoração’, entendido como busca de possibilidades de referências em um passado dotado de sentidos. A quantidade de objetos, textos e ideias que podem ser recuperados não tem limites claros, e o esquecimento, no campo das ciências humanas, é principalmente involuntário, contingente, a sua renovação consiste nos recortes dotados de sentidos.

Torna-se necessário verificar, em uma perspectiva histórica, o fenômeno da constituição das fontes de memória: a seleção do suporte e das memórias inscritas, sua organização e sua acessibilidade constituem a memória do presente como fora projetada pelo passado.

Como ‘criticar’ a Ordem da Memória que se instaura hoje, para que seu conteúdo informacional se torne coletivo? Que memória se constitui, para o futuro, através da seleção, organização e disseminação das memórias produzidas pelas escolhas de organização, portanto de acessibilidade maior ou menor ou, até, pelos acervos imateriais?

Entre os séculos XIX e XX observam-se dois momentos de ‘ruptura’ epistemológica de grande relevância, ambos destinados a constituir um novo patamar na pesquisa e no pensamento científico dos campos da Física e da Biologia. Trata-se da Teoria da Evolução das Espécies de Darwin e da Teoria da Relatividade de Einstein. Em ambos os casos (com as ressalvas das fortes resistências religiosas hoje muito presentes), trata-se de ‘saltos’ que não permitem mais a mesma abordagem que era dada anteriormente à pesquisa científica. Ambas as teorias revolucionaram a tal ponto seus campos de conhecimento que levaram a invalidar – total ou parcialmente – qualquer estudo e resultado anterior, em um processo de aquisição do conhecimento científico como descrito acima.

Ambas as teorias provocaram um ‘apagamento’ do passado, e o conhecimento propiciado pelos escritos e pelas coleções que forneciam os objetos de observações e estudos que levaram à formulação dessas teorias, por estar organizado na base de princípios anteriores, perdeu seu papel de ‘lugar’ da pesquisa científica. Tais escritos e coleções foram, assim, relegados ao campo de estudo das Ciências Humanas, constituindo fontes materiais privilegiadas, por um longo tempo, para uma história das ciências como perspectiva dos avanços científicos, ou seja: o estudo dos objetos e do que se escrevia sobre eles se tornou aliado do progresso científico na medida em que a ‘superação’ da ciência perante o conhecimento que aquelas coleções representavam passou a reforçar a ideia do esquecimento positivo.

Ao longo do século XX, os museus de História Natural e de Ciência tornaram-se lugares de uma produção histórica fortemente voltada para a validação do progresso da ciência. Paradoxalmente, na medida em que enaltecem esses avanços, se afastam de qualquer funcionalidade para a própria ciência, reforçando seu pertencimento ao campo discursivo das Ciências Humanas. O cientista não encontra, nessa lógica, interesses diretos para suas pesquisas.

Daqui a importância de uma reflexão sobre a constituição de uma memória para o futuro que, inevitavelmente, envolve os processos de documentação não somente da materialidade/imaterialidade dos objetos, como também das mudanças de sua organização simbólica nas transformações conceituais do sistema museu dentro de um contexto informacional de acesso e fluxo.

Quando, no campo discursivo do conhecimento, se discutem as mudanças provocadas pela invenção da tipografia e pelas viagens em terras desconhecidas, é frequente concentrar a atenção no desenvolvimento de um pensamento e de um sistema científico. Muito já se escreveu sobre a transformação das coleções naturais como indicador de necessidades de novos arranjos e classificações. Porém, na mesma época ocorrem mudanças no sistema das artes, pelo ainda não oposto à natureza como lugar de conhecimentos. O sistema das artes privilegiou, por muito tempo, estudos estéticos históricos. Desde o esboço de um campo e de um sistema das artes para a modernidade, desenvolve-se um caminho de reconstituição histórica do colecionismo e dos colecionadores que utiliza, como fonte principal, os ricos e elaborados inventários e catálogos produzidos pelos próprios colecionadores, por seus curadores e pelos antiquários da época.

Todavia, apesar da farta e interessante produção acadêmica sobre a organização institucional das academias de arte, sobre o colecionismo e sobre o mercado, tanto no campo da sociologia da arte como da história, pouco ainda se frisa o percurso paralelo ao da ciência no aspecto da organização, vista na perspectiva da formalização de inventários e catálogos e de sua circulação.

Uma tela que é, ao mesmo tempo, retrato do colecionador e de sua coleção é *A galeria do Arquiduque Leopoldo Guilherme em Bruxelas*, de 1650, atualmente conservada no Kunsthistorisches Museum de Viena. A tela de David Teniers, o Moço, é um exemplo desse gênero de representações. Essa tela reproduz cinquenta pinturas que integravam a coleção do arquiduque, governador das províncias meridionais entre 1647 e 1656, cuja residência se encontrava em Coudenberg, nas proximidades de Bruxelas. Aí reuniu uma das maiores coleções de arte da Europa.

Espaço arquitetônico destinado aos objetos de arte, a galeria encontra sua definição tipológica e funcional entre os séculos XVI e XVII. As representações de galerias e de coleções adquirem as características de um verdadeiro gênero de pintura.

As telas da coleção do arquiduque cobriam as paredes de três corredores de mais de vinte metros de comprimento, além de três salas de dez metros de largura, como aquela da qual vemos, na tela, uma parede. Era uma coleção composta por 888 pinturas de escola alemã e holandesa e 517 obras italianas. Assim como nas outras telas que Teniers pintou, retratando seções da galeria, o que se destaca é um catálogo de obras de artistas como Ticiano, Giorgione, Veronese, Tintoretto e Rafael.

Se, de um lado, para os críticos de arte Teniers não é um pintor particularmente original, do ponto de vista de uma reconstituição de uma história das práticas de organização da informação vale a pena identificá-lo. Ele era, além de pintor de corte, o *Custode* (hoje diríamos curador) da galeria de arte do arquiduque. Ou seja, era dele a responsabilidade de selecionar e sugerir novas aquisições, assim como era dele a responsabilidade de documentar os objetos dessa coleção.

Conhecedor do inventário das obras da coleção (da qual existe uma versão redigida pelo religioso Johannes van der Baren, cujo retrato também está presente na tela), disponibiliza sua representação, oferecendo ao público um pequeno ensaio do volume e da qualidade das obras da coleção de Leopoldo, em uma época em que a reprodução técnica era limitada às gravuras.

É dele, com efeito, a realização de um volume ilustrado com 244 gravuras, todas realizadas pessoalmente por ele, que se dedicou, assim, à documentação da galeria. Se, hoje, um museu ou um colecionador de arte se valeria da consultoria de profissionais da informação para compilar seu catálogo, no século XVII o arquiduque encomendou a um artista o registro visual de sua coleção de arte. Um dos mais conhecidos colecionadores humanistas era Jacopo Strada, de Mântua, autor de inúmeros catálogos e inventários das melhores coleções do norte da Itália, principalmente lombardas, até hoje fonte inesgotável para estudiosos de arte e museus. Jacopo Strada foi retratado por Ticiano em 1566. É um retrato 'em movimento', em que o retratado, que era pintor, ourives, antiquário, colecionador e especialista de arte, no gesto dos braços apresenta uma cópia romana de uma estátua de Afrodite. O pano de fundo do retrato é constituído pelos objetos da coleção: um torso em mármore, moedas e uma carta, onde se lê uma inscrição em latim "Jacopo Strada, cidadão romano, colecionador imperial de antiguidades e ministro da guerra, com 51 anos, em 1566". É evidente que Strada se orgulhava de sua atividade de colecionador, no destaque que essa face adquire no retrato. Colecionador de moedas desde sua juventude, publicou um livro de numismática, e as moedas na mesa do retrato destacam esse lado do colecionismo, pois seu interesse em moedas é o começo de sua carreira. A coleção é um pouco diferente daquela do arquiduque: é uma época em que o interesse se volta para as fundações clássicas da cultura europeia, levando a uma busca irrefreável por testemunhas da antiguidade: os manuscritos e as estátuas eram os objetos mais cobiçados e caros.

O arquiduque Leopoldo foi um dos primeiros colecionadores a separar os objetos de sua coleção, destacando a pintura e a escultura. Possuía 542 esculturas, a maioria antiga ou reprodução de trabalhos antigos. Várias delas se encontram no catálogo visual de Teniers. Elas estão na esquerda, logo acima do retrato de Jacopo Strada, que integrava a coleção.

Com efeito, ao lado das testemunhas da antiguidade, outros objetos que testemunham superstições, terras longínquas ou produtos dos novos conhecimentos no campo das ciências naturais, atraem colecionadores. Objetos díspares, como caveiras, inscrições gregas, pinturas e relógios ocupam o mesmo espaço.

O tio de Leopoldo, Rodolfo I, possuía, em Praga, um dos mais famosos gabinetes de curiosidades dessa natureza aparentemente confusa, mas na verdade resultado de uma organização fundamentada em parâmetros diferentes.

Não se trata somente da separação entre objetos naturais e artefatos, já relevante, em si, por aderir a novas ideias sobre a ciência em formação. Dentro desse catálogo de obras selecionadas se observam os efeitos da circulação em meio impresso de uma bibliografia especializada em colecionismo de arte, um dos grandes autores da qual é exatamente o antiquário Jacopo Strada, cujo retrato podemos ver na tela.

O catálogo de Teniers revela a clara preferência do arquiduque pelos artistas italianos dos séculos XVI e XVII, principalmente da área de Veneza, como Ticiano, Giorgione, Veronese, Tintoretto, Palma o Moço, Pordenone e Rafael, cujas telas são reproduzidas em tamanho reduzido nesse catálogo material de uma exposição possível. Teniers, pintor de gênero sem grandes méritos artísticos, é o responsável pela coleção de Leopoldo, sugerindo aquisições, preocupando-se com a conservação, a descrição e a organização das peças. Nesse retrato o pano de fundo, entendido dentro do gênero retrato, se concentra no catálogo de obras selecionadas, italianas, principalmente vênetas, em que se distinguem retratos, cenas bíblicas e religiosas. Há uma única cena de gênero mitológico, uma Diana com arco e flechas, parcialmente presente no canto superior direito. É, também, o único aceno à nudez. Nas oito telas em que Teniers realizou o 'catálogo visual de obras escolhidas' do arquiduque, encontram-se 'pequenas exceções', como no caso dessa galeria, no nível do chão, uma paisagem de um artista flamengo, Paul Brill, e a própria Diana, 'alusões' ao resto da coleção do arquiduque, aquilo que não foi incluído nesse catálogo.

Como afirma Eco (2009), as listas têm o poder de remeter ao que está ausente, ao que foi excluído. O catálogo de um museu representa um exemplo de lista prática, que se refere a objetos existentes em um lugar determinado. O catálogo visual de Teniers é, aparentemente, uma lista de natureza poética, sugerindo, na parcialidade de algumas das reproduções da coleção e na presença somente 'à margem' de outros temas artísticos, como a mitologia, que haja uma continuidade, que haja 'mais' nessa co-

leção. Mas como considerar um museu e suas coleções? Toda coleção está sempre aberta, podendo enriquecer-se de novos elementos. Nesse sentido, também as coleções que os catálogos de museu descrevem, listas aparentemente finitas, são sujeitas a transformações.

No caso do catálogo de Teniers, os originais dessas reproduções formaram, quando Leopoldo voltou a Viena, a base da coleção imperial austríaca, hoje no Kunsthistorisches Museum de Viena. Não poucas, porém, passaram a integrar outras coleções, principalmente nos territórios que pertenciam ao império austro-húngaro. As telas de Teniers, hoje expostas em várias galerias, representam uma escolha de natureza informacional e museológica ao mesmo tempo.

Se nas telas se encontra uma história do estilo, do gênero e do gosto na pintura, também se oferece um catálogo de obras escolhidas que podem ser vistas, mas que, não se encontrando mais reunidas no mesmo espaço, constituem um tecido narrativo diferente nas coleções que passaram a integrar.

O *et cetera* das listas poéticas, das quais a tela de Teniers é ensaio, se desloca para as listas práticas dos museus, onde hoje se encontram as obras por ele retratadas.

Ao mesmo tempo, em um movimento contrário, o catálogo como 'lista prática' do museu estende seus domínios para o interior da moldura das imagens de Teniers que, com efeito, documentam uma realidade material representada em um recorte catalográfico voltado para obras de tema e origens específicos.

Antigamente, o museu era o lugar da maravilha, o único onde era possível um contato com obras de arte e objetos de povos distantes, capazes de surpreender e despertar a curiosidade. Hoje em dia, porém, na era digital, a fantasia requer um esforço bem menor para despertar: filmes, videogames hiperrealistas e documentários permitem uma aproximação muito mais eficaz com o passado. O turismo de massa permite alcançar lugares distantes e encontrar sociedades diferentes, enquanto o resto do mundo pode nos alcançar em nossas próprias residências em forma de comidas, objetos, músicas... O museu, em sua face estática, requer um tempo para observar e compreender, ou seja, para contemplar. A enorme massa de informações disponibilizadas pelas novas tecnologias reduz o tempo de acesso às notícias e elimina as fronteiras alcançadas. Mesmo assim, o museu continua parte estrutural de nossa sociedade, expressando seus valores e suas necessidades. Como todas as outras componentes da sociedade, todavia, ele se modifica e evolui junto.

Nos últimos anos praticamente todos os museus enfrentaram a necessidade de mudança, para poder se confrontar com a nova sociedade globalizada sem, ao mesmo tempo, perder seus valores. A invenção do tempo livre permitiu que um número cada vez maior de pessoas procurasse novas atividades como cinemas, *shoppings*, parques temáticos, mas também os museus viram um incremento no número de visitantes.

Trata-se de um público diferenciado em relação ao de algumas décadas atrás, educado cada vez mais à velocidade da informação e voltado, principalmente, na predominância da imagem sobre a palavra escrita. Suas expectativas se alteram e, ao lado da educação e do conhecimento, buscam também a diversão e o desenvolvimento do senso crítico (Lugli; Pinna; Vercelloni, 2005, p.187-189).

O museu é uma instituição complexa por concepção e gestão, que responde às mudanças culturais, políticas e sociais das comunidades onde se encontra. Todo museu deve ser considerado com base em sua história e identidade, mediante o relato de suas coleções e das escolhas museológicas que, como vimos, não são neutras. É na perspectiva de quadros sociais de referência, os quais fornecem sentido e legitimidade às práticas culturais, que devem ser observadas as representações da memória como forma de apropriação simbólica de narrativas compartilhadas. É nessa perspectiva que, acreditamos, os profissionais do museu e da ciência da informação encaminham, nos últimos anos, suas práticas profissionais e seus eixos de reflexão teórica no âmbito das próprias instituições.

Referências bibliográficas

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: CosacNaify, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica: arte e società di massa*. Torino: Einaudi, 1966.
- BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CRIMP, Donald. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ECO, Umberto. *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Milano: B.U.R., 1988.
- HASKELL, Francis. *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*. New Haven: Yale University Press, 2000. (Ed. francesa: *Le musée éphémère: les maîtres anciens et l'essor des expositions*. Paris: Gallimard, 2002).
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LUGLI, Adalgisa; PINNA, Giovanni; VERCELLONI, Virgilio. *Tre idee di museo*. Milano: Jaca Books, 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: SescSP, 2007.
- ROSSI, Paolo. *O nascimento da ciência moderna na Europa*. Bauru: Edusc, 2001.

A interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação no museu

Johanna Wilhelmina Smit

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

No museu, de forma muito contundente, tem-se consciência de que o acervo é composto de obras ou peças aos quais se atribuiu – intencionalmente – um valor documental. A distinção enunciada na década de 1950 por Suzanne Briet continua direcionando a discussão, quando a autora define o ‘documento’ como a evidência de algo, evidência esta atribuída ao registro ou objeto. A argumentação de Briet é lapidar ao diferenciar objetos de documentos:

Quadro 1 – O documento na proposta de Suzanne Briet

Objeto	É um documento?
Estrela no céu	Não
Fotografia da estrela	Sim
Pedra no rio	Não
Pedra no museu	Sim
Animal na natureza	Não
Animal no zoológico	Sim

A partir da distinção de Briet, podemos concluir que o acervo museológico é composto por documentos (peças, objetos, artefatos) que intencionalmente são guardados, pois providos de um valor documental que lhes foi intencionalmente atribuído.

No entanto, as peças ou objetos, na condição de documentos intencionalmente incorporados ao acervo museológico, não significam *per se*: o significado lhes é atribuído em função dos objetivos do museu. Assim, por exemplo, uma faca de prata receberá significados e descrições diferenciados caso integre o acervo de um museu do crime, um museu da gastronomia ou um museu da ourivesaria.

Não estou afirmando nada além daquilo que é sabido, ou seja, que a informação não é inerente aos objetos mas deles é extraída ou atribuída,¹ em função dos objetivos institucionais de cada museu. Ao passo que a informação é estática e independe do indivíduo cognoscitivo, é explicitada e portanto reproduzível e transferível, o conhecimento é dinâmico e depende dos indivíduos na atribuição de sentido (Miller, 2002, p.4). Michael Buckland (1991) sintetiza a mesma constatação de outra maneira: a informação para ser entendida deve ser contextualizada, e nessa condição ser transformada em conhecimento. A noção de que a informação adquire (pode adquirir) sentido de acordo com o contexto aponta para uma dicotomia que gera discussões muito ricas ao propor a distinção entre *informação como objeto* a ser organizado e disseminado e o *fenômeno informacional*, dinâmico e segundo o qual o contexto é determinante para que a informação passe a fazer sentido. Simplificando, pode-se dizer que lidamos com um objeto visando gerar um fenômeno.

Em resumo, o acervo museológico, nesta discussão, é composto de documentos (peças, objetos, artefatos) aos quais é atribuído um significado através de uma informação contextualizada de acordo com objetivos institucionais. A relatividade do ‘olhar’ lançado sobre os documentos que compõem o acervo museológico é assinalada por uma publicação do Ministério da Educação e Cultura da Espanha da seguinte maneira:

O conceito de *acervo museológico*... depende da tipologia dos objetos que formam as coleções de um museu, podendo uma coleção de gravuras, um livro ou uma fotografia pertencer tanto à categoria daquilo que se considera um ‘objeto museológico’ como ao acervo de uma biblioteca ou, como é desgraçadamente frequente, permanecer escondido e até não localizável, esperando que a curiosidade de algum técnico de museu o tire do esquecimento. (Carretero Pérez et al., 1998, p.169)²

A relatividade presente na decisão de quais objetos/documentos comporão o acervo museológico fica assim assente. Mas, retomando uma sistematização anteriormente apresentada,³ um museu não é composto unicamente pelo acervo museológico, pois ele ainda necessita de documentos de gestão do acervo, de apoio para a pesquisa e para seu funcionamento institucional. Esquemáticamente, tomando por base a *função* desempenhada pelos diferentes ‘documentos’ presentes no museu, propõe-se a seguinte distribuição:

¹ Pouco importa se a informação é extraída ou atribuída ao objeto, pois nos dois casos se trata de um processo de atribuição de sentido e, portanto, de seleção de sentido.

² Assumo a responsabilidade pela tradução.

³ Em “O arquivo de museu e a informação”, capítulo incluído nos Anais do I Seminário Internacional Arquivos de Museu e Pesquisa, organizado pelo MAC/USP e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em novembro de 2009.

Quadro 2 – Os diferentes ‘documentos’ presentes no museu

‘Tipo’ de documento	Função atribuída aos documentos	Nome genérico atribuído ao conjunto dos documentos
Objetos (peças, obras, artefatos, documentos)	Exemplificar o objetivo e a finalidade do museu, ser mostrado, permitir a pesquisa na temática do museu	Acervo museológico
Documentos de gestão do acervo museológico	Documentação do acervo	Documentação museológica
Documentos gerados pelo uso do acervo museológico	Documentos-meio para que a atividade expositiva ou de pesquisa possa ser realizada – <i>Processo</i>	Documentação híbrida, em parte considerada administrativa e em parte considerada museológica
	Documentos que registram a atividade expositiva ou de pesquisa – <i>Produto</i>	
Documentos de apoio	Apoiar a pesquisa desenvolvida no museu, contextualizar e compreender o tema e os atores que compõem o objetivo do museu	Acervo bibliográfico
Documentos administrativos	Viabilizar o funcionamento institucional	Arquivo ‘administrativo’

Para avançar na argumentação, analisemos com um detalhamento um pouco maior cada um dos conjuntos documentais que coabitam no museu.

O *acervo bibliográfico* apoia as atividades do museu organizando informações que permitem contextualizar o acervo museológico ou a área do conhecimento na qual o acervo se inscreve. O acervo bibliográfico é composto em função das necessidades dos pesquisadores e curadores, selecionando fontes de informação variadas, em função de sua pertinência para a área de atuação e de conhecimento do museu. O acervo bibliográfico tem um ritmo próprio, ditado pelo ritmo de publicações na área, e deve desenvolver uma política de seleção de fontes de informação que não pode ser alterada a cada gestão ou exposição. Assim, por exemplo, a assinatura de periódicos pertinentes não pode ser suspensa e retomada constantemente. A qualidade do acervo bibliográfico será avaliada

pela sua pertinência e atualidade em relação à área de atuação e de conhecimento do museu. A descrição dos documentos segue princípios biblioteconômicos e sua organização se dá em função tanto de tipologias documentais (periódicos, obras de referência, livros, por exemplo) como da organização normalmente aceita para a área de conhecimento ao listar e categorizar os ‘assuntos’ que compõem a referida área.

O *arquivo* ‘administrativo’ reúne os documentos gerados para viabilizar o funcionamento do museu, ou seja, os documentos relacionados à gestão de recursos humanos e financeiros, questões de infraestrutura, compras de material de consumo ou equipamentos e contratos de vigilância ou limpeza etc. Para simplificar pode-se associar esse acervo arquivístico às atividades-meio do museu, necessárias para que a exposição e a pesquisa possam ser realizadas (ou seja, as atividades-fim). A distinção entre atividades-meio e atividades-fim é problemática e relativa, pois depende do *lôcus* a partir do qual a distinção é operada (o que é atividade finalística para a seção de pessoal é atividade-meio para o museu), mas será aqui mantida visando simplificar a argumentação, assumindo uma leitura restritiva da função arquivística ao restringi-la às atividades-meio desempenhadas no museu e aqui caracterizadas como ‘administrativas’. Apesar das restrições introduzidas aqui à amplitude teoricamente atribuída aos arquivos, a lógica de acumulação, identificação e organização dos documentos deverá seguir a teoria arquivística, organizando os documentos pela função e atividade que eles viabilizam, levando em conta sua proveniência. Cabe ressaltar que os documentos acumulados no arquivo apresentam temporalidades definidas pela função que exercem e que, portanto, periodicamente, são realizadas eliminações de documentos cuja guarda não se faz mais necessária ou não encontra mais justificativa administrativa ou informacional.

O *acervo museológico*, propriamente dito, não será aqui discutido, mas enfocaremos dois grupos de documentos gerados nesse contexto:

- a *documentação do acervo*, reunindo informações sobre a origem dos objetos, como estes chegaram ao museu, sua descrição (materiais, métodos, inscrições etc.), pesquisas feitas para sua contextualização, localização física, questões patrimoniais ou de direitos autorais, intervenções que se fizeram necessárias, ações de preservação etc. Uma potencial fonte de problemas se encontra na documentação relacionada ao acervo mas que, inicialmente, se reveste de um caráter mais ‘administrativo’, como por exemplo o termo de doação de uma obra, ou a nota fiscal de sua compra, bem como o relatório descritivo de um restauro e que comprova o fornecimento de um serviço realizado por um terceiro a título de prestação de contas. O conjunto de documentos gerados e percebidos inicialmente em sua condição ‘administrativa’ deve ser, num segundo momento, uma vez os trâmites administrativos realizados e auditados, encaminhado à documentação do acervo, para evitar que o histórico da origem do acervo e das intervenções sofridas se perca.

- a *documentação do uso* feito do acervo – a montagem de uma exposição, o empréstimo de uma obra pertencente a outro museu, a pesquisa sobre determinado artista para selecionar as obras mais representativas para determinada exposição etc. geram documentos, igualmente associados às atividades finalísticas do museu, mas que não devem ser confundidos com a documentação do próprio acervo. A documentação gerada pelo uso do acervo pode ser subdividida em dois conjuntos documentais com características próprias: proponho diferenciá-los pelos termos ‘processo’ e ‘produto’:

- a) *documentos de processo* – a título de exemplo consideraremos nesta categoria a correspondência trocada com outro museu visando o empréstimo de uma obra para uma exposição, a apólice de seguro de uma obra quando esta é enviada a outro museu para compor uma exposição, os recibos de prestadores de serviço que colaboraram na montagem de uma exposição, a lista de convidados para a abertura da exposição etc. A lógica a adotar para organizar essa documentação não deveria representar problemas maiores, organizando-se o dossiê da exposição de acordo com as diferentes atividades previstas pelo museu para a montagem da exposição. A lógica arquivística prepondera, inclusive no que diz respeito à temporalidade dos documentos, ao distinguir a apólice de seguro, que pode ser eliminada uma vez a apólice extinta, de documentos que envolvem a prestação de serviços e, portanto, revestidos de uma temporalidade muito maior;
- b) *produtos da atividade expositiva* – o catálogo da exposição, um livro de visitantes, críticas publicadas em jornais, a maquete da exposição, fotos e outros registros da exposição evidenciam a atividade expositiva do museu, mostram como o museu cumpre uma atividade finalística e, portanto, assumem uma importância muito grande. A lógica arquivística para organização dessa documentação, contextualizando-a na respectiva exposição, parece perfeitamente adequada. Tendo em vista a importância dessa documentação como evidência das atividades finalísticas do museu, sua temporalidade deve ser analisada com muito carinho, e boa parte dos documentos certamente será avaliada pelo seu caráter permanente.

A sistematização aqui proposta não dá conta de documentos doados por artistas ou outras personalidades, excetuados os documentos que dizem respeito à doação de obras e que, obrigatoriamente, integram a documentação museológica. Conjuntos documentais doados, desde que pertinentes à linha de acervo e de atuação do museu, devem certamente manter um vínculo entre si bem como a informação de sua origem, contextualizando-os na doação de determinada pessoa em determinada data.

A questão da doação levanta uma distinção que considero essencial: a função dos documentos e o lugar de sua guarda.

O lugar de guarda dos documentos é muitas vezes ditado por questões pragmáticas (tamanho do objeto, condições ambientais de guarda mais adequadas); culturais (“se é livro, vai para a bibliote-

ca”, “se é objeto, faz parte do acervo”), ou corporativas, obviamente relativas e sempre passíveis de discussão. Proponho mudar o foco da discussão, substituindo uma ênfase no lugar de guarda – e o respectivo profissional responsável – por uma abordagem que me parece mais rica ao priorizar a função desempenhada pelos documentos em relação à atuação do museu. O Quadro 2 e a discussão que se seguiu já apontavam um pouco nesta direção, ao evitar o estabelecimento de fronteiras impermeáveis e rígidas entre os diferentes conjuntos documentais. Em síntese, proponho (me repetindo) a distinção entre o lugar de guarda e a função desempenhada pelos documentos, relegando a questão do lugar de guarda a objetivos muito mais pragmáticos do que conceituais: aquele lugar que oferecer as melhores condições de guarda para cada documento certamente é o melhor!

Ao invés de uma discussão sobre o ‘onde’ e o ‘quem’, parece interessante enfatizar o ‘como’ e o ‘para quem’ na organização da informação presente no museu.⁴ O museu tem uma função cultural indiscutível. Uma definição de qual seja o público de um museu não é simples, particularmente quando distinguimos o público real e o público potencial. Questões de formação de público e hábitos de ‘consumo’ de museus se colocam,⁵ mas não serão aqui aprofundadas, pois enfatizaremos aqui o tratamento dado à informação, tendo em vista sua utilidade para dois conjuntos de usuários: as pessoas vinculadas ao museu (conservadores, museólogos, curadores etc.) e os usuários não vinculados formalmente ao museu, ou seja, o ‘público’.

O tratamento a ser dado à informação presente no museu deve levar em conta os dois públicos de usuários, com necessidades informacionais distintas em termos de nível de especialização ou detalhamento pressuposto na necessidade de informação. Embora seja muito difícil ter clareza acerca das necessidades informacionais de diferentes públicos, preconiza-se que o tratamento da informação deva ser concebido em função do(s) usuário(s). Se a afirmação parece simples e anódina, ela determina uma linha de pensamento e ação. Este será o próximo ponto a detalhar.

Sub-repticiamente a discussão escorregou da ênfase no documento para a função da informação: esta é a questão! Os documentos (ou seja, objetos, documentos em suporte papel ou suporte digital, livros, dossiês etc.) constituem os diferentes acervos e arquivos, cuja guarda foi confiada ao museu ou que foram produzidos e acumulados pelo museu. Esta é a razão de ser do museu. Mas objetos e documentos só informam se organizados e contextualizados de acordo com os objetivos do museu. Ou seja, é necessário gerar uma informação sobre os documentos, uma informação que os represente e que lhes atribui determinado sentido.

⁴ Distinção clara e inspirada de autoria de Gabriel Moore Forell Bevilacqua.

⁵ Recomendo a leitura do livro de Bourdieu e Darbel (2007).

Passamos, portanto, a analisar a informação que é produzida sobre os documentos ao descrevê-los e classificá-los e a lógica que preside a organização dessa informação, substituindo o foco no documento/objeto pelo foco na informação, pois somente desta maneira será possível atribuir sentido aos diferentes documentos/objetos. O foco na informação evita que o museu seja percebido como uma acumulação de documentos/objetos, mas como um *locus* de produção de sentido. E quem diz produção de sentido diz seleção, opção, ponto de vista!

Considerando as características dos diferentes documentos (inclusive os objetos) em face dos objetivos do museu, diferentes lógicas de organização serão adotadas (museológica, arquivística e biblioteconômica ou de documentação), e não há razão para ignorar essas lógicas, cada uma com seus pressupostos teóricos e objetivos pragmáticos. Não se trata de recuperar uma discussão corporativa (rejeitada anteriormente), mas reconhecer que para descrever certas categorias de documentos determinada área tem mais experiência acumulada. No entanto, não se pode conceber, no contexto do museu, que cada conjunto documental seja organizado e descrito de forma autônoma e isolada, pois cada um pertence a um conjunto maior (o museu) e a informação disponibilizada por cada conjunto deve visar às necessidades informacionais dos diferentes usuários do museu.

Objetivando *potencializar o uso das informações presentes no museu*, finalidade de qualquer sistema de informação, propõe-se canalizar os esforços para a interligação das diferentes bases de dados que descrevem os diferentes tipos de documentos presentes no museu. A proposta não deve ser entendida como uma uniformização de bases de dados ou adoção de um critério único para descrição dos diferentes tipos de documentos (o que geraria muito trabalho e poucos resultados úteis), mas no sentido da elaboração de uma visão sistêmica das diferentes bases de dados, subordinada à noção do usuário ao qual o sistema de informação deve servir.⁶ A título de exemplo, imagino um usuário ‘público externo ao museu’ que visite uma exposição e descubra (por intermédio do catálogo, de informações impressas e disponíveis próximas ao objeto ou então em algum sistema hiper-mídia) que o museu ainda tem outros objetos relacionados (porque doados pela mesma pessoa, ou estudos relacionados ao objeto presentes em livros e artigos e que podem ser consultados na biblioteca ou ainda documentos pessoais do artista e que podem ser consultados em determinado lugar). Decisões acerca da incorporação ao acervo ou a organização de exposições certamente também serão facilitadas se o curador (‘usuário interno’) tiver acesso à mesma variedade de informações.

Preconiza-se, portanto, uma interligação entre as diferentes bases de dados, respeitando as características de cada uma, mas detectando em todas alguns campos informacionais que, se preenchidos

⁶ O sistema de informação deve servir ao usuário do museu (interno e externo) e, portanto, por extensão, serve ao museu.

de forma padronizada, possam figurar como pontes ou passarelas entre as diversas informações que representam documentos através das diferentes lógicas de descrição e organização da informação. Garante-se, dessa forma, a interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação, redundando na potencialização do uso da informação – e dos respectivos documentos – presentes no museu por parte de seus diferentes usuários. As diferentes informações presentes no museu concorrem, nesta perspectiva, para uma gestão integrada da informação do museu ao relacionar, no que couber, a informação presente nos diferentes acervos.⁷

Para finalizar, submeto para discussão as seguintes propostas:

1. Distinguir os documentos da informação que os representa;
2. Distinguir o lugar de guarda dos documentos da função desempenhada por cada documento no contexto dos objetivos institucionais;
3. Distinguir a lógica de tratamento da informação de acordo com as características e funções que os documentos desempenham face aos objetivos institucionais;
4. Submeter qualquer organização e tratamento da informação a uma ideia – por mais genérica que seja – de ‘usuário’, o que significa levar em conta suas necessidades informacionais e as formas de nomeação dessas necessidades;
5. Interligar as diferentes bases de dados pela eleição de alguns campos informacionais recorrentes e que poderiam servir de ‘passarelas’ entre as bases. Assim, por exemplo, no contexto de um museu de arte, os nomes de artistas, de obras ou de eventos deveriam poder desempenhar a função de passarelas, ao informar o usuário quais objetos e quais documentos estão disponíveis no museu (independentemente de seu lugar de guarda).

Restam algumas certezas, a título de conclusão: a bibliografia é escassa, as brigas corporativas não ajudam no avanço da discussão, e a potencialização do uso e reúso das informações presentes no museu por diferentes usuários deveria determinar as ações no futuro. Dito de outra forma, a gestão do acervo, dos documentos e da informação que os representa deve estar a serviço da função do museu em sua relação com o usuário interno e externo.

⁷ Os trabalhos desenvolvidos pelo grupo de Documentação do ICOM-CIDOC parecem muito interessantes. O “Conceptual Reference Model” (CRM) propõe um quadro geral para a descrição de objetos os mais variados, visando sua integração e incorporando uma preocupação com a linguagem utilizada para disponibilizar a informação por meio de intranet ou internet. O CRM é orientado a objeto, representando uma opção muito atual e promissora. Disponível em cidoc.mediahost.org.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. 2.ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRIET, Suzanne. *Qu'est-ce la documentation?* Paris: Edit, 1951.
- BUCKLAND, Michael. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science*, v.42, n.5, p.351-360, 1991.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés. et al. *Normalizacion documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. S.l.: Ministerio de Educación y Cultura, 1998. Disponível em: www.calameo.com/read/0000753358fc66ce4e363. Acesso em: 21 nov. 2010.
- MILLER, F.J. I = O (Information has no intrinsic meaning). *Information Research*, v.8, n.1, paper 140, 2002. Disponível em: InformationR-net/ir/8-1/paper140.html. Acesso em: 19 nov. 2010.

Leaning Machines, Wunderkammers, and networks in documenting the art of our time

Milan R. Hughston

Library & Museum Archives, The Museum of Modern Art/
New York Art Resources Consortium

In this paper I will discuss how the Library and Archives of The Museum of Modern Art has embraced technology and collaboration in improving access to its research resources. Topics to be addressed are:

1. History and development of the collection
2. Developing the collection through curatorial initiatives
3. Introducing technology
4. Promoting the collections
5. Innovation through collaboration

History and Development of the Collection

MoMA's library has been part of the institution since 1932, established only three years after the Museum's founding in 1929. Like most museum libraries, it was initially seen as a curatorial library, but as the resources grew and became richer in content, an obligation to make these materials available to the public became a core objective. Subsequent renovations/building projects acknowledged this growth, but it wasn't until the most recent expansion (2002-2006) that we were able to design a space commensurate to the demands for its use. Another factor in planning for expansion was the founding of the Museum Archives in 1989, which had been housed in spaces cobbled out of existing library space, so the new building project finally allowed us to design a purpose-built space for archives processing, storage, and access.

The objective was to design spaces that could serve our patrons both physically and virtually. But the challenge was to achieve this in two locations: midtown Manhattan and in Long Island City, Queens, where the Museum owns a large former factory building that houses collections and works not on public view. Public reading rooms and staff work areas were designed for both facilities and addressed rapidly changing technology.

The brief: to design not one, but two library/archives facilities for the Museum of Modern Art, one for short-term (i.e. four years) use in Queens while the other was being planned and constructed in midtown – with minimal disruption to operations. At the conclusion of the building project, the short-term facility would revert to being the permanent home for approximately 50% of the collections.

The challenges in the project were obvious, but we are pleased to report that both the short-term and long-term facilities are considered a success not only by library and museum staff but our public patrons as well. Satisfying those two constituencies is not always possible, but we had the luxury of a long lead time, support from administration, and an excellent library and archives planning team.

The building project began in earnest in 1996 with the selection of Japanese architect Yoshio Taniguchi to implement his winning proposal as part of a large-scale competition to redesign and reconfigure the existing MoMA complex. From the beginning, Taniguchi saw two major, visible components of the MoMA mission: exhibitions/public programs and research/education. These two new buildings would reflect upon each other across the renowned MoMA sculpture garden. It is rare that a museum recognizes its research and education programs in such a prominent way, but MoMA is one of the few museums that includes and supports those programs in its mission statement:

Mission Statement

Founded in 1929 as an educational institution, The Museum of Modern Art is dedicated to being the foremost museum of modern art in the world.

Through the leadership of its Trustees and staff, The Museum of Modern Art manifests this commitment by establishing, preserving, and documenting a permanent collection of the highest order that reflects the vitality, complexity and unfolding patterns of modern and contemporary art; by presenting exhibitions and educational programs of unparalleled significance; by sustaining a library, archives, and conservation laboratory that are recognized as international centers of research; and by supporting scholarship and publications of preeminent intellectual merit.

In sum, The Museum of Modern Art seeks to create a dialogue between the established and the experimental, the past and the present, in an environment that is responsive to the issues of modern and contemporary art, while being accessible to a public that ranges from scholars to young children.

MoMA's library has been part of the institution since 1932, having been established only three years after the Museum's founding in 1929. Like most museum libraries, it was initially seen as a curatorial library, but as the resources grew and became richer in content, an obligation to make these materials available to the public became a core mission. Subsequent renovations/building projects acknowledged this growth, but it wasn't until this most recent expansion that we were able to design a space commensurate with the demands for its use. Another factor was the founding of the Museum Archives in 1989, which had been housed in places cobbled out of existing library accommodation, so the new building project finally allowed us to design a purpose-built space for archives processing, storage and access.

My arrival in Fall 1999 as the new Chief of Library and Museum Archives coincided with the ramping up of the building program. We knew from the beginning that we would never have room in Manhattan for the entire collection, so as I mentioned at the beginning of this talk, our planning was predicated on the fact that we would be designing two spaces, each with a different function depending on the timetable of the project. The events of September 11, 2001 had not yet impacted the schedule, so initial projections called for us to be in the new building around 2004.

In 1999 we acquired a 160,000 square foot former Swingline Staple factory in Queens for use as a collections repository/study center, allowing the Museum to consolidate collections (art, books, archives) that had been distributed around the greater New York area in expensive off-site storage facilities. From the beginning, the library and archives knew it would have a presence in that building, which was rehabilitated with strict security and climate control. Early meetings with environmental space planners expert in collections storage resulted in a program driven by the demands of the conservation, curatorial and library/archives staff.

But what made the space unique from a library/archives standpoint is the fact that we would need to accommodate public and staff use of the collections both in the short term (during the construction process for midtown) and for the long term (when it became our second site). Therefore, issues such as access, reading rooms, circulation, processing and storage (i.e. virtually all elements of library/archives operations) needed to be factored in. We had the benefit of working with an excellent architect, Cooper Robertson, in developing a plan that maximized the raw square footage that would be our home for the next four years and thereafter. A small but beautifully appointed eight-seat library reading room flanked by library staff offices and collection storage was designed on the ground/street level floor, which ensured easy access for staff and public. We managed to keep the stacks off limits to all but library staff in order to facilitate retrieval from the approximately 18,500 linear feet of compact shelving.

Upon the closing of the midtown museum in Spring 2002, we re-opened to our staff and public that summer. We benefited from easy subway access to MoMA QNS from all of greater New York, especially midtown, so our public was not inconvenienced. But we were prepared for a smaller number of researchers, since it was still a truism that many New Yorkers 'don't do boroughs'. However, our core constituency knew that if they were going to continue to do serious research, a trip to Queens was necessary.

After September 11, 2001 a decision was made to phase the midtown building project, first completing the gallery wing and then the research/education wing. Although it meant staying in Queens for an additional two years, it gave us much-needed time to refine the planning for the new space in midtown, tackle some large-scale cataloguing projects, and make the final decision on how to split the collections.

That extra time was welcome and necessary, especially given the rapid changes in technology that always challenge any new building project. After settling into MoMA QNS, the new building team at MoMA concentrated its energies on planning the gallery building in midtown. As a result, we used that two years to ruminate about what we liked about our new space, what we didn't, how we could change operations and staffing once we moved back, and other strategic planning issues that we frankly often don't have time to contemplate, such as MoMA's role in the art information environment in greater New York. Input was solicited from every staff member to ensure a full buy-in.

Perhaps the hardest planning involved decisions on how to split the collections; we knew that the aggregated spaces in midtown and QNS would allow for many years' growth but how would we manage it, given the existing staff? Many philosophical discussions ensued, including focus groups with our curatorial staff and also the public: material before 1940 in midtown or QNS; formats versus dates; subjects/mediums versus dates, etc. At the same time, each of these 'schemes' was then tested out with numbers, and some surprising results followed. We realized, for example, that we had much more material published from 1970+ than we realized, so any kind of date split would mean that we would move into midtown almost full. Again, we had the luxury of time on our side, so we would wax and wane regarding our decision, perhaps being guilty of procrastination about making such a difficult decision.

After the gallery building opening in fall 2004, attention was focused on the occupants of the research and education building. The library and archives were not the only tenants – it also included three curatorial departments plus the education department and classrooms/theatre, shared in an eight-storey building. We successfully advocated for the hire of a special architect

who would help us develop our public spaces in particular, given the complicated nature of our operations. We chose Samuel Anderson Architects, primarily because of the excellent work his firm did on the MoMA conservation facilities, another highly specialized work environment with special needs.

We began a series of intense meetings with Sam and his team to plan the spaces in the new midtown building. We were working toward

one floor housing a library reading room for 40, archives reading room for 12, and library staff offices for 12-15; part of one floor housing archives staff for 4; one floor of compact shelving housing library and museum archives.

But always at the back of this planning lurked the QNS space – how to incorporate it into our post-move operations scheme.

We concentrated initially on physical spaces, such as the ideal number of seats for patrons, location of reference desk, special function rooms for copying, scanning and microfilm, and staff offices. A keen sense of how we operated naturally guided our planning – how we receive material internally and externally, how patrons (both public and staff) are accommodated and what is different about each constituency. We took advantage of an offer by a local library school student to develop a survey of our public and staff patrons asking their opinions about hours, document delivery, our integrated library system and service issues in general. This helped guide our thinking in planning the operation of both spaces, although it didn't really tell us too much that we didn't already know – more, faster, better, etc.

These intense planning meetings went on at all levels, and included all library staff members, who had a particularly high level of input in designing the staff offices and workroom, with the architect devising at least four schemes for them to consider. We benefited from having an architect who listened and responded, something not always a given in many new building projects. He and his team were strong advocates on behalf of the staff in working with the museum administration towards achieving our goals. Of course some amount of compromise is always there, but we felt as though we got the best possible space given our parameters and budget.

After opening to the public around December 1, 2006, we can report that our patrons, both staff and public, find the space a delightful one in which to do research. Materials circulate from the stacks to the reading room at scheduled intervals in a dumbwaiter, being requested through an automated call slip feature via our OPAC. The reading tables are generous in proportion, wireless,

and lit by task lamps, although their being surrounded on two sides by glass windows makes their use minimal, even during the winter. A terrace overlooking the sculpture garden and the gallery building is a beautiful feature, even if we don't allow the public to access it. Staff may use it when we are closed to the public, two days a week.

Noise from elevators opening directly into the reading room is a source of some disruption to the serenity, but we knew that would be a problem even in the planning stages. Complaints from readers on that front have been rare however.

Speaking from an operations side, we are continually challenged in servicing two facilities, midtown and QNS, with the same amount of staff. As a result, staff follows the crowd, so when we are open one day a week in QNS, we reorganize things accordingly. Luckily, the two facilities, even though they are in different boroughs, are easy to reach by public transport.

After almost four years of operation, we have been surprised at the large number of visitors to our QNS facility, since we purposely kept material there that we thought would be less used, including

bound periodicals, since we saw no reason to have long runs of things like Art in America or ArtNews when they are readily available in other NYC libraries; auction catalogues; artist files; artists' books; small group and individual artist exhibition catalogues.

We find that these formats are quite heavily used, especially the artist files and the small catalogues. However, we still stand by our decision to keep most of the catalogued books and special collections materials in midtown, since they are, for the most part, not duplicated in other greater New York libraries.

One side benefit of having such an architecturally distinguished space is its new role as a forum for special events and lectures that highlight some aspect of the library and archives. We find that it lends itself well to small gatherings of our support groups and is an appropriate platform to promote our activities and collections. This newer, higher visibility will surely pay off in the increased exposure of library/archives staff and collections.

In conclusion, we tried to design a space that could be flexible enough to change with the times while also conveying an atmosphere of learning and scholarly activity. Although those two ideas can result in competing strategies, we are pleased that the space at MoMA has affirmed our goal to remain one of the best libraries of modern and contemporary art in the world.

Developing the collection through curatorial initiatives

Like many museum libraries, MoMA continues to develop its research collections to support curatorial initiatives and activities. At MoMA, this has meant a renewed commitment to collecting Latin American modern and contemporary art in addition to other global art movements.

Historically, MoMA did have an early interest in the field, starting with Alfred Barr's trip to Cuba in 1942 to survey the local art scene. Key acquisitions, both of art and research materials, were made on a fairly regular basis after that as well as exhibitions, culminating in the 1993 exhibition Latin American Artists of the Twentieth Century. But new energy emerged in 1999 with the arrival of Paulo Herkenhoff as the first visiting curator of Latin American art at MoMA. Working closely with curator, collectors, and librarians, a new era of collecting, displaying, and researching the field began.

Happily, the MoMA library was included in these efforts from the beginning. Two bibliographers in particular deserve credit for aggressively building on what was already quite a rich collection of books and catalogues. First, Donald Woodward and then Taina Caragol systematically identified, acquired, and processed thousands of titles, to the point where do consider MoMA as the library of record for the study of modern and contemporary Latin American art.

Soon after we moved into our new spaces, a special Latin American and Caribbean Fund was started through the generosity of one of our greatest patrons, Patricia Phelps de Cisneros, whose goal has been to promote and showcase Latin American art not only through her own collecting but also through the resources of MoMA. I am pleased to say again that the library was considered part of that initiative, and I want to show about 20 items we have acquired through the Fund as examples of our commitment to be the best place to do research in the field.

The study of Latin American art, particularly modern and contemporary, has become very popular in the academic and museum world. Anecdotally, I can say that maybe up to 25% of MoMA's outside researchers are Latin Americanists. In addition, MoMA has a fulltime curator devoted to advancing Latin American initiatives, so our challenge is to continue to acquire and provide access to this material.

In conclusion, I am delighted to report that the Museum's commitment to Latin American art has been cemented with the news of new position in the Library: the Patricia Phelps de Cisneros Bibliographer for Latin America, an endowed position made possible by a generous grant from the Fundacion Cisneros. This will ensure our position as one of the world's best places to do research on modern and contemporary Latin American art.

Again, like most museum libraries, our collecting and activities are curatorially driven. Another initiative has been generated by the acquisition of the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, which instantly puts us in the front ranks of institutions holding this kind of material.

The Silvermans are prominent Detroit collectors who were determined to build the world's best collection of Fluxus. Not long after they began their collecting in 1978, Gil was invited to join the MoMA Library's Trustee Committee. Thus began the long relationship with MoMA that resulted in the gift of the entire collection in early 2009. When Kathy Halbreich, the visionary director of the Walker Art Museum in Minneapolis, joined the MoMA staff, she saw the Fluxus collection as an opportunity to develop a new program called C-MAP.

Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP) for Art in a Global Age is a new research effort at MoMA, which is being coordinated by the International Program. The C-MAP program is driven by a desire to deepen the Museum's expertise and to expand the criteria by which quality in works of art and artistic movements is defined.

The initiative currently takes the form of three dedicated research groups at MoMA, composed of curators, educators, library, archives, and publications staff, to focus on global research in the visual arts of Japan, Brazil, and Central and Eastern Europe. The current topics for each group grew out of research for future exhibitions (Lygia Clark, Latin American architecture, and the origins of abstraction), a recent acquisition (Fluxus) and a topic of cross-departmental interest (Performance). It is expected that each of these original research initiatives will continue for three years, allowing for sustained and deep exploration of the subject. The main geographic foci for the groups reflect the Museum's long-standing connections to these regions, its commitment to conducting deep, sustained research on these visual arts communities, and the connections between the three themes and the arts of Japan, Brazil, and Central and Eastern Europe.

The group works closely with MoMA's International Program, a long established department devoted to the promotion of modern and contemporary art globally. It has a very serious scholarly and research component which has resulted in the publication of a number of important publications around the theme of Primary Documents. Examples include:

Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s (2002); Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde (2004); Modern Swedish Design: Three Founding Texts (2008); and Alfredo Boulton and His Contemporaries: Critical Dialogues in Venezuelan Art 1912–1974 (2008); Contemporary Chinese Art: Primary Documents (2010)

Introducing technology

MoMA's library was one of the first to migrate from a card catalogue to an online catalogue, in the mid-1990s. Indeed, it was the first department at the Museum to provide online access to its holdings. We have also taken advantage of technology in digitizing several components of the collection, including all MoMA installation photographs [through ARTstor] and the entire run of the MoMA Bulletin [through JStor]. Another recent project is the digitization of the entire collection of MoMA's press releases, which are often the only source for news on Museum acquisitions, acquisitions, and programs. We continue to identify other parts of the library and archival collections that could be candidates for digitization.

Promoting the collections

Our new facility, which opened to the public in November 2006, has provided us with a showcase for promoting library and archival collections. We sponsor regular exhibitions drawn from the collections in addition to special events focusing on research resources, working closely with the Museum's curatorial and education departments in conjunction with MoMA exhibitions and programs. We also have access to MoMA's social networking sites to promote library and archival resources to MoMA's huge Facebook/blog community.

MoMA's collections tell the story of modern and contemporary art not only through its exhibition program but also through our research resources, in a kind of parallel track of collecting, exhibiting, and programs which promote our library and archives.

Collecting the avant garde has built-in challenges and opportunities by virtue of the physical and intellectual nature of the subject. I would like to paraphrase Martha Wilson's comment, as founder of Franklin Furnace when she said of artists books: "getting the books was never a problem.... taking care of them was...."

I think this group would agree that getting avant garde material hasn't been a problem, but taking care of it is... but the rewards are great when you do it properly. As I mentioned, MoMA was founded in November 1929, but its founding director, Alfred Barr, recognized that publications and research should complement exhibitions. As a result, what started as a small curatorial collection was more formally established as a Library in 1932, and in those days, a library was a convenient place to put anything that was deemed of enduring value, such as letters, files, and documentary photographs. This kind of situation was not unique to MoMA and indeed the story of most

museum libraries follows this track; as the collections became richer in content, the obligation to share them with a larger world than just museum staff became a goal.

MoMA's library is justifiably known as the library of record for modern and contemporary art, especially for its comprehensive collections of monographs, exhibition catalogues and rare journals. But I do want to highlight two areas where materials documenting the avant garde are particularly rich and contain material not found in many other art research libraries.

First, our vertical file collections contain up to 50,000 files on individual artists and contain a wealth of ephemeral material such as press releases, announcements, obituaries, and clippings. I have seen many researchers find nuggets of information there that doesn't exist anywhere else – by attempting to keep pretty much what comes to us through the door or the mail, we provide a unique resource for many avant garde artists.

Second, our artist book collection, numbering close to 15,000, also provides a window onto avant garde documentation and artistic output, particularly since the early 1960s. In fact, I like to point out that it was through the artists' books collection that many now prominent artists first entered MoMA, before artwork was acquired for the curatorial departments; these include Dieter Rot, Kiki Smith, and Roni Horn, just to name three. We aggressively add to this collection, and there looks to be no slowdown in avant garde artists' interest in the artist book format. This material has been catalogued and made available through DADABASE since the mid-90s. Another indicator of current interest in contemporary art and artists' books is the remarkable attendance at the 2010 New York Art Book Fair held at MoMA PS1 just two weeks ago, which drew over 16,000 attendees over just 4 days.

But archival material tended to remain somewhat undiscovered in the museum environment, since the material was often distributed all over the museum rather than centralized like a library. Records could be found in the director's office, general counsel, registrar, curatorial departments, and of course the library. It wasn't until the late 80s that museum archives as a department became established in several museums, including MoMA. When our archives was officially founded in 1989, it provided the opportunity to consolidate under one unit all records deemed of enduring value. And that certainly included material relating to the avant garde, whether it was Impressionists, Ash Can artists, the Armory Show, DADA and Surrealists, all the way up to Fluxus and Happenings and the East Village....

Again, the value of that material at MoMA was acknowledged in the planning of our new 'campus' beginning in the mid-90s. Yoshio Taniguchi's winning design in fact featured an education and

research wing as a direct counterpart to the gallery building, creating a kind of dialogue across the MoMA sculpture garden. It is indeed rare for a museum's research and educational mission to be so visible, and I think you'll agree that it is a beautiful and tangible salute to our strong collections.

By the time we opened that building in November 2006, we had managed to consolidate archival record groups from all across the institution. Now we are dealing with the consequences of that rapid growth, managing access to over 4,200 linear feet. Use of the archives, especially since we mounted most of the finding aids online in January of 2007, has skyrocketed. As you seen, our public reading rooms are indeed beautiful and tranquil places to do work, so our staff and public are reaping the benefits.

Our augmented space and ambitions have led us to selectively add new material to our already rich holdings in the archives; that is, we've started collecting material created 'outside the walls' of MoMA; however, we only consider material that has a direct link to MoMA and its role in modern and contemporary art, but frankly, that's a pretty broad mandate. Some examples of recent acquisitions which reflect this expanded mandate include:

Avalanche Archives; Vito Acconci; Richard Bellamy Papers; Calvin Tomkins Papers; Paul Rosenberg Archive; Fluxus. With the exception of the Rosenberg Archive, these new acquisitions reflect our interest in art from the 1960s to the present.

Avant garde documentation is inherently problematic, since it was usually produced using the cheapest materials: newsprint, low grade audio tapes, mail art, posters, etc. At MoMA, we're lucky enough to have access to our superb conservation department, which has long had specialists devoted to every medium, plus a conservation scientist when we don't even know what medium we're dealing with. In addition, we've just recently added a media conservator, so he will play a key role in helping preserve this fugitive information.

It's not enough to just acquire, process, and house the collections: we need to promote their use as well. Online finding aids and our online library catalogue ensure that users know what we have/don't have, in advance of their visit. Now that we have the new reading rooms, we're in good shape, certainly from the researcher's standpoint. But we've done some outreach in what we think are creative ways to ensure that our community, both onsite and globally, know what we have.

One good example is the ongoing series featuring archival material in the twice-yearly publication *Esopus*; the publisher and editor of the magazine expressed interest in archival material, so I suggested that he work with our Museum Archivist to feature something from the Museum Archives

in each issue. The feature is called Modern Artifacts, and has been a great way to promote undiscovered avant garde material in the archives.

The series began in 2006. First was an article featuring all of the various iterations of Alfred Barr's famous charts outlining the development of modern art. This audience is no doubt familiar with the final version, but all of the various drafts are just as fascinating, and those are lovingly reproduced in the magazine.

Second was a feature showing the correspondence between longtime MoMA curator and advocate of contemporary artists, Dorothy Miller and James Lee Byars, the endlessly fascinating conceptual artist.

When the new gallery building opened in 2004, it also coincided with the 75th anniversary of MoMA; to celebrate that, we published a picture album portraying the history of MoMA's first 75 years through photographs and documents from the Museum Archives. The Museum's archivist and longtime MoMA editor Harriet Bee combed through thousands of photographs and documents to select several hundred images which tell the story of the Museum, and by extension, the history of modern and contemporary art in America. The publication, *Art in Our Time*, remains an invaluable resource and is a great example of how a museum's archives can be mined for information.

The bulk of the photographs came from the Museum's extensive photo archives, and I am pleased to report that over 23,000 of them have been digitized by ARTstor for inclusion on their site. Digitization also plays a role in bringing to life MoMA publications such as our MoMA Bulletin, which played a key role in promoting the collections and programs from 1933 to 2002; the entire run of the publication is now available through JStor.

Our new space in the Cullman building also allows us to exhibit material from the library and archives on an ongoing basis. We usually have 4-5 exhibitions a year.

In addition, we have been partnering with the Museum's education department on a number of panels and presentations throughout the year; again, our new space allows us to not only talk about the research resources in a formal lecture environment but also to adjourn upstairs to the library and archives reading rooms for closer looks at the material, usually accompanied by a glass of wine. This again has been an effective way to promote our resources and share our collections.

The Museum of Modern Art benefits from the interest and generosity of many individuals, and in 2001, we established The Library Council, a group founded to support library and archives activities at MoMA. Members pay US \$2,000 per year and are invited to special events focusing

on MoMA's research resources. In addition, we publish a specially-commissioned artist book every other year. Membership dues and proceeds from sale of the books augment library and archives acquisitions, preservation, and processing.

Innovation through collaboration

Recognizing that collaboration is key to long-term viability for art documentation centers, MoMA was a founding partner of The New York Art Resources Consortium (NYARC), which consists of the research libraries of four leading art museums in New York City: *The Brooklyn Museum*, *The Frick Collection*, *The Metropolitan Museum of Art*, and *The Museum of Modern Art*. With funding from The Andrew W. Mellon Foundation, NYARC was formed in 2006 to facilitate collaboration that results in enhanced resources to research communities. We benefited from the expertise of Columbia University's chief librarian and library innovator Jim Neal to help us work on a framework to advance a series of programmatic services, with a potential for transforming the environments in which these activities take place and broadening the collective audience served by the four libraries. NYARC objectives include:

- Coordination of cost-efficient and sustainable programs, including coordinated collection development not only of printed materials but also electronic and digital resources. For example, we have been able to get discounted prices for joint subscriptions to online journals and indices. And by comparing our current print serial subscriptions we were able to mutually agree on coverage which would allow some of us to drop titles if we could agree on which library would be the library of record for that title.
- Improved access to vastly expanded and enriched resources through technology; one example is a project which digitized the holdings of the Met and Frick for the New York-based Macbeth Gallery and made them available through NYARC—full text of small catalogues which tell the story of American art for the first half of the 20th century.
- Expedited and enhanced resource sharing services; we now treat the members of NYARC as privileged patrons and commit to the most rapid delivery possible of both digital and physical materials. The most notable achievement is getting the Frick Art Reference Library to agree to do interlibrary loan.
- Advancing the scholarly, educational and cultural enrichment missions of the four museums; we all play roles in developing strategies for each museum in enhancing access to our collections through the web

- Developing cooperative relationships with leading research institutions to support information content and the needs of the broader cultural community; JStor has already digitized the Met and MoMA's bulletins and we continue to investigate a major initiative which would allow digital access to a wide range of auction catalogues.
- Providing leadership in the development of innovative and model information services programs. Becoming a member of arlibraries.net has exposed our collections to an even wider audience. And we are not content to limit our activities just to the four of us – substantial discussions have begun which would bring us potential partnerships with three of the major academic and research institutions not only in New York but the world: Columbia University, New York University, and New York Public Library. We want access to some of their infrastructure and they want access to our collections. This was brought to light by a 2007 study initiated by the OCLC Programs and Research staff to determine uniqueness and overlaps to guide us in collaborations. The resulting study looked at “the extent of holdings overlap as well as uniquely held materials... and compiled statistics about specific types of materials the consortium holds a special interest in, such as auction catalogues, exhibition catalogues, and serials.” It not only compared the four of us but also looked at our combined holdings compared to Columbia, NYU, and NYPL in addition to the Getty Research Institute.

The results were a little surprising: for example, the number of unique materials held by NYARC in comparison to other libraries: 39% is unique compared to WorldCat, 66% is unique compared to NYPL, NYU, and Columbia. Even amongst ourselves the amount of overlap was much less than anticipated:

- Aggregate Collection: 962,290 unique titles.
- Holdings Overlap: One percent of titles are held by all four libraries; 83 percent of titles are held by only one library (these figures exclude the library's auction catalog holdings as captured in SCIPPIO).

Finally, our collaborations caught the attention of what many consider the newspaper of record, The New York Times, with a full page article this spring describing the ground-breaking aspects of our collaboration. It is just this kind of coverage and attention that verifies the major role that art documentation still has in the 21st century information landscape. We are indeed still a machine for learning.

Comentários sobre a palestra de Milan R. Hughston “Leaning machines, Wunderkammers, and networks in documenting the art of our time”

Marilúcia Bottallo

Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo

A presença de um profissional de documentação do MoMA/NY oportunizou uma breve reflexão sobre os primórdios da criação de museus de arte moderna no Brasil, protagonizada por empresários locais e estimulada pela imprensa e artistas e, também, em nível diplomático internacional pelo próprio Nelson Rockefeller, presidente do MoMA/NY entre 1939 e 1958. Os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro tiveram o MoMA/NY como parâmetro referencial para sua criação e estruturação no final da década de 1940.

A citação de Rockefeller nos pareceu importante na medida em que, além de entusiasta, o ex-presidente do MoMA/NY enfatizou aos empresários e gestores brasileiros do final dos anos 1940 que o sucesso de um projeto museológico deveria ter como base a definição de uma equipe de técnicos que formassem um corpo funcional estável e pudessem atuar no cotidiano do museu e, assim, garantir a continuidade dos processos e a própria permanência da instituição enquanto tal.

Milan R. Hughston, bibliotecário e coordenador da Biblioteca e dos Arquivos de Arte do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA/NY) apresentou uma importante e detalhada descrição do processo que levou ao investimento feito pela instituição no desenvolvimento de processos contemporâneos de tratamento da informação utilizando recursos tecnológicos que permitissem a melhoria do acesso público às coleções.

Para isso, Hughston historiou o processo de criação do Museu (1929), da Biblioteca (1932) e dos Arquivos de Arte (1989) que acabaram por exigir adaptações na estrutura, na equipe e nos recursos que viessem facilitar o processo de catalogação e disponibilização das coleções ao longo do tempo. Ele se deteve, sobretudo, no processo iniciado em 1999 com o programa de construção de edifícios – pensados para uma guarda mais apropriada e que pudessem facilitar o atendimento ao público – que se estendeu por toda a primeira década deste século.

As seguidas adaptações e a opção de construção de mais de um espaço físico para alocar as coleções da biblioteca e do arquivo de arte, bem como as instalações para os usuários e os recursos de acesso

remoto, demonstram o interesse da instituição em ampliar o alcance de sua atuação, firmando-se como referência nas áreas de pesquisa em arte e história da arte.

O investimento em tecnologias de informação gerou uma mudança importante na forma de organização das coleções. Um desses aspectos está ligado à migração de tecnologias que implicou uma revisão não somente dos metadados aplicados à catalogação, por exemplo, mas também da maneira como a informação é organizada e acessada.

Hughston destacou, no entanto, que o uso de tais tecnologias e a definição dos processos de catalogação submeteram-se em primeiro lugar a um fluxo de trabalho condicionado, muito marcadamente, pela área de curadoria do museu, e, em seguida, às necessidades de conservação das coleções.

A disposição dos profissionais da informação para o diálogo com a curadoria e a conservação apoiando-se no conhecimento multidisciplinar indica uma forma de trabalho muito apropriada e efetiva, sobretudo, no que diz respeito aos museus que lidam com arte moderna e contemporânea nos quais a coleção, por sua natureza tão diversificada em termos de poéticas, suportes, formatos e linguagens – incluindo as produções imatéricas –, necessita estudos sistemáticos para impedir que os processos de registro e catalogação alterem as possíveis formas de compreensão daqueles fenômenos artísticos, tampouco limitem suas possibilidades interpretativas.

Exemplos bastante enfáticos são as produções das vanguardas e, em particular, os documentos que formaram a coleção Fluxus¹ adquiridos de Gilbert e Lila Silverman. Fluxus exigiu um tratamento multidisciplinar das coleções por motivos de ordem conceitual, já que sua maior parte é composta por documentos híbridos, com vocações não muito claras e formatos inusitados. Hughston destacou essa característica de parcela da produção artística da década de 1960 e a importância de uma afirmação antiarte e antimuseu. Portanto, o processo de curadoria da coleção Fluxus precisou compreender a dificuldade de institucionalizar uma coleção que, por princípio, nega os valores atrelados a esse mesmo processo. Além disso, esses são os desafios que os museus que colecionam arte contemporânea e moderna devem se propor a enfrentar.

O impacto que a coleção Fluxus causaria ao ser incorporado foi avaliado pela equipe, pois nela há vários tipos documentais – filmes, fotografias, plantas arquitetônicas, material de biblioteca – cujo

¹ Fluxus é um ‘movimento’ artístico iniciado em 1962. Busca uma poética que una, sobretudo, artes visuais em vários formatos e suportes, música nova e literatura. Foi muito atuante desde o início e ao longo de toda a década de 1970. Seus artistas eram contra a produção de objetos artísticos que pudessem ser reduzidos a mercadorias e conceituavam sua produção como antiarte. As produções do Fluxus convocam apelo simultâneo ao tato, à audição e ao olfato, e não apenas à visão, como se espera das obras de arte ‘tradicionais’.

destino institucional ainda não é definitivo. Porém, é importante processar a coleção como um todo, pois de outra forma, ela não poderá ser disponibilizada.

O cuidado no seu tratamento também foi considerado estratégico, já que tal aquisição significou que o museu passou a ter a maior coleção pública desse tipo de material. Hughston enfatizou a importância da tarefa ao narrar que Kathy Halbreich, integrada ao *staff* do MoMA/NY após o que considerou uma visionária gestão à frente da Walker Art Museum de Minneapolis, viu na coleção Fluxus uma oportunidade para desenvolver o programa C-MAP – Contemporary and Modern Art Perspective for Art in a Global Age.

Esse aspecto da gestão dos acervos de uma biblioteca especializada e dos arquivos de arte de um museu, se bem aproveitado, pode promover a busca de aprofundamento das áreas de *expertise* do museu. Por isso, o estreito diálogo com a curadoria e, certamente, o desenvolvimento de um sistema de arranjo e catalogação das coleções que seja inovador permitirão um intercâmbio frutífero e, sobretudo, a geração de novos conhecimentos. O fluxo de trabalho multidisciplinar faz a equipe repensar a distribuição conceitual das coleções no museu e permitiu que fossem tratadas de maneiras distintas já que são produções que se tornaram documentos. Portanto, a localização deles nas bibliotecas, arquivos ou museus se torna pauta de discussões teóricas. Algumas vezes, uma produção pode ser considerada um documento em função de seu formato, embora não se possa esquecer sua importância para a questão da arte. A distribuição dos documentos em uma instituição precisa, portanto, de fluidez, e o trânsito dos curadores deve ser facilitado.

Hughston afirmou que gostaria de contar com historiadores contratados que pudessem ajudar a estabelecer prioridades no processo de catalogação. Ele deixou claro que a questão corporativa não é tão importante quanto a necessidade de se catalogar rapidamente. Para ele, a presença de profissionais de outras áreas e que são orientados pela equipe de especialistas para uma catalogação mais básica não interfere na sua qualidade.

Além disso, o processamento da informação deve considerar as necessidades dos usuários e não mais exigir que estes se adaptem aos princípios de catalogação, busca e referência que, muitas vezes, são pouco amigáveis para o público não especializado.

Em um museu do porte do MoMA/NY foi importante perceber como as exigências do cotidiano de trabalho nos processos de catalogação do arquivo e da biblioteca são tratados de maneira independente daqueles da coleção museológica. Hughston enfatizou que não há nenhuma forma de sistemas integrados entre museu e arquivo/biblioteca. Indicou que o museu organiza internamente suas coleções por suporte e técnicas de produção (desenho, pintura e escultura, arquitetura e *design*,

filmes, *performance* e arte midiática, fotografia, impressões e livros ilustrados), e cada departamento mantém seus arquivos. O acesso de pesquisadores a eles é possível, mas há uma série de restrições em função de dados sigilosos tais como valores de seguro, entre outros. Portanto, o sistema de gerenciamento de coleções seleciona parte das informações que podem ser disponibilizadas ao público.

Ao refletir sobre a questão, Hughston não considerou a integração entre as três áreas de gestão da informação como uma necessidade premente e sugeriu que um possível processo de integração está sendo pensado com base nos documentos que já ‘nasceram’ em meio digital. Para ele, essa suposta facilidade estaria na característica de tais documentos para os quais os sistemas informatizados seriam seu ‘meio natural’, permitindo seu maior trânsito entre as áreas.

O processo de trabalho dos arquivos dos museus de arte moderna e contemporânea é bastante consistente e destaca a diferença entre informação e conhecimento. No MoMA/NY são feitas publicações como forma de produção de conhecimento, estimuladas pela biblioteca e pelo arquivo de arte.

Finalmente, Hughston refletiu sobre a possibilidade de uma política de coleção de arquivos de artistas. Nesse sentido, apontou dificuldades menos com o processo de catalogação, mas com exigências relacionadas à certificação de autenticidade dos objetos, e declarou que tal investimento deve ser fruto de um extenso debate. Tal consideração permitiu que se pensasse, na sequência, na institucionalização da arte contemporânea. As ações artísticas, as produções imatéricas e seus registros documentais levaram a uma questão bastante debatida atualmente: os museus de arte contemporânea podem estar assumindo um aspecto bastante próximo dos centros de documentação.

Em todos os momentos, mas sobretudo nesse debate final, Hughston se preocupou em enfatizar a importância da multidisciplinaridade como aspecto fundamental na facilitação do fluxo de informações. Destacou que os gestores de informação do MoMA/NY têm clareza sobre a importância de sua tarefa e seu compromisso público de divulgação da arte. Sua conclusão pareceu-me bastante consciente e ética ao afirmar que o mundo da documentação tem um papel muito importante no século XXI, mas que ainda há muito a aprender.

Projeto Arte no Brasil: textos críticos

Um breve relato sobre motivações que conduziram ao projeto arquivístico “Fontes críticas sobre Arte na América Latina, no século XX”

Ana Maria de Moraes Belluzzo

International Center for the Arts of the
Americas do Museum of Fine Arts

Falamos, gravam-nos, secretárias diligentes escutam as nossas palavras, depuram-nas, transcrevem-nas, fazem-lhe a pontuação, tiram um primeiro script que submetem a nossa apreciação para que o limpemos de novo antes de entregar à publicação, ao livro, à eternidade. Não será que acabamos de acompanhar a “toilette do morto”?

A nossa palavra, embalsamamo-la, tal como uma múmia, para torná-la eterna. Pois, é preciso durar um pouco mais do que a voz, é preciso através da comédia da escrita, inscrever-se nalgum sítio. Como é que pagamos esta inscrição?

O que é que deixamos escapar? O que é que ganhamos?

Roland Barthes¹

Chamo primeiramente a atenção para as profundas transformações ocorridas no campo da atividade artística, aquelas geradas fora do Brasil, mas acompanhadas pelo país; lembrando que a partir da década de 1980 os museus foram conhecendo gradativamente novas formas de administração e organização dos acervos, mesmo que se ressentissem da falta de oportunidade para criar coleções. Além disso, viram-se os museus, cada vez mais, solicitados a orientar um público crescente. Dinamizado o ritmo de exposições e eventos, os museus passaram a operar em intercâmbio com outras entidades – o que sem dúvida é muito bom! –, mas nesta nova etapa de trabalho, a elaboração de exposições e publicações não consegue se firmar no centro das atividades das instituições.

¹ Barthes, Roland. Da palavra à escrita. *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 mar. 1974. Citado no Prefácio a uma primeira série dos *Dialogues* produzidos por Roger Pillaudin para os microfones da France-Culture e publicados pelas Presses Universitaires de Grenoble. Tradução livre do autor sobre *A armadilha da Escrita*. A citação remete à preocupação com o manejo das palavras, lembrando que palavras não são significações, é o texto que tece o sentido.

A nova dinâmica dos espaços culturais, atuando em ritmo cada vez mais acelerado, também não iria tirar proveito de estudos de história e crítica da arte, dada a frágil presença destes estudos, nas universidades. Nestas condições, impunha-se com certa preocupação a substituição do raciocínio histórico pela operação dos bancos de dados. O que ocorre justamente quando se dá a perda da historicidade pós-moderna.

Por mera sorte, aqui no Brasil, uma efeméride local atrairia negócios e olhares: a comemoração os 500 anos do Descobrimento.

Outra situação a ser transformada diz respeito ao desconhecimento da experiência artística desenvolvida nos países da América Latina; e a predominância, de categorias interpretativas ditadas pelos centros hegemônicos europeus e norte-americanos, em estudos sobre artes. A rigor, o desconhecimento da América Latina pelos outros continentes não teria sido tão diferente do desconhecimento dos países da América Latina entre si.

Em tais circunstâncias, o projeto de recuperação de textos críticos foi elaborado a partir da criação do Instituto Arte Contemporânea das Américas (ICAA), no Museum of Fine Arts de Houston, em 2002, sob coordenação da crítica e curadora Mari Carmen Ramirez, reunindo grupos de pesquisa procedentes de vários países da América Latina e também representantes da cultura latina na América do Norte. Pode-se lembrar, em poucas palavras, que o projeto se originou em Houston, onde havia grande contingente de imigrantes de língua espanhola radicados na América do Norte. Um projeto precedente, chamado *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*, foi realizado com o objetivo de pesquisar a literatura hispano-americana em todo o continente. Produzido pela Faculdade de Letras da Universidade de Houston com apoio da Rockefeller Foundation, gerou mais de uma dezena de títulos sobre obras de escritores hispano-americanos de talento, mas praticamente desconhecidos, em edições devidamente acompanhadas de comentários críticos.

O projeto de artes plásticas desenvolvido no Museum of Fine Arts nasceu com propósitos claros. A criação do ICAA (Instituto de Arte Contemporânea das Américas do Fine Arts Museum, Houston) inaugurava uma nova coleção no museu formada por obras de artistas da América Latina, conjunto que ainda não existia nos grandes museus internacionais. A coleção seria instituída juntamente com uma biblioteca e um banco de dados, que dariam apoio aos estudos de arte da América Latina e de arte latina nas Américas.

Integrei-me a esse projeto, cujo interesse primordial recaía sobre a organização de documentos primários: manifestos, publicações, textos que pudessem confrontar a experiência de diversos países do continente e balizar a organização dos estudos sobre arte do século XX. Os documentos

seriam selecionados, comentados e indexados de modo a formar uma coleção de documentos fac-similares, a ser oferecida *on-line* para os interessados. Paralelamente, foi prevista a realização de um projeto editorial, que reunisse textos selecionados nos diversos países, a serem publicados em coletâneas temáticas, nas três línguas faladas nas Américas.

Esse projeto foi desenvolvido no Brasil com apoio da Fapesp por um núcleo de pesquisadores com sede na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Pode contar com colaboração de consultores, especialistas, participação de alguns profissionais em outros estados e com profissionais dos arquivos aqui presentes, aos quais devo sempre uma palavra de profundo agradecimento.

Se estes contornos gerais forem suficientes para dar uma rápida ideia sobre o perfil do projeto, passo a algumas considerações e reflexões. Sendo o tempo escasso, vou me ater mais aos aspectos críticos de nosso trabalho, e esclarecer alguns critérios adotados.

Como se sabe, na perspectiva da história da arte, a organização das informações não se destina unicamente à identificação e localização dos dados, procura fazer pensar sobre arte. No Brasil, essa disciplina se ressentia da ausência de estruturas de base que deem apoio a um manejo mais sensato dos documentos e das questões, sobretudo no que diz respeito à organização de arquivos, *thesaurus*, publicações bibliográficas. Já que se trata de compreender e aprofundar o sentido de obras e textos.

Critérios

Registro algumas características da pesquisa *Textos Críticos. Arte no Brasil. Século XX*, para evidenciar partidos adotados, levando em consideração injunções do estudo de textos de História da Arte no Brasil. Todos são capazes de avaliar a defasagem existente entre as exigências especulativas de conhecimento da arte no Brasil (onde os estudos ainda não estão satisfatoriamente elaborados) e os propósitos norte-americanos, de índole mais pragmática, em condições de manejo de conteúdos artísticos que se encontram organizados em outro patamar. Refiro-me à expectativa de destinação imediata dos estudos aos produtos, disponibilizando o resultado da pesquisa em um banco de dados para consulta *on-line* e em um conjunto de coletâneas impressas, orientadas por diretrizes estabelecidas em projeto editorial.

A proposta foi sendo posta gradativamente em prática em vários países da América Latina e junto aos latinos na América do Norte, com vistas à criação de um *corpus* proveniente do México, Chile, Argentina, Brasil, Venezuela, Colômbia e Peru, e de Universidades dos Estados Unidos da

América. Buscou-se construir um repertório com propensão aos estudos comparativos, capaz de distinguir peculiaridades e possibilitar seu aprofundamento, ao mesmo tempo em que se indagava sobre esse novo conjunto.

Como foram pensadas as artes visuais no século passado por artistas e críticos da América Latina, incluindo os que emigraram para outros territórios?

A primeira questão a ser investigada: “Como seria percebida a América Latina ao longo do século passado, em cada país?” Ou melhor, “Como foi sendo elaborada a noção de América Latina?”.

Coordenadores de pesquisa dos vários países integraram o Comitê que elaborou questões que iriam atuar como guias, na busca dos documentos. Elas surgiram em estado embrionário e se traduziram em treze Categorias Editoriais. *Grosso modo*, dizem respeito a:

- A. Como pensar a América Latina
- B. Imaginários nacionais e identidades cosmopolitas
- C. Reciclagem e hibridismo
- D. Questões de etnia, classe e gênero
- E. Arte, ativismo e mudanças sociais
- F. Surrealismo. Realismo mágico e fantástico. Imagens do inconsciente
- G. Utopias geométricas e construtivas
- H. Abstratos *versus* figurativos
- I. Artes gráficas e construção comunitária
- J. Exílio, deslocamento e diáspora
- K. Conceitualismo e fundamentos da arte não objetual
- L. Mídia, tecnologia e arte
- M. Globalização e seus conteúdos

Cada uma das treze questões foi previamente dissecada em diversas sessões, pois compreendiam movimentos artísticos, agentes (autores e críticos), revistas, acontecimentos paradigmáticos (exposições e manifestos), bibliografia e arquivos especializados, que criam coordenadas para a atuação da pesquisa dos documentos por caminhos mais viáveis.

Tais questões propostas sob critério problemático não podem ser confundidas com categorias dadas, para taxonomia ou para classificação dos assuntos. São questões a serem interpretadas, conforme a experiência histórica de cada país, podendo adquirir diferente sentido em cada contexto, apresentar maior ou menor relevância.

Podem levar à escolha de muitos documentos, no caso de se desdobrarem em contribuições significativas, ou chegar, até mesmo, a produzir conjunto vazio.

A primeira tarefa dos coordenadores consistiu em rever a cartografia das questões propostas – sua divisão, superposição, adequação – de acordo com cada experiência histórica, tendo a equipe brasileira adotado *subtemas*, encontrados no processo de pesquisa e seleção dos textos, para evidenciar enunciados comuns a um pequeno grupo de textos.²

Sobre o critério de seleção de textos

Foram privilegiados primordialmente os escritos contemporâneos ao aparecimento de certas manifestações artísticas, capazes de colocar os termos do diálogo crítico, podendo até mesmo se revelar inseparáveis da consciência das obras, no momento em que elas surgem ou à medida que vão se inscrevendo no mundo. Em muitos casos, participam da atribuição de sentido, nomeiam. Adquirem, por vezes, teor de manifesto. Assumem teor mais crítico do que outros registros importantes da história da arte, como o caso dos catálogos de exposições, tornando-se mais proveitosos para nossos propósitos.

Entretanto, não se pode ignorar que ‘palavras de ordem’ podem ser divulgadas sem efetiva correspondência com experiências artísticas. Há discursos que olham para o futuro. Outros nos quais se internalizam procedimentos em uso no exterior. Esses conhecimentos são necessários para que os textos ganhem sentido. Nada pode ser tomado ao pé da letra. Palavras podem dizer muitas coisas e precisam ser semantizadas a cada caso.

Aos ‘escritos de época’ somam-se, inevitavelmente, visadas de observadores situados à nova distância da manifestação, com a intenção de uma percepção mais abrangente ou revisão crítica do tema, como é o caso de textos reflexivos, que reúnem, remanejamos e reelaboramos enunciados de época, propondo releituras assentadas sob novo marco. No melhor dos casos, atuam novas atribuições de sentido. Ao longo da história da arte, os fatos vão ganhando novos significados e não se pode deter o percurso dos pensamentos sobre arte.

² Por exemplo: ao se indagar como se pensava a América Latina, os subtemas podiam segmentar respostas dadas a partir de diferentes maneiras de construir o pensamento:

- em busca de categorias unificadoras baseadas em aspectos socioculturais;
- em contribuições no âmbito de grandes mostras internacionais;
- em imagens poéticas do latino-americanismo;
- no intercâmbio e difusão artística entre países do continente;
- em interpretações da produção artística;
- na revisão da história da arte a partir de uma perspectiva continental.

Demos primazia aos ‘escritos de época’, mas também incluímos ‘visadas retrospectivas’, olhares lançados para épocas anteriores, para exames atentos e minuciosos.

Tendo em vista a necessidade de organizar o acervo historiográfico e torná-lo disponível para fins da história e da crítica de arte no Brasil, vindo oferecer textos originais para estudantes de arte e outros interessados, optou-se por reunir um conjunto de textos fundamentais, manifestos e debates sobre artes visuais, que ganharam divulgação por meio de revistas e jornais, circulando em âmbito menos reservado.

Desnecessário fazer notar, mais uma vez, a complexa situação em que se encontram distribuídas, no país, as informações necessárias ao desenvolvimento da pesquisa em história de arte como campo de conhecimento. Só recentemente a atenção veio recair sobre as bibliotecas especializadas e os arquivos de pesquisa, ressentindo-se de modo geral da ausência de formação especializada em história da arte, pelas universidades brasileiras.

Diante da variedade de registros sobre arte, priorizou-se a coleta de *textos publicados em revistas*, dado que os *veículos* também constituem importante mediação de acordo com nossos objetivos de investigação e ainda não foram estudados de modo sistemático. Há falta de publicações especializadas sobre as revistas de arte, no país.

Isto nos leva a considerar algumas demarcações, ainda que em linhas gerais; sem ter por objetivo delinear o perfil de publicações sobre arte, mas porque seria impossível ler os textos, prescindindo de marcos para a compreensão adequada dos enunciados e interlocutores subentendidos.

Grosso modo: na experiência brasileira da primeira metade do século, a renovação das artes plásticas ditas ‘modernistas’ esteve fortemente ancorada no pensamento literário, tendo por portavozes poetas e escritores que divulgaram sua opinião em jornais e revistas literárias. É o caso das revistas modernistas e dos canais de circulação e expansão das ideias pelo país, como *Klaxon* e *Estética*, por exemplo.

Nos anos 1940, nota-se a formação de uma nova geração de críticos de arte mais especializados, que tem atuação significativa a partir do fim da década, quando são criados museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo. Da qual poderia ser exemplo a revista *Clima*.

A partir da década de 1950, as artes plásticas se desenvolvem em nova esfera de modernização – pintura, escultura e desenho. Estabelecidas no domínio ambiental, ganham evidência nas revistas de arquitetura e urbanismo, tais como *Habitat*, *Arte & Decoração*, *Módulo*, *Forma* etc. Esses veícu-

los publicam a contribuição de artistas construtivos em meio às digressões sobre o universo urbano, sobre processos construtivos da cidade, da arquitetura e do desenho de mobiliário. Oportuno registrar o surgimento da crítica de arquitetura e sua aproximação à crítica de arte, notadamente pelo pensamento sobre arte de Lucio Costa e pelos ensaios de estética da arquitetura, de autoria de Mário Pedrosa. Bastaria citar, por exemplo, o conceito de *integração das artes* e de *arte total*, que são indispensáveis quando se atenta para contribuições ambientais de Hélio Oiticica.

Publicações estritamente voltadas às artes plásticas e visuais tiveram duração limitada. A crítica de arte integrou o debate conduzido por veículos de opinião, em grande parte de esquerda, que embora debruçados sobre aspectos culturais, convergiam para o foco social e político, como se poderia dizer da *Revista da Civilização Brasileira*.

A manifestação artística independente coincide com a atuação na contracorrente, ou na contracultura, como foi o caso de *GAM*. Na forma de ataque aos valores sociais vigentes, surgem ações realizadas em âmbito mais restrito, sem sustentação editorial. Se os artistas de meados da década de 1960 iam às ruas, a crítica produzida pelos próprios artistas nos anos 1970 confronta costumes estabelecidos característicos do circuito artístico. Valem-se da contraposição de linguagens, usam o texto, fazem uso transgressor de meios não artísticos, novas técnicas. Nessas condições, o texto do artista adquire novo estatuto. O artista investe no campo do debate crítico. Emerge o *livro de artista*. A crítica da crítica. O artista interroga o próprio meio de divulgação.

Em muitos casos, a crítica de arte iria se tornar independente do discurso verbal utilizado pela crítica convencional, que veria seus valores suplantados pelos valores de mercado. Surge nova modalidade editorial que reúne documentos e informações extraídos ou elaborados por diferentes registros: fotos, entrevistas, anotações, fotocópias, esquemas, sem um padrão predeterminado. São órgãos difusores de novas práticas artísticas.

Ao lado das publicações de artistas, que assumem o papel de criadores e difusores, muitas delas de teor mais experimental, também podem ser identificadas publicações especializadas, assentadas no mercado de arte, que aparecem na década de 1980, contando com a colaboração de críticos de arte que nessa época também passam a atuar na preparação de exposições em galerias. É época em que tudo se mistura.

No que toca às publicações, há ainda que se mencionar a editoração estatal no campo das artes plásticas, que pode ser reconhecida no teor patrimonialista dos relatos do período Vargas e na atuação do Inap-Funarte, a partir do período da ditadura militar.

Em suma, a pesquisa e a seleção de textos críticos supõem conhecimento mínimo do elenco de revistas e publicações sobre arte, com diversas modalidades de atuação cultural. E para que se tenha uma ideia mais próxima de como se deu o manejo deste trabalho, quero apresentar alguns exemplos de poéticas e de estratégias alternativas à produção e circulação da arte contemporânea.

Creio ter deixado claro que além de selecionar documentos, indexá-los, eles precisavam ser comentados e agrupados, de modo a articular um repertório e evidenciar os termos do debate sobre arte desenvolvido no país, no século passado. Os textos ou tecidos sobre arte são referidos às obras, às ideias, ao vocabulário, um ao outro. Não só exprimem o entendimento possível sobre o que é produzido no país e no exterior, assim como revelam aspirações no campo da expressão simbólica e artística.

Apresento algumas imagens de documentos selecionados. Dois deles pertencem à categoria 'Hibridismo cultural': um de Ferreira Gullar sobre a exposição *Opinião 65*, outro de Flávio Império sobre seu trabalho intitulado *Carne Seca*.

Os demais exemplos selecionados dizem respeito à categoria 'Arte conceitual e fundamentos da arte não objetual': um texto é de autoria de Hélio Oiticica na revista *GAM*, e há vários exemplares de *Nervo Óptico*, ação coletiva de artistas e críticos, encabeçada por Vera Chaves Barcellos, que busca disseminar a arte e a informação artística, repensar o papel do artista com relação às mídias, aos museus e galerias.

Vocabulário artístico

É imperioso que se dê maior atenção ao vocabulário controlado.

A tarefa de um vocabulário comparado no âmbito das diversas disciplinas, em uso hoje na Universidade de São Paulo, é insuficiente, para dizer o mínimo, quanto à nomenclatura de realizações artísticas.

O vocabulário sobre arte, em língua portuguesa, procedente da experiência brasileira, ainda não foi devidamente confrontado com o vocabulário internacional, e as palavras não raro evocam sentidos incongruentes. Ademais as palavras quase sempre se irradiam antes do que as obras. Lembre-se dos diferentes sentidos em torno do uso dos termos *arte popular* e *pop art*. O termo *pop art* é atribuído a um grupo de artistas e críticos interessados nos problemas da cultura urbana de massa, com referência aos produtos dos *media* de massa, e não às obras que têm por objeto a cultura popular.

A expressão inglesa *pop art*, abreviação de arte popular, aspira ser a nova arte popular, comunicar à massa, imediatamente. Busca a recuperação do objeto cotidiano. Na experiência brasileira, a arte popular remete à imaginação popular, é resultado de uma participação coletiva.

Estamos na fase preliminar de preparo de um vocabulário comparado de termos artísticos entre o português, o inglês e o espanhol. Os projetos desenvolvidos no ICAA, em Houston, adotam o vocabulário controlado de base "Art & Architecture Thesaurus", da norte-americana Getty Foundation. Entretanto, mesmo em sua versão em espanhol, ele reflete o pensamento norte-americano sobre arte e deixa de lado necessidades regionais importantes quando se trata de pensar a arte em cada um dos países da América Latina. Termos como *tropicalismo* e suas variantes inexistem nesse instrumento, e esses conteúdos seriam classificados em 'Outros'. Do mesmo modo que *tropicalismo* nos vocabulários controlados das universidades.

Ao escolher um texto, colocá-lo em categorias e inseri-lo de fato na rede de significação da arte brasileira, começou a ser desenvolvido o trabalho de repensar a classificação pelos pesquisadores que atuam no projeto, com especial contribuição da bibliotecária Michely Vogel. Novos termos foram sugeridos, e para dar conta dessa expectativa, outros vocabulários foram analisados, sobretudo o Vocabulário Controlado da USP. Além disso, para recortar os significados pertinentes, um glossário próprio passou a ser formado, analisando o próprio discurso dos artistas e críticos selecionados no projeto.

Também formamos nosso Arquivo de Autoridades, contendo nomes de críticos, artistas, eventos e instituições. A base foi o Union List of Artist Names, da Getty Foundation (ULAN) e o Library of Congress Authority Files (LCAF), completados com fontes brasileiras, como o Masp e o Itaú Cultural, entre outros.

Temos em vista que, ao final da indexação do conteúdo brasileiro, possamos ter um quadro de sugestões tanto para a Getty Foundation como para a própria USP, que esteja mais próximo do pensamento sobre arte no Brasil.

Bases de dados do Museu de Astronomia e Ciências Afins: desafios e perspectivas

Maria Celina Soares de Mello e Silva

Museu de Astronomia e Ciências Afins

A utilização de bases de dados disponíveis na internet é um fenômeno relativamente recente para arquivos, bibliotecas e museus. Se antes um usuário precisava ir até a instituição e consultar uma série de instrumentos de pesquisa para poder encontrar a informação desejada, hoje o panorama é outro. De sua própria casa, o usuário caminha pelos corredores de uma rede 'invisível' e acessa instrumentos de busca pelo mundo afora, por meios de busca cada vez mais sofisticados.

No início do uso da internet, as instituições utilizavam suas páginas apenas para convidar o mundo a visitar suas salas de consultas e suas áreas expositivas, com informações como endereço, telefone, informações sobre o acervo etc. Thomassen já aponta para a postura atual das instituições culturais, enfatizando que hoje as páginas oferecem todo tipo de estrutura para a pesquisa, como fontes materiais, instrumentos de busca, instruções gerais e específicas de como pesquisar, estruturas de comunicação, *links* para outras fontes e instituições, e até o contexto organizacional das instituições. As bases de dados podem incluir bancos de imagens, partes de inventários, índices para séries específicas de diferentes arquivos, bases de dados genealógicas, tesouros, catálogos de biblioteca etc. (Thomassen, 2007, p.12).

Essa diferença trouxe muitas consequências para as instituições culturais. A primeira grande diferença está no foco, que passou do acervo para o usuário. O que o usuário quer saber é o ponto de partida: muitos usuários fazem a busca por palavras ou nomes, assim, a busca deve ter como base a indexação. Thomassen alerta que apenas os usuários mais experientes irão explorar, por exemplo, as possibilidades de busca da maneira hierárquica tradicional, de acordo com a estrutura dos arquivos. Muitos usuários sequer imaginam o que está por trás da tela do computador, quando consultam bases de dados sem nunca ter visitado um arquivo (Thomassen, 2007, p.13).

O panorama hoje é de um profissional, arquivista, bibliotecário ou museólogo, com uma postura mais pró-ativa. Ele não apenas fornece informações sobre o conteúdo dos acervos sob sua guarda, como também pode contextualizar, fornecer referências e produzir novos documentos sobre o acervo. Além disso, ele também pode reunir informações sobre documentos e produzir novo documento contando com outras informações diferentes daquelas encontradas nos documentos.

Nesta nova realidade, o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast) há mais de quinze anos tem organizado e disseminado as informações sobre seus acervos por meio de bases de dados, sendo a maioria disponível em sua página na internet. As bases de dados do Mast referem-se aos acervos arquivístico, bibliográfico e museológico, não incluindo o acervo edificado, sob sua guarda.

Embora o termo 'base de dados' seja bem compreendido, possui diferentes acepções, de acordo com as áreas e as funções. De acordo com o *Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia*, as bases de dados podem ser:

Quadro 1 – Definição de Base de Dados (Data Base)

Área de Conhecimento	Definição de Base de Dados
Informática	<ol style="list-style-type: none"> 1. Coleção de valores inter-relacionados de tal natureza que, de acordo com o sistema de gerenciamento de base de dados, os arquivos que contêm os dados podem integrar-se temporariamente em uma única estrutura conectada ou integrar-se somente por ocasião da consulta. 2. Conjunto de arquivos e programas de computador coordenados e estruturados que consistem em um depósito de informações que podem ser acessadas por diversos utilizadores. 3. Coleção de dados inter-relacionados, armazenados juntos, com redundância controlada para servir a uma ou mais aplicações.
Internet	Computador que contém um número grande de informações, que podem ser acessadas pela rede.
Biblioteconomia	<p>Base de dados bibliográficos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Base de dados que contém as referências bibliográficas de fontes potenciais de informação de tipo documental (base de dados referenciais); 2. Base de dados que contém registros automatizados, relativos a documentos e itens bibliográficos.
Arquivologia	Bases de dados de arquivo – coleção organizada de registros, em forma digital, contendo informações para serem guardadas por tempo indefinido, geralmente para consultas de referência. Enquadram-se neste tipo de coleção as mensagens recebidas e distribuídas por uma lista de discussão ou as perguntas de referência eletrônica.

O Mast possui diferentes bases de dados: desde administração de acervos, com controle de registro e acesso, até bases resultantes de projetos de pesquisa, com informações das investigações dos pesquisadores. Este trabalho aborda apenas as bases de dados que gerenciam os acervos sob a guarda do Mast: bibliográfico, arquivístico e museológico.

Desde sua criação, o Mast tem como base um tripé: pesquisa em história da ciência, preservação de acervos de ciência e divulgação de ciência. Essas áreas sempre foram bem marcadas na história institucional, com trajetórias de independência entre elas. Isso se refletiu nas bases de dados, que foram planejadas e mantidas independentes e sem interligação.

Para facilitar a compreensão, o Quadro 2 apresenta um breve histórico da implantação das bases de dados do Mast até sua última alteração significativa, em 2004:

Quadro 2 – Cronologia das Bases de Dados do Mast

Ano	Atividade
1993	<p>Contratação da empresa Contemporary para automação da biblioteca. Realização de testes e treinamento da equipe.</p> <p>Foram desenvolvidas as bases de dados:</p> <ul style="list-style-type: none"> • AQUIS – Controle de Aquisição • NCCT – Notícias Correntes em Ciência e Tecnologia • SUMA – Sumários Correntes (em História da ciência; divulgação científica; documentação e museologia) • MUSEU – Catálogo da biblioteca
1994	Conclusão da implantação do programa livre MICRO-ISIS, desenvolvido pela empresa Contemporary para a automação do acervo bibliográfico (Base MUSEU)
1995	<p>Implantação da base de dados da biblioteca utilizando o MICRO-ISIS, distribuído pela Unesco, ainda em versão DOS</p> <p>Implantação da base de dados do Arquivo de História da Ciência também em MICRO-ISIS versão DOS</p> <p>Estudo para escolha de uma interface em PASCAL para a inclusão e recuperação de informação (foram adquiridos os programas BIBLIO e o ISIS-Fácil da empresa INFO-SIS)</p> <p>Reestruturação do vocabulário da biblioteca visando um sistema automatizado, para o qual foram feitos vários estudos e pesquisa em outros acervos já informatizados</p>

	Aquisição do programa PERIPUC (desenvolvido pela PUC-RJ) que além de gerenciar a coleção de periódicos, possui um aplicativo para enviar os títulos desejados para o Catálogo Coletivo Nacional
	Desenvolvimento da base de dados Textual e Iconográfica no MICRO-ISIS versão Windows
1996	Todo o acervo da biblioteca foi automatizado: livros, folhetos, teses e vídeos
1997	Conclusão da automação do acervo de periódicos (PERIPUC) e inclusão no Catálogo Coletivo Nacional
1999	Concluído o programa de automação do serviço de empréstimo da biblioteca
2000	A biblioteca inicia estudos para a disponibilização de sua base de dados na internet. Implantação do programa de automação do empréstimo da biblioteca.
	Início da migração da base de dados de periódico PERIPUC da versão DOS para a versão Windows
	Início da preparação da base de dados Textual para disponibilizar na internet
	Início do registro informatizado da coleção museológica, com o desenvolvimento de um banco de dados para inserção das fichas manuais e das imagens dos objetos da coleção, projeto financiado pela Fundação Vitae (linguagem DELPHI).
2003	Desenvolvimento e alimentação da base de dados de Processos no Arquivo
2004	Disponibilização da base de dados da coleção museológica na internet, com a atualização do programa para <i>web</i>

A primeira base de dados elaborada pelo Mast foi a da Biblioteca, em 1993, posteriormente a do Arquivo e a da Museologia. A versão MICRO-ISIS para DOS não era amigável, o que foi resolvido com a versão Windows, com uma interface PASCAL para facilitar a consulta, tanto na biblioteca, quanto no arquivo.

Na ocasião, um bibliotecário que atuava na Biblioteca com uma bolsa de aperfeiçoamento e com conhecimentos em informática desenvolveu uma base de dados que controlava o registro e a consulta ao acervo. A base foi desenvolvida em um banco de dados SQL Server, com interface amigável, permitindo facilmente a migração de dados do MICRO-ISIS, o que evitou uma enorme perda de tempo com digitação de dados.

Como a base estava sendo bem sucedida na Biblioteca, o mesmo bolsista elaborou uma base de dados para o Arquivo de História da Ciência, dividida em três: base Textual, Iconográfica e de Processos.

A base Textual foi alimentada com as informações sobre os arquivos pessoais de cientistas e de instituições de pesquisa sob a guarda do Mast. Ela remete o pesquisador diretamente ao dossiê, o menor nível de descrição do arquivo. Ela também prevê a busca por séries e subséries.

A base Iconográfica foi alimentada igualmente com os dados dos arquivos sob a guarda do Mast, remetendo o pesquisador também para o dossiê. Além dos mesmos pontos de acesso da base anterior, ela permite, ainda, realizar a busca por locais geográficos, gênero (retrato de grupo; vista aérea etc.), dimensões e formatos. O destaque dessa base é a possibilidade de especificar o tipo de documento iconográfico antes de começar a alimentá-la com os dados, com as seguintes possibilidades: fotografia, negativo flexível, negativo em vidro, negativo estereoscópico, cartão-postal, diapositivo, diapositivo em vidro, reprodução fotográfica etc. Isto facilita e poupa tempo quando o usuário busca a informação em determinado suporte.

A base de dados de Processos foi desenvolvida para os acervos institucionais sob a guarda do Mast, como os do CNPq, Observatório Nacional e do próprio Mast. Essa base foi desenvolvida porque a base do Arquivo não contempla um sistema de gestão de documentos. A base está voltada para a consulta de pesquisadores da área de história da ciência e, para tal, está atendendo às necessidades informacionais. Porém, como os processos têm uma demanda de consulta, a solução foi desenvolver uma base específica, independente do fundo arquivístico.

As três bases são interligadas, de modo que a busca pode ser feita em qualquer uma das bases, ou nas três simultaneamente. O pesquisador pode escolher um assunto, por exemplo, e buscá-lo nas três bases, ou pode especificar qual base deseja e fazer a busca apenas na base selecionada.

Igualmente como ocorreu nas bases anteriores, o bolsista programou uma base de dados para o acervo museológico. A primeira etapa desse trabalho remonta ao ano de 1993, com o início do processo de registro da coleção, quando foi elaborada uma ficha híbrida, com campos de registro e de catalogação, que serviu de base para o banco de dados.

Com o apoio financeiro da Fundação Vitae, a coleção museológica foi toda informatizada. Na ocasião, foi feita uma pesquisa, mas os programas da área de museologia não atendiam às necessidades do acervo do Mast. Assim, foi desenvolvida a base de dados nos mesmos moldes da existente para a biblioteca e o arquivo. Foi desenvolvido um aplicativo para processamento técnico utilizando uma interface de consulta e exibição de imagens, que contém gestão do acervo, Manual de Operação

e treinamento para sua operação. A adaptação fez-se necessária em função da especificidade da documentação museológica, pois cada objeto recebe um tratamento individualizado. Hoje a base permite a geração de cinco tipos de relatórios: *inventário* (nome, registro, fabricante e localização); *administrativo* (nome, registro, condição jurídica e valor do seguro); *técnico* (área, categoria, fabricante, localização, material, nome, procedência, técnica e condição jurídica), *ordem alfabética* (lista geral ordenada alfabeticamente) e *ordem de registro* (lista geral ordenada pelo número de registro).

Os pontos de acesso da base foram decididos pela equipe, com a consultoria internacional de Mara Miniatti, especialista do *Istituto e Museo di Storia della Scienza* de Florença, e de Paolo Brenni, da *Fondazione Scienza e Técnica*, também de Florença.

A base de dados informatizada para a coleção de instrumentos científicos foi uma iniciativa pioneira para museus de ciência e técnica na América Latina, e que viabilizou a inclusão do Mast em projetos internacionais. Significou, também, um passo importante no que se refere à elaboração de um tesouro para o acervo museológico do Mast. Com o projeto financiado pela Vitae, foi possível, dentre outros objetivos, elaborar a estrutura de um tesouro para instrumento científico, e disponibilizar o banco de dados produzido para o público em geral. Para o sistema de classificação, foi utilizada como referência a classificação de Paolo Brenni, baseada nos critérios da *Scientific Instrument Commission of the international Union of the History and Philosophy of Science*, conforme apresenta o Quadro 3.

Quadro 3 – Quadro comparativo de classificações

Classificação Mast	Classificação Paolo Brenni	Classificação de Bonoli/Calisi/Ranfagni
Astronomia	Cálculo	Acústica Astronomia
Cálculo e desenho	Desenho	Cronometria
Cosmografia	Gnomônica	Eletricidade/Magnetismo
Eletricidade/Magnetismo	Cronometria	Física Atômica
Geodesia & Topografia	Nivelamento	Geografia
Geofísica e Oceanografia	Geofísica e Oceanografia	Geologia e Geofísica

Medição de Tempo	Cosmologia / Geografia	Gnomônica
Meteorologia	Astronomia	Matemática
Metrologia	Navegação	Navegação
Navegação	Mecânica	Óptica
Óptica	Termologia	Termofísica
Química	Acústica	Topografia e Geodésia
Termologia	Eletricidade e Magnetismo	
	Meteorologia	
	Física Moderna	
	Química	

A base de dados do acervo museológico também contempla catálogos de instrumentos científicos, ligada à base do acervo. Os catálogos tinham fins essencialmente comerciais e, por essa razão, eram geralmente impressos em papéis baratos e de baixa qualidade. A coleção do Mast, oriunda do final do século XIX até meados do XX, em quase toda a sua totalidade é formada por catálogos de construtores estrangeiros, especialmente europeus e norte-americanos.

Embora as bases de dados dos acervos arquivístico, bibliográfico e museológico tenham sido elaboradas pela mesma pessoa, seguindo uma mesma lógica, elas são independentes. Além disso, é preciso consultá-las em pontos diferentes na página do Mast.

Os pontos de acesso de cada base foram definidos anteriormente à implantação das bases, e o Quadro 4 mostra um comparativo.

Quadro 4 – Pontos de acesso principais das Bases de Dados do Mast

Acervo Bibliográfico	Acervo Arquivístico			Acervo Museológico
	Textual	Iconográfico	Processos	
Tipo de material	Código de Referência	Classificação	Fundo	Número de Registro / registros anteriores
Data de entrada	Fundo/coleção	Ano	Número do processo	Nome / Outros nomes
Número de chamada	Série	Registro	Ano	Acessórios
Número de registro	Subsérie	Localização	Título	Fabricante
Produção Interna	Descrição do dossiê	Autoria/ /responsabilidade	Procedência	Origem
Ano de publicação	Local de produção dos documentos	Descrição do dossiê	Número de folhas	Categoria
Localização	Datas-limite	Data	Notas	Área
Autoria / /responsabilidade (%)	Número de documentos	Descrição física	Assuntos	Data / século / período
Título	Número de folhas	Gênero	Número de registro	Descrição
Responsabilidade	Ano	Estado de conservação	Arquivista	Material
Imprensa	Idioma	Fundo/coleção	Data	Dimensões
Edição	Instrumentos de pesquisa	Notas		Marcas e inscrições
Colaço	Existência de cópias	Lugar geográfico		Classificação
Dados da série	Notas	Assunto		Função
Notas	Assuntos (%)	Arquivo de imagem		Funcionamento
Assunto principal	Data da entrada	Descrição de conteúdo		Conservação
Assuntos (%)	Arquivista	Data da entrada		Localização
Secundárias (%)		Documentalista		Modo de aquisição
				Data de aquisição
				Procedência
				Doador
				Condições de aquisição
				Histórico
				Bibliografia
				Observações
				Responsável pelo registro
				Data do Registro

Como se pode observar, os pontos de acesso de cada base diferem e são poucas as entradas em comum às três. Algumas se assemelham, mas obedecem à terminologia de cada área, ou utilizam sinônimos. Por exemplo: o ano de produção na base da biblioteca é semelhante à data de fabricação na base de museologia, pois a base permite a inclusão de século como data aceitável.

Problemas enfrentados

Atualmente as bases estão precisando de manutenção. O fato de a base ter sido desenvolvida por pessoa física, no decorrer de sua atividade como bolsista, dificultou muito a manutenção e os ajustes necessários, após o término da vigência da bolsa. A falta de tempo e de interesse da pessoa fez que as bases ficassem sem manutenção e novos ajustes não fossem mais possíveis, com prejuízos para o aprimoramento e a atualização. O Mast ficou rendido a um profissional, já que somente o Mast possui essa base.

A base do arquivo foi idealizada para os arquivos pessoais e os institucionais considerados fundo fechado. Atualmente ela apresenta alguns problemas, como: não imprime relatórios; não tem o campo de registro como ponto de acesso; não está controlando as consultas. Embora a base de dados tenha sido prevista com entradas básicas da ISAD-G (Norma Internacional para Descrição de Arquivos), ela não está estruturada pela norma, nem se apresenta de modo multinível.

A base não possui campos previstos para um programa de gestão, com necessidade de controle de fases de vida de um documento. Para os arquivos institucionais há uma demanda de programas específicos que atendam às necessidades de gestão documental. O Ministério da Ciência e Tecnologia está indicando a utilização do *software* PROTON para seus institutos de pesquisa, do qual o Mast é uma unidade, com o objetivo de padronização das informações no âmbito do Ministério. Isto implica necessariamente mais de uma base de dados para a consulta, já que esse programa não atende às necessidades específicas dos arquivos pessoais de cientistas. Assim, o AHC teria mais de uma base de dados.

A base do acervo museológico foi desenvolvida especificamente para este acervo e, desde que feitos os devidos ajustes, atende às necessidades de pesquisa e uso. É uma base que não tem campo 'assunto', tem um campo 'histórico', que é de texto e não é ponto de acesso.

Outro problema enfrentado pelo Mast nestes últimos anos foi a mudança de sistema operacional e melhorias na rede institucional. Isso acarretou perdas de *links* e desconfiguração de documentos, que não puderam mais ser recuperados, pois não havia Manual de Operação para informar quais os passos a se seguir.

Para a tomada de decisão quanto a um novo sistema de base de dados, o Mast encontra alguns entraves que devem ser resolvidos, tais como:

1. Falta de estrutura interna para as bases – é preciso montar uma estrutura interna de gerenciamento que mantenha as bases de dados para evitar problemas de manutenção e para se evitar que a base seja desvirtuada.
2. Não foi produzida documentação que registrasse os caminhos, os *links* que, em determinado momento, foram perdidos.
3. A Base de dados de periódicos (PERIPUC) se perdeu. A Área de Tecnologia da Informação diz que foi problema do programa. Não é mais possível fazer consulta a essa base. Ela é alimentada, mas não pode ser consultada.
4. Outros programas utilizados pelo Mast – O SIGTEC é um programa utilizado pelo Ministério da Ciência e Tecnologia para a administração financeira geral da instituição. O programa controla todos os projetos e programas, as solicitações de gastos, toda tramitação de documentos pela instituição, com a possibilidade de incluir documentos, como: relatórios, artigos e outros; o PROTON é um programa de gestão de documentos que o MCT está sugerindo para suas unidades.

Unificação das bases de dados?

Para resolver essa situação, o Mast iniciou um estudo com o objetivo de levantar subsídios em outras instituições para a escolha de um *software* ou, eventualmente, o desenvolvimento de um novo programa ou aplicativo para a unificação das bases de dados.

Serão realizadas visitas técnicas a outros institutos do Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT) e outros museus para conhecer possíveis bases de dados, além de convidar alguns representantes para expor seus produtos no Mast, antes da tomada de decisão.

Como as bases foram planejadas e alimentadas separadamente, com vocabulários bem específicos para cada uma, a unificação envolverá um amplo trabalho entre equipes. As planilhas são diferentes e, para unificar as tabelas, deverá haver toda uma integração de esforços e de equipes para se alcançar o sucesso.

Unificar as bases significa padronizar a indexação e controlar o vocabulário em três áreas distintas.

Dadas as características do acervo do Mast, isso seria uma tarefa árdua. O acervo bibliográfico está voltado para a história da ciência, a divulgação científica e a preservação de acervos, como áreas principais. O acervo arquivístico está voltado para os arquivos pessoais de cientistas nas áreas de ciências exatas e da terra, e engenharias, além dos arquivos institucionais considerados como fundo fechado. O acervo museológico possui instrumentos científicos das áreas citadas, mobiliários, esculturas, objetos e, mais recentemente, medalhas oriundas dos arquivos pessoais de cientistas.

Cabe ressaltar que o Mast elaborou uma “Política de Aquisição e Descarte de Acervos” com o objetivo de regular a aquisição dos acervos bibliográficos, arquivísticos e museológicos. A Política também definiu a guarda de cada um dos materiais internamente, o que facilitou a tomada de decisão quanto a materiais recebidos pelo arquivo e pela área museológica. A partir do estabelecimento da Política, os materiais passarão a constar das bases de dados de cada área, independentemente das áreas responsáveis pela sua guarda. Essa situação refere-se aos casos de recebimento de objetos e material bibliográfico encaminhados com os arquivos pessoais de cientistas.

Possibilidades futuras para o Mast

A experiência do Mast no atendimento à consulta mostrou que o ideal seria que houvesse a interligação das bases de dados do Mast, de tal forma que o usuário pudesse acessar qualquer uma delas por um mesmo caminho. Hoje, somente as bases do arquivo são interligadas, permitindo uma consulta integrada. As bases estão escondidas dentro da página do Mast e, além disso, não estão sequer na mesma página. É preciso entrar em lugares diferentes para acessar cada uma das bases.

Diante dos desafios que o Mast enfrentará para a atualização e modernização de suas bases de dados, o Mast pretende que, qualquer que seja a solução encontrada, ela permita:

1. O diálogo entre os programas, fazendo a integração das bases aproveitando o conteúdo já existente – para evitar que os dados sejam redigitados.
2. Fazer uma migração de conteúdo que seja automática, evitando perda de informação.
3. Ter assistência técnica constante.
4. Simplificar a busca no site da instituição, unificando, pelo menos, as entradas para as bases de dados.
5. Utilizar um programa de fácil manuseio e manutenção, que não seja complexo.
6. Manter as especificidades do vocabulário de cada área.

Se a opção for adotar a aquisição de um novo programa, que o escolhido já esteja sendo utilizado por um grupo de instituições, que seja de uma empresa consolidada, não de pessoa física.

O Mast está buscando informações junto a outros institutos e agências do MCT para verificar quais programas estão sendo utilizados, estudando a possibilidade de adoção de sistemas já testados por outras unidades de pesquisa.

Alguns cuidados especiais devem ser tomados:

1. Registrar os caminhos definidos pela base, por meio de um Manual de Operações, evitando que *links* se percam e que seja possível recuperá-lo no caso de alguma perda.
2. Planejar para que o programa mantenha o conteúdo e a forma das informações, evitando que haja desconfiguração de dados.

A possibilidade que se apresenta tende a manter bases separadas, porém interligadas por alguns pontos de acesso comuns, mantendo tabelas específicas para áreas distintas.

Conclusão

Após mais de 15 anos de experiência na utilização de bases de dados, com os problemas enfrentados e os novos desafios para o futuro, o Mast já está convicto de que chegou a hora de investir nas bases de dados. No Planejamento Estratégico para os próximos 5 anos (2011-2015), o Mast previu, como Projeto Estruturante, a melhoria e a unificação das bases de dados para os acervos arquivístico, bibliográfico e museológico. O projeto Estruturante chama-se “Digitalização e disseminação dos acervos de História da Ciência”. Tem como justificativa que os acervos arquivístico, bibliográfico e museológico sob a guarda do Mast são fontes para produção de conhecimento. O acervo arquivístico possui grande valor histórico, como por exemplo, o Arquivo do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil que recebeu da Unesco o prêmio Memória do Mundo. Existem também vários acervos, ainda inéditos, de cientistas que participaram, de alguma forma, da história da ciência no Brasil. O acervo bibliográfico hoje já é referência tanto para a área de história das ciências, como para a área de preservação de acervos, com a assinatura de periódicos estrangeiros que nenhuma outra instituição brasileira assina. A biblioteca do Mast é a grande referência para os cursos de pós-graduação do Mast (Especialização em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia; Mestrado em Museologia Mast/Uni-Rio; Mestrado em História, com uma linha de pesquisa em História da Ciência (Mast/Uni-Rio). O acervo museológico é composto por objetos procedentes do Observatório Nacional (ON), do Instituto de Engenharia Nuclear (IEN) e do Centro de Tecnologia Mineral (Cetem), além de doações particulares e uma coleção de catálogos de fabricantes. Atualmente existe uma grande demanda para empréstimo e consulta dos mesmos, porém as bases existentes precisam ser atualizadas e reestruturadas, tanto para atendimento local,

quanto para acesso via Internet. A atualização da base de dados do acervo museológico, que já disponibiliza seus acervos, e a reestruturação das bases de dados arquivística e bibliográfica propiciarão um amplo acesso a tais documentos fornecendo subsídios para as pesquisas.

Com esse planejamento, o Mast assume o compromisso de resolver os problemas e investir nas bases de dados, ampliando a eficiência na comunicação e disseminação dos conteúdos informacionais de seu acervo.

Referências bibliográficas

- CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de Biblioteconomia e arquivologia*. Brasília: Briquet de Lemos; Livros, 2008. 451p.
- MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. *Relatório final do Projeto Documentação Museológica*. Rio de Janeiro, jul. 2000. 103p.
- RAMOS, Claudinéli Moreira; PAZIN, Márcia Cristina de Carvalho; TORRES, Maria Isabel Chiavenato. ENERDOC, ENERBIBLIO, ENERMUSEU: a construção, gestão e interlocução de bases de dados para acervos culturais e empresariais. In: ENCONTRO DE BASES DE DADOS SOBRE INFORMAÇÕES ARQUIVÍSTICAS, 2. *Anais...* Rio de Janeiro, 2007. p.41-44.
- SANTOS, Cláudia Penha dos. A coleção de objetos de ciência e tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins: reflexões sobre a documentação museológica. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. *Documentação em Museus*. Rio de Janeiro, 2008. p.162-178. (Mast Colloquia, 10).
- SANTOS, Cláudia Penha dos; ALVES, Marcia Cristina; GRANATO, Marcus. Disseminação das coleções de instrumentos científicos e de catálogos de fabricantes: Museu de Astronomia e Ciências Afins. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, BIBLIOTECAS, CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO E MUSEUS, 2. *Anais...* São Paulo, 2006.
- THOMASSEN, Theo. Databases and the transition from the industrial into knowledge society. Encontro de Bases de Dados sobre informações arquivísticas, 2. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2007. p.10-21.

Relato da Mesa 1

“Integração em sistemas de gestão e classificação de acervos”

Gabriel Moore Forell Bevilacqua
Centro de Documentação e Memória
Pinacoteca do Estado de São Paulo

A divisão dos trabalhos do I Seminário Serviços de Informação em Museus em dois segmentos foi projetada com a intenção de criar espaços de articulação independentes, mas inter-relacionados. O primeiro focado em questões/proposições de ordem mais teórica/conceitual, e o segundo em apresentações/propostas mais ferramentais, com discussões que envolvessem diretamente experiências de aplicação prática e elaborações de cunho metodológico. Sendo assim, optou-se por nomear a primeira parte ou tema de “A informação no museu: conceitos e lugares em perspectivas presentes e possibilidades futuras”, e a segunda, “O uso da informação: experiências, metodologias e ferramentas”.

Apesar dessa intencional separação em dois blocos temáticos, as conferências e apresentações realizadas (e os debates por elas acarretados) acabaram por demonstrar a complexidade e as dificuldades de articulação entre teoria e método em um campo de atuação novo e altamente multidisciplinar, profundamente marcado por zonas de intersecção fronteiriças entre disciplinas/instituições/profissões consolidadas, mas tradicionalmente apartadas. Mesmo com a amplitude das propostas da Ciência da Informação, ainda sofremos com a insuficiência (ou mesmo ausência) de reflexões qualificadas que sejam capazes de articular criticamente os campos de ação e investigação da Museologia, da Arquivologia e da Biblioteconomia.

Nesse sentido, o caso dos museus é emblemático, pois, para a realização adequada de seus objetivos e funções é fundamental que sejam delineados parâmetros integrados de administração para seus acervos (acervo museológico, biblioteca especializada, arquivo institucional e coleções de arquivos privados e outras fontes documentais). O enfoque no uso e acesso dos ativos culturais da instituição exigirá que o museu seja entendido como um grande serviço de informação. Cabe lembrar que antes de ser colocada sob a ótica e necessidade do público externo (especializado ou não), a circulação e disseminação de informação no museu deve atender prioritariamente demandas de pesquisa da própria instituição.

A gestão da informação no museu, ou sua aplicação na integração de processos de organização e disponibilização integral de seus acervos, passará assim, invariavelmente, por um trabalho interdisciplinar e intersetorial. Tal perspectiva requer a superação de barreiras, que não necessariamente

se colocam apenas no campo técnico. Apesar dos desafios conceituais intrínsecos à articulação de sistemas calcados em metodologias diferentes, talvez nossa maior dificuldade esteja no campo da cultura organizacional. Para avançar na solução de alguns dos inúmeros impasses que se colocam nas rotinas de gestão de acervos em museus é preciso superar a visão tradicional, e ainda muito disseminada, de que a divisão de atividades/responsabilidades/acervos entre arquivos, museus e bibliotecas se dá apenas pelo formato ou pelo gênero dos documentos (documento avulso/textual = arquivo; objeto tridimensional/documento iconográfico = museu; livro/encadernação/periódico = biblioteca).

Com o intuito de trazer contribuições de experiências que abordassem questões complexas envolvendo a pesquisa e o desenvolvimento de sistemas de gestão em instituições culturais, a Mesa 1 uniu dois relatos bastante diversos em sua natureza, mas complementares na exemplificação dos desafios de articulação de conceitos interdisciplinares e a criação de ferramentas de acesso e gestão.

A primeira apresentação foi organizada pela professora Ana Maria de Moraes Belluzzo, que falou sobre o projeto de pesquisa “Fontes Críticas sobre Arte na América Latina, no século XX”, desenvolvido pelo Comitê de Pesquisa do International Center for the Arts of the Americas do Museum of Fine Arts (Houston, Estados Unidos). O projeto é um exemplo interessante dos desafios colocados pela tentativa de criação de parâmetros unificados para descrição e indexação de documentos.

A relação de categorias editoriais desenvolvidas pelo projeto para lastrear a indexação de sentido e conteúdo das fontes coletadas é um exemplo interessante da complexidade e do refinamento que essas ferramentas podem atingir. O trabalho com uma série de parâmetros internacionais para vocabulários controlados para descrição de conteúdos artísticos também apontou referências e métodos interessantes para articulação lógica de sistemas de acesso e pesquisa. Chama muita atenção na argumentação apresentada a preocupação com a definição de linguagens e sistemas de descritores adequados para o caso brasileiro, e a dificuldade de criação de um sistema ‘universal’, que ultrapassasse as barreiras linguísticas, culturais e regionais colocadas pelo recorte temático do projeto. É interessante notar também que a pesquisa coordenada pela professora Belluzzo demonstra a importância de um trabalho multidisciplinar, envolvendo profissionais de formações e experiências variadas para a criação de um banco de dados capaz de centralizar adequadamente os resultados obtidos no projeto.

A segunda apresentação, conduzida pela arquivista e pesquisadora Maria Celina Soares de Mello e Silva, abordou a trajetória de desenvolvimento de ferramentas informatizadas de gestão para o Arquivo de História da Ciência do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Esse museu é um dos pioneiros no país na organização e disponibilização de arquivos como fontes de pesquisa para o trabalho científico, tendo acumulado grande experiência nessa área. Por esse motivo, o rela-

to realizado foi de fundamental importância para o entendimento de parte dos desafios colocados pela gestão informatizada de acervos arquivísticos em museus.

As dificuldades de migração e atualização de bancos de dados para novas plataformas e o relacionamento com a área de Tecnologia da Informação exemplificaram inúmeras situações enfrentadas por outras instituições similares, levantando questões centrais como: a escolha de *softwares*, a eleição de parâmetros técnicos para o sistema, requisitos de segurança, normalização da descrição documental, manutenção de *hardware* e acesso *online*, entre outras. No entanto, talvez uma das mais marcantes contribuições do trabalho apresentado por Maria Celina Soares de Mello e Silva tenha sido aquela relativa à importância da determinação de uma política para acervos arquivísticos e documentais integrada ao acervo museológico. No caso do Mast fica claro como a articulação do arquivo institucional e das coleções de arquivos pessoais e de outros conjuntos de documentos relacionados à temática de interesse do museu pode qualificar o trabalho de pesquisa desenvolvido pela instituição e a própria atividade de documentação de seu acervo científico.

Vocabulário de arte: ferramentas fundamentais no trabalho cooperativo em bibliotecas, museus e arquivos

Ivani Di Grazia Costa

Biblioteca e Centro de Documentação
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp)

Maria Christina Barbosa de Almeida

Biblioteca Municipal Mário de Andrade

Introdução: o contexto

A informação na área de arte é produzida, veiculada, distribuída e utilizada em vários circuitos, geralmente institucionais – bibliotecas, centros de documentação, arquivos e museus – comumente apresentando-se também como espaços virtuais. Todos esses circuitos são comunicantes e não há predominância de uns sobre os outros, nem fronteiras muito definidas que delimitem a atuação de cada um, pois, embora tenham objetivos específicos que os diferenciam, todos são, essencialmente, sistemas de informação. Dado que cada vez mais a informação não tem sua circulação restrita a determinado espaço, o principal papel de um serviço de informação consiste em interagir com outros setores dentro da instituição ou fora dela, bem como com o mundo virtual, de forma a garantir a seus usuários o maior acesso possível à informação e ao conhecimento.

Bibliotecas, centros de documentação e arquivos de arte são celeiros de informação especializada e, de certa forma, selecionada, o que lhes dá uma vantagem inicial sobre os meios de comunicação de massa e sobre a internet. Mas essa vantagem inicial, isolada, não é suficiente para garantir um diferencial sobre os demais sistemas de informação. É preciso que um acervo atualizado e devidamente organizado dê suporte à informação disponível, de forma que esta possa servir de veículo para a reflexão, para o confronto de ideias resultante da diversidade de fontes, e para a produção de novos significados e de novas ideias.

A cidade de São Paulo possui dezenas de museus de arte, que, geralmente, contam com bibliotecas especializadas, além de bibliotecas universitárias especializadas e bibliotecas públicas com importantes seções especializadas, como é o caso da Biblioteca Mário de Andrade. Esses servi-

ços, se bem explorados, podem ser instrumentos importantes na educação estética e artística, na pesquisa sobre arte e na prática cotidiana dos profissionais da área. A riqueza de sua atuação decorre da diversidade, representatividade e qualidade de organização de suas coleções, bem como da interação com seus usuários, mas depende, também, de sua capacidade de integração a outras atividades de informação e documentação dentro e fora da instituição.

Há uma ampla faixa de usuários de documentos atinentes às artes – o estudante, o professor, o pesquisador, o artista, o editor, o curador e o agente cultural, além de outras pessoas interessadas, mas sem formação adstrita à área. Existe, assim, potencialmente, ampla gama de demanda, embora, de maneira geral, bibliotecas, arquivos e centros de documentação ainda estejam muito distantes do dia a dia dos profissionais das artes – com a possível exceção dos pesquisadores, historiadores e críticos que, por força da natureza de suas funções, devem incansavelmente buscar informação e descobrir documentos. Responder, com qualidade, a toda essa demanda é ainda o grande desafio.

As novas tecnologias, cada vez mais acessíveis às bibliotecas, aos serviços de documentação, arquivos e museus, têm-se mostrado instrumentos fundamentais para registro e difusão de texto e imagem de arte e sobre arte, atividades que tiveram, recentemente, enorme avanço, em razão das possibilidades oferecidas pela digitalização.

As bases de dados passaram a desempenhar importante papel no registro e na difusão de informações, particularmente quando disponíveis *on-line*. No entanto, algumas das bases de dados que se desenvolvem em nossas bibliotecas, arquivos e museus ainda constituem iniciativas isoladas que precisam ser analisadas, discutidas e avaliadas no contexto informacional da área, levando-se em conta o uso que dela fazem os especialistas e seu potencial de cooperação.

As bases de dados informatizadas precisam maximizar sua capacidade de armazenamento e de estabelecer relações, possibilitando ao usuário defrontar-se com a diversidade de ideias e interpretações, muitas vezes contraditórias. Esse contato com os múltiplos olhares da arte, que devem estar presentes – sob a forma de textos ou imagens digitalizadas – na base de dados, é profundamente enriquecedor, pois amplia as possibilidades de leitura de cada obra de arte e de cada artista e favorece a compreensão geral da história da arte.

Para solucionar o desafio de possibilitar o acesso informatizado à informação hoje disponível há alguns pré-requisitos que devem ser alcançados. Em primeiro lugar, a obediência a formatos internacionais de comunicação que garantam a convivalidade das grandes bases de dados informatizadas, para que não corram o risco de ficarem isoladas das redes de comunicação ou de ficarem

congeladas, sem possibilidade de conversão automática para outros sistemas. Em segundo lugar, a normalização dos dados a serem inseridos nas bases automatizadas.

Há certo entusiasmo por parte de administradores de instituições culturais e de profissionais da informação em relação ao potencial das novas tecnologias, sobretudo no que concerne às possibilidades oferecidas pela internet e pela digitalização de textos e imagens. Esse entusiasmo deve, após o arrefecimento da inicial euforia, ser administrado com a devida cautela, pois o sucesso de um sistema de informação está na dependência de decisões bem planejadas, da criação de ambientes organizacionais favoráveis e de profissionais preparados, seja em relação à questão da padronização, seja no que tange às implicações técnicas e jurídicas da digitalização e distribuição eletrônica de dados, textos e imagens.

O tratamento da informação e a importância da padronização

Grande parte das coleções bibliográficas e documentais da cidade de São Paulo ainda apresenta um atraso crônico em seu processamento técnico, o que, na prática, significa que essas coleções não estão disponíveis. Além disso, a indexação de periódicos brasileiros é praticamente inexistente: no Brasil, não há serviços comerciais com essa finalidade; os serviços de índices e *abstracts* estrangeiros raramente indexam revistas brasileiras e, para agravar a situação, as bibliotecas não assumem essa atividade de forma sistemática. Como resultado, verifica-se uma enorme perda de informação contemporânea produzida em nosso país.

A questão do tratamento dos acervos bibliográficos e audiovisuais das bibliotecas e centros de documentação em arte pode ser minimizada por um trabalho cooperativo, que, no entanto, só será viável se houver padronização de procedimentos na catalogação de documentos, sob o aspecto de sua representação tanto descritiva, quanto temática.

Os problemas relativos à padronização dos formatos e à normalização dos dados são mais acentuados nos museus do que nas bibliotecas onde, ao menos para as questões da representação descritiva do documento, já se adotam, há anos, padrões internacionais amplamente aceitos. Diferentemente do museu, a biblioteca não trabalha com objetos únicos, o que estimula a catalogação cooperativa, para a qual a padronização é um imperativo. Mesmo assim, algumas bibliotecas de arte não apresentam um desempenho satisfatório no que se refere ao tratamento de seu acervo, em particular à questão dos descritores. Assuntos idênticos recebem denominações diversas, dependendo do humor ou do conhecimento específico do catalogador. A solução para essa questão não consiste apenas em se desenvolverem vocabulários especializados que sirvam de ferramentas de trabalho

aos catalogadores, tanto na biblioteca quanto no museu, mas também no preparo desses profissionais para a escolha do descritor apropriado, o que exige dos profissionais um conhecimento mínimo da área. A correta descrição dos documentos e das obras de arte determinará, muitas vezes, a qualidade da pesquisa e a exata compreensão das coleções.

A falta de padronização no processamento técnico dos acervos, que ainda encontramos em algumas bibliotecas, museus e arquivos de arte em São Paulo, é um sério obstáculo a qualquer trabalho conjunto. Portanto, qualquer iniciativa de trabalho cooperativo deve ser fundamentada em metodologia aceita, por consenso, pelas instituições ou pelas diferentes áreas dentro da mesma instituição. Essa questão, que já é de difícil solução quando se trata de uma base de dados isolada, torna-se ainda mais complexa quando estão em jogo bases compartilhadas ou bases de dados nacionais. No entanto, sua solução é fundamental, pois todo sistema de informação deve ser concebido com a perspectiva de ser colocado futuramente em rede.

Dentre os instrumentos necessários a um trabalho de qualidade, ressaltam-se os vocabulários controlados – incluindo-se aqui os vocabulários temáticos, cuja principal função é garantir parâmetros para a escolha dos descritores, e catálogos de autoridade, indispensáveis à padronização de nomes.

O *Vocabulário Controlado de Arte* foi iniciado em 1988 por um grupo de profissionais que atuavam em bibliotecas, museus e arquivos de arte, para dar subsídios a um programa cooperativo do então denominado Instituto Cultural Itaú (ICI), hoje Itaú Cultural. Esse programa previa a implantação de uma rede automatizada de informações na área de arte, a partir do cadastro de documentos existentes nas bibliotecas cooperantes numa base de dados central que possibilitasse o acesso dos interessados a quaisquer tipos de documentos referentes às áreas de artes, localizados nas bibliotecas participantes da rede. Poderiam participar da rede, inicialmente, as bibliotecas de arte da região metropolitana de São Paulo, incluindo tanto bibliotecas e centros de documentação especializados como também as coleções de arte de grandes bibliotecas. Tratava-se, naquele momento, de um projeto pioneiro no Brasil, que contou, de imediato, com o apoio das mais importantes bibliotecas de arte da cidade.¹

Os trabalhos do grupo partiram inicialmente do material fornecido pelas próprias bibliotecas e se apoiaram no *RILA Subject Headings*,² no Thesaurus Experimental de Arquitetura da FAU/

¹ Diversos profissionais participaram do grupo; dentre eles, alguns foram constantes e tiveram papel fundamental no desenvolvimento dos trabalhos. Destacam-se: Angela Marques (FAU/USP), Maria Cecília Soubhia (Museu Lasar Segall), Izabel Cristina Filgueiras de Almeida (Itaú/Masp), Leda Amélia Bicalho (Itaú), Maria Rita Lana (Biblioteca Mário de Andrade) e Muriel Scott (Itaú), sob a coordenação de Maria Christina Barbosa de Almeida (ECA/USP).

² Trata-se da lista de cabeçalhos de assunto do *Répertoire International de la Littérature d'Art*.

USP e em dicionários e enciclopédias especializados, além de consultas a especialistas em Arte. Finalmente, confrontou-se o vocabulário estruturado com os cabeçalhos de assunto da 11a edição da *Library of Congress Subject Headings*, o que implicou a revisão de cada um dos descritores, acrescentando-se-lhes termos, ou adaptando-os, conforme o caso.

Para a implantação do programa, denominado Centro de Referência Bibliográfica, fazia-se necessária a padronização da catalogação descritiva e temática dos documentos. Esta última constituía o maior desafio, pois o vocabulário utilizado pelas bibliotecas não era padronizado e apresentava muitas fragilidades. Foi essa a motivação para o esforço de desenvolvimento do *Vocabulário Controlado de Arte*, que contou com o apoio da referida instituição no período de 1988 a 1991 e que, embora não tenha sido publicado, alcançou 3 mil descritores e teve cópias disseminadas a pedido de várias bibliotecas do Brasil que talvez o estejam utilizando até hoje.

Sua finalidade era essencialmente prática, não se propondo a oferecer uma representação conceitual do campo das artes, pois há sempre uma defasagem entre a concepção do especialista e o esquema, forçosamente mais pobre, pois, como toda linguagem documentária, implica a redução de múltiplas expressões e alternativas que a linguagem natural oferece a um conjunto de palavras e expressões controladas e dispostas de forma sistemática dentro de uma rede de relações semânticas.

Outra ferramenta indispensável ao tratamento da informação em arte é o *Catálogo de Autoridades*, composto por entidades e artistas nacionais e estrangeiros, que surgiu a partir da implantação das bibliotecas do Itaú Cultural e do Masp. Aprimorado pela Biblioteca do Masp, esse catálogo resulta de um cuidadoso trabalho de pesquisa e sistematização: a parte relativa aos artistas contém nomes padronizados de artistas sobre os quais havia documentos na Biblioteca do Masp e o registro das formas não adotadas desses nomes, além de informações biográficas, técnicas trabalhadas por cada artista e citação das fontes de pesquisa. Trata-se de documentação essencial ao processamento técnico de livros, catálogos de exposição e outros materiais documentais, bem como de obras de arte. Além de garantir a uniformização dos registros, esse catálogo impede a duplicação de esforços no processamento técnico e constitui uma fonte de pesquisa relevante na área de artes plásticas.

Estrutura inicial do Vocabulário Controlado de Arte

A metodologia utilizada na criação do Vocabulário consistiu basicamente nas seguintes etapas:

- a) levantamento terminológico com base em listagens de assuntos adotados pelas diferentes bibliotecas de arte envolvidas no programa;

- b) análise dos descritores encontrados e comparação com outras fontes terminológicas;
- c) consulta a dicionários e enciclopédias especializadas, bem como a especialistas da área;
- d) conceituação, escolha de descritores, estabelecimento de redes de remissivas e ordenamento de acordo com a estrutura própria de *thesaurus* – remissivas sinônimas (UF – *used for* – usado para) remetem de uma forma não usada para a forma adotada pelo Vocabulário; remissivas que indicam relações de coordenação (RT – *related term* – termo relacionado) ou de subordinação (BT – *broad term* – termo amplo, e NT – *narrow term* – termo específico); e notas explicativas, sempre respaldadas em fontes bibliográficas.
- e) revisão e atualização contínuas.

Os descritores pertencem a diferentes categorias, podendo representar:

- a) atividades – disciplinas, eventos, funções, processos, métodos e técnicas (ex: Desenho arquitetônico, Preservação e restauro etc.);
- b) conceitos relacionados – terminologia de outras disciplinas empregada em relação à arte ou como tema (ex: Perspectiva [Pintura], Erotismo [Desenho] etc.);
- c) estilos, movimentos e grupos – termos com características específicas ligados a determinado lugar, época ou teoria (ex: Expressionismo abstrato, Estilo Luís XV etc.);
- d) agentes – pessoas e instituições como assunto (ex: Pintores brasileiros, Museus de arte etc.);
- e) materiais – substâncias utilizadas na produção dos objetos de arte (ex: Vidro, Prata, Cerâmica etc. ou aplicações específicas (ex: Pintura a óleo, Gravura em metal etc.);
- f) objetos, seres vivos etc. – produtos de uma atividade humana ou elementos da natureza e temas (ex: Azulejos, Tumbas, Câmeras fotográficas etc.).

Continuidade do Vocabulário

A Biblioteca e Centro de Documentação do Masp, cuja coordenadora³ participou do grupo de trabalho para a elaboração da primeira versão do *Vocabulário Controlado de Arte*, foi a primeira instituição a utilizar sistematicamente o Vocabulário, pois conseguiu apoio do Itaú Cultural para um projeto de informatização de seu acervo. Por ter sido a única biblioteca participante do grupo em fase de organização do acervo, passou a utilizar, desde o início, os instrumentos de controle de vocabulário que estavam sendo criados, e, desde então, há quase 20 anos, vem-lhe incorporando novos termos, em função das necessidades de representação temática de sua co-

³ Ivani Di Grazia Costa, coautora deste texto.

leção. Graças a esse trabalho, o *Vocabulário Controlado de Arte* conta, hoje, com cerca de 3.950 descritores, e o *Catálogo de Autoridades* apresenta nomes controlados de cerca de 8.900 artistas e de centenas de entidades.

Em 2007, com o objetivo de avaliar, aprimorar, atualizar e disponibilizar na internet o *Vocabulário Controlado de Arte* e o *Catálogo de Autoridades: entidades e artistas plásticos nacionais e estrangeiros*, foi apresentado à Fapesp um projeto de pesquisa dentro do Programa de Políticas Públicas – denominado *Desenvolvimento e disseminação de ferramentas de apoio à documentação da arte*. Esse projeto teve o Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA/USP como instituição coordenadora de pesquisa e a Biblioteca e Centro de Documentação do Masp como instituição parceira.

O trabalho incluía uma avaliação de outros instrumentos de controle de vocabulário nacionais e estrangeiros, um estudo metodológico referente à construção de *thesaurus* e a conceituação de termos na área de artes visuais, bem como sua hierarquização. O projeto previa a participação de uma equipe multidisciplinar, constituída por bibliotecários, historiadores de arte, pesquisadores e bolsistas ligados às áreas de Arte e Ciência da Informação. A aplicação, com o objetivo de testar o desempenho dos descritores e a funcionalidade da base de dados, previa a indexação de 6 mil obras do acervo de livros, catálogos de artes e imagens fixas pertencentes ao acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Masp, que, como instituição parceira, forneceria a infraestrutura para o desenvolvimento do projeto.

A escolha do Masp – por meio de sua Biblioteca – como instituição parceira nesse projeto deveu-se, ainda, a outros fatores que contribuem para a viabilização do projeto em suas diversas fases, a saber:

- existência, na Biblioteca do Masp, de bases de dados locais, que serviriam de base para a identificação da estrutura de campos mais adequada para as bases a serem disponibilizadas na internet;
- disponibilidade de estrutura de hospedagem na internet utilizando o provedor do Masp;
- experiência de divulgação do catálogo *on-line* do acervo bibliográfico na internet no endereço masp.art.br/masp2010/biblioteca_catalogo_online.php e de acompanhamento da utilização do catálogo através do *log* de acesso;
- experiência acumulada da biblioteca na execução de uma dezena de projetos patrocinados por agências como a Fapesp e a Vitae nos últimos 10 anos;
- acervo especializado em artes com vários documentos que não são encontrados em outras bibliotecas do país.

A primeira fase do Projeto, aprovada em junho de 2008 e finalizada em junho de 2009, apresentou estes resultados:

- Avaliação do Vocabulário Controlado de Arte, já desenvolvido, bem como de outros produtos especializados, de mesma natureza, utilizados no Brasil e no exterior.
- Revisão de literatura sobre os instrumentos de controle de vocabulário da área de Artes.⁴
- Avaliação da listagem controlada de artistas nacionais e estrangeiros e de entidades para determinar o tipo de informação que seria relevante para disponibilização na *web*. Decidiu-se que a consulta traria o nome autorizado para determinado artista, suas entradas não autorizadas, data e local de nascimento e falecimento, técnicas de trabalho, além da fonte em que foi encontrada a informação.
- Descrição e avaliação geral das bases.
- Todos os dados disponíveis em catálogos e listagens na Biblioteca do Masp foram inseridos, de maneira satisfatória, no sistema informatizado. Foi também efetuada uma revisão das bases THESARTE (vocabulário temático), ARTIST (vocabulário de autoridades – pessoa física) e ENTIDARTE (vocabulário de autoridades – pessoa jurídica). Essas bases sofreram importantes alterações como o acréscimo de campos para melhor detalhamento do termo.
- Implantação de bases de dados *on-line* com a terminologia já controlada, incluindo as listas de autoridades e o Vocabulário Controlado de Arte.

Pesquisa *on-line* nas bases de dados

A equipe da Biblioteca do Masp optou pela criação de um formulário de busca que atendesse tanto à pesquisa simultânea nas três bases quanto à pesquisa por uma base, como se pode observar na imagem e nas descrições que se seguem:



Figura 1 – Visualização do formulário de busca na *web*

- [1] Base de dados: opção de seleção da base na qual deseja realizar a pesquisa ou a opção “Todas as bases” para pesquisa simultânea nas três bases.

⁴ Foi de extrema importância a consulta à Profª D^{ra} Vânia Mara Alves Lima, docente do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA/USP e especialista na área de Linguagens Documentárias, que nos sugeriu alguns textos para leitura.

BASE ARTIST – contém nomes padronizados de artistas plásticos, nacionais e estrangeiros, além de apresentar dados biográficos como data e local de nascimento e/ou falecimento, técnicas e materiais utilizados pelo artista.

BASE ENTIDARTE – contém nomes padronizados de entidades coletivas relacionadas às artes visuais, como museus e galerias.

BASE THESARTE – contém termos relacionados às artes visuais, nomes padronizados de grupos artísticos, eventos de artes e nomes de obras de arte.

- [2] Pesquisa livre: busca por palavra que deseja pesquisar. Podem-se utilizar operadores booleanos ou de truncamento, como exemplificado a seguir.
- [3] Registros por página: seleciona a quantidade de registros que deseja visualizar por página.
- [4] Pesquisar: executa a busca.
- [5] Ajuda: opção para visualização da página de ajuda.
- [6] Limpar: opção para limpar todos os campos.

O resultado das pesquisas para as três bases apresenta-se, primeiramente, de maneira simplificada, com os campos *Base*, *Termo/nome* e *Termo/nome não adotado*, como demonstrado a seguir:



Figura 2 – Exemplo de visualização do resultado resumido na *web*

A partir do resultado simplificado, há a possibilidade de sua expansão para a visualização completa dos dados, como revelado neste exemplo de registro da base ARTIST:



Figura 3 – Exemplo de visualização do resultado completo na web

Inicialmente, todos os campos de todas as bases foram disponibilizados para pesquisa, porém, após sua implantação, diversos testes feitos pela equipe da Biblioteca do Masp comprovaram que alguns termos geravam um número excessivo de resultados, muitos não relevantes por não se referirem diretamente ao termo pesquisado. Buscando um maior refinamento das pesquisas e, assim, seu melhor aproveitamento, optou-se pela exclusão do índice de pesquisa na internet de alguns campos das bases, como relacionado neste quadro:

Quadro 1 – Relações de campos pesquisáveis e não pesquisáveis na web

Base	Campos pesquisáveis	Campos não pesquisáveis
ARTIST	Nome Nome não autorizado Nome da base	Nota de Escopo Trabalha com Categoria de VC* Local de nascimento Local de atuação Local de falecimento Fontes

ENTIDARTE	Nome Nome não autorizado BT – termo amplo NT – termo específico RT – termo relacionado Nome da base	Nota de Escopo Nota de indexação Subdivisão de VC* Fontes
THESARTE	Nome Nome não autorizado BT – termo amplo NT – termo específico RT – termo relacionado Nome da base	Nota de Escopo Nota de indexação Subdivisão de VC* Fontes

* VC = Vocabulário Controlado

O conteúdo pode ser acessado pelo *site* do Masp na página da biblioteca. O *link* de acesso direto à pesquisa é: masp.art.br/masp2010/biblioteca_vocabulario.php.

Implementação de logs de acesso

Logs de acesso são arquivos que registram e armazenam os seguintes dados relativos à utilização das bases de pesquisa *on-line*: data, horário e expressão de pesquisa, entre outras informações. Esses dados são gerados automaticamente com base em qualquer processo de busca realizado *on-line*; seus arquivos são produzidos no servidor onde está hospedado o *site*.

As informações apresentadas pelo *log* de acesso são de caráter gerencial. A análise desses arquivos oferece uma ideia da utilização real da base: quantas pesquisas foram realizadas, onde são feitas as pesquisas (na Biblioteca, em outro setor do Museu, no Brasil ou no exterior), quando as pesquisas foram feitas e quais os temas e palavras pesquisados.

Considerações finais

O *Vocabulário Controlado de Arte* exige contínua atualização e aprimoramento. Trata-se de trabalho multidisciplinar, dada a abrangência de assuntos e a necessidade de se buscar precisão dos conceitos. Nesse trabalho contínuo, não apenas novos termos devem ser acrescentados e antigos termos revistos, como também o trabalho merece uma revisão completa, estrutural. Essa reestruturação faz-se necessária para dar maior coerência e fundamentação teórica ao trabalho e para adaptá-lo à sua utilização em sistemas informatizados.

É importante destacar, entretanto, que a qualidade da representação temática dos documentos não depende apenas de bons instrumentos de trabalho, mas também do preparo do profissional. Se este não souber captar o assunto, ou assuntos, de que trata o documento, obviamente não lhe poderá atribuir nenhum descritor.

Da mesma forma, o *Catálogo de autoridades* exige atualização e aprimoramento constantes, bem como avaliação criteriosa das fontes de pesquisa.

Se os sistemas existentes ainda deixam a desejar em relação à qualidade dos registros bibliográficos – tanto na catalogação descritiva, quanto na temática –, o uso cooperativo desses dados não pode se resumir ao aproveitamento acrítico dos registros disponíveis. As unidades de informação devem valer-se da experiência e dos produtos já colocados à disposição por outras bases de dados disponíveis em CD-ROM ou *on-line*. Isso pressupõe uma avaliação prévia da representação da arte nesses sistemas, de forma a não se transplantarem erros, o que contribuiria para que estes fossem perpetuados.

Assim, uma vez definidas as questões relativas à normalização, que são um imperativo tanto do trabalho cooperativo quanto da informatização, finalmente, caberia definir um *modus faciendi* que garantisse o processamento de cada obra apenas uma vez, evitando duplicação de recursos para os mesmos fins.

O desenvolvimento de um trabalho integrado de documentação da arte na cidade, bem como a estruturação de bases de dados que gerem fontes de informação mais dinâmicas na área e garantam sua divulgação e uso pelos mais diversos públicos, são fundamentais para o gradual amadurecimento da pesquisa na área, que, insistentemente, recomeça da estaca zero. O resultado de tais esforços contribuiria para a maior circulação de informação sobre a arte e os artistas brasileiros, tanto em nosso país, como no exterior, facilitando a abertura de espaço para nomes ainda não consagrados, que, muitas vezes, ficam marginalizados, pela ausência de informação sobre eles.

As soluções para a questão da informação na área de arte devem estar voltadas, antes de tudo, para projetos institucionais que priorizem formas de gerenciamento integrado da informação que, ao mesmo tempo, contemplem as prioridades da instituição e as necessidades da área, no âmbito da cidade, evitando a dispersão de recursos, a fragmentação de acervos e a duplicação de serviços, promovendo, concomitantemente, a circulação e a ampla divulgação da informação sobre arte, particularmente sobre arte brasileira.

A Redarte-SP é espaço privilegiado para ações que contemplem desde a produção da informação sobre arte até sua circulação e uso. Isso inclui, nas áreas de artes visuais, a retomada e disseminação do uso do *Vocabulário Controlado de Arte* e do *Catálogo de Autoridades*, bem como, na área de artes do espetáculo, do *Vocabulário de artes do espetáculo*, desenvolvido sob a liderança dos profissionais da Biblioteca Jenny Klabin Segall, em São Paulo. Só pelo uso intenso dessas ferramentas e pela pesquisa permanente e atualização dos conceitos – resultante de um trabalho multidisciplinar e integrado – é que se conseguirá desenvolver uma ferramenta eficaz de suporte aos trabalhos com a documentação e a informação sobre arte nas bibliotecas, centros de documentação, arquivos e museus de arte brasileiros.

Itaú Cultural: pesquisa, produção e difusão de informações sobre arte e cultura brasileiras

Tânia Francisco Rodrigues

Núcleo de Enciclopédias do Itaú Cultural¹

Introdução

No princípio de sua história, o Itaú Cultural trabalhou em duas vertentes.² Na primeira, dedicou-se à realização de um produto que apresentou a arte brasileira com base na utilização de tecnologia de ponta – de forma pioneira, lançou bancos de dados sobre pintura, literatura e memória fotográfica da cidade de São Paulo, entre outros, com textos e imagens digitais. Ao mesmo tempo, concebeu séries de vídeo – recurso complementar, fácil e prático que pôde ser utilizado em larga escala para divulgar os conteúdos sobre a arte brasileira, como o panorama histórico, os aspectos da cultura brasileira e os encontros, por exemplo, nas escolas e nos domicílios.³

Tanto os bancos de dados quanto as séries de vídeos não se esgotaram nas suas formas originais. Ao longo da história do instituto, esses ‘produtos’ foram reelaborados, incorporando a evolução da tecnologia e o aperfeiçoamento metodológico. O princípio fundamental, relacionado à difusão de informações sobre arte, no entanto, continuou presente nos novos modelos.

Os bancos de dados, que estavam disponíveis em estações de consultas locais – chamadas ‘ilhas de informação’⁴ e tornadas públicas em 1989 –, passaram a constituir uma enciclopédia virtual a partir de 2001, disponível na internet. A convergência natural das mídias realizou o desejo de ampliação do acesso, presente desde o princípio da atuação do Itaú Cultural, mas não disponível no momento de criação do projeto. A enciclopédia virtual é um desdobramento dos bancos de dados

¹ Este texto foi escrito em colaboração com Selma Cristina da Silva (Gerente do Centro de Documentação e Referência e do Observatório Itaú Cultural) e Ivon L. Piccoli dos Santos (Coordenador do Núcleo de Enciclopédias).

² Moreira, Roberto. Relatório institucional de 2003. (Mimeogr.).

³ Foi a primeira instituição na cidade de São Paulo a ter uma imagem digitalizada, a obra *Apóstolo São Paulo*, 1869, de Almeida Júnior.

⁴ Centro de Informática e Cultura (CIC) – espaço com ‘ilhas de informação’ e área com auditórios para toda a programação do ICI, que incluía cinema, vídeos, exposições e *workshops* (São Paulo e Campinas); Núcleo de Informática e Cultura (NIC) – espaço administrados pelo ICI com ‘ilha de informação’ e área de programação de vídeo, palestras e exposições; Unidade de Informática e Cultura (UIC) – ‘ilhas de informação’ permanentes instaladas em instituições culturais e educacionais, por meio de convênio, ou itinerantes que funcionavam por tempo determinado em várias cidades brasileiras.

e da opção pelo aproveitamento das possibilidades das novas tecnologias. Portanto, ela contém a memória fundamental dos projetos que inauguraram o instituto.

Considerando as atividades realizadas pelo Itaú Cultural atualmente e os princípios que fundamentaram sua criação, a saber, a divulgação e o 'consumo' da arte e da cultura do Brasil por meio de ações de longo prazo, o trabalho de preservação da memória desenvolvido no instituto consiste na atualização de conteúdos e na busca de outras formas, metodologias e tecnologias para a disseminação dessas informações e para o acesso a elas. A pesquisa atual do Itaú Cultural, sua produção (conhecimento e informação) e sua maneira de conduzir as atividades, no dia a dia, englobam necessariamente as realizações do passado.

Para melhor compreensão, segue uma breve descrição de todo o processo de trabalho desenvolvido ao longo destes anos.

Histórico

Em 1987, o Instituto Cultural Itaú (ICI) criou um projeto cultural denominado Informática e Cultura, que tinha por objetivo a utilização da informática como suporte tecnológico para os processos de difusão artística e cultural⁵ por meio da implantação do Centro de Informática e Cultura (CIC). À época, tratava-se de um empreendimento inédito, em razão de suas características inovadoras e da tecnologia empregada.

A proposta apresentava estes eixos norteadores:

Formação de banco de dados cultural

Em razão da amplitude do universo considerado, o banco de dados foi direcionado aos setores específicos da cultura e da arte, através do estabelecimento de módulos prioritários definidos e desenvolvidos por meio de consultoria com especialista das áreas. As informações estavam disponíveis na forma de texto e imagem, possibilitando consultas imediatas e simultâneas sob múltiplos enfoques, por meio de sistemas de indexação, desenvolvidos especialmente para o projeto. O acesso ao banco de dados era efetuado através de equipamentos como vídeos, leitoras de microfilme, microcomputadores, sistemas de som e copiadoras de textos, que permitiam a obtenção das informações e sua reprodução com qualidade.

⁵ Instituto Cultural Itaú, 1987.

Instituição de programas educacionais

Pretendia-se difundir e desenvolver programas educacionais, visando à formação e capacitação de usuários para utilização dos recursos tecnológicos disponíveis no Centro de Informática e Cultura. Em paralelo, foram desenvolvidos programas para formação de monitores e instrutores, encarregados da operação do próprio centro.

Acesso descentralizado

O acesso às informações disponíveis no banco de dados era feito diretamente no Centro de Informática e Cultura (CIC), em São Paulo e Campinas, nas unidades distribuídas em algumas cidades brasileiras e em algumas das Itaugalerias. Foram estabelecidos convênios com entidades, como universidades, museus e escolas.



Figura 1 – [Ilha de Informação], c.1995. Reprodução fotográfica, autoria desconhecida/Itaú Cultural.

A limitação técnica apresentada pela estrutura de ilhas de informação, entretanto, prejudicava o atendimento da grande demanda de público.

O primeiro recorte temático, na criação da base de dados, foi a pintura brasileira, que serviu de parâmetro para as áreas de fotografia, literatura e tridimensionalidade, com as adaptações neces-

sárias a cada uma delas. O trabalho era desenvolvido com o acompanhamento de consultores que orientavam o processo de pesquisa e produção de conteúdo.

A implementação dos outros recortes temáticos foi realizada como mostrado neste quadro:

Quadro 1 – Implementação – recortes temáticos

Áreas	Início de atividade
Módulo Pintura/Setor Pintura no Brasil	
• Pintura no Brasil, Séculos XVI, XVII e XVIII (Barroco)	1989
• Pintura no Brasil, Séculos XIX e XX	c.1994
Módulo Fotografia	
• Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo (1860 a 1995)	1991
• Fotografia no Brasil, Séculos XIX e XX (1860 a 1998)	1997
Módulo Tridimensionalidade	1998
Módulo Literatura/Setor Poesia Brasileira	1993
Módulo Aviação	1996
Módulo Ferrovia (pesquisa iniciada mas não finalizada)	—

Em 1988, foi criado um grupo de bibliotecários com experiência em diferentes áreas das artes⁶ ligado ao Itaú Cultural, à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP), ao Museu Lasar Segall, à Biblioteca Mario de Andrade e ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Esse grupo desenvolveu um *Vocabulário Controlado em Arte*.

⁶ Integraram o grupo: Izabel Cristina Filgueiras de Almeida (ICI/Masp), Leda Amélia Bicalho (ICI), Marcia Ippolito Bueno de Camargo (ECA/USP), Maria Angela Marques (FAU/USP), Maria Cecília Soubhia Natali (Museu Lasar Segall), Maria Rita Lana (Biblioteca Mario de Andrade), Monica Inês Aliseris Riba de Garcia (Museu Lasar Segall) e Muriel Scott (ICI), sob a coordenação de Maria Christina Barbosa de Almeida (consultora do ICI).

Esse vocabulário tinha como objetivo “servir às bibliotecas e centros de documentação de arte dos países de língua portuguesa como instrumento de processamento e recuperação das informações contidas nos mais variados tipos de documentos bibliográficos que integram seus acervos”.⁷ A finalidade do vocabulário era essencialmente prática, e ele deveria ser encarado como um instrumento para obtenção e recuperação de informação. Foi pensado inicialmente para uso em sistemas informatizados.

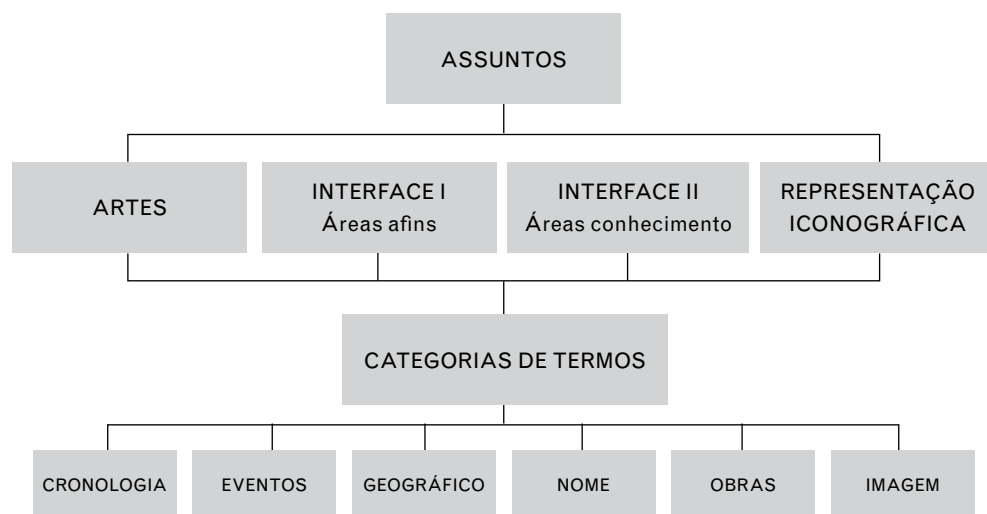
Em 1992, foi finalizado o primeiro *Vocabulário Controlado de Arte do Itaú Cultural*, que serviu de ponto de partida para o trabalho de reestruturação das bases de dados, em 1998, proporcionado pelos novos recursos tecnológicos. Com a diversificação das atividades do instituto e de suas áreas de interesse, houve também uma necessidade de ampliação de áreas e termos do vocabulário.

Durante o processo de pesquisa e levantamento de linguagens na área da arte, observou-se que não existiam muitos vocabulários estruturados, especialmente no Brasil. A experiência do Itaú Cultural, então, deu-se no contato com instituições estrangeiras, como o Instituto J. Paul Getty, que desenvolveu uma metodologia especial para estruturar diversos vocabulários, o Getty Vocabulary Program, dentre eles: o Art & Architecture Thesaurus Brower (AAT), a Union List of Artists Names (Ulan) e o Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN). Todas as experiências foram importantes para o conhecimento das metodologias empregadas na construção de vocabulários, da abordagem e das normas utilizadas. A partir daí foi possível aproveitar alguns recursos, absorver métodos e adotar normas adequando-as à realidade e ao escopo do Itaú Cultural.

O objetivo principal do vocabulário, desenvolvido pelo instituto, era a reunião e o controle de termos específicos da arte brasileira, com recorte definido para a arte contemporânea e a modalidade ‘arte e tecnologia’. Foram incorporados também termos do universo das artes, relativos à estética, à história da arte, à teoria e à crítica de arte, indispensáveis à contextualização do objeto estudado.

Os termos foram reunidos em quatro recortes metodológicos (conforme o diagrama seguinte), classificados de acordo com a afinidade conceitual com o universo das artes e a atuação do Itaú Cultural e suas finalidades.

⁷ Instituto Cultural Itaú, 1992.



Ao mesmo tempo, foram elaboradas as seguintes bases de dados: *catálogo de nomes* (pessoas e instituições), *geográfico*, *catálogo de eventos*, *banco de obras* e *banco de imagens e assuntos*, que, com funcionamento integrado, permitiriam o controle e a utilização de dados nas diversas áreas de atuação da instituição: elaboração de produtos, relações institucionais, relação com público e fornecedores etc.

Relação bases e produtos

As bases de dados, por oferecerem informações de forma organizada e submetidas à pesquisa, permitem que seu conteúdo seja aplicado nos mais variados produtos de caráter informativo e, até mesmo, reflexivo.

Atualmente, no instituto, os produtos que mais se beneficiam das informações existentes nas bases são as enciclopédias de artes visuais, literatura e teatro. A publicação de livros e catálogos e a produção de eventos institucionais também se beneficiam dessas bases.

Em 1997, houve uma alteração na política institucional, e o interesse voltou-se para a arte brasileira contemporânea. Assim, as bases de dados de aviação, ferrovia e memória fotográfica da cidade de São Paulo foram desativadas. Eventos, eixos curatoriais, publicações e exposições, entre outros, passaram a ser priorizados, e a pesquisa para os bancos de dados foi temporariamente interrompida.

Com o surgimento da internet, o instituto iniciou estudos para disponibilizar o Banco de Dados no ambiente virtual. Decidiu-se que a melhor maneira de apresentar o conteúdo atualizado das bases de dados, em razão de seus recursos, era no formato de uma enciclopédia.

A primeira enciclopédia foi lançada em abril de 2001, dedicada às artes visuais. Na sequência, foram lançadas a de teatro, em 2004, e as de literatura e arte e tecnologia, em 2007.

Ao longo destes 24 anos, o Itaú Cultural catalogou 45.024 nomes (artistas, curadores, críticos etc.) e 41.714 eventos (exposições de artes visuais e espetáculos de teatro). No caso da *base de nomes*, são coletadas as seguintes informações: as diversas grafias do nome, as datas de nascimento e morte (dia, mês e ano), os locais de nascimento e morte (cidade, estado e país) e as habilidades artísticas; e na *base de eventos*: as diversas grafias do nome, as datas de início e fim do evento (dia, mês e ano), os locais de realização do evento (cidade, estado e país), a instituição onde foi realizado, o nome dos participantes (indica-se também o tipo de participação: artistas, curadores, atores, diretores, autores, figurinistas, coreógrafos, cenógrafos etc.), prêmios e, no caso dos espetáculos de teatro, o nome da personagem. Em ambas as bases, são também registradas as fontes utilizadas na pesquisa.

Referências bibliográficas

- BACA, Murtha (Ed.). *Introduction to art images access: issues, tools, standards, strategies*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002.
- _____. (Ed.). *Introduction to metadata*. 2.ed. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.
- HARPRING, Patricia. *Controlled vocabularies: terminology for art, architecture, and other cultural works*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Projeto Cultural nº 002/0. *Informática e Cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 1987. (Mimeogr.).
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Vocabulário controlado de arte*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, jul. 1992.
- THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Getty Vocabularies*. Disponível em: www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.htm. Acesso em: 2 set. 2010.

Relato da Mesa 2

“Experiências em rede: metodologias para compartilhamento de informações”

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli

Biblioteca Walter Wey
Pinacoteca do Estado de São Paulo

A partir do relato de experiência de duas das mais atuantes instituições culturais da cidade de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e o Instituto Cultural Itaú, foi possível abordar a questão da produção, circulação e acesso à informação especializada em arte. O encontro foi muito oportuno, pois as instituições estiveram envolvidas na idealização do projeto que ambicionava a criação de uma rede de compartilhamento de serviços – a Redarte. Além destas, outras instituições, não menos importantes, também se engajaram no projeto em busca de recursos que tornassem possível o acesso e a divulgação de seus acervos, dentre outros.

A professora Maria Christina Barbosa deu início às discussões contextualizando os meios nos quais acontece a produção, circulação e demanda da informação em arte, enfatizando a necessidade da utilização do vocabulário controlado na construção das bases de dados dos acervos das bibliotecas, arquivos e museus. Em seguida descreveu a situação atual da Biblioteca Mário de Andrade no que diz respeito à automação do acervo, a qual ainda não foi completada. Discorreu então sobre seu envolvimento na Redarte. Um dos primeiros pressupostos para a consolidação da Rede foi justamente a questão da automação dos catálogos. Um de seus objetivos iniciais era publicá-los na internet, onde seriam facilmente acessíveis para os pesquisadores e tornariam possível a integração de catálogos de diversas instituições detentoras de acervos similares. Contudo, no final da década de 1990, a maior parte das bibliotecas ainda estava longe dessa realidade. Ao lado das dificuldades de automação havia ainda uma lacuna de ferramentas de padronização da representação temática nas bibliotecas de arte. A subjetividade dos conceitos artísticos e a falta de instrumentos de indexação revelaram a necessidade de criação de um padrão para entrada de dados de nomes de artistas e descritores de assuntos, a qual deu origem ao projeto do *Vocabulário Controlado de Arte*, desenvolvido no período de 1989 a 1991. As etapas de construção do Vocabulário foram descritas pela professora, a qual mencionou também o catálogo de autoridades de artistas. Esses instrumentos foram utilizados inicialmente pelas bibliotecas do Itaú Cultural e pela biblioteca do Masp, a qual estava em fase de organização do acervo. Graças ao apoio do Instituto Cultural Itaú (ICI) foi possível a utilização de *software* de automação de bibliotecas desenvolvido por essa instituição.

Maria Christina Barbosa passou a palavra à coordenadora da Biblioteca do Masp, Ivani Di Grazia Costa, que descreveu o histórico da implantação das bases de dados em Winisis, dentre as quais a criação de uma base específica para inserir os dados do Vocabulário. Enfatizou ainda o desdobramento desses trabalhos que culminaram na sua publicação na internet graças a apoio da Fapesp, em 2009, aproximadamente dez anos após o início das atividades da Redarte. Nesse período o Masp continuou a atualizar os termos Vocabulário, que na época de sua criação não chegou a ser publicado. Tornar tão importante ferramenta disponível ao público em geral é um passo importante no caminho do compartilhamento de informações com outras instituições. Ainda no âmbito do projeto financiado pela Fapesp estão previstas etapas que contemplam a revisão de descritores e a criação de novas parcerias. Foram mostradas também as diversas ferramentas disponíveis na *web* para pesquisa nas outras bases de dados do Museu. A apresentação mostrou elementos concretos, frutos do trabalho iniciado no princípio da Redarte. Contudo, o distanciamento surgido entre os elementos do grupo que, como bem lembrou a professora Ana Belluzzo em seu comentário na plateia, se reuniam fora dos seus respectivos expedientes de trabalho, movidos por ideais e por paixão, tornou inviável a continuidade dos trabalhos da Rede.

Outro ator importante na história da Redarte foi o Instituto Cultural Itaú (ICI), hoje Itaú Cultural, aqui representado pela historiadora Tânia Rodrigues, que nos apresentou um panorama que descreveu os objetivos iniciais de utilização de recursos tecnológicos para promover o acesso a informação em artes no Brasil. A elaboração de produtos digitais e a produção de vídeos já apontavam as áreas de atuação do Instituto, principalmente no que diz respeito à criação das suas bases de dados, as quais deram origem às *Enciclopédias Virtuais*. A utilização de tecnologia de vanguarda sempre fez parte da política do Instituto e estava diretamente relacionada ao seu próprio surgimento.

Tânia Rodrigues destacou o trabalho de pesquisa para a atualização das enciclopédias, tarefa que é feita concomitantemente à etapa de inserção de dados. Esse dado destaca a importância da formação de equipes interdisciplinares para que haja precisão nos resultados das pesquisas em bases de dados. Foram apontadas ainda as dificuldades relacionadas às questões da preservação digital. As sucessivas migrações de bases de dados para novas plataformas e as atualizações de *hardware* acarretaram perdas e retrabalho. Citou a base de dados de artistas e eventos, a qual possui mais de 30 mil registros, descrevendo os campos e as relações com as bases de dados e a interligação entre as várias bases existentes. Tânia Rodrigues citou ainda um projeto, ainda não executado, em que o público poderá sugerir alterações nas enciclopédias por meio da internet. Posteriormente esses dados serão validados pela equipe de pesquisadores.

Ao término das apresentações ficou claro que, superadas as dificuldades iniciais de acesso às novas tecnologias, novos desafios se fazem presentes. A demanda de inserir todo o acervo na base de dados e torná-lo disponível para consulta *on-line* ainda é presente nas instituições. Torna-se necessário buscar formas efetivas para que o trabalho em rede seja viável. No Brasil temos alguns exemplos de redes cooperativas bem sucedidas.

O reencontro das instituições protagonistas no projeto da Redarte foi bastante proveitoso, pois lançou novo olhar sobre os antigos dilemas e apontou novas possibilidades de atuação da Rede. Um ponto comum a todas as apresentações foi a necessidade de se convencer as organizações, em geral, sobre a prioridade que se deve dar a essas questões. O reconhecimento do potencial dos acervos como fonte de informação que gera conhecimento nem sempre é alvo de destaque no planejamento das instituições.

Importante lembrar que a criação de bancos de dados e sistemas de gestão sofisticados não assegura o acesso à informação. Todas as apresentações evidenciaram que a questão dos vocabulários controlados, tão antiga e tão atual, continua no centro das atenções. Para que o processo de criação do vocabulário seja bem sucedido, é fundamental a constituição de equipe multidisciplinar, que conte com a participação de bibliotecários, museólogos, arquivistas, pesquisadores e historiadores.

O desenvolvimento de novos padrões internacionais de descrição, que envolvem inclusive a utilização de metadados, aponta ainda para um futuro no qual a catalogação cooperativa será imprescindível na descrição dos acervos em geral. As necessidades cotidianas que desencadearam a criação da Redarte continuam atuais e não se limitam ao tratamento de acervos bibliográficos. O acesso às obras de arte – quer seja feito por livros, bases de dados, ou no objeto propriamente dito – não prescinde de princípios que guiem a área técnica no momento da indexação e descrição, para que os acervos sejam acessados de maneira coerente e efetiva.

Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa

Ana Gonçalves Magalhães

Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Quando recebi o convite para participar do Seminário sobre Serviços de Informação em Museus, organizado pela Biblioteca Walter Wey e pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a solicitação foi a de que eu apresentasse o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, que eu, minha colega do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Silvana Karpinski, e Gabriel Moore Forell Bevilacqua (da Pinacoteca do Estado de São Paulo) organizamos a partir de março de 2010. Para tanto, terei de voltar aos primórdios de nossas conversas e ao meu interesse, enquanto pesquisadora na área de história da arte, pelo arquivo dentro do museu de arte. Desde já, devo dizer que falo do lugar da curadoria e da pesquisa, e não como profissional do campo da Arquivística.

O que levou ao contato com meus colegas Silvana Karpinski e Gabriel Moore, historiadores como eu de formação, arquivistas e responsáveis, dentro das respectivas instituições, por acervos documentais, foi justamente o projeto de pesquisa que eu começava a desenvolver com minha chegada ao MAC/USP em setembro de 2008. Meu plano de trabalho no museu, junto à Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica, tinha por objetivo a reavaliação crítica e a atualização da catalogação do acervo do Museu. Tomei como projeto piloto as duas primeiras coleções transferidas à Universidade de São Paulo, quando da dissolução do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP) e criação do MAC/USP, em 1963: as coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. A princípio, escolhi-las como plataforma de reflexão sobre o processo de catalogação do acervo baseava-se em dois pressupostos. De um lado, havia uma historiografia consolidada que se debruçava sobre as origens do antigo MAMSP e tratava dessas duas coleções, o que, numa primeira análise, fazia delas um objeto de estudo cujo acervo documental encontrava-se já bem estruturado, facilitando a reavaliação crítica de seu processo de catalogação.¹ Por outro lado, elas permitiriam entrever o contexto maior do momento de criação das instituições museológicas de arte em São Paulo, e uma necessária interação entre elas.

¹ Cf., por exemplo, Zanini, 1977; Ajzenberg, 2003; Fabris, 2008; Fabris, s.d. Embora a bibliografia seja significativa, o acervo documental para a pesquisa dessas duas coleções não estava efetivamente estruturado. Portanto, o projeto, ao final, levará a uma reinterpretação da história de formação dessas coleções.

Assim sendo, fui levada a trabalhar, em última instância, nos fundos de arquivo do antigo MAMSP, atualmente dispersos entre o próprio MAMSP, o MAC/USP e a Fundação Bial de São Paulo. Além disso, a atuação de alguns artistas presentes nas coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadou revelou-me que as atividades do antigo MAMSP e do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) eram, muitas vezes, complementares e interativas, o que levava a documentação a alcançar também os fundos desta última instituição. Ou seja, o próprio contexto histórico de criação das diversas instituições artísticas de São Paulo, oriundas dos anos 1940 e do início da década de 1950, refletia-se na dispersão documental que, por sua vez, exprimia a dinâmica de trocas entre elas. Embora inicialmente a Pinacoteca do Estado de São Paulo parecesse estar à margem das ações do antigo MAMSP, do Masp e das edições da Bienal de São Paulo na década de 1950, sua atividade no período em questão complementa a compreensão da evolução dos acervos reunidos e da história dessas instituições.²

Portanto, parecia-nos fundamental que se criasse uma plataforma de discussão e troca entre essas instituições. Outra coisa que rapidamente revelou-se importante foi o fato de todas elas terem passado por processos relativamente recentes de estruturação de seus centros de documentação (Pinacoteca e Masp) e de seus arquivos (MAC/USP e Fundação Bial de São Paulo). De fato, no caso paulista – e talvez pudéssemos dizer no caso brasileiro –, a criação e organização de fundos de arquivo em museus e instituições artísticas é um fenômeno da década de 1990, momento em que também o país assiste a uma nova onda de esforços na profissionalização das estruturas ligadas à arte e na formação em história da arte.³

Assim, chegamos à proposta do I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, realizado em 9 e 10 de novembro de 2009. Dividido em duas sessões, o seminário teve por objetivo reunir as instituições artísticas que se relacionavam por intermédio de sua documentação e de suas atividades, ao mesmo tempo em que propunha a abordagem do arquivo no contexto do museu por duas vias: o arquivo como gestor e guardião da informação e das atividades-fim do museu, e

² A historiografia da arte no Brasil, a partir da década de 1990, teve papel renovador na constituição de uma primeira narrativa sobre essas instituições artísticas. Cf. Lourenço, 1999; e as teses: Araujo, 2002; Barros, 2002; Nascimento, 2003.

³ Em 1985 o Brasil saía de um período de 20 anos de ditadura militar, e é preciso levar esse acontecimento em consideração quando abordamos questões ligadas à circulação de informação, advinda da organização de arquivos e centros de documentação. Um estado de exceção certamente dificultava ao máximo a circulação da informação e, consequentemente, os arquivos e centros de documentação foram os primeiros a sofrer com sua instauração. No caso das instituições artísticas que tratamos aqui, o Masp organiza sua Biblioteca e Centro de Documentação entre 1990 e 1993, a Fundação Bial em 1990, o MAC/USP em 1996, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo inaugura seu Centro de Documentação e Memória em 2005 (marco do centenário da instituição). Isso não significa, no entanto, que a coleta e reunião da documentação desde o momento de criação dessas instituições não existisse. Apenas não havia uma instância, nos respectivos organogramas, que fosse responsável por sua guarda e organização e pela criação de instrumentos de acesso e pesquisa de maneira mais sistemática.

sua documentação como fonte de pesquisa na área de arte. Num primeiro momento, o arquivo foi abordado em casos-limite – se assim podemos dizer –, cujo desdobramento é o arquivo de artista e o arquivo tomado como *médium* do trabalho do artista.⁴ Encerramos a segunda sessão com uma apresentação de estudo de caso, historiando os arquivos do antigo MAMSP,⁵ do Masp, da Fundação Bial de São Paulo, do MAC/USP e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A última sessão do seminário foi aberta pelo depoimento da Professora Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) Aracy Amaral, como ex-diretora do MAC/USP e da Pinacoteca do Estado de São Paulo e curadora da Bienal de São Paulo; seguiu-se com a apresentação dos arquivos e centros de documentação das instituições convidadas por seus respectivos coordenadores.⁶

Ao refletir sobre a constituição de suas estruturas, os arquivos e centros de documentação das instituições estudadas apresentavam vários pontos em comum, que não diziam respeito somente à interação da documentação e das atividades-fim de suas instituições de origem. O que emergiu muito claramente do debate promovido no contexto do I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa foi, primeiramente, uma enorme cisão entre as instâncias de curadoria e pesquisa dos museus e aquelas dedicadas à conservação e gestão documental. Essa cisão revelou um descompasso em meio à pesquisa de ponta no campo da arte e, sobretudo, uma discrepância entre a estrutura do museu e sua atualização frente às questões que emanam das práticas artísticas. A primeira consequência dessa cisão reflete-se na ausência de gestão da informação dentro do museu e na constante precariedade de infraestrutura para a boa manutenção e organização do acervo documental das instituições. Em segundo lugar, e mais fundamentalmente, essas instâncias parecem ser entendidas como meramente técnicas, dispensando, como no caso do acervo artístico do museu, uma reflexão curatorial. Quando pensamos ainda nas práticas artísticas contemporâneas – o que apenas foi tocado no I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa –, estas propõem uma nova leitura da estrutura museal, que antes de tudo implica a reavaliação e redefinição daquilo que queremos dizer com o termo ‘acervo’ dentro do museu. Nesse sentido, o acervo de um museu compõe-se de sua coleção de obras de arte, de seus fundos de arquivo e de sua biblioteca, já que estas três estruturas estão contempladas no modelo mais recorrente que temos de museu. No que diz respeito ao museu de arte contemporânea, algumas proposições artísticas fogem às categorias tradicionais de obra de arte e desafiam a instituição a compreendê-las em sua estrutura convencional de classificação.⁷

⁴ Cf. Meneses, 2010; Camargo, 2010.

⁵ No caso do MAMSP, o curador Felipe Chaimovich apresentou uma reflexão sobre a biblioteca do museu e seu centro de documentação a partir do projeto da artista Mabe Bethônico, desdobramento de seu *work in progress* ‘museumuseu’, em 2009, no contexto do projeto “Parede”. Cf. Chaimovich, 2010.

⁶ Cf. Costa, 2010; Villela, 2010; Karpinski, 2010; Bevilacqua, 2010.

⁷ Além dos textos dos professores Ulpiano T. Bezerra de Meneses e Ana Maria Camargo (nota 4), veja-se Freire, 2010.

Com relação às questões comuns aos diferentes arquivos e centros de documentação das instituições apresentadas no I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, a que parece ser mais emergencial diz respeito, em primeiro lugar, à falta de um debate sobre a gestão da informação dentro do museu e/ou da instituição artística. Ou seja, ainda não há, por parte das instituições, um entendimento de que os arquivos e centros de documentação cumprem o papel fundamental de salvaguardar, mais do que a documentação sobre seus acervos, sua história, bem como serem instrumentos de sua administração. Isso significa que o acervo documental de um museu exerce, ao menos, três papéis fundamentais: o apoio à pesquisa sobre seu acervo, o apoio à construção da identidade da instituição e o apoio às suas ações administrativas. Nessa perspectiva, também ficou claro que a classificação arquivística tradicional não dá conta de organizar a documentação produzida do contexto do museu,⁸ pois nem a tipologia documental tradicional, nem as tabelas de temporalidade para preservação de documentos tradicionais refletem as atividades-fim do museu. Aqui, gostaria de destacar a contribuição da professora Johanna Smit, que para o seminário apresentou uma proposta de como se poderia desenhar a classificação da documentação museal levando em conta as especificidades de suas atividades-fim.⁹

À falta de um lugar, por assim dizer, dos arquivos e centros de documentação dentro do museu, junte-se o fato de que, na constituição dessas estruturas, elas já nasceram com a premência de rapidamente atualizar-se utilizando ferramentas de organização e consulta virtuais. Ao longo do seminário, ficou claro que boa parte dos colegas à frente de centros de documentação e arquivos de museus envolveu-se, recentemente, com projetos de elaboração de bancos de dados virtuais. Por isso foi importante o convite à participação da arquivista norte-americana Deborah Wythe, coordenadora das Coleções Digitais e Serviços do Brooklyn Museum de Nova York e autora do único livro de referência sobre arquivos de museus no contexto norte-americano.¹⁰ Wythe nos falou, para além do banco de dados, de outras ferramentas virtuais, tais como as chamadas redes sociais (Twitter, Facebook e Flickr, entre outras), utilizadas não somente para disponibilização mas também para coleta de acervo.¹¹ Esse outro uso de ferramentas virtuais já nos deixa, mais uma vez, em descompasso com um debate internacional.

⁸ Esta é uma questão não só pertinente ao museu de arte ou à instituição artística, mas também a museus de outra natureza. No contexto do I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa foi abordado o caso do Museu Paulista como museu histórico (Cf. Marins, 2010). No contexto do museu histórico coloca-se, por exemplo, a questão daquilo que delimita o documento como acervo e o documento como arquivo, bem como o arquivo do museu e seu arquivo histórico como acervo.

⁹ Cf. Smit, 2010. Um dos exemplos utilizados pela professora Johanna Smit foi o da nota fiscal de compra de acervo do museu: esta não poderia ser tratada como documento fiscal apenas, uma vez que pode revelar dados importantes sobre o histórico de circulação do objeto adquirido pelo museu, que muitas vezes é o que leva à sua aquisição.

¹⁰ Wythe, 2004.

¹¹ Ao responder a uma questão que lhe foi proposta no momento do debate, Wythe deu o exemplo do uso do Flickr pelo Brooklyn Museum na coleta de registros fotográficos da Ponte do Brooklyn para o acervo do museu – que mantém em suas coleções o projeto arquitetônico, a documentação histórica de construção e um repertório de imagens da ponte ao longo de sua existência.

As questões que emergiram durante o seminário só enfatizaram a importância da criação de um fórum de debates, no qual os temas abordados pudessem ser discutidos a partir de bases comuns de reflexão conceitual. Portanto, ao final do evento, quando lançamos a proposta de criação do Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, inicialmente convidando as instituições representadas nas comunicações apresentadas ao longo do seminário, ela foi muito bem-vinda. O Grupo de Trabalho foi estruturado, antes de tudo, levando-se em consideração que a interação entre as instâncias de curadoria e as instâncias técnicas de gestão do acervo documental e do acervo do museu era o ponto fundamental para chegarmos a proposições conceituais comuns da função e do lugar do arquivo ou do centro de documentação dentro do museu. Em seu formato ideal, participam do Grupo de Trabalho representantes do corpo curatorial, do arquivo ou centro de documentação, da catalogação e da biblioteca das instituições que fazem parte do grupo. Depois de praticamente um ano de encontros, já ficou evidente que reunir membros dessas áreas não é fácil: as equipes são pequenas e, muitas vezes, uma área é coordenada por apenas uma pessoa, o que dificulta sua ausência na instituição para participação no grupo. Além disso, nem todas as instituições convidadas a participar enviaram representantes para as reuniões do grupo, o que também nos deixou claro que o arquivo ou centro de documentação pode não ter um papel significativo dentro das instituições. Atualmente, frequentam o grupo as seguintes instituições: MAC USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Fundação Bial de São Paulo, Masp e o Museu Paulista da USP. O Grupo se reúne uma vez por mês.

Nossa plataforma de discussão para 2010 baseou-se nas seguintes questões:

- Políticas de acervo (integração, delimitações conceituais, hibridismos documento/obra e critérios de incorporação: acervos museológicos, arquivísticos e bibliográficos);
- Políticas institucionais de informação (serviços de informação, extroversão e acesso para públicos internos e externos);
- Representação e registro de arte contemporânea (arte conceitual, arte como processo – processo residual como obra, documentação museológica, registro documental de atividades artísticas efêmeras, representação documental da obra de arte, preservação permanente de atividades dinâmicas, sobreposições em acervos de naturezas diversas etc.);
- Organização e gestão de arquivos (o lugar e o papel do arquivo no museu, o arquivo como ferramenta administrativa / o arquivo como fonte de pesquisa, o arquivo como atividade-fim e atividade-meio, a tendência dos centros de documentação e memória, fragmentação de fundos, legislação arquivística, metodologia: classificação, avaliação, descrição e informatização);
- Ferramentas e estratégias de pesquisa e acesso (bancos de dados, integração de acervos e sistemas, publicação on-line, digitalização de acervos etc.).

Também fazia parte da proposta inicial para o grupo pensar numa lista comum de exposições organizadas pelas instituições envolvidas ao longo do século XX (considerando-se as atividades da Pinacoteca a partir de 1905), bem como a elaboração de um guia de nossos arquivos. Estas duas questões ainda estão em aberto dentro do grupo, e deverão ser reconsideradas diante do debate que já tivemos nos últimos meses em relação a isso. Outros dois pontos que norteiam nossas discussões são, de um lado, a dificuldade que essas instâncias encontram para conseguir apoio a projetos de integração entre as diferentes áreas do museu, uma vez que os editais lançados para a área de arquivos e centros de documentação são setorizados e não entreveem uma interação entre as áreas; de outro, o diálogo entre a documentação que é gerida pelas seções de catalogação dos museus e aquela do arquivo, e de como se deveria buscar uma integração das bases de pesquisa e organização da documentação dos museus como um todo.

A primeira reunião do Grupo de Trabalho ocorreu em março e abriu-se com a participação de Arturo Rodríguez, curador da exposição *Hojeando/Folheando: quatro décadas de livros e revistas de artistas da Espanha* e especialista em coleta de documentos da Biblioteca do Museu Nacional e Centro de Arte Reina Sofia, na Espanha.¹² A apresentação de Rodríguez centrou-se justamente nas dificuldades de incorporação de publicações de artistas ao acervo do museu, na medida em que essa função era dada inicialmente à biblioteca e, com o desenvolvimento da pesquisa em história da arte e em arte contemporânea, tal função era reconsiderada e era reatribuída ao acervo. Rodríguez nos lembrou como esse tipo de produção artística, que não existe só nas práticas contemporâneas, passa a ser ressignificado no contexto do museu na contemporaneidade e coloca problemas à catalogação tradicional do acervo.

Organizamos, também, dois seminários internos, para os quais trouxemos profissionais que nos ajudassem a pensar as questões que inicialmente nos estimulavam. O primeiro deles realizou-se em maio e teve a participação da Professora Titular da FAU/USP Ana Maria de Moraes Belluzzo, coordenadora do grupo brasileiro de pesquisa do projeto *Documentos do Século XX de Arte Latino-americana e Latino Art*, do Center for the Arts of the Americas do Houston Museum of Fine Arts, apoiado pela Fapesp; e de Raquel Gómez del Val, historiadora da arte e responsável pela Coordenação de Exposições Temporárias do Ministério da Cultura da Espanha, e por sua respectiva base de dados.¹³ As apresentações nos colocaram uma série de novos problemas sobre o uso de base de dados e ferramentas virtuais de organização e catalogação de documentos, ao mesmo tempo em que falavam deles de lugares muito distintos. No caso da professora Ana Belluzzo, tratava-se de elaborar uma base de dados de documentos da história da arte brasileira, que deveria dar conta

da produção brasileira ao longo do século XX a partir de temas conceituais trabalhados dentro de uma plataforma comum, elaborados em uma série de reuniões no museu em Houston, e que abordavam a arte latino-americana do ponto de vista do atual estado da questão na pesquisa acadêmica desenvolvida nos Estados Unidos. Portanto, a ficha dessa base de dados continha descritores muito específicos que reconstruíam para o consulente seu contexto de produção, associando-o a outros documentos que tivessem sido produzidos a partir do mesmo acontecimento e/ou tema. Em última instância, a base de dados proposta constituía-se claramente num instrumento de pesquisa sobre arte brasileira. Já a base de dados apresentada por Raquel Gómez del Val servia de ferramenta de gerenciamento para a produção das exposições realizadas pelo Ministério de Cultura espanhol, e parecia ter muito mais facilidade em tratar os diferentes campos com certa neutralidade, já que as informações ali armazenadas serviam, a princípio, para o controle da produção das exposições. Mas em nenhum dos dois casos tais bases davam suporte a um acervo propriamente dito. O banco feito para Houston é composto da reunião de documentos dispersos em vários arquivos e centros de documentação de arte, de todo o Brasil; o banco de exposições do Ministério de Cultura da Espanha lida com uma atividade efêmera, que não prevê a formação de acervo.

Porque ouvir o relato sobre essas duas experiências nos pareceu importante, já que todas as instituições representadas no Grupo de Trabalho têm por função primordial preservar acervos? Parece-me que a resposta está no fato de que tanto uma experiência quanto a outra nos revelaram que a ferramenta virtual e os bancos de dados, embora vitais hoje para o gerenciamento de acervos, não são estruturas neutras. Elas nos mostram como a interação entre a pesquisa e o corpo técnico é fundamental na elaboração da ferramenta de consulta e na organização dos acervos documentais.¹⁴ Isto é, acervos documentais devem ser também curados em seu sentido mais amplo, isto é, necessitam de interpretação e inteligibilidade, pois sua existência e atividade não são garantidas apenas por sua preservação física. Voltávamos, então, às contribuições da pesquisadora argentina Patricia Artundo e da curadora Ana Paula Nascimento para o I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa.¹⁵ Patricia Artundo, coordenadora de Projetos Especiais da Fundación Espigas de Buenos Aires, que mantém o arquivo mais importante de arte da Argentina, havia apresentado sua experiência de concepção de uma exposição com a documentação do arquivo da Fundación Espigas. “Arte y Documento” trabalhou na interseção documento/publicação/obra de arte e construía um contexto para a produção artística argentina do período tratado. Artundo partia da produção artística e da história da arte argentina para dar inteligibilidade a um recorte do arquivo da Fundación Espigas que levou à reestruturação dos fundos de arquivo, de modo a reunir

¹² A participação de Arturo Rodríguez no Grupo de Trabalho teve o apoio do Centro Cultural de Espanha de São Paulo.

¹³ Raquel Gómez del Val também veio com o apoio do Centro Cultural de Espanha de São Paulo.

¹⁴ É preciso lembrar aqui a discussão em torno da criação de uma base virtual de imagens da história da arte e seu consequente vocabulário controlado pelo Instituto Getty dos Estados Unidos, na década de 1990. Num texto de 1996, Hal Foster fazia a crítica à suposta neutralidade das bases virtuais. Cf. Foster, 1996.

¹⁵ Cf. Artundo, 2010; e Nascimento, 2010.

(virtualmente em uma base de dados) os conjuntos documentais que refletissem esse contexto. Já a curadora Ana Paula Nascimento relatou algumas experiências de projetos de exposição, oriundos da pesquisa com o acervo da Pinacoteca, que também resultaram na organização de fundos documentais no arquivo do Centro de Documentação e Memória, e em um caso específico, a recepção de um fundo de artista para o acervo da instituição. Em última instância, elaborar políticas para o acervo de um museu é pensar também em políticas de fundos documentais e direcionamentos a serem dados aos seus arquivos, bibliotecas e centros de documentação. Nesse sentido, plataformas virtuais podem ser de grande valia, se concebidas sob uma perspectiva curatorial, pois são capazes de desenhar esses percursos dentro da vida da instituição.

O segundo seminário interno que organizamos para o Grupo de Trabalho contou com as participações da professora Johanna Smit, como coordenadora do Sistema de Arquivos da Universidade de São Paulo (SAUSP), e de Ieda Bernardes, coordenadora do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo (SAESP). O convite às duas especialistas veio na medida em que, como órgãos públicos, essas instâncias sob as quais operam boa parte das instituições do Grupo de Trabalho são responsáveis por discutir e implementar políticas públicas para a gestão documental e organização de arquivos e centros de documentação. Ieda Bernardes relatou todo o processo de estruturação do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo (SAESP) e apontou para a importância da institucionalização de determinados procedimentos e ações, bem como de comissões gestoras responsáveis por pensar políticas para arquivos. A professora Johanna Smit lembrou que o Sistema de Arquivos da USP (SAUSP) assim como o de Arquivos do Estado de São Paulo, havia nascido da necessidade que a administração central da Universidade tinha em acessar a documentação produzida ao longo de sua história para melhor estabelecer metas de gestão. Embora isso tenha justificado a organização e disponibilização dos arquivos da USP, ela chamou atenção para a falta de preservação das atividades-fim da Universidade, isto é, a pesquisa e a docência, e afirmou que este era ainda um problema a ser superado.

Ambas as experiências relatadas forneceram vários elementos para um debate sobre a patrimonialização de fundos documentais e organização e definição desses acervos, assim como questões relativas à padronização de procedimentos na geração de documentos por parte das instituições. Finalmente, é importante lembrar que tanto o SAUSP quanto o SAESP são estruturas relativamente recentes. Embora existisse um Arquivo do Estado de São Paulo, pelo menos desde 1930, este era eminentemente entendido como um órgão de preservação cultural. É só com um decreto governamental de 1984 que se cria o SAESP. Já o SAUSP começa a ser concebido em 1995.

Nos demais encontros que tivemos desde que iniciamos o grupo, em março de 2010, temos discutido questões comuns, tanto de um ponto de vista prático – como nosso posicionamento em relação

à nova Lei de Direitos Autorais e em que isto afeta a dinâmica de nossas instituições, ou ainda uma demanda crescente pela elaboração de apólices de seguro para arquivos – quanto do ponto de vista conceitual. Aqui, parece-nos ao menos neste momento que o diagnóstico que conseguimos desenhar é que ainda há muito a ser feito nas instâncias administrativas de nossas instituições para que se estabeleça nelas uma política efetiva de gestão da informação.

Para que o Grupo de Trabalho continue atuando como um fórum de discussões sobre arquivos dentro de museus, desde o início da organização do I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa pensamos justamente na continuidade das edições do seminário, bianualmente, de modo a podermos trocar com a comunidade mais ampla de pesquisadores e profissionais da área as questões que viemos pontuando junto ao Grupo de Trabalho. A próxima edição do seminário, portanto, deverá ocorrer no segundo semestre de 2011, e seu tema central é objeto de discussão dentro do Grupo de Trabalho, a partir de nossas reuniões ao longo de 2010. Por ora, somos um grupo pequeno, mas no qual as discussões têm avançado, e pensamos que aos poucos ele certamente se abrirá para que outras instituições participem.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, Marcelo Mattos. *Os Modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a Vanguarda e a Tradição*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. São Paulo, 2002.
- ARTUNDO, Patricia. Os documentos nas exposições de arte: o caso de *Arte y Documento: Fundación Espigas 1993-2003*. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.59-71.
- AJZENBERG, Elza (Org.). *Ciccillo Matarazzo*. São Paulo: MAC/USP, 2003. (Catálogo de Exposição).
- BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma História: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 2002.
- BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell. Arquivos em Museus: apontamentos a partir da experiência do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.156-170.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos de Museus. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.10-27.

CHAIMOVICH, Felipe. A biblioteca do MAMSP como lugar para a arte contemporânea. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.136-139.

COSTA, Ivani Di Grazia. Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp): relato de uma experiência. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.127-135.

FABRIS, Annateresa. Um fogo de palha aceso. In: _____; OSÓRIO, Luis Camillo. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

_____. A travessia da arte moderna. In: HISTÓRIA E(M) MOVIMENTO. *MAM 60* Anos. s.d. (Folheto das conferências proferidas por ocasião da mostra comemorativa dos 60 anos do MAMSP).

FOSTER, Hal. The Archive Without Museums. *October*, v.77, p.97-119, Summer 1996.

FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.93-100.

KARPINSCKI, Silvana. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.147-155.

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

MARINS, Paulo César Garcez. Obras de arte em um museu de história: desafios metodológicos na documentação do acervo do Museu Paulista da USP. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.72-83.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.10-27.

NASCIMENTO, Ana Paula. A pesquisa curatorial e o Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo: uma via de mão dupla. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.101-111.

_____. *MAM: Museu para a Metrópole*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. São Paulo, 2003.

SMIT, Johanna Wilhelmina. O arquivo de museu e a informação. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.84-92.

VILLELA, Adriana. Arquivo Histórico Wanda Svevo. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC/USP, 2010. p.140-146.

WYTHE, Deborah (Org.). *Museum Archives: an introduction*. Chicago: The Society of American Archivists, 2004.

ZANINI, Walter (Org.). *Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC/USP, 1977. (Catálogo de Exposição).

Vinte anos de Donato: um breve histórico do Banco de Dados do Museu Nacional de Belas Artes

Gilson Gemente

Museu Nacional de Belas Artes

Ao doar dois computadores ao Museu Nacional de Belas Artes, em 1990, o Instituto de Resseguros do Brasil iniciava, inconscientemente, um dos projetos mais bem sucedidos do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA): o banco de dados Donato. Era uma época em que poucos museus dispunham do luxo de possuir um computador para realizar suas tarefas cotidianas. Um período no qual o Windows, com sua interface gráfica, ainda era pouco utilizado e conhecido pelos usuários. O padrão dos monitores era o fósforo verde e o sistema operacional uma ‘coisa’ sem graça, capaz de assustar quem se arriscasse a digitar algum comando errado e, inadvertidamente, ‘explodir’ o computador. Foi nesse clima de euforia misturada com suspense que inserimos os primeiros registros num banco de dados de testes chamado, simplesmente, “Acervo”. Com o auxílio de Maria Elizabete Santos Peixoto, sugerindo os campos mais essenciais, foi criado um programa simples, capaz de gerenciar as informações sobre o acervo e os autores representados no Museu. Esses primeiros registros eram formados de uns dez campos como *título, técnica e nome do autor*, servindo para que pudéssemos realizar os primeiros testes de inclusão, alteração e consultas aos registros. Desenvolvido em Clipper, o “Acervo” deixou maravilhados os técnicos quando, pela primeira vez, após a inclusão de um número representativo de obras do acervo, solicitamos que fossem exibidos os registros onde aparecia o texto “Rio de Janeiro”. Em segundos, aquilo que demorávamos dias para concluir surgiu na tela do computador. A surpresa era tamanha que até mesmo o fósforo verde do monitor parecia uma maravilha a todos. O resultado incentivou os técnicos a incluírem os registros das obras de suas coleções, esperando agilizar as pesquisas que eram constantemente solicitadas.

Passados alguns meses, conseguimos monitores coloridos, o que exigiu alteração de todo o código para atender a essa nova realidade do programa. Paralelamente, iniciávamos a primeira ‘rede’ de computadores no MNBA, formada pelos únicos dois equipamentos disponíveis, mas isso era mais um motivo de admiração para todos nós: dois técnicos poderem trabalhar, simultaneamente, no banco de dados, incluindo informações, enquanto outro estaria consultando a mesma base de dados.

Quando Helena Ferrez assumiu a coordenação técnica do Museu Nacional de Belas Artes, conseguiu incentivar os técnicos a prepararem um projeto, sob sua coordenação, para solicitar apoio à Fundação Vitae. Patrocinadora de vários projetos na área cultural, a Vitae forneceu o grande salto

do Donato, ao patrocinar o Projeto Simba (Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes), em 1993. O Simba tinha como objetivos principais:

- Recatalogar aproximadamente 16 mil obras do Museu Nacional de Belas Artes, visando atualizar as informações de seu acervo;
- Elaborar um Manual de Catalogação, estabelecendo normas para se catalogar acervos compostos por gravuras, desenhos, pinturas e esculturas;
- Aperfeiçoar o banco de dados para o ambiente gráfico Windows, permitindo a utilização de acentuação e inclusão de imagens nos registros.

Dos três objetivos, apenas um deles não foi possível atingir: a recatologação das 16 mil obras. Chegamos muito perto, cerca de 95% do total, mas a tarefa era monumental para os quinze técnicos envolvidos diretamente no projeto. Porque, além do imenso trabalho a ser realizado no projeto, todos continuavam envolvidos com as tarefas cotidianas de suas seções: pesquisas, atendimento a consulentes, montagens e desmontagens de exposições, catálogos e inúmeras outras atividades.

Durante dezoito meses, os técnicos do MNBA reuniam-se semanalmente para discutir os problemas e soluções para que pudessemos atingir os objetivos ambiciosos estipulados no projeto. Um dos motivos da grande aceitação do Donato deve-se ao fato de ele ter sido idealizado e desenvolvido por um grupo grande de técnicos com experiência nas diversas atividades da Museologia. A recompensa de tamanho esforço viria na forma de dois produtos que se mostrariam muito úteis ao MNBA e, também, a inúmeras outras instituições que se valeram dos benefícios trazidos por eles: um manual de catalogação, com regras claras e precisas para o preenchimento de fichas catalográficas, fossem elas para atender a um sistema informatizado ou não; e um banco de dados de fácil utilização e com rápida recuperação das informações sobre o acervo. Baseado em trabalhos semelhantes existentes em outros países, o Manual de Catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras foi a base necessária para definir os campos e regras para o Donato. E este, por sua vez, mostrava novas situações passíveis de regras que poderiam ser padronizadas e incluídas no manual. Com essa via de mão dupla, cada produto estava constantemente aperfeiçoando o outro ao longo de todo o projeto.

Foi durante o período de desenvolvimento do Simba que surgiu a ideia de homenagear o professor Donato Mello Júnior, dando ao banco de dados seu nome, em razão da enorme contribuição fornecida ao Museu Nacional de Belas Artes por suas pesquisas em obras e autores representados na coleção do MNBA. A partir de então, o antigo banco de dados “Acervo” passava a ser o atual “Donato”, com nova roupagem e com aparência gráfica mais amigável, permitindo acentuar devidamente os textos e integrar às fichas catalográficas imagens das obras e de seus autores.

Após a conclusão do projeto Simba, em 1995, a sra. Gina Machado, gerente de projetos da Vitae na ocasião, propôs ao MNBA uma parceria para ceder o programa Donato a todas as instituições que solicitassem, à Fundação, patrocínio para informatizar seus acervos. Dessa forma, o Donato deixaria de ser um banco de dados doméstico para se transformar em um sistema utilizado por diversas instituições no Brasil. Graças a esse acordo, técnicos do MNBA orientaram instituições em vários estados sobre como proceder na catalogação e na utilização do Donato. Essa experiência foi de grande importância para nós, permitindo que tivéssemos contato direto com as dificuldades encontradas pelos outros museus no que se refere à catalogação de seus acervos, tanto no aspecto material como no humano. Até o momento, o programa já foi cedido a 53 outros museus. Segue a lista de instituições que receberam uma cópia do Donato para informatizarem seus acervos:

Bahia	Museu de Arte Sacra, Salvador
Ceará	Casa de José de Alencar, Fortaleza Memorial da Cultura Cearense, Fortaleza Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza
Distrito Federal	Museu do Supremo Tribunal Federal, Brasília
Espírito Santo	Galeria de Arte Espaço Universitário – Ufes, Vitória Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória
Minas Gerais	Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora Museu Municipal de Carangola, Carangola Museu Regional de São João del-Rei, São João del-Rei
Pará	Museu de Arte de Belém, Mabe, Belém Museu de Arte Sacra, Belém Museu do Círio de Nazaré, Belém Museu do Estado do Pará, MEP, Belém Museu da Universidade Federal do Pará, Belém
Paraíba	Museu Casa de Pedro Américo, Areia Museu de Arte Assis Chateaubriand – Maac, Campina Grande Museu do Brejo Paraibano, Areia Museu Regional de Areia

Paraná	Museu Campos Gerais, Ponta Grossa Museu do Garimpo, Tibagi Museu Oscar Niemeyer, Curitiba
Pernambuco	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife Oficina Cerâmica Brennand
Rio de Janeiro	Ateliê Carlos Vergara, Rio de Janeiro Fundação Eva Klabin Rappaport, Rio de Janeiro Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro Museus Castro Maya, Rio de Janeiro Museu Judaico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro Instituto Fayga Ostrower, Rio de Janeiro Museu Antônio Parreiras, Niterói Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói Museu de Arte Moderna de Resende, Resende Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Rio Grande do Sul	Museu Histórico Regional, Passo Fundo Museu Joaquim José Felizardo, Porto Alegre Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre Museu Histórico Farroupilha, Piratini Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, Passo Fundo Museu Municipal, Caxias do Sul Museu IPA (Instituto Porto Alegre), Porto Alegre Museu das Missões, São Miguel das Missões Fundação Vera Chaves Barcelos, Viamão Museu Municipal Monsenhor Wolski, Santo Antônio das Missões
Santa Catarina	Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, Joinville Museu Hassis, Florianópolis Museu Victor Meirelles, Florianópolis
São Paulo	Casa das Rosas, São Paulo Casa Guilherme de Almeida, São Paulo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp, São Paulo Pinacoteca do Estado, São Paulo

Os pedidos para utilização do programa continuam chegando de todo o Brasil. Estamos atendendo a todos dentro do possível para o MNBA, já que não dispomos de técnicos em número suficiente para darmos conta do volume de trabalho imposto ao departamento responsável pelo Donato. Contamos, no momento, com apenas dois técnicos para o suporte às instituições que já utilizam o sistema e para o atendimento a novos pedidos. Número insuficiente para podermos dar um atendimento no nível esperado.

A versão 2.0 do programa, desenvolvida em Microsoft Access, apesar das melhorias introduzidas no Donato como acentuação e imagens, mostrou-se problemática para a maioria dos museus. O Access só era vendido com o pacote do Office, e não separadamente. Com isso, as instituições que pretendiam utilizá-lo em uma rede interna, utilizando vários computadores, eram obrigadas a adquirir um número considerável de programas para executar o Donato. Foi pensando, principalmente, em solucionar esse problema que o Museu Nacional de Belas Artes apresentou, em 2005, um novo projeto à Fundação Vitae. Esse projeto propunha a migração dos dados de todos os museus que utilizavam nosso programa para um sistema aberto, sem custos para os museus-parceiros. Com um novo apoio de Vitae, iniciamos a versão 3.0 do Donato, baseada em *softwares* de uso livre. Como se tratava de um universo desconhecido dos técnicos do MNBA, uma empresa foi contratada para realizar o trabalho de desenvolver um sistema, em MySQL e PHP, que não se diferenciava muito da versão anterior, já que os usuários estavam familiarizados com ela. Mesmo com essa preocupação em mente, o Donato 3.0 acabou sendo muito diferente, uma vez que as plataformas onde era executado – navegadores de internet – tinham suas próprias características. Outro aspecto importante para justificar a nova versão era a possibilidade de prepararmos o sistema para uma integração entre todas aquelas instituições que se interessarem em compartilhar suas informações através da internet.

Para a próxima versão, a 4.0, os museus-usuários estarão interligados pelo Donato, meta há muito sonhada pelos técnicos do MNBA para esse programa, não apenas compartilhando informações aos pesquisadores, através de sua ampla variedade de consultas, mas também permitindo aos técnicos das instituições integradas compartilharem documentos e pesquisas, tais como: biografias, bibliografias, laudos técnicos e solicitações de empréstimos, entre tantos outros documentos e processos, criando, enfim, uma rede automatizada entre todos.

Outro tópico muito considerado é a participação das instituições no processo de tomada de decisões sobre os novos rumos do programa. É do interesse de todos os museus envolvidos participarem mais ativamente desse processo, sugerindo não só mudanças nas funcionalidades já existentes no programa, mas também a inclusão de novas. Para que isso seja possível, encontros semestrais ou anuais deverão ocorrer entre técnicos dos museus para discutirem todos os aspectos pertinentes

ao programa. Acreditamos que a participação de técnicos das demais instituições trará novas perspectivas ao Donato, além daquelas já idealizadas por nós.

Apesar de o Donato ter sido pensado, inicialmente, para atender à catalogação de obras de arte, quando passou a ser cedido a novas instituições com outras tipologias de acervo – os museus históricos, por exemplo –, tivemos de nos adaptar a esses novos modelos de registros e tentar integrar o sistema a eles. Muitos campos foram criados e novas funcionalidades passaram a fazer parte do programa, o que só trouxe mais benefícios ao Donato. O sistema ainda não consegue catalogar todas as tipologias de acervos, mas pretendemos ampliar cada vez mais essa capacidade do programa. Com esse objetivo em mente, contatos já foram iniciados com profissionais na área de arqueologia, para que informações sobre acervos dessa natureza também possam ser incorporadas ao banco de dados. Esperamos ampliar os contatos com profissionais que trabalhem com outras tipologias de acervos, para tentarmos também integrá-los ao Donato. As dificuldades são inúmeras, envolvendo desde a contratação de profissionais capacitados para o trabalho até a obtenção de verbas para tornar viável o projeto e a comunicação constante entre os museus. Mesmo sabendo de todas essas dificuldades, estamos otimistas no que diz respeito aos próximos passos do Donato.

Museus: informação para gestão

Cecília Machado

Grupo Técnico de Apoio ao Sistema Estadual de Museus de São Paulo/
Projeto de Informatização dos Acervos da ACAM Portinari¹

Juliana Monteiro

Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria
de Estado da Cultura de São Paulo /
Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da Secretaria do Estado de São Paulo

Introdução

O presente artigo apresenta uma contribuição à discussão sobre o papel da gestão da informação dentro das instituições museológicas, tendo como referencial a experiência adquirida pelo Grupo Técnico de Apoio ao Sistema Estadual de Museus de São Paulo (Sisem-SP) junto aos diversos museus do Estado, e particularmente, sua participação na assessoria ao Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, realizado com 15 instituições vinculadas diretamente à SEC-SP. A partir desses estudos de caso, foi possível traçar um panorama de potencialidades e desafios de ordem técnica e administrativa relativos ao gerenciamento da informação em museus.

1. O Sistema Estadual de Museus do Estado de São Paulo (Sisem-SP)

O Sistema Estadual de Museus do Estado de São Paulo (Sisem-SP) foi criado em 1986 com o objetivo de reunir todos os museus do Estado e articular essas instituições sem interferir na autonomia administrativa, jurídica e cultural de cada uma delas, em busca do desenvolvimento e fortalecimento institucional dos museus paulistas. É coordenado pela Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura (UPPM/SEC-SP), através do Grupo Técnico de Apoio ao Sisem-SP, e atualmente reúne 517 equipamentos, entre públicos e

¹ Atualmente, Cecília Machado atua como consultora técnica em diversos projetos envolvendo gestão de patrimônio cultural.

privados, em 159 municípios.

O Sistema promove exposições itinerantes e diversas atividades locais, como programas de formação, capacitação e aperfeiçoamento técnico de funcionários, projetos de preservação, segurança, documentação, pesquisa, intercâmbio e divulgação do patrimônio museológico e programas culturais e educativos em geral, além de convênios entre os museus do Estado e instituições nacionais e internacionais, com o objetivo de aprimorar e valorizar as instituições e seus acervos.

É possível dizer que esse foco da atuação delineado pelo Grupo Técnico reside na premissa de que as coleções são a base de sustentação das instituições museológicas. De acordo com a experiência adquirida nestes quase dois anos de trabalho do Grupo Técnico, é possível dizer que boa parte dos museus do interior do Estado tem como uma de suas principais características a diversidade e a heterogeneidade dos seus acervos.

A garantia de sua integridade passa pela realização de diferentes atividades de gestão de acervos que permitem ao museu se estabelecerem, de fato, como um espaço de pesquisa, produção e disseminação de conhecimento. A consolidação de uma gestão de acervos se insere, portanto, numa perspectiva dinâmica bastante atual que se delinea não somente para os museus, mas para as instituições culturais cujos trabalhos se desenvolvem em prol da sociedade.

Nessa perspectiva, o Grupo Técnico busca estruturar ações direcionadas à gestão dos acervos, fomentando ações de documentação do acervo e pesquisa, pois delas emanam as linhas programáticas de exposições, ação educativa, publicações e intercâmbios, dentre outras possíveis frentes de atuação do museu. Também busca assegurar, junto aos museus com os quais trabalha no Estado, que se estabeleça uma política de acervo que determinará o que ingressar nos referidos acervos e quais critérios serão seguidos em caso de descarte.

Dentre as muitas experiências vivenciadas durante toda a atual gestão, um caso que pode ser referenciado como exemplo dessa atuação direcionada para a documentação museológica foi a assessoria técnica ao Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da SEC-SP, que teve por objetivo atualizar os inventários de 15 museus vinculados à Secretaria, nove dos quais no interior e oito na capital. A metodologia utilizada nessa atividade e os resultados alcançados encontram-se apresentados a seguir.

2. O Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da SEC-SP

O Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da SEC-SP foi proposto, em uma ação de parceria com a Secretaria, pela Associação de Amigos do Museu Casa de Portinari (ACAM Por-

tinari) ao Ministério da Cultura em 2006, por intermédio do mecanismo do Mecenato da Lei Rouanet. Contudo, seu início se deu apenas em 2008, quando do primeiro aporte de recursos realizado pela Companhia Energética de São Paulo (Cesp). O trabalho de campo foi iniciado em dezembro de 2008 e finalizado em julho de 2010, e envolveu, ao todo, cerca de cinquenta profissionais de diversas formações, entre equipe de coordenação geral, consultores, coordenadores de campo, museólogos, assistentes técnicos, estagiários e equipes administrativa e de informática, e compreendeu 15 instituições situadas em 11 cidades diferentes.

O Projeto envolveu estas instituições:

Capital

1. Memorial do Imigrante
2. Pinacoteca do Estado de São Paulo
3. Casa Guilherme de Almeida
4. Museu da Casa Brasileira
5. Museu de Arte Sacra

Interior

1. Museu Histórico Pedagógico “Conselheiro Rodrigues Alves”/ Guaratinguetá
2. Museu Histórico Pedagógico “Amador Bueno da Veiga”/ Rio Claro
3. Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico “Monteiro Lobato”/ Taubaté
4. Museu Histórico Pedagógico “Bernardino de Campos”/ Amparo
5. Museu Histórico Pedagógico “Índia Vanuíre”/ Tupã
6. Museu Histórico Pedagógico “Prudente de Moraes”/ Piracicaba
7. Museu Casa de Portinari/ Brodowski
8. Casa de Cultura “Paulo Setúbal”/ Tatuí
9. Museu Felícia Leirner/ Campos do Jordão
10. Museu do Café/ Santos²

É importante dizer que o objetivo principal do Projeto – atualizar os inventários de 15 instituições dentro das normas técnicas da documentação museológica – refletia uma necessidade da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico por reconhecer, em termos precisos, os acervos institucionais de modo a estruturar adequadamente prioridades e fomentar a extroversão e o cresci-

² O Museu do Café foi incluído no Projeto posteriormente ao seu início, em substituição ao Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). Tal ação foi necessária e contou com a anuência da diretoria e da equipe técnica do MIS-SP, tendo em vista a execução do inventário pela própria instituição, iniciada no mesmo período, mas adotando cronograma e metodologia diferenciados, que não poderiam ser englobados pelo Projeto.

mento das coleções de acordo com uma política específica.

O ponto de partida para a atualização dos dados referentes às coleções museológicas das 15 instituições selecionadas foram as listagens de levantamento patrimonial produzidas entre 1982 e 1994 pelo Departamento de Museus da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (SEC-SP). De antemão, sabia-se que tais listagens não correspondiam à realidade atual dos museus, tendo em vista que todos os acervos continuaram a crescer após os esforços realizados nas décadas de 1980 e 1990 para que houvesse uma atualização. As listagens também apresentavam outros problemas, a saber: todas foram feitas em decorrência de uma demanda de caráter administrativo, sem obedecer a todos os critérios da documentação museológica. Eram, portanto, listas sintéticas e com uma identificação vaga dos objetos, não permitindo a recuperação de nenhuma informação acerca da procedência da maioria dos itens ou do critério de seleção para incorporação.

A partir desse cenário inicial, foram definidas estas etapas:

a) Diagnóstico situacional

O diagnóstico teve por objetivo mapear o *status* da documentação de cada museu envolvido no Projeto. Através dele, foi possível identificar as características gerais de cada coleção, o seu estado de conservação geral e o tipo de infraestrutura existente para realização dos trabalhos. O principal resultado do diagnóstico apontou para os museus do interior como a principal prioridade, resultando no estabelecimento da divisão do Projeto em duas etapas – *interior e capital*.

Tal decisão foi reforçada pelo início concomitante das atividades de catalogação da Acam Portinari – Organização Social de Cultura em sete dos dez museus, o que veio ao encontro dos objetivos do Projeto. Com o diagnóstico também foi possível estimar o tamanho das equipes e o perfil adequado dos profissionais para cada caso.

b) Contratação de profissionais

Tendo em vista a complexidade do trabalho, priorizou-se a contratação de profissionais com experiências diversas, a fim de organizar grupos com caráter multidisciplinar para trabalhar com acervos heterogêneos.

c) Elaboração do instrumento de coleta de dados

A elaboração do instrumento de coleta de dados levou em consideração, em primeiro lugar, os da-

dos normalmente exigidos em um inventário de acervo museológico – recomendados por organismos como o Cidoc³ – e as necessidades de informação da própria SEC-SP a respeito das coleções existentes. Portanto, o instrumento deveria contemplar campos de registro suficientes para abarcar as diferentes tipologias de objetos, ser sucinto, seguro para registro de um volume significativo de dados (e posterior migração para um sistema de gerenciamento de banco de dados) e prever a inserção de dados sobre controle patrimonial dos objetos.

O instrumento documentário resultante da discussão foi uma planilha de inventário dividida em 32 campos de entrada, organizados em seis grupos de dados, a saber:

- Dados Administrativos
- Dados Físicos e Culturais
- Conservação e Restauro
- Responsabilidades
- Inscrições
- Responsável pelo Preenchimento

O aplicativo de informática utilizado foi o Excel. Do mesmo modo, foram elencadas 28 tipologias de objetos para descrição dos acervos.

Posteriormente ao início dos trabalhos de campo, tornou-se necessário o desenvolvimento de uma planilha específica para publicações, tendo em vista que essa tipologia de acervo foi encontrada em um volume maior do que o inicialmente esperado pelas equipes. Tais publicações, em muitos casos, se constituíam como verdadeiras coleções, o que também reforçou a necessidade de um instrumento de coleta mais adequado à sua referência segundo a Biblioteconomia.

d) Capacitação das equipes e planejamento das atividades de campo

Com a finalização da elaboração da planilha pelo grupo de coordenação do Projeto,⁴ foram estabelecidas também as normas de preenchimento dos campos, bem como o padrão de numeração a ser adotado e de nomeação de arquivos digitais de imagem e de texto. Os coordenadores de cada equipe participaram de reuniões de capacitação nas quais se apresentou a metodologia de trabalho, com as normas e os padrões a serem adotados em campo.

³ Comitê Internacional para Documentação do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

⁴ Grupo formado pela coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, Claudinéli Moreira Ramos, pelas autoras, e pela diretora executiva da Acam Portinari e também museóloga, Angelica Fabbri. Os profissionais da Fundação Patrimônio Histórico da Energia e Saneamento, responsáveis pela supervisão e produção do trabalho, tais como a especialista em organização de arquivos e gerente de projetos Marcia Pazin e a museóloga Marilúcia Bottallo, também participaram da discussão nessa fase.

3. Resultados alcançados

O desenvolvimento de todo o trabalho de campo do Projeto de Documentação foi resultado do esforço empreendido por cinquenta profissionais, entre coordenadores, museólogos, consultores, assistentes técnicos, estagiários e equipe administrativa e de informática, em um período de 20 meses (dezembro/2008 a julho/2010). Em termos quantitativos, o primeiro resultado do trabalho foi a identificação, numeração e registro fotográfico de um volume total de 80.188 objetos. Nas outras tipologias de acervo, foram identificados 74.975 publicações e 646,07 metros lineares de arquivos.

Tais números apresentam um panorama bastante diferente do traçado pelos levantamentos realizados entre 1982 e 1994, em que objetos, publicações e conjuntos documentais formavam um total estimado de 48.719 itens, sem o detalhamento técnico adequado.

O segundo resultado foi a estruturação de um banco de dados de inventário, em ambiente *web*, com adequada capacidade de armazenamento e processamento de dados e controle de acesso por senha. Atualmente, o sistema gerencial possui todas as informações e imagens recolhidas durante as atividades de campo do Projeto, e posteriormente deverá ser atualizado pelas equipes dos museus participantes e também por aquelas vinculadas a instituições que não foram contempladas originalmente.

A integração não significará a substituição dos sistemas informatizados existentes nos museus – adequadas às especificidades de cada um – mas sim o compartilhamento de dados entre sistemas locais e o sistema da SEC-SP, permitindo a otimização da atualização das informações sobre novas aquisições, empréstimos e estado de conservação do acervo museológico do Estado. A disponibilização desse conteúdo ao público apresenta-se como mais uma das etapas futuras de desenvolvimento do sistema SEC-SP.

O terceiro resultado do trabalho foi a produção da publicação *Documentação e Conservação de Acervos Museológicos: Diretrizes*, que será lançada nos próximos meses.⁵

4. Potencialidades e desafios para a gestão da informação em museus

Com a finalização dessa primeira grande etapa de trabalho para reconhecimento e identificação dos acervos, e reconhecendo a natureza processual de qualquer ação de documentação de acervos –

⁵ O livro foi lançado no Encontro de Museus, no Memorial da América Latina, em junho de 2011.

que requer permanente revisão e atualização –, é possível delinear duas potencialidades principais, e seus desafios consequentes, para os museus da SEC-SP, a saber:

Estruturação de uma gestão integrada das coleções

Gestão integrada de acervos significa um conjunto de estratégias e procedimentos adotados no âmbito de uma instituição museológica responsável pela salvaguarda de acervos culturais de naturezas diferentes (museológica, arquivística e bibliográfica) com o objetivo de dinamizar e qualificar fluxos de trabalho e disseminação de informação.

Nos casos dos museus da SEC-SP, é possível compreender que a existência dos três tipos de acervo dentro das suas instituições representa um potencial de extroversão de conteúdo bastante significativo, extrapolando assim as vias tradicionais de comunicação de um museu, como as exposições. As possibilidades de ampliar as formas de pesquisa e contextualização dos acervos por diferentes públicos vêm diretamente ao encontro de dois dos objetivos maiores de qualquer museu, quais sejam: preservar o acervo e comunicá-lo para uma sociedade.

A gestão integrada de acervos apresenta-se, portanto, como uma proposta de política institucional imperativa para as instituições museológicas nos dias atuais. Ela está, invariavelmente, atrelada a uma política de acervo.

A elaboração de políticas de acervo

A política de acervo é um conjunto de diretrizes que delimita o escopo (recortes temáticos, cronológicos, geográficos) do acervo do museu e também as normativas de aquisição, desvinculação, empréstimo, catalogação/descrição e identificação, procedimentos de tramitação/movimentação, políticas de acesso à informação/consulta interna e externa, padronização de documentos, formatação de instrumentos de pesquisa, áreas de atuação e responsabilidades e definição/delimitação conceitual dos acervos, de acordo com a missão institucional e a legislação estadual pertinente.

Levando em consideração a prática advinda do Projeto de Documentação, também se torna imprescindível que todo museu formule e torne público o documento de sua política de acervo, de modo a tornar o mais transparente possível o conjunto de critérios que adota para as ações relativas ao patrimônio que preserva e a impedir, sobretudo, a aquisição de objetos sem um direcionamento claro do perfil da coleção. Nesse sentido, a SEC-SP estruturou o Comitê de Política de Acervo, que é um grupo de discussão de normas, padrões e legislações relativos ao tema, e tem estruturado Conselhos de Orientação⁶ para cada um dos seus museus.

Os desafios derivados de tais ações – a elaboração de uma gestão integrada de acervos e a construção de uma política de acervo – são, em sua maioria, de ordem prática, tendo como referência o universo dos museus da SEC-SP.

Como foi dito anteriormente, o Projeto de Documentação representou uma primeira etapa de todo um trabalho direcionado para os acervos dos museus. Mesmo com o estabelecimento do conceito de gestão como premissa fundamental para o trabalho com as coleções das instituições vinculadas à SEC-SP – refletindo até mesmo na elaboração das metas dos planos de trabalho –, ainda se faz necessário:

- Que a administração pública, com as equipes das Organizações Sociais que hoje gerem os museus em parceria com o Estado, reveja e aprimore o conjunto de fluxos e procedimentos gerais previstos em legislação estadual para aquisição e desvinculação de acervos, de modo a permitir que todos os museus da SEC-SP tenham parâmetros cada vez mais concretos para formulação de suas políticas;
- Que todos os museus desenvolvam padrões integrados de indexação de acervos – através, por exemplo, de listas de descritores comuns, definidos com base no mapeamento dos tipos de demanda de informação que a instituição recebe. As listas poderão ser incorporadas ao sistema informatizado da SEC-SP, aprimorando a ferramenta e permitindo a recuperação conjunta e localizada da informação pelos diferentes públicos;
- Que todas as novas rotinas de alimentação e atualização do Banco de Dados da SEC-SP sejam incorporadas ao cotidiano das instituições, de modo a colaborar na plena gestão dos acervos pela SEC-SP e, futuramente, na ampla disponibilização de boa parte desse conteúdo aos públicos interessados.

Considerações finais

Desse modo, é possível dizer que vivemos um momento específico em que todos os esforços têm sido despendidos no sentido de construir um *know-how* de administração desses acervos em seus vários aspectos – da revisão sobre a missão e propósitos de cada museu à luz do patrimônio que abriga, passando por decisões sobre conservação, restauro e segurança dos bens, até subsídios para

⁶ São colegiados compostos por representantes da sociedade civil, especializados em áreas e temas relacionados aos museus da Secretaria de Estado da Cultura, que têm por objetivo auxiliar o Secretário na tomada de decisões sobre aquisições, conservação, restauração, transferência e empréstimo de acervo dos museus da SEC-SP. Os conselhos obedecem ao disposto no Decreto nº 53.547/2008 e nas resoluções específicas de criação do Conselho de cada museu. Não são remunerados, mas cumprem função pública relevante.

as políticas de aquisição, empréstimo, desvinculação/transferência de acervo para outras instituições, descarte e controle patrimonial. As próximas etapas da ação da SEC-SP serão destinadas à superação de tais desafios, através de diferentes iniciativas já mencionadas anteriormente e de outras que forem julgadas necessárias para a contínua qualificação da salvaguarda das coleções.

Relato da Mesa 3

“O necessário diálogo: os territórios da informação nos museus”

Ana Paula Nascimento

Núcleo de Pesquisa em Crítica e História da Arte
Pinacoteca do Estado de São Paulo

As três apresentações trataram de temas fundamentais para todos os técnicos atuantes em museus e em instituições culturais: o acesso à informação e a necessidade crescente de debate em relação aos procedimentos de trabalho e ao material gerado pelas pesquisas. Os pontos de vista dos participantes são distintos – e daí, talvez, a maior contribuição: do pesquisador/curador, do técnico ligado diretamente à construção de um sistema de gerenciamento de acervo e, por fim, a visão institucional da perspectiva de uma atividade efetuada pelo Grupo Técnico de Apoio ao Sistema Estadual de Museus do Estado de São Paulo.

Ana Magalhães relatou detalhadamente o primeiro ano das atividades empreendidas pelo Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, criado a partir do I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: os museus atuantes, as palestras proferidas, os seminários internos realizados e as atividades sugeridas para o ano de 2011. Ressaltou ainda, a par da dificuldade de o grupo ter participantes ligados à pesquisa e à curadoria assim como arquivistas e bibliotecários, a importância do diálogo e de se aferir novas formas de abordar questões resolvidas de maneiras distintas, por assim dizer, estanques, até a década de 1980. Ressalta-se ainda de sua fala a criação paralela e concomitante de muitas instituições em São Paulo (caso exemplar do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp, em 1947, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAMSP, no ano seguinte), ou o surgimento de instituições a partir de uma matriz comum (no caso do Museu Paulista, que contribuiu com a criação da Pinacoteca do Estado, do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo e, em parte, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP; no caso do MAMSP, da Fundação Bienal de São Paulo e, fortuitamente, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP). Tais circunstâncias históricas contribuíram para a dispersão de muitos dos documentos gerados por tais entidades. Ana Magalhães alerta ainda para o recente processo de criação e organização dos fundos documentais de arquivos em várias das instituições envolvidas no GT, o que, de alguma maneira, pode apontar um novo olhar sobre essa parcela de material gerada pelas próprias instituições, quer em prol de sua legitimação (ainda que sempre se corra o risco das escolhas róseas e de encaminhamentos evolutivos e estelares,

retirando-se do foco crises, ausências, além da obliteração de diversos personagens), quer como material de pesquisa em um campo mais ampliado.¹

Ao lado do relato das atividades empreendidas pelo GT no correr de 2010, Ana Magalhães explicitou uma série de questões reais em diversas entidades museológicas: a precariedade da gestão documental, a cisão entre as áreas de pesquisa e as dedicadas a conservação, restauro e gestão documental, a disparidade entre muitas das práticas artísticas contemporâneas e a estrutura museal tradicional e, principalmente, a falta de debate na gestão das informações.

Gilson Gemente, um dos idealizadores desde o princípio do sistema de gerenciamento Donato, concedeu um importante depoimento sobre o histórico da iniciativa, desde os seus primórdios, no início da década de 1990, destacando as principais etapas, objetivos e desafios. No Brasil, um país sempre em busca da última vaga, uma ação com mais de 20 anos e que disponibiliza o acesso para 56 instituições pode ser considerada, ainda que não sem percalços, uma iniciativa vitoriosa. Como ferramenta auxiliar na catalogação de todo o acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), a reunião e o envolvimento de diversos técnicos atuantes na instituição possibilitou a organização de um manual de catalogação que, se na atualidade apresenta alguns descompassos, pode ser em grande maneira utilizado como pioneiro e pedra fundamental para desdobramentos futuros.²

Mesmo com todas as limitações impostas por verbas e pessoal insuficiente para pleno desenvolvimento do sistema, a grande meta da versão do Donato na versão 4.0³ é a possibilidade de consulta, pela internet, dos acervos artísticos de todos os museus participantes do programa, o que facilitaria sobremaneira pesquisas acadêmicas e curatorias e, em muitos casos, tornaria público uma série de acervos que na atualidade são considerados propriedades privadas de seus gestores.

A apresentação de Cecília Machado e Juliana Monteiro centrou-se na experiência dos últimos dois anos de parcela das atividades desenvolvidas pelo Grupo Técnico de Apoio ao Sistema Estadual de Museus de São Paulo (Sisem-SP), em especial na participação no Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da Secretaria de Estado da Cultura. Conforme foi exposto, esta é uma das ações empreendidas pelo Grupo, ao lado da coordenação de exposições itinerantes, programas formacionais, de capacitação e aperfeiçoamento técnico, entre outras atividades. O estudo de caso

¹ Devem ser ressaltadas as pesquisas relacionadas com projetos e concepções de mostras, e como esse segmento passa a assumir destaque na história da arte a partir especialmente da década de 1990.

² O manual leva em consideração apenas categorias tradicionais como pintura, escultura, desenho e gravura.

³ A ser lançada.

apresentado concentrou-se na atualização dos inventários de 15 instituições museais ligadas à Secretaria, na capital e no interior do Estado, abrangendo acervos artísticos, históricos, arquivísticos e bibliotecários. Tal atividade teve como principais objetivos atualizar os inventários e o patrimônio do Estado e, sobretudo, identificar as características gerais de cada instituição selecionada e ter conhecimento de como de fato é formado esse patrimônio – quantitativa e qualitativamente –, para o estabelecimento de futuras diretrizes para gestão de acervos.

Para a realização dos inventários foram geradas planilhas em Excel. A criação das listagens nesse *software*, talvez a única possibilidade naquele momento, parece apresentar alguns problemas, dado o fato de não ser um produto livre – o que, portanto, pode gerar dificuldade no que tange a custos. Ao lado disso, o uso dessa listagem em paralelo com programas e sistemas de catalogação empregados em algumas instituições sem uma conversão direta pode levar à realização de uma mesma atividade duas vezes, o que, com equipes normalmente reduzidas, pode tornar a manutenção e atualização dos dados uma tarefa de difícil efetivação.

Analisando-se os relatos apresentados percebe-se um profissionalismo crescente nos museus e instituições culturais desde o final da década de 1990. De situações que hoje podem ser consideradas caseiras, foi possível que se passasse a atuar em realidades muito mais estruturadas em diversas das áreas que compõem um museu na atualidade.

Tanto o Donato como o sistema piloto implementado pelo Grupo Técnico de Apoio ao Sistema Estadual de Museus de São Paulo, assim como o GT Arquivos de Museus e Pesquisa, acalentam extroverter as atividades realizadas para um número cada vez maior de pesquisadores/usuários, por intermédio de ferramentas compatíveis com ambiente de internet, facilitando buscas e, também, dando ao conhecimento público os diferentes acervos e as atividades realizadas em diversas instituições, mesmo que cada grupo apresente especificidades e diferentes realidades, e estejam em momentos distintos de suas etapas de trabalho.

Apesar de todos os avanços, é constante ainda a precariedade nas áreas técnicas dos museus brasileiros, sejam estes de médio ou pequeno porte, públicos, privados, universitários ou administrados por Organizações Sociais e afins. A infraestrutura de trabalho até o momento é frágil, sendo necessária e urgente a ampliação dos quadros técnicos, o aprofundamento da discussão, a criação de *Thesaurus* e instrumentos comuns de busca, e a reelaboração dos métodos de levantamento de dados e de pesquisa em relação aos diferentes tipos de acervo. É igualmente imprescindível a interação entre as instâncias técnicas na gestão de acervos artísticos, arquivísticos e bibliotecários, além da continuidade de iniciativas como este próprio Seminário.

Por fim, há que se destacar a indispensável aplicação de recursos financeiros nos próprios sistemas de gerenciamento, assim como na contratação e no aperfeiçoamento constante de mão-de-obra para que as ações empreendidas tenham prosseguimento, para além de lampejos personalistas e decisões políticas momentâneas. Esta talvez seja a maior dificuldade: normalmente são obtidos recursos por intermédio de agências de fomento, patrocínios, fundações, doações e parcerias para a implantação inicial de qualquer programa, sem que tais mecanismos sejam concebidos para se desdobrarem em médio e longo prazo. Como são ações contínuas, não têm destaque na imprensa e não são consideradas marcas distintivas das gestões, muitas vezes ficam obliteradas e normalmente são executadas pelos funcionários anônimos, aqueles que dia após dia fazem que os museus existam, longe dos focos dos holofotes.

A informação no museu

Marilúcia Bottallo

Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Em geral, quando se abordam as diferenças fundamentais relativas à natureza e funções das tradicionais instituições de preservação – que os arquivistas e bibliotecários chamam de custódia e divulgação – já, de saída, se fala na forma como os documentos ingressam e na maneira como são organizados, levando-nos a pensar, a partir disso, quais suas tarefas institucionais. Estão mais do que estabelecidas e incorporadas socialmente as diferenças fundamentais entre museus, arquivos e bibliotecas, e o que esperar – ou não – em termos de formas de organização e acesso aos acervos de cada uma dessas instituições. Assim, os profissionais dessas áreas reiteram, por exemplo, que em comum, os documentos de arquivos e museus são sempre únicos, embora os princípios da proveniência e da organicidade sejam fundamentais, sobretudo, para os primeiros, e que na biblioteca se lida, principalmente, com publicações.

No entanto, as renovadas exigências contemporâneas do trabalho em cada uma dessas instituições e a necessidade de coletar, organizar, disponibilizar e recuperar informações de forma sistematizada a cada dia demonstram que essa fórmula não é mais suficiente para atender à complexidade das novas funções que assumiram. Além disso, distintas formas de organização de dados e acervos, bem como uma rica variedade de fontes com potencial para gerar informações e conhecimento, acabaram desencadeando a constituição de uma série de estruturas organizacionais diferentes das tradicionais e que exigem, por parte dos documentalistas, maior flexibilidade e abertura para considerar outros sistemas de gestão.

Alguns exemplos de tais estruturas são os centros culturais, os centros de informação e documentação, as galerias, as coleções privadas, os arquivos pessoais e os centros de memória, entre outros, que utilizam recursos de organização da informação que vêm da Biblioteconomia, da Arquivologia e da Museologia, cada uma em sua vez ou todas em paralelo, mas em alguns casos, aplicando sistemas híbridos para se alcançar o objetivo principal de preservação, reconhecimento, hierarquização, disponibilização e recuperação de documentos, dados e informações.

As Ciências da Informação buscam, em parte, responder aos novos desafios e esperam que seus profissionais possam atuar não somente na organização e gestão de informações, mas também no

desenvolvimento de produtos de informação tais como bancos de dados, *sites* e portais, tanto em setores da administração pública como em empresas privadas.

Dessa forma, as Ciências da Informação situam-se na convergência de disciplinas distintas que atuam na gestão da informação, mas que agora agregam – ou ainda, priorizam – preocupações vinculadas à comunicação ou disseminação – não mais apenas de unidades de dados, mas de conhecimento consolidado e de Tecnologias da Informação utilizadas como instrumento, tanto nos processos de gestão e de produção de novos documentos como, sobretudo, nas formas de transmissão de conteúdos.

Não obstante tais promessas, a prática tem demonstrado que é a estrutura institucional que acaba por determinar as formas mais adequadas de tratamento dos acervos documentais, sobretudo, quando constatamos que não são mais o tipo de suporte, ou as formas de arranjo, o produtor ou a finalidade da produção, as formas de entrada, o tipo de público e, principalmente, as características estruturais dos documentos que determinam seu ingresso e preservação nas distintas instituições, sejam elas públicas ou privadas.

Na prática, isso significa que temos documentos bibliográficos, cartográficos, textuais, iconográficos, audiovisuais, tridimensionais e, agora, eletrônicos em qualquer instituição de preservação, quer se trate de uma biblioteca, de um arquivo ou de um museu. Alguns exemplos, bastante conhecidos de todos e plenamente institucionalizados, confirmam essa variada gama de possibilidades. Podemos citar, a título de exemplo, a biblioteca pessoal de Rui Barbosa, musealizada em função da importância de seu proprietário. A própria Fundação Casa de Rui Barbosa tem origem naquilo que foi chamado de museu-biblioteca já em 1928. Em outras palavras, aqueles livros – embora se reconheça sua importância em razão de seus títulos, autores e conteúdo – atestam qualidades vinculadas àquele personagem ilustre que os adquiriu e conservou e, por isso, não estão expostos com o intuito de serem lidos e, menos ainda, manuseados pelos visitantes da exposição. Naquele contexto, tais livros são objetos museológicos.

Da mesma forma, a emblemática carta que Pero Vaz de Caminha escreve ao rei de Portugal d. Manuel I em 1º de maio de 1500, atestando a existência, conferindo propriedade e relatando a estranheza das gentes e das novas terras de além-mar – documento que já há vários séculos perdeu seu eventual caráter probatório –, foi trazida de seu local de abrigo definitivo no Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Portugal – para ser exposta por ocasião dos eventos comemorativos dos 500 anos de Brasil. A carta, tratada como um importante objeto integrante de uma exposição museológica temporária, foi vista – e não lida – pelos visitantes da mostra. Eventualmente, alguns mais pacientes podiam interessar-se e até divertir-se ao tentar ler algumas parcelas do texto manuscrito

em português arcaico. No entanto, para melhor compreensão e fidelidade ao texto, o conteúdo da carta nos chega – em vários suportes e formatos – depois de ter passado pelo processo de transcrição paleográfica. Por isso, não é mais necessário solicitar acesso ao documento original para conhecer seu conteúdo. Tal carta, considerada por alguns autores como o primeiro documento literário do país, foi exposta por seu valor de ancestralidade, como uma referência e – embora não seja o foco da Museologia – até mesmo um marco emblemático, merecendo todos os cuidados relativos ao seu frágil manuseio e exposição, com a segurança que exigem quaisquer objetos museológicos.

Entretanto, é cada vez mais usual encontrar exposições em bibliotecas que apresentam ao público parcelas de seu acervo nem sempre livremente franqueadas, tais como volumes raros e que, em geral, já possuem fac-símiles, sobretudo quando se trata de obras muito antigas com volumes grandes, pesados, de difícil manuseio e/ou que são alvo de cuidados especiais de conservação. Os Centros de Documentação, sobretudo, utilizam a exposição para que os usuários conheçam tipos documentais não usuais aos seus acervos, tais como álbuns, cartazes, folhetaria etc. Uma prática que vem se expandindo muito, sobretudo nas bibliotecas escolares, são as exposições visando processos educativos e de conscientização dos usuários, nas quais se mostram, por exemplo, itens da coleção que foram vandalizados, alguns, certamente, inviabilizando a consulta e a leitura. Tais publicações, ao invés de descartadas, passam a ter um uso diferenciado daquele que poderia ser considerado primordial, ou seja, a leitura, e nesse processo assumem uma função de caráter educativo diferenciada. Museus, Arquivos e Bibliotecas vêm lidando há bastante tempo com realidades que expandiriam tais exemplos grandemente, em criatividade e importância, ampliando as tarefas e responsabilidades das instituições e de seus profissionais.

Não obstante, há os gêneros institucionais híbridos. Como exemplo, trataremos brevemente de duas realidades, dentre outras tantas que encontramos no universo da preservação patrimonial e da disseminação da informação: os *arquivos pessoais* e os *centros de memória empresarial*.

Sobre os arquivos pessoais, na prática, ao fazer o processamento técnico dos documentos, percebemos que algumas soluções mais apropriadas ao tratamento da documentação estão mais próximas do sistema empregado pela documentação museológica do que os sistemas de arranjo propostos por uma Arquivologia, digamos, mais convencional, para a qual a própria ideia de arquivo pessoal já extrapola a sua função primária, qual seja, destacar em primeiro plano o caráter probatório dos documentos.

Além disso, não é raro que nos processos de transferência e guarda de arquivos dessa natureza, muitas vezes doados por familiares, sejam acrescentados materiais e objetos de procedências diversas que, nem sempre, fazem sentido no contexto arquivístico, causando ‘ruídos’ no processo de arranjo, problemas de guarda e de conservação, entre outros. Doações e incorporações posteriores, que nesses

casos ocorrem frequentemente, colocam em xeque um dos princípios mais caros à Arquivologia: o princípio da proveniência. Além disso, de acordo com a legislação que regula o tratamento de arquivos públicos e privados e que orienta as normas de trabalho na área, dificilmente se justifica um processo de descarte sem incorrer no risco de destruição ou desfiguração de documentos de valor permanente.¹

É necessário ver a incorporação de documentos nos arquivos pessoais após o fim da acumulação por parte de seu produtor como uma característica e que, por isso mesmo, necessita de sistemas de gestão de documentos específicos para que, ainda que com acréscimos, não percam sua organicidade nem coloquem em dúvida a validade e legitimidade de tais fontes documentais.

No caso dos *centros de memória empresarial* a gestão documental apresenta questões ainda mais específicas, pois as empresas que investem em projetos de memória e preservação, em geral, têm muita clareza dos objetivos que querem atingir. Portanto, ainda que se trate de documentos de valor permanente, a consulta ao acervo é constante, e sua organização, recuperação e disponibilização devem corresponder às necessidades estratégicas da empresa. Dos *centros de memória empresarial* espera-se que estejam alinhados aos interesses do chamado *business* sem que, no entanto, comprometam sua confiabilidade e veracidade no trato com os documentos.

Para atingir tais objetivos, os métodos de trabalho da Arquivologia e da Museologia separados são insuficientes, e os da Biblioteconomia, inadequados.

Nos processos da Documentação Museológica, no entanto, há maior facilidade nos processos de coleta, organização e sistematização de informações em fontes qualificadas como 'não convencionais' tratadas de forma que sejam potencializadas como documentos.² Ou seja, diferente dos arquivos, o acervo de um centro de memória empresarial e, em grande parte, dos museus também,

¹ Pode-se ler no Art. 26, Capítulo V do Decreto nº 4.073, de 3 de janeiro de 2002, que "Os proprietários ou detentores de arquivos privados declarados de interesse público e social devem manter preservados os acervos sob sua custódia, ficando sujeito à responsabilidade penal, civil e administrativa, na forma da legislação em vigor, aquele que desfigurar ou destruir documentos de valor permanente". Esse Decreto regulamenta a Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados.

² Em geral, os autores utilizam apenas a palavra *arquivo* para definir os 'documentos de arquivo'. De acordo com Marilena Leite Paes as características que distinguem os arquivos são: Exclusividade de criação e recepção por uma repartição, firma ou instituição; Origem no curso de suas atividades; Caráter orgânico que liga o documento aos outros do mesmo conjunto. Para a autora as coleções de documentos, aqueles que não servem de prova e documentos destacados do conjunto não configuram um arquivo (Paes, 2002). O Dicionário de Terminologia Arquivística, por sua vez, define arquivo (na primeira acepção) como "conjunto de documentos que, independente da natureza e suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas" (Camargo; Bellotto, 1996). Tal definição permite que aceitemos, por ampliação do conceito, a natureza e a forma dos documentos que ingressam nos centros de memória empresarial ainda que de maneira não convencional, de caráter permanente e sem caráter probatório imediato, apenas secundário.

não é formado por documentos que surgiram como tais. Na verdade, as 'fontes não convencionais' configuram grande parte dessas coleções.

Há, nas coleções de centros de memória empresarial, por exemplo, camisetas, *buttons*, propagandas impressas, cartazes, embalagens de produtos, e até mesmo os produtos em si. Esses objetos, ao ingressar na coleção, tornam-se registros de memória. Há, também, depoimentos orais, troféus, itens únicos e fora de contexto, entre outros tantos exemplos.

Essa característica faz do centro de memória empresarial algo mais próximo dos museus do que dos arquivos. A maior dificuldade, no entanto, não está em reconhecer esses itens como objetos de memória ou 'musealizá-los', mas permitir que façam sentido dentro de um sistema que articula as fontes de informação que estão dispersas.

Por isso, ao desenvolver e formatar sistemas de gerenciamento de informação para centros de memória é fundamental conhecer ambos os processos – da Arquivologia e da documentação museológica –, pois nenhuma dessas áreas, de forma independente, resolveria a questão do processamento técnico da informação de maneira adequada à realização dos objetivos do centro de memória como um todo.

É importante para o documentalista que faz a gestão de informações aliar o conhecimento dos processos a uma grande intimidade com a história da empresa e seu cotidiano. A inserção do centro de memória em uma empresa deixa muito claro para quem faz gestão de informação o que significa ser área meio, aquilo que nas empresas chama-se de 'ferramenta de gestão'.

Em grande parte das empresas, o centro de memória faz parte das áreas de comunicação e *marketing*. Embora isso soe um pouco estranho à primeira vista para o mundo externo às empresas, é preciso lembrar que a comunicação e o *marketing* são áreas estratégicas e que têm estreito relacionamento com o *core business*. E em algumas já se reconhece que os arquivos devem ser tratados como áreas estratégicas.

A experiência dos centros de memória empresarial e dos arquivos pessoais permite reflexões contemporâneas sobre o papel das instituições e suas formas de preservação de documentos. Ao comparar tais realidades com a dos museus, que sempre lidaram com cultura material, pareceria mais óbvia a necessidade de se estruturar sistemas flexíveis que respondam de maneira rápida, precisa e verdadeira às demandas de informação, mas também de conhecimento consolidado, para as quais os sistemas de documentação museológica devem estar preparados. Somos constantemente desafiados a pensar a natureza dos objetos/documentos e reconhecer neles aspectos de historicidade

dos quais possamos extrair dados e informações, sejam eles de interesse estratégico ou que venham a contribuir na elaboração de textos e projetos acadêmicos, jornalísticos, educativos etc.

A documentação museológica tem uma particularidade que a distingue dos sistemas de gerenciamento de informação em instituições com funções similares àquelas do museu, ou seja, arquivos, bibliotecas, centros de documentação e centros de memória. Para a Museologia, o objeto musealizado perde suas funções primárias e torna-se documento.

Os objetos museológicos são documentos, fontes primárias de informação. Por isso, a documentação museológica preocupa-se com toda a documentação relativa àqueles mesmos objetos, sejam eles de natureza jurídica, administrativa, cultural, material, bibliográfica, histórica etc. Como estratégia de ação, a documentação museológica sistematiza as informações em bancos de dados com recursos de busca por meio de vocabulários controlados, glossários e tesouros. Além disso, utiliza uma série de processos de registro, tais como inventários e livros de tomo, que garantem o princípio de permanência vinculado aos acervos. Estes não são instrumentos interpretativos, mas registros que podem até mesmo, na ausência de outras fontes, tornar-se fontes primárias.

O objetivo principal da documentação museológica é inserir tais dados em um sistema e formar um *corpus* conceitual que permita sua coerência na coleção, bem como a preservação do acervo em grau máximo. Por isso, a documentação museológica e a conservação são vistas, pela Museologia, como diferentes metodologias que atuam de forma solidária nos procedimentos de salvaguarda patrimonial. Além disso, é por meio do controle das informações sobre o acervo que a área de documentação museológica coordena o gerenciamento de risco que envolve questões jurídicas e o trânsito das obras dentro e fora do museu.

Para se chegar a essa formulação é importante entender que a documentação museológica propõe a estruturação de sistemas que devem responder às necessidades da Museologia contemporânea. Portanto, é importante reiterar que a Museologia é uma ciência. De acordo com Waldisa Rússio, *Museologia* é a ciência que busca estudar e compreender os fenômenos vinculados ao fato museal. E fato museal caracteriza-se como “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o ser humano também pertence e sobre a qual tem poder de agir, relação esta que se processa em um cenário institucionalizado e ideal: o museu” (Rússio, 1990).

Ainda segundo a teoria museológica baseada no fato museal, é necessário extrair dos vestígios, marcas e testemunhos da presença do ser humano sobre a realidade, aqueles que se destacam no meio da massa de objetos criada constantemente. Tais objetos musealizados se caracterizam por possuírem algum grau de significação percebida nos seus aspectos de *documentalidade*, *testemunha-*

lidade e fidelidade. Assim, o processo de musealização, através da manutenção da integridade física e da informação (registro), permite a apreensão transformada dos sentidos dos objetos em outros tempos e espaços.

Dessa forma, entendemos a Museologia como um processo comunicacional dinâmico que, ao retirar determinados objetos da vida cotidiana, permite que seu potencial informativo seja otimizado. Além de permitir várias categorias sociológicas no trato com os objetos, a Museologia vale-se do museu não apenas como ambiente neutro, receptáculo da possibilidade de relação, mas como condição para sistematizar as formas de apreensão do conhecimento e de recriação das diversas memórias, apresentando sua interpretação sobre os fenômenos da realidade.

A informação, que dá sentido aos objetos que estão inseridos num determinado contexto, é, para a Museologia, única, seja como fonte seja como produto. Deve, portanto, ser registrada tal como encontrada. Por isso, os sistemas de gestão da informação como método que permita sua recuperação ágil e precisa devem ser estruturados como uma forma de controle da sua organização, e seus limites de alcance e princípios são estabelecidos em função das características do museu ao qual se vinculam. O sistema de documentação de gestão museológica torna o corpo de informações funcional e lhe dá legitimidade.

Vistas essas características que facilitam o trabalho com cultura material, a Museologia enfrenta, na contemporaneidade, um novo desafio: o patrimônio imaterial e o universo virtual.

Os museus tradicionalmente lidam com objetos materiais e, geralmente, essa materialidade nos dá a falsa noção de que por seu intermédio podemos compreender globalmente os conteúdos distintos de manifestações culturais, práticas científicas e tecnológicas, formas de elaboração de conceitos míticos e históricos e princípios artísticos.

A partir do final da década de 1960, artistas plásticos impulsionados pelo movimento de Maio de 68 na França, acabaram propondo manifestações artísticas que privilegiavam o momento da intervenção sobre o resultado. A partir de então, o conhecimento que se tem sobre um expressivo volume de ações artísticas do período e que se estendem até os dias de hoje resume-se ao registro do evento, parcela nem sempre compreensiva ou totalizante em relação aos possíveis e diversos significados do seu todo. Em outras palavras, trata-se de um residual.

Ao especificar o núcleo de preocupação da Museologia, Waldisa Rússio indiretamente suscita o caráter de transitoriedade da experiência museológica ao qualificá-la como fato – portanto, algo que existe, mas que tem, apenas, duração no tempo, e que corresponde ao tempo da experiência.

O museu como local privilegiado para tais manifestações tornou-se, por extensão, o guardião de tais registros. Estes, ao integrarem um sistema de informações, tornam-se documentos fundamentais para a compreensão tanto de tais movimentos artísticos como também de determinados procedimentos, opções conceituais e estéticas de seus protagonistas, da própria história da arte, e, no limite, colocam em xeque as ações de uma Museologia tradicional propondo novas formas de intervenção nos processos de coleção, armazenagem, organização e disponibilização de informações e dados das coleções sob sua tutela.

Portanto, podemos substituir a noção de objeto pela de fenômenos culturais, manifestações artísticas ou qualquer outro evento que ocorra em um museu ou nele encontre abrigo e preservação por meio da documentação museológica.

Não apenas as coleções, mas novas concepções de museus tais como os ecomuseus, os museus temáticos e mesmo os de arte contemporânea, lidam, sobretudo, com representações mentais, manifestações e até mesmo objetos com obsolescência programada.

Por causa dessas características, até o conceito de patrimônio tem sido sistematicamente revisto e ampliado. Porém, o imaterial nos lembra a função primeira da documentação museológica, que está vinculada à ideia de preservação de acervos não em função de sua presença material pura e simples, mas porque são representativos, significam algo para alguém.

Um novo conceito de patrimônio, que agora abarca, também, as produções do espírito já é, inclusive, objeto de proteção legal desde 2000³ e, portanto, acrescenta novos itens na pauta de preocupações dos profissionais da preservação, em particular, da área de salvaguarda.

A preservação do patrimônio imaterial evidencia a vocação principal da documentação museológica. Esta, para além de propor procedimentos de preservação, organização e disponibilização dos suportes documentais, deve se preocupar, sobretudo, com o conteúdo não material expresso nos acervos museológicos, coleções e afins, método que certos autores qualificam como uma forma de 'conservação intelectual', porque entendem os objetos, conjuntos documentais e acervos como portadores *potenciais* de informação.

A relação museológica é uma linguagem, portanto, uma representação que permite uma vivência, por isso mesmo de caráter irreprodutível, individual e condicionada por fatores que se relacionam com a formação, a origem e o interesse da pessoa que a experimenta.

³ Trata-se do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

As formas de registro que conhecíamos passam, então, a não ser mais suficientes já que, ao lidar com culturas vivas, não se pode pretender que as relações se mantenham sempre iguais. Desse modo, assistimos a diversas tentativas de registrar fatos, eventos e formas culturais que começam a se perder ou se alterar muito drasticamente.

Se a documentação museológica não captura a completude de um fenômeno artístico, cultural ou social, tampouco traduz uma forma sensível. E se, além disso, é objeto de representação, tem como característica estrutural que seja portadora de uma carga ideológica. Tal ideologia se expressa em uma documentação percebida e identificada como parâmetro e referencial que integra e expressa um momento histórico determinado e é também impregnada por ele, ou seja, não lhe é indiferente. Portanto, a documentação museológica e seu método preservam sua legitimidade inscrita dentro de uma historicidade possível.

O conceito de verdade documental, no entanto, do ponto de vista da documentação museológica, não equivale a uma ideia de verdade como princípio irrefutável ou referente de uma experiência investigável, mas se baseia na verificação e aplicação adequada de seus aspectos jurídicos e administrativos que se valem dos recursos da classificação, da determinação tipológica, das formas de descrição, do vocabulário controlado etc.

A documentação museológica do patrimônio imaterial não pode pretender substituí-lo através da permanência material do registro relativo a ele. Porém, esse registro sistemático é que permitirá o reconhecimento de tal fenômeno e da sua singularidade, em outros tempos e outros espaços.

O patrimônio imaterial, sob o ponto de vista da documentação, ou mesmo da salvaguarda patrimonial, nos faz pensar não mais no objeto como testemunho concreto de fatos e eventos, mas em determinadas circunstâncias que dão margem à elaboração da memória, entendendo o conceito de memória não como acúmulo de informações, nem como inventário, mas como princípio de articulação de ideias, tendo os fatos, objetos e registros como vetores de apreensão de diferentes formas de percepção e conhecimento. Por isso, pode-se dizer que a documentação museológica como sistema apresenta-se como canal de acesso e referência, preservando-se de análises e interpretações que excluam outras possíveis elaborações frente aos fenômenos que registra.

Desse modo, pode até mesmo reivindicar sua característica como fonte primária, matéria-prima, da qual críticos, historiadores, cientistas, jornalistas, museólogos e uma infinidade de outros profissionais se valem para uma eventual formulação de conceitos e, no extremo, para o seu próprio reconhecimento como personagens atuantes e responsáveis pela elaboração da sua história.

Referências bibliográficas

BELLOTTO, Heloísa L.; CAMARGO, Ana M. de A. (Coord.). *Dicionário de Terminologia Arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus e Arquivos, 1996.

PAES, Marilena L. *Arquivo: teoria e prática*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

RÚSSIO, Waldisa. O conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos (IBPC)*, Rio de Janeiro, n.3, p.07-12, 1990.

Objetos em arquivos: algumas reflexões sobre gênero documental

Ana Maria de Almeida Camargo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Os documentos de arquivo são, por excelência, textuais. Basta lembrar que o próprio aparecimento da escrita é tributário da necessidade que até hoje os define: a de mediar transações cujo registro, a título de prova, precisa ser estável e duradouro, como extensão ou prolongamento da memória de indivíduos e grupos.

A teoria arquivística admite, no entanto, gêneros diversos, e é preciso entender, em primeiro lugar, os critérios que distinguem os documentos textuais dos não textuais, como a eles se referem certos autores. A própria definição de gênero, que aqui se aplica como categoria capaz de abarcá-los, não desfruta de consenso no cenário terminológico brasileiro. Ao invés de se referir a suporte e formato, como propõem alguns, esvaziando a especificidade de tais termos¹, é mais conveniente associar gênero ao sistema de signos utilizado na comunicação do conteúdo dos documentos.² Nesse sentido é possível distinguir a palavra escrita (texto) dos registros em que predominam o som, a imagem e suas combinações, permitindo a utilização de variantes como documentação textual, audiovisual, sonora e iconográfica. Resta encontrar o nome adequado para designar, na óptica do conceito de gênero, os documentos desprovidos de linguagem: os objetos que, por equívoco, costuma-se denominar tridimensionais, como se tal condição não fosse também a de todos os documentos em seus diferentes suportes (papel, pergaminho, filme, fita magnética, disco óptico etc.).

Coisas, artefatos ou objetos – qual seria a melhor maneira de nomeá-los? A rigor, nenhum desses termos recobriria com perfeição e de maneira excludente o material que, nos arquivos, alcança por vezes o estatuto de documento. Os estudos sobre a linguagem têm enfatizado, por outro lado, que

¹ É o que ocorre com o *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* (2005), que define gênero documental como “reunião de espécies documentais que se assemelham por seus caracteres essenciais, particularmente o suporte e o formato, e que exigem processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso, como documentos audiovisuais, documentos bibliográficos, documentos cartográficos, documentos eletrônicos, documentos filmográficos, documentos iconográficos, documentos micrográficos, documentos textuais”. Chama a atenção nesse enunciado, entre outras impropriedades, a existência de um gênero bibliográfico distinto do textual.

² Conforme se vê no *Dicionário de terminologia arquivística* (1996). Convém advertir que o conceito de gênero encontra ainda outras acepções, formuladas por disciplinas com as quais a ciência arquivística deveria manter relações de maior proximidade; uma delas é a linguística aplicada, a expressão ‘gênero textual’, que compreende o oral e o escrito, equivale a espécie e tipo documental.

todo ato escrito supõe a fabricação de um artefato (objeto escrito),³ o que retira deste termo a força que o poderia distanciar do texto. Talvez devêssemos tomar de empréstimo, da Biblioteconomia, a aplicação da palavra latina *realia* aos objetos coletados na natureza (pedras, conchas, insetos etc.) e também àqueles fabricados pelo homem, artesanal ou industrialmente, em contraponto ao que é literatura⁴ ou ao que é réplica.⁵

O processo de viabilizar e comprovar atividades por meio de gêneros não textuais sempre constituiu um problema para as entidades encarregadas da custódia de arquivos. Por mais que se afirme que abrangem eles documentos de espécie, tipo, suporte, forma, formato, técnica de registro, meio de transmissão e gênero diversos, o que se observa é a diferença de tratamento dispensado aos que escapam aos convencionais registros escritos sobre papel. Sob a alegação de que exigem microclimas e ambientes de armazenamento especiais, acabam ficando apartados de seus contextos de produção, e não apenas fisicamente. Casos de dispersão podem ser encontrados no plano institucional, quando a criação de museus da imagem e do som, por exemplo, acaba por fracionar fundos e dispersá-los; e também no plano metodológico, quando o critério funcional cede lugar a uma abordagem autoral ou temática de documentos individualizados.

Em evento promovido em 1990 pelo Arquivo Nacional do Canadá, sugestivamente intitulado “Documentos que se movem e falam”, inúmeros arquivistas se dispuseram a refletir sobre a questão. A consciência de estar imerso num processo de transformações radicais, com a revolução digital das tecnologias de imagem e som, levou David Bearman a vislumbrar um dos significados importantes de tal mudança: a geração cada vez mais rotineira de “documentos que se movem e falam”. Em outras palavras: os documentos audiovisuais como artefatos literários ou artísticos tornam-se gradativamente menos importantes do que os artefatos audiovisuais como documentos de arquivo.⁶ Os exemplos que oferece apontam, no processo de descrevê-los, para o adequado emprego dos princípios arquivísticos, consolidados a partir dos documentos escritos; é o contexto em que foram produzidos (e disseminados) que constitui a chave para o entendimento de seu significado.

Ao estabelecer o primado do contexto sobre o conteúdo como abordagem essencialmente arquivística, os profissionais da área mantêm-se coerentes com a essência da disciplina em que atuam.

³ Ver, a respeito, o interessante trabalho de Beatrice Fraenkel (2006). Muitos autores têm evocado os textos como objetos que dispõem de forma e materialidade, reforçando a “tendência à autonomia que têm todas as coisas escritas”, conforme Claudine Dardy (2004).

⁴ Como afirmam Antonio Miranda e Elmira Simeão (2002).

⁵ Reália, já grafada em português, aparece no *Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia*, de Murilo Bastos da Cunha e Cordélia Robalinho de Oliveira Cavalcanti (2008), com o sentido coletivo de “objetos, coisas autênticas que existem de fato”.

⁶ Ver: Bearman, 1992. Observe-se o emprego que o autor faz da palavra ‘artefato’, confirmando nossa opção por não elegê-la como designativa dos referidos objetos.

Afinal, os documentos de arquivo retiram seu efeito probatório – razão última pela qual são preservados – das atividades para as quais serviram de instrumento, e o fazem mediante o uso de recursos que lhes são peculiares e que explicitam, via de regra, os sinais de sua própria instrumentalidade. Que recursos são esses?

Um deles é, sem dúvida, a adoção de linguagem predominantemente formular, que corresponde à tentativa de reduzir seus efeitos polissêmicos. A imposição de um sentido que promova seu pronto entendimento justifica o emprego de fórmulas e estruturas narrativas socialmente partilhadas. Nessa medida é que, em meio ao universo do gênero textual, suficientemente amplo para conter os produtos da linguagem escrita em seus múltiplos ambientes discursivos e contextos históricos, originários tanto de instituições (públicas ou privadas) quanto de pessoas, os documentos de arquivo deixam entrever, quase sempre, suas características funcionais. Daí a variedade de espécies utilizadas para viabilizar uma ampla gama de atividades, das que são prescritas por lei às que não têm consequências jurídicas relevantes.⁷ É o que justifica a importância da tipologia documental nos processos de gestão dos arquivos, em suas diferentes fases, e torna o tema sempre atual. Como afirma Bearman:

A noção de que as espécies são poderosos prenúncios dos elementos de conteúdo dos documentos não é nova para os arquivistas. Na verdade, é um instrumento poderoso para a avaliação. Se as regularidades formais não correspondessem fortemente às regularidades de conteúdo, as séries sequer poderiam ser objeto de tabelas de temporalidade.⁸

Outro recurso importante para a caracterização dos documentos textuais provém de elementos não verbais, ligados não apenas a sua configuração física⁹ mas, sobretudo, aos patamares de entendimento identificados por Angelika Menne-Haritz: nos demais documentos da série, na disposição em que os documentos se encontram e na relação entre os documentos do arquivo como um todo (Menne-Haritz, 1998), fazendo com que o lugar ocupado pelo documento no conjunto do arquivo faça parte inseparável de sua funcionalidade e reforce seu caráter probatório. Se tais considerações se aplicam ao universo do gênero textual e nos auxiliam a compreender o sentido

⁷ A ideia de atos sem consequências jurídicas relevantes é desenvolvida por Luciana Duranti, em seu brilhante trabalho sobre a diplomática contemporânea: “Diplomatics: new uses for an old science” (1989-1992).

⁸ Essencialmente preocupado com as microfunções, David Bearman (2011) aborda a relação entre a estrutura de apresentação e a função do texto, levantando a hipótese de interpretá-lo a partir de determinadas chaves formais.

⁹ Julgamos válidas para os arquivos as hipóteses formuladas por McKenzie (1986, p.36) a propósito do livro: “Pretendo descobrir se a forma material dos livros, os elementos não verbais que constituem os sinais tipográficos e a própria disposição do espaço da página, têm função expressiva e contribuem para a produção de sentido”.

dos documentos menos formais ou desprovidos de sinais de validação, estendem-se também, e com muito mais propriedade, aos que se apresentam em outras linguagens.

Pode-se afirmar que em relação aos textuais os documentos de outros gêneros têm funcionado como coadjuvantes ou complementares. É o que ocorre com a iconografia, utilizada como recurso enfático em determinados escritos. E também com documentos que, de natureza icônica, como plantas e mapas, não prescindem de legendas e outras inscrições que lhes confirmam sentido. O caso da fotografia, hoje largamente empregada na cobertura de eventos diversos, é exemplar; as reportagens produzidas só sobrevivem como documentos de arquivo se munidas das informações que as atrelem às circunstâncias de origem. Apesar de tais advertências figurarem, de tempos em tempos, na literatura arquivística, a prática revela o contrário, justificando plenamente os comentários pessimistas de Joan M. Schwartz a propósito das fotografias: “Nós as reproduzimos sem respeitar sua integridade como documentos de arquivo... obscurecemos seu contexto documental e seus vínculos probatórios... desmembramos álbuns... descolamos fotos de determinadas páginas, reduzindo narrativas visuais a imagens isoladas” (Schwartz, 2004). É claro que as imagens estáticas, quando completamente desprovidas de metadados, sequer se enquadram na categoria dos documentos que serviram de pretexto para o referido congresso de 1990: não se movem nem falam. O mesmo acontece com a *realia* que encontramos nos arquivos, tão muda e inerte quanto a documentação fotográfica.

O modelo mais convencional de que dispomos para compreender a presença de objetos nos arquivos vem dos procedimentos periciais, isto é, de diligências feitas por especialistas para esclarecimento de certos fatos. Tais tarefas consistem, basicamente, na produção de provas materiais a partir do recolhimento de vestígios que, uma vez interpretados, passam a fundamentar laudos, pareceres, decisões e outros documentos textuais. A conversão do vestígio material em imagem ou escritura justifica, na maior parte dos casos, seu descarte, mas quando isso não acontece é preciso manter o elo entre o documento textual (relatório, processo judicial, prospecto, diagnóstico etc.) e os objetos que o complementam, à guisa de reforço argumentativo, amostra ou exemplo. A prática forense da juntada, pela qual se agrega ao processo peça que lhe era estranha e que dele passa a fazer parte integrante, nem sempre significa aproximação física dos documentos; as diferenças de suporte, dimensões e formato obrigam a separações que põem em risco sua integridade e acabam provocando a descontextualização dos documentos que não ostentam inscrições ou que as têm padronizadas. O exemplar do produto a ser adquirido em processo de compra, a arma do crime cometido, o livro impresso considerado subversivo, a maquete do aparelho cuja patente é pleiteada ou a obra de arte que se pretende exibir ilustram as situações em que, no âmbito de determinadas entidades, os objetos (que não foram originalmente criados para participar de uma ação administrativa ou dar-lhe suporte) ganham o estatuto de documentos de arquivo por força do instrumento a que estão vinculados.

Uma vez rompidos esses vínculos, os objetos, em sua maioria, deixam de ter o mesmo significado. Escapam dessa condição apenas aqueles que explicitam suas funções e trazem gravadas as circunstâncias em que as exerceram, como as placas de homenagem, os troféus, as condecorações e as insígnias, tão comuns nos arquivos pessoais. Se a estabilidade de sentido é uma das características que diferenciam os arquivos de outras instituições de custódia, como os museus, a impossibilidade de garanti-la faz com que os objetos percam o próprio estatuto documental.¹⁰

É no âmbito dos arquivos pessoais que a presença de objeto se faz sentir de maneira mais intensa. Tal seja o prestígio de seu titular, maior o interesse das instituições de custódia em receber, ao lado do que convencionalmente se identifica como arquivo (papéis avulsos e fotografias), os livros, o mobiliário e o próprio espaço (doméstico ou profissional) em que desenvolveu suas atividades.¹¹ Como distinguir, dentre os inúmeros objetos encontrados nesses conjuntos, aqueles que poderíamos chamar de documentos de arquivo? Talvez a pergunta merecesse outro tipo de formulação: em que medida é possível aplicar a esse material os critérios arquivísticos, isto é, abordá-lo a partir das atividades que lhe deram origem? Nesse caso, além dos objetos cuja funcionalidade é óbvia, por trazerem inscrições que sinalizam as razões de sua acumulação, temos também aqueles cujo sentido se percebe pela presença de cartas e outras mensagens de encaminhamento. Um exemplo interessante é o dos presentes que um chefe de estado recebe durante seu mandato, seja por parte dos governados, a título de homenagem, seja em razão de intensa agenda protocolar que, uma vez conhecida, oferece ao arquivista a chave para contextualizar cada objeto ou a maioria deles.¹²

Em obra coletiva recentemente publicada, *Objets et mémoires*, discute-se o estatuto dos objetos como suportes mnemônicos e a maneira pela qual servem de intermediários em relações sociais diversas. Com seu caráter polissêmico, ao qual é impossível atribuir um discurso ou interpretação única, o objeto mantém sempre fisionomia enigmática e plástica, depende de contínua requalificação e acaba sendo o que os homens dizem e pensam dele (Lenclud, 2007). Afinal, como afirmou Ulpiano Bezerra de Menezes, “os atributos intrínsecos dos artefatos ... incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente” (Menezes, 1998).

Estamos diante da função memorial, a mais difícil de ser identificada, nos arquivos, na medida em que cobre uma imponderável gama de situações. Se os objetos permitem evocar lugares, datas e

¹⁰ Quando isso ocorre, é possível questionar a própria permanência do objeto no arquivo.

¹¹ Essas situações são caracterizadas em artigo sobre o assunto: Camargo, 2009.

¹² O arquivo do ex-presidente da República Fernando Henrique Cardoso oferece inúmeros exemplos desses objetos. Ver: Camargo; Goulart, 2007.

circunstâncias específicas, estabelecendo continuidade em relação a certas experiências, a exemplo do souvenir de viagem, são usados também para mobilizar sentimentos que raras vezes se explicitam e só logramos definir com o apoio de informações sobre seu contexto.¹³

Em artigo publicado em 1995, que trata dos documentos de arquivo no âmbito dos museus e da cultura material, Hugh Taylor (1995) desenvolve curioso raciocínio, associando os arquivos a “ferramentas que incluem não apenas aqueles maravilhosos ‘instrumentos’ legais destinados a dar respostas jurídicas bem específicas, que o estudo da diplomática nos ajuda a esclarecer, mas todo e qualquer material que, na qualidade de registro de uma ação, produz resposta em outra ou na própria pessoa”. Os documentos, para o autor, são instrumentos para a condução de atividades ou relacionamentos,¹⁴ à semelhança de determinados artefatos conservados em museus; transformam-se em ‘signos’ poderosos, do ponto de vista semiótico; constituem fonte de pesquisa e garantia de prova (em oposição a informação sem contexto); e podem ser considerados como que verdadeiras extensões dos homens.

É na qualidade de extensões, no sentido empregado por Hugh Taylor, que acreditamos possam os objetos ser identificados e descritos como documentos de arquivo. Não é preciso, para tanto, rene- gar os fundamentos de uma ciência que se consolidou a partir do gênero textual e, em particular, de documentos com grande poder de autocontextualização,¹⁵ e passar a tratá-los como entidades discretas ou lançar sobre eles um olhar ‘antropológico’.¹⁶ Basta remetê-los às razões que justificam sua presença no arquivo.

Tal condição, longe de nos afastar desse terreno fugidio que tradicionalmente se associa ao do museu como espaço devotado à construção de discursos, remete para o problema da funcionalidade que, não sendo explicitada no próprio objeto, tem que ser buscada em outros documentos ou indícios. Trata-se aqui da própria operação que confere autenticidade aos documentos, admiravelmente resumida por Luciana Duranti: “O único papel importante que os arquivistas têm com relação à autenticidade é descrever contextualmente os documentos sob sua custódia,

¹³ Foi o que aconteceu com a pedra que se encontra no arquivo de Fernando Henrique Cardoso. Trata-se de objeto que manifestantes da CUT atiraram na comitiva presidencial que visitava Campina Grande, na Paraíba, em 19 de maio de 1995. A iniciativa de guardá-la coube ao chefe de gabinete, responsável também pela manifestação de indignação que a acompanha e cujas palavras iniciais não deixam dúvida sobre seu caráter simbólico: “Essa pedra machucou a democracia brasileira”.

¹⁴ Em texto anterior, Hugh Taylor (1992) havia esclarecido que os documentos de arquivo não são sobre determinada atividade; ao contrário, são parte integrante da própria atividade.

¹⁵ Trata-se aqui da força ilocucionária a que se refere David R. Olson (1995).

¹⁶ Partindo de uma visão dos documentos textuais como artefatos discursivos, Béatrice Fraenkel (2008) afirma: “É para a sociologia da ação e do trabalho que eu gostaria de me voltar, a fim de surpreender o objeto escrito no curso da atividade, e não mais numa perspectiva arquivística ou documentária”. Chega a ser paradoxal o fato de a autora sustentar entendimento tão limitado da Arquivologia, fazendo uso exatamente de uma de suas características mais importantes.

tornando explícitas, estabilizando e perpetuando suas relações com o produtor e com os demais documentos” (Duranti, 2011).

Restos de munições dos campos de batalha de Canudos (1896-1897) encontram-se, por exemplo, no arquivo pessoal de Plínio Salgado (1895-1975),¹⁷ porque lhe foram oferecidos, a título de homenagem, quando em campanha política na região. É claro que os combates ao reduto de Antônio Conselheiro não podem ser evocados para contextualizar tais objetos, pois no arquivo de Plínio Salgado constituem eles extensões de outra atividade, ocorrida cinquenta anos depois: a repercussão de um comício de propaganda do Partido de Representação Popular. Seriam supérfluas ou secundárias, nesse caso, informações referentes ao ano de fabricação das peças, aos modelos de arma a que correspondiam, à liga de metal utilizada e a determinados atributos físicos do material. Outros exemplos poderiam ser aqui referidos. Um dos mais interessantes é o do objeto cerimonial indígena que fazia parte da coleção particular do poeta surrealista francês André Breton (1896-1966) e que foi entregue por sua filha à comunidade de origem, na Colúmbia Britânica, em 2003. Marie Mauzé (2008) analisa as transformações no estatuto e no significado (político, cultural e estético) do objeto, concluindo que sua ‘vida social’ é inseparável da maneira pela qual os indivíduos e os grupos o consideram, seja no plano material, seja no simbólico ou imaginário.¹⁸

O gênero documental é um tema instigante, e a *realia*, dentro dele, mais ainda. Embora configurem recortes muito específicos da teoria arquivística, tais temas só podem ser tratados à luz de conceitos amplos e, de preferência, levando em conta o que nos separa das disciplinas com as quais temos mantido, ao longo do tempo, intenso diálogo, especialmente a história. Vale lembrar que o mais desconcertante na prática do historiador, usuário final dos arquivos, é o modo como alimenta o fetichismo do documento à medida que ignora seu caráter de instrumento e o reduz a mero conteúdo, como se as condições em que foi acumulado não desempenhassem nenhum papel na compreensão de seu sentido. Que estas reflexões possam contribuir para a qualificação dos profissionais da área e suscitar novas e mais aprofundadas abordagens.

¹⁷ O fundo Plínio Salgado pertence ao Arquivo do Município de Rio Claro (SP).

¹⁸ Tais observações aplicam-se perfeitamente ao problema que vem sendo discutido em torno da formação dos arquivos de pesquisa dos etnólogos: representam eles, de fato, as comunidades onde se desenvolveu o chamado trabalho de campo ou documentam a própria atividade de pesquisa com seus pressupostos e procedimentos?

Referências bibliográficas

- BEARMAN, David. Contexts of creation and dissemination as approaches to documents that move and speak. In: DOCUMENTS THAT MOVE AND SPEAK: audiovisual archives in the new information age: proceedings of a symposium organized for the International Council of Archives by the National Archives of Canada. München: K. G. Saur, 1992. p.140-149.
- _____. Structural formalisms in documentation: reflecting function and supporting meaning. In: COOK, Terry (Ed.). *Controlling the past: documenting society and institutions: essays in honor of Helen Willa Samuels*. Chicago: Society of American Archivists, 2011. p.241-255.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v.45, n.2, p.27-39, jul.-dez. 2009.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.
- CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Córdélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia*. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.
- DARDY, Claudine. *Objets écrits et graphiques à identifier: les bibelots de la culture écrite*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- DICIONÁRIO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. São Paulo: AAB-SP, 1996.
- DURANTI, Luciana. Diplomatics: new uses for an old science. *Archivaria*, Ottawa, n.28, p.7-27, 1989; n.29, p.4-17, 1989-1990; n.30, p.4-20, 1990; n.31, p.10-25, 1990-1991; n.32, p.6-24, 1991; n.33, p.6-24, 1991-1992.
- _____. Structural and formal analysis: the contribution of diplomatics to archival appraisal in the digital environment. In: HILL, Jennie (Ed.). *The future of archives and recordkeeping: a reader*. London: Facet Publishing, 2011. p.65-88.
- FRAENKEL, Beatrice. Actes écrits, actes oraux: la performativité à l'épreuve de l'écriture. *Études de Communication*, Lille, n.29, p.69-93, 2006.
- _____. Comment tenir un registre? *Langage et Société*, Paris, v.124, n.2, p.59-71, 2008.
- LENCLUD, Gérard. Être un artefact. In: DEBARY, Octave; TURGEON, Laurier (Éd.). *Objets et mémoires*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme; Québec: Presses de l'Université Laval, 2007. p.59-90.
- MAUZÉ, Marie. Trois destinées, un destin: biographie d'une coiffure kwakwaka'wakw. *Gradhiva*, Paris, v.7, n.1, p.100-119, 2008.
- McKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the sociology of texts: the Panizzi Lectures*, 1985. London: The British Library, 1986. p.36.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.89-103, 1998.
- MENNE-HARITZ, Angelika. What can be achieved with archives? In: THE CONCEPT OF RECORD: report from the Second Stockholm Conference on Archival Science and the Concept of Record: 30-31 May 1996. Stockholm: Swedish National Archives, 1998. p.11-25.
- MIRANDA, Antonio; SIMEÃO, Elmira. A conceituação de massa documental e o ciclo de interação entre tecnologia e o registro do conhecimento. *DataGramaZero: revista de Ciência da Informação*, Rio de Janeiro, v.3, n.4, ago. 2002.
- OLSON, David R. A escrita como atividade metalinguística. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (Org.). *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p.267-286. (Múltiplas Escritas).
- SCHWARTZ, Joan M. Negotiating the visual turn: new perspectives on images and archives. *The American Archivist*, Chicago, v.67, p.107-122, 2004. TAYLOR, Hugh. "Heritage" revisited: documents as artifacts in the context of museums and material culture. *Archivaria*, Ottawa, n.40, p.8-30, 1995.
- TAYLOR, Hugh. Opening address. In: DOCUMENTS THAT MOVE AND SPEAK: audiovisual archives in the new information age: proceedings of a symposium organized for the International Council of Archives by the National Archives of Canada. München: K. G. Saur, 1992. p.18-29.

Relato da Mesa 4 “Objetos em arquivos”

Telma Campanha de Carvalho Madio

Faculdade de Filosofia e Ciências – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

As palestras da última mesa do I Seminário Serviços de Informação em Museus complementaram-se, apontando claramente novas estratégias e abordagens que podem ser incorporadas pela Arquivologia, pela Biblioteconomia e pela Museologia, promovendo a intersecção dessas áreas, porém destacou-se o quanto devemos respeitar suas especificidades e diferenças.

Na primeira palestra, Marilúcia Bottallo apontou a necessidade de flexibilização dos profissionais que trabalham com acervos para atender as necessidades e funções administrativas. No momento em que as instituições passam por transformações tecnológicas, as fronteiras entre sistemas documentais e informacionais não são mais tão rígidas; são necessários sistemas híbridos que busquem alcançar o objetivo maior de preservação, reconhecimento, hierarquização e disponibilização dos acervos.

A professora Ana Maria de Almeida Camargo destacou a necessidade de definição das fronteiras entre as áreas e mostrou-nos a experiência de organização de um arquivo pessoal, onde se privilegiaram as linguagens dos objetos, os documentos descritos individualmente e, para efeito de identificação, realizou-se uma rigorosa definição das espécies documentais. O grande diferencial nesse trabalho foi o respeito a um substrato comum a todos os documentos, o contexto de produção e acumulação, espelhando dessa forma a trajetória dos titulares do acervo e as funções desempenhadas por eles, informações próprias e típicas da Arquivologia.

A palestra da professora Maria Cristina Oliveira Bruno apresentou aspectos da Museologia e salientou o momento atual de transformação e os desafios que as áreas devem enfrentar. Discutiu como a Museologia incorpora e trabalha os objetos e o quanto é importante a organização da informação para a historicidade do documento museal. Destacou três aspectos observados nessas instituições: a *construção* das informações pelo Museu; a *função* que as informações têm no Museu; e a *reunião das informações internas* aos Museus, algo que na maioria das vezes não se verifica pela falta de gestão e política adequadas.

Diante do exposto, percebemos o quanto a profissionalização das áreas é fundamental para o apri-

moramento e aprofundamento das questões específicas, mas o diálogo e as parcerias devem ser frequentes, já que as fronteiras, principalmente com o uso das novas tecnologias, tornaram-se tênues e bastante flexíveis.

Os profissionais dessas áreas precisam buscar as intersecções entre elas e perceber que, mais que um tratamento documental rigoroso, exaustivo e estanque, é necessário identificar, compreender e contextualizar os documentos produzidos, inseridos, adquiridos e/ou coletados no Museu de uma forma compartilhada, independentemente de sua materialidade ou do local físico de sua guarda. A informação deve estar acessível e disponível em vários níveis, para atender diferentes usuários e pesquisadores, internos ou externos.

O imperativo no tratamento da Informação em Museus é a discussão e o estabelecimento de Políticas de Gestão que preveem e definem as ações no âmbito museológico, arquivístico e bibliotecológico da instituição, determinando responsabilidades e fluxos entre as áreas, de forma complementar e participativa. Não deve haver exclusão ou sobreposição dessas áreas, mas entendimento e colaboração no desenvolvimento das funções e atividades-fins instituídas no Estatuto e preconizadas na Política institucional, que precisa ser debatida, incorporada, difundida e divulgada tanto internamente como para a sociedade.

Informações em museus: alguns argumentos e muitos desafios

Maria Cristina Oliveira Bruno

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

... ao visitarmos um museu, mal percebemos a complexidade do sistema de relações sociais e simbólicas que tornaram possível a sua formação e asseguram o seu funcionamento. Percorrendo o circuito das exposições, somos levados a esquecer todo processo de produção de cada um dos objetos materiais expostos, a história de cada um deles, como chegaram ao museu, assim como todo trabalho necessário à sua aquisição, classificação, preservação e exibição naquele espaço. Os agentes e as relações que tornam possíveis esses processos ficam na penumbra, em favor do enquadramento institucional dos objetos numa determinada exposição.

Gonçalves, 2007, p.82

O presente ensaio, contextualizado no âmbito dos propósitos indicados na formulação do I Seminário Serviços de Informações em Museus, realizado em novembro de 2010 na Pinacoteca do Estado em São Paulo, busca problematizar o uso da informação nas instituições museológicas considerando as suas metodologias e ferramentas, com base em argumentos que indicam a multiplicidade de suas funções e dos correspondentes desafios que envolvem as desejáveis perspectivas de inovação. Parte do pressuposto de que museu preserva, elabora e gerencia informação, em diferentes suportes, e indica o olhar museológico nesse contexto.

Nas últimas décadas, o museu tem sido alvo de inúmeras abordagens baseadas nos mais distintos enfoques, as quais têm permitido a valorização das suas potencialidades como instituição pública e, ao mesmo tempo, têm possibilitado avaliações sobre sua inoperância diante da rapidez do tempo da vida cotidiana e da circulação da informação por meio de tecnologias eletrônicas. Questiona-se a sua vocação comunicacional, o seu perfil do ponto de vista de gestão administrativa, a sua capacidade preservacionista em relação às expressões culturais, a sua forma de produzir conhecimento novo, os seus limites espaciais determinados por uma arquitetura especializada, mas também, projeta-se a sua capacidade de contribuir com a educação das sociedades, a sua singularidade no que tange ao tratamento da herança patrimonial e a sua capacidade de gerar serviços e produzir vias para o desenvolvimento socioeconômico. É reconhecido nos dias de hoje que as instituições

museológicas estão voltadas para o patrimônio material e imaterial; têm acolhido as expressões culturais virtuais e a participação das comunidades na dinâmica de sua atuação, e têm usufruído das possibilidades que as tecnologias eletrônicas aportam para o gerenciamento e extroversão de seus acervos.

Nas palavras de Andreas Huyssen o museu, há três séculos, tem representado a instituição central para abrigar as querelas entre os antigos e os modernos, entre a tradição e a ruptura, pois

Ele suportou o olho cego do furacão do progresso ao promover a articulação entre nação e a tradição, a herança e o cânone, além de ter proporcionado a planta principal para a construção da legitimidade cultural tanto no sentido nacional como universal. A partir de seus arquivos disciplinares e de suas coleções, ajudou na definição da identidade da cultura ocidental ao desenhar as fronteiras externas e internas baseadas, principalmente, na exclusão e marginalização, assim como na codificação positiva. Ao mesmo tempo, aqueles que defendiam a renovação da vida e da cultura e atacavam o peso morto do passado consideravam o museu moderno um sintoma de ossificação cultural. (Huyssen, 1994, p.35)

Pode-se considerar que na contemporaneidade o museu ocupa um lugar híbrido nas sociedades, pois serve a interesses difusos e muitas vezes antagônicos, mas também, pode-se afirmar que é uma instituição com multivocalidade e com singular orientação adaptativa em diferentes contextos sociais. Entretanto, cabe sublinhar, o museu é um modelo de instituição gerado na Europa renascentista, e por diásporas colonizadoras ao longo dos séculos a sua dispersão alcançou todos os continentes, tornando-se um dos primeiros indicadores da globalização e gerando outras múltiplas rotas de influências recíprocas entre os mais díspares cenários culturais.

Apesar das diferenças entre os enfoques temáticos que exigem atenções específicas e da diversidade dos ambientes onde está localizado, constata-se que o museu deve proteger a herança patrimonial e, a partir dessa ação, produzir conhecimento novo e contribuir com a educação. Na realidade, as ações de proteção, produção e contribuição giram em torno da *informação*, elaborada a partir do reconhecimento das expressões culturais e dos espécimes da natureza que ao serem musealizados assumem o papel de indicadores da memória e de referências patrimoniais.

A abordagem sobre o uso da informação no âmbito das instituições museológicas permite múltiplas possibilidades de análise, e diversos campos de conhecimento têm dedicado reiterados esforços a esses estudos. Para alguns, é relevante verificar de forma minuciosa as inúmeras ferramentas

que têm permitido a organização e a disseminação dos itens que constituem a informação nos museus; para outros, é mais importante compreender a importância das reciprocidades entre as ciências que se ocupam dessa questão; ainda podemos identificar os estudos que se preocupam em polemizar sobre os impactos dessas instituições nas sociedades que têm um cotidiano simultaneamente permeado por desafios da globalização e pautado pelas noções de pertencimento local. Mas também não são poucos os que acreditam que as discussões sobre o uso da informação não tenham nenhum vínculo com o 'mundo dos museus', pois para eles estas instituições não interagem com os dilemas contemporâneos.

Para a Museologia, perspectiva a ser privilegiada neste texto, *informação* é o eixo central das ações museológicas. Entende-se que os museus elaboram novas informações com base no estudo de seus acervos, desenvolvem distintos procedimentos técnicos para a preservação, salvaguarda e comunicação dos suportes da informação e, partindo de sua historicidade, geram novos indicadores documentais que, por sua vez, também se constituem em meios de informação.

Essa centralidade, por sua vez, encontra duas justificativas elementares. Por um lado, os museus têm atravessado os séculos como instituições, por excelência, preparadas para a preservação da cultura material e dos espécimes da natureza apoiados na noção de que são suportes de informação e, por isso, permitem diversas leituras sobre as sociedades e suas relações com o ambiente circundante. Por outro lado, desde o século XX, com o campo de conhecimento já delineado e com a superação de diversos paradigmas que pautaram o pensamento pretérito da Museologia, os estudos museológicos passaram a ser orientados para a compreensão sobre as relações que as sociedades estabelecem com a sua herança patrimonial musealizada, a partir da perspectiva de que essas relações são permeadas pela articulação de distintos níveis e suportes de informação.

De acordo com os esforços de muitos intelectuais, em diversos países, é possível admitir que um avanço considerável para a consolidação desse campo de conhecimento deu-se com as

proposições de Zbynek Stranský e Anna Gregorová (MuWoP, n.1, 1981), seguidas por outros autores, que orientaram a definição da Museologia como o estudo da relação específica do homem com a realidade, que foram apropriadas, ao longo das duas últimas décadas, por diversos especialistas. Cabe sublinhar que essas propostas, para o encaminhamento teórico desta área de conhecimento, receberam uma contribuição fundamental com a ideia de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri sobre a identificação do fato museal como a relação entre homem e o objeto em um cenário (MuWoP, n.2, 1983). (Bruno, 2008, p.3)

Estas colocações sobre o perfil ontológico da Museologia estão aqui apresentadas apenas para sinalizar que o maior interesse desse campo de conhecimento é estudar a transformação do ponto de vista informacional, operada no âmago dos processos museológicos, quando os objetos testemunhos se transformam em objetos diálogos e, ao mesmo tempo, geram novas categorias de informação e produzem novos suportes de informações. Nesse sentido, compreende-se que esses processos estão aliados a outros campos de conhecimento, e os museus dependem da dinâmica interdisciplinar como base para a sua atuação.

Considerando as premissas já indicadas neste ensaio, é possível propor dois argumentos que reiteiram a inserção da informação no universo da instituição museológica:

- a construção da informação nos museus: diversidade de métodos e de funções;
- o gerenciamento da informação institucional: sistemas relacionais.

A informação é construída nos museus com base em distintos métodos documentais, de acordo com os mais variados problemas científicos e artísticos e mediante múltiplos olhares socioculturais. Em alguns casos, essa documentação é elaborada simultaneamente com a constituição dos acervos e, em outros, os acervos já constituídos geram novos documentos de estudo e análise. Mas, ainda em alguns casos, identificam-se os acervos despossuídos dessa documentação primária. Em qualquer uma dessas perspectivas, os acervos que são suportes de informação têm a sua vida institucional permeada, delimitada e projetada por constelações de documentos de diferentes naturezas e que aceitam as suas reiteradas ressignificações, permitindo aos museus as necessárias atualizações e as respectivas justificativas para o seu caráter preservacionista.

Esses documentos, portanto, são essenciais para a consolidação da informação sob a responsabilidade das instituições museológicas. E sobre eles identifica-se que a atenção institucional tem se debruçado nas últimas décadas a partir de discussões e ações que percorrem muitas rotas e envolvem muitos profissionais, notadamente, no que se refere às metodologias de pesquisa que geram novos acervos, aos procedimentos de análise curatorial que colaboram com a interpretação das coleções já existentes, à legislação preservacionista nacional e transnacional, às ferramentas tecnológicas que podem assegurar as inovações nos procedimentos técnicos.

Trata-se de um cenário complexo, envolvido por questões e paradigmas provenientes de diferentes campos de estudo que, por sua vez, projetam os seus próprios problemas e características sobre as instituições museológicas, colaborando para a sua identificação tipológica e caracterização pública e, em especial, permitindo o fomento da sua capacidade de estabelecer uma atuação dinâmica de salvaguarda e comunicação dos seus acervos.

Nesse cenário, onde é possível identificar que os processos museológicos são embasados pela diversidade de métodos documentais que consolidam as suas atividades curatoriais, constata-se também que os museus possibilitam a constituição de conjuntos de documentos com outras funções. Refiro-me à documentação sobre a historicidade da instituição e sobre a trajetória técnica e científica das coleções e acervos; sobre os documentos bibliográficos que quase sempre têm uma sinergia direta com os conteúdos tratados pela instituição e, mais ainda, sobre as mentalidades dos profissionais que atuaram e atuam à frente dos processos museológicos.

Portanto, a construção da informação nos museus parte de diferentes estímulos e perspectivas, é organizada mediante diversos procedimentos metodológicos e, uma vez reunida e preservada, pode desempenhar várias funções internas ao processo curatorial museológico e externas em relação a novas possibilidades de acesso público.

A construção dessa informação museológica, integrada pelos acervos e por seus respectivos planos de estudos e documentação, tem se tornado extremamente complexa.

Por um lado, os suportes e ferramentas dessa informação são cada vez mais plurais; por outro, as demandas de organização e acessibilidade se transformaram em prioridades nos planos das gestões institucionais. Essa constatação nos conduz a outro argumento a ser considerado neste ensaio: a necessidade de diretrizes inovadoras para o gerenciamento da informação institucional que aproxima princípios e procedimentos museológicos dos campos de conhecimento da Arquivologia e Biblioteconomia, além daqueles correspondentes à natureza do acervo institucional.

O necessário gerenciamento conta nos dias de hoje, sem dúvida, com as possibilidades tecnológicas que têm agilizado e qualificado o tratamento da informação, a organização dos acervos e a disponibilização pública dessas informações, mas não é possível desconsiderar algumas características inerentes a esse tipo de gestão. Essa referência corresponde, por exemplo, à diversidade de suportes e normas de procedimentos técnicos que impera nos museus; à legislação diferenciada em relação aos distintos tipos de acervos; como também à diversidade de formações profissionais que interagem nesses procedimentos e que muitas vezes correspondem a corporações distintas e, ainda, à necessidade de espaços arquitetônicos preparados para as distintas funções.

Da mesma forma, as instituições museológicas permitem e, em alguns casos exigem, a consolidação de arquivos, bibliotecas e centros de documentação, que muitas vezes têm uma inserção assimétrica nas gestões institucionais.

A concepção, implantação e desenvolvimento de planos de gestão museológica devem levar em consideração essas características múltiplas dos métodos e das funções de tratamento da informação nos museus e, nesse sentido, as tecnologias eletrônicas têm desempenhado papel fundamental na modernização dos museus, desde que esses planos contem com premissas relacionais na concepção de suas estratégias de gestão e com procedimentos de monitoramento para o acompanhamento das respectivas atividades.

A perspectiva de planejamento museológico já disseminada entre os museus e a possibilidade de planejamentos estratégicos que venham equilibrar as assimetrias nesses contextos não permitem negligenciar alguns desafios que alcançam a necessidade de revisitar os programas de formações profissionais para as distintas áreas que interagem nesses contextos e a necessidade de estabelecer interlocuções interdisciplinares no cotidiano das instituições.

Os argumentos expostos neste ensaio sobre algumas preocupações que envolvem as discussões sobre a *informação nos museus* permitem considerar que ao longo do século XX e, em especial, com a instrumentalização de procedimentos eletrônicos para o tratamento da informação museológica os museus inovaram e ampliaram as suas potencialidades de salvaguarda, apesar de toda a complexidade que envolve as questões aqui tratadas.

Agora, nesta última década, observa-se que as novas tecnologias têm ampliado ainda mais a sua inserção nos cenários museológicos e migrado em direção à experiência museal, permeando os procedimentos expositivos e educativos, definindo cada vez mais a perspectiva comunicacional da informação e projetando a ação pública dos museus para contextos mais amplos. E, com o apoio dessas tecnologias, as instituições museológicas têm procurado ser reconhecidas como

instituições humanizadoras, inventando tradições como dizem os historiadores, explorando noções de pertencimento como afirmam os arqueólogos e antropólogos, desvelando as características socioculturais como esperam os sociólogos, possibilitando a disponibilização de mais um espaço para a inclusão social como profetizam os educadores, entre centenas de outras expectativas que recaem sobre os museus. (Bruno, 2008, p.146)

Para a perspectiva da Museologia, os museus são instituições vocacionadas para o gerenciamento da informação patrimonial e, para tanto, dependem da articulação com outros campos de conhecimento e da noção de planejamento institucional, para que essa administração dos indicadores da memória represente um papel inovador em relação às expectativas da sociedade contemporânea.

Referências bibliográficas

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria – os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: *CADERNOS DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. (Letícia Julião, coord.; José Bittencourt, org.). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p.14-23.

_____. Museu e Museologia: ideias e conceitos. Abordagens para um balanço necessário. In: *WORKSHOP ICOFOM LAM 2008 – Museologia como campo disciplinar*. Rio de Janeiro: Icofom LAM, 2008. p.1-7.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os Museus e a Representação do Brasil. In: *ANTROPOLOGIA DOS OBJETOS: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Ibram/MinC, 2007. p.82-106. (Coleção Museu, Memória e Cidadania, n.2).

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da Amnésia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Iphan, n.23, p.34-57, 1994.

**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

Governador do Estado
Geraldo Alckmin

Secretário de Estado da Cultura
Andrea Matarazzo

Secretário-Adjunto
Luiz Sobral

Chefe de Gabinete
Marília Marton

**Coordenadora da Unidade de
Preservação do Patrimônio Museológico**
Claudinéli Moreira Ramos

Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Ana Maria Belluzzo
Carlos Alberto Cerqueira Lemos
Marilúcia Botallo
Paulo Portella Filho
Regina Silveira
Ruth Sprung Tarasantchi
Paulo Augusto Pasta

Conselho de Orientação Cultural do Memorial da Resistência de São Paulo
Lauro Ávila Pereira
Luis Francisco da Silva Carvalho Filho
Maurice Politi
Paulo Abrão Pires Júnior
Paulo Sergio de Moraes Sarmento Pinheiro
Ricardo Augusto Yamasaki

**ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE
E CULTURA - APAC**
Organização Social de Cultura

Conselho de Administração

Presidente
Nilo Marcos Mingroni Cecco

Vice-Presidente
Julio Landmann

Conselheiros
Ana Carmen Rivaben Longobardi
Carlos Wendel de Magalhães
Denise Aguiar Álvarez
Isaac Aarão Pereira da Silva – representante
dos funcionários
José Olympio Pereira
Maria Luisa de Souza Aranha Melaragno
Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari
Pedro Paulo Filgueiras Barbosa
Sérgio Fingeremann
Tais Gasparian

Diretor Executivo
Marcelo Mattos Araujo

Diretor Financeiro
Miguel Gutierrez

Secretário de Diretoria
Renivaldo Nascimento Brito

Assessora para Assuntos Internacionais
Natasha Barzaghi Geenen

Assessora de Diretoria
Bianca Corazza

Relacionamento e Comunicação
Camila Sampaio Souza Lima
André Luis de Oliveira
Carla Regina de Oliveira
Juliana Rodrigues Lopardo
Julia Souza Ayerbe
Elizabeth Mathias Baptista

Gestão Documental do Acervo
Maria Luiza Moraes
Adriana Miyatake

**Pesquisa em Crítica e
História da Arte**
Ivo Mesquita
Diógenes Moura
Ana Paula Nascimento
Carlos Martins
Giancarlo Hannud
Pedro Nery
Regina Teixeira de Barros
Taisa Palhares
Valéria Piccoli
Mariana Nakiri

Conservação e Restauro
Valéria de Mendonça
Teodora Camargo Carneiro
Ana Lúcia Nakandakare
Manuel Ley Rodriguez
Antonio Carlos Timaco
Camilla Vitti Mariano
Tatiana Russo dos Reis

Ação Educativa

Mila Milene Chiovatto
Amanda Tojal
Gabriela Aidar
Leandro Roman
Andreza Luiza Calsavara
Danielle Christina Vargas Luz
Danielle Rodrigues Amaro
Eduardo Marques Vaz
Gabriela da Conceição Silva
Igor Ferreira Pires
Leandro Mendes da Silva
Luis Roberto Soares dos Santos
Luiz Gustavo Voltane Lourençato
Margarete de Oliveira
Maria Stella da Silva
Sabrina Denise Ribeiro
Solange Rocha da Silva
Tatiane Cristina Gusmão
Telma Cristina Mosken
Heber da Silva Kusano
Maria Christina da Silva Costa
Valdir Alexandre de Oliveira
Valéria Braga Ximenes
Victor Tuon Murari

Biblioteca

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli
Eliane Barbosa Lopes
Leandro Antunes Araujo
Lilian Viana

Centro de Documentação e Memória

Gabriel Moore Bevilacqua
Gustavo Aquino dos Reis
Rosana Carlos Leite

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA

Kátia Regina Felipini Neves
Caroline Grassi Franco de Menezes
Marina de Araujo
Renan Ribeiro Beltrame

Produção e Expografia de Exposições

Regina Franco Viesi
Hiromu Kinoshita
Mirian Sasaki
Mário Bibiano
Flávio da Silva Pires
Eduardo Tadeu da Silva
Elenice dos Santos Lourenço

Programação Gráfica

Claudio Filus

Recursos Humanos e**Atendimento ao Público**

Marcia Regina Guiote Bueno
Alexandre Moreira
Evelyn da Silva Nogueira
Francisco Valdivan da Silva
Ednalva Soares B. Janeiro
Admir Silva Santos Junior
Alcides Santos
Ana Lúcia Astolpho
Andréa Sá de Abreu Neves
Arlete Oliveira de Souza
Celso Stuart de Lira
Cicero Fernandes da Silva
Cleany Pereira dos Santos
Conceli Rocha de Souza
Cristiano Antonio dos Santos
Daniel Barbosa de Lima
Daryl Alexandre Costa

Douglas Rodrigues dos Santos
Edgar Ferreira Lima
Edmunda Melo de Medeiros
Elaine Camilo
Elaine de Lima Pereira
Eliane dos Santos Silva
Elizangela Henrique da Silva
Erick Urias de Moura
Fabiane Cavalcante Teixeira
Fernando Eduardo Almeida David
Francisco Franceli Pereira
Gilson Pimenta de Carvalho
Gilvan Silva dos Anjos
Graziela Cristina B. Américo
Helena Aparecida dos Santos
Henrique Francisco Costa Filho
Iraima de Oliveira Lima
Isaac Aarão Pereira da Silva
Isaias José dos Santos
Janaina Felix da Silva
Janete Farias da Silva
Joanna Angélica S. Marcarin
Joelma Guilherme Silva
Joelma Silva de Oliveira
Joselma Guilherme Silva
Leandra Florentino
Leandro Thiago da Silva
Lurdes Irene da Costa
Lydia Maria Alves de Souza
Márcia Mendes Viana
Marcilene Maria da Silva
Marcio Silveira Dantas
Maria Aldenice da Silva Santos
Maria Aparecia S. Gonçalves
Maria Evaldina N. de Sousa
Maria José de Andrade Santana
Mariana Gomes de Oliveira Penha

Marta Conceição Augusto
Monica Luisa de Jesus
Niceia de Moraes
Patrícia Aparecida Batista de Souza
Paulo Eduardo Duarte Valeo
Paulo Rodrigues Pereira
Paulo Rogério Fernandes
Paulo Sergio dos Santos Correa
Raquel da Silva
Regiane Alves da Rosa
Regiane Gomes da Silva Vieira
Rosemeire dos Santos Cezar
Rosimeire dos Santos Figueiredo
Rozeane Matias dos Santos
Rubenia Maria Carmona
Samanta Meira do Nascimento
Sara Maria Gomes Araujo
Sheila de Siqueira Cardoso
Simone Antunes dos Santos
Thiago Ferreira Ribeiro
Vanessa Caroline Marques Freire
Vera Lucia de Almeida Silva
Vinicius Machado Rocha
Viviane Palomo dos Santos
Wagner Augusto Neves
Walkyria Ferreira da Silva
Wenna Adriana Moura
Willdes Manoel da Silva

Administração e Finanças

Marcelo Costa Dantas
Ana Paula Alencar Quaresma
Fernando Henrique Lau
Geovana Maria da Silva
Marcos Pereira dos Santos
Severino Ramos do Nascimento
Angela Maria Avanço Pombal
Leandro dos Santos Oliveira
Mirian Maria de Jesus

Informática

Robson Serafim Valero
Rodrigo Justino da Silva

Administração dos Edifícios e Serviços

Ozéias Soares
Cláudio Cecílio de Oliveira
Paulo Cesar Ignacio de Souza
Gilberto Oliveira Cortes
Adeildo Marques dos Santos
Alexsandro Bomfim Borges
André Rodrigo Lemes
Antonio José dos Santos
Bruno da Silva Lopes
Cícero Teixeira Peixoto
Cleonice Sabino Rodrigues
Eduardo Nascimento Silva
Erik Henrique Barbosa da Silva
Genilton Simplício dos Santos
Geraldo Santos de Sena
Hamilton Manoel de Jesus
Jairo Vicente
Jonatas Santana Biet
Joilson de Oliveira Mendes
José Maria Alves Lima
José Rubens de Lima Junior

Leandro Aparecido Sires dos Santos
Leandro Figueiredo Ribeiro
Leilson Silva Fernandes
Marcos Cardoso
Raimundo Pereira da Silva
Robson Roberto da Silva
Wagner Luiz de Campos
Wilson da Silva

I Seminário Serviços de Informação em Museus

Auditório VITAE
Estação Pinacoteca
25 e 26 de novembro de 2010

Organização/realização

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Apoio

Fórum Permanente de Museus

Coordenação

Gabriel Moore Forell Bevilacqua
Centro de Documentação e Memória

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli
Biblioteca Walter Wey

Assistência de produção

Eliane Lopes Barbosa
Gustavo Aquino dos Reis
Leandro Antunes Araújo
Lilian Viana
Rosana Carlos Leite
Letícia Brito Sá (estagiária)

Anais I Seminário Serviços de Informação em Museus**Realização**

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Organização/coordenação editorial

Gabriel Moore Forell Bevilacqua
Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli

Produção editorial

Ana Paula Nascimento
Gabriel Moore Forell Bevilacqua
Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli
Rosana Carlos Leite

Revisão

Armando Olivetti

Projeto gráfico

Zol Design

apoio



fórum permanente
museus de arte
entre o público
e o privado