



33

ISSN 1980-4466

revistacpc

edição especial

1º semestre de 2022
São Paulo, SP

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista CPC. São Paulo: CPC-USP, v.17, n. 33 especial, 1. semestre 2022.
Semestral
ISSN 1980-4466

1. Patrimônio cultural. 2. Preservação e conservação de acervos. I. Universidade de São Paulo. Centro de Preservação Cultural. II. Título: Revista CPC.

CDD 025.8

Editora

Flávia Brito do Nascimento – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Comissão Editorial

Beatriz Mugayar Kühl – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Diana Gonçalves Vidal – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Gabriel de Andrade Fernandes – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Simone Scifoni – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Comissão científica

Gabriel Fernandes – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Maurício Cândido da Silva – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Martha Marandino – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Conselho Consultivo

Adilson Avansi de Abreu – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Ascensión Hernández Martínez – Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Espanha
Beatriz Coelho – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Gabriela Lee Alardín – Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Cidade do México, México
Leonardo Castriota – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Maria Beatriz Borba Florenzano – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Maria Inez Turazzi – Instituto Brasileiro de Museus, Brasília, Distrito Federal, Brasil
Marta Catarino Lourenço – Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

Regina Andrade Tirello – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Rosina Trevisan M. Ribeiro – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Silvia Wolff – Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico da Secretaria, Estado da Cultura, São Paulo, São Paulo, Brasil
Walter Pires – Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, São Paulo, Brasil

Editores Executivos

Ana Célia de Moura

Revisão de texto e diagramação

Tikinet Edições Ltda

Projeto Gráfico

HAY Arquitetura e Design

Universidade de São Paulo

Carlos Gilberto Carlotti Junior, Reitor
Maria Arminda do Nascimento Arruda, Vice-Reitora

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Marli Quadros Leite, Pró-Reitora
Hussam El Dine Zaher, Pró-Reitor Adjunto

Centro de Preservação Cultural

Flávia Brito do Nascimento, Diretora
Simone Scifoni, Vice-Diretora

Endereço

Rua Major Diogo, 353, Bela Vista
01324-001 - São Paulo, SP, Brasil
Tel + 55 11 2648 1511/1501
revistacpc@usp.br
<https://www.revistas.usp.br/cpc>
<https://www.facebook.com/revistacpc/>
www.usp.br/cpc

REVISTA CPC

Volume 17

Número 33 Especial

1. semestre/2022

São Paulo

ISSN 1980-4466

EDIÇÃO 33 ESPECIAL (2022) DOSSIÊ MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: PATRIMÔNIO, EXPERIÊNCIAS E REFLEXÕES – PARTE 3

A Revista CPC é uma publicação do Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo. De caráter científico, configura-se como um veículo de discussão e reflexão dedicado às questões afeitas ao patrimônio cultural em seus múltiplos aspectos. A revista é arbitrada, tem periodicidade semestral, é editada em formato eletrônico e está organizada em: artigos originais; resenhas; notícias e depoimentos; e dossiês temáticos. A Revista CPC conta com Comissão Editorial e Conselho Consultivo, composto por especialistas provenientes de universidades públicas estaduais paulistas e de universidades federais, dos órgãos oficiais de preservação do patrimônio cultural e de instituições nacionais e internacionais que desenvolvem trabalhos em áreas afins, bem como pareceristas *ad hoc*. Integrante da rede colaborativa LatinRev - Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades (FLACSO Argentina).

Fontes de indexação

Journals for Free - Diretório de periódicos de acesso livre. Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. LivRe - Revistas de livre acesso (CNEN-MCTIC). Periódicos CAPES - Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-MEC). REDIB - Rede Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. EBSCO - Sociology Source Ultimate.

EDIÇÃO 33 ESPECIAL (2022)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

EDITORIAL	6-7
NOMINATA DE PARECERISTAS	8-11

ARTIGOS

CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL E CIENTÍFICO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO EM TEMPOS DE COVID-19: REFLEXÃO SOBRE AÇÕES INICIAIS E DESAFIOS ARIANE SOELI LAVEZZO, FLÁVIA ANDRÉA MACHADO URZUA, INA HERGERT, JULIANA BECHARA SAFT	12-44
A CRIAÇÃO DO SISTEMA DE MUSEUS, ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UFRJ (SIMAP): DESDOBRAMENTOS DE UMA POLÍTICA CULTURAL UNIVERSITÁRIA DÉBORAH REBELLO LIMA, CLAUDIA RODRIGUES CARVALHO, PATRICIA REGINA SANTOS GARCIA	45-63
ACERVOS E COLEÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS: IDENTIFICAR, CONHECER E DIVULGAR COMO POLÍTICA INSTITUCIONAL DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO UNIVERSITÁRIO SILVANA DE FÁTIMA BOJANOSKI, ANDRÉA LACERDA BACHETTINI, LISIANE GASTAL PEREIRA	64-94
MUSEUS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ: ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO MANUELA SOUTELLO MENDES DA FONSECA SANTOS, ALEGRIA CELIA BENCHIMOL, LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA	95-121
CRIAÇÃO DO MUSEU DO INSTITUTO DE QUÍMICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS) JENIFFER CUTY, HENRI STEPHAN SCHREKKER, MÁRCIA REGINA BERTOTTO	122-141
“TRIANGULAR: ARTE DESTE SÉCULO”: A COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NO MUSEU UNIVERSITÁRIO ANA CANDIDA AVELAR, VICTOR ZAIDEN	142-166
REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP: A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA “NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX” COM A MOSTRA “PROJETOS PARA UM COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960” ANA GONÇALVES MAGALHÃES, PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS, RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO, GUSTAVO BROGNARA, ANDREA AUGUSTO RONQUI, MARIANA LEÃO SILVA, RACHEL VALLEGO, VICTOR TUON MURARI, BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA, JULIANA CAFFÉ, MILENA DE SALLES	167-195
ARTE E CULTURA POPULAR NA ACADEMIA: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO NO ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI CAROLINA RODRIGUES DE LIMA	196-215
GERENCIAMENTO DOCUMENTAL INTEGRADO À GESTÃO DE CONSERVAÇÃO: PROTOCOLOS PARA O ACERVO ARTÍSTICO DA UFMG ANA MARTINS PANISSET, YARA-ACY FRONER	216-241
O MUSEU NACIONAL ALÉM DO PAÇO: TRÊS PROJETOS NO HORTO BOTÂNICO DA QUINTA DA BOA VISTA MARINA CORREIA	242-267

O MUSEU NACIONAL E A CONSTITUIÇÃO DA SAE: ASPECTOS HISTÓRICOS DE SUA FUNÇÃO EDUCATIVA FERNANDA DE LIMA SOUZA, MARIA MARGARIDA GOMES	268-294
COLEÇÕES BIOLÓGICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA: O PROGRAMA DE VISITAÇÃO NA SOCIALIZAÇÃO DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO MARIA AUREA PINHEIRO DE ALMEIDA SILVEIRA, MARILUCE REZENDE MESSIAS, NARCÍSIO COSTA BÍGIO, ANTÔNIO LAFFAYETE PIRES DA SILVEIRA, ALINE ANDRIOLO, CAROLINA RODRIGUES DA COSTA DORIA	295-316
CONTEXTO HISTÓRICO E AÇÕES EDUCATIVAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS DE ARARAQUARA: OS 30 ANOS DE UM MUSEU UNIVERSITÁRIO DO INTERIOR PAULISTA CAMILA SILVEIRA, JOSÉ ANTONIO MARUYAMA	317-340
EDUCAÇÃO MUSEAL E MEDIAÇÃO DO NÚCLEO DE OFIOLOGIA E ANIMAIS PEÇONHENTOS DA BAHIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA JOSEFA ROSIMERE LIRA-DA-SILVA, ROSILÉIA OLIVEIRA DE ALMEIDA, REJÂNE MARIA LIRA-DA-SILVA	341-365
O MUSEU DE ARTE DA UFC, POR ENTRE REINVENÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES: NOTAS EM TEMPOS PANDÊMICOS GRACIELE KARINE SIQUEIRA, SAULO MORENO-ROCHA, HELEM CRISTINA RIBEIRO DE OLIVEIRA CORREIA, KATHLEEN RAELE DE PAIVA SILVEIRA	366-393

EDITORIAL

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p6-7>

Com este último número do *Dossiê Museus universitários: patrimônio, experiências e reflexões*, finalizamos o conjunto composto por três volumes de artigos dedicados ao tema e publicados na *Revista CPC*. Inúmeros desafios foram enfrentados para a produção deste dossiê, elaborado no contexto da pandemia de covid-19. No entanto, como apontado anteriormente, a quantidade de artigos de qualidade enviados à revista e disponibilizados ao longo deste período demonstraram a relevância e a necessidade de que este tema seja explorado nas investigações e produções acadêmicas.

A edição 33 da *Revista CPC* é formada por artigos representativos dos objetivos do *Dossiê*: apresentar reflexões e análises das dimensões de conservação, pesquisa sobre o acervo, educação e comunicação dos museus universitários. Abriga também aspectos históricos, de política cultural e os impactos da pandemia sobre diferentes tipologias de museus.

Este volume chega no momento em que, após intensas discussões e dificuldades no estabelecimento de consensos, é promulgada a nova definição de museus pelo ICOM: “Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas para educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento.”

Neste processo de debates, negociações e acordos para repactuação do que se entende por museu no meio do século XXI, percebem-se inclusões de ideias e de demandas atuais da sociedade, expressas nos termos acessibilidade, diversidade, sustentabilidade e participação das comunidades. Mas, também se identificam reposicionamentos de termos feitos de maneira questionável, na medida em que a educação deixa de ser um objetivo intrínseco e assume

o lugar de fim último dessas instituições, junto ao entretenimento, a reflexão e o compartilhamento de conhecimento. Esvaziar o lugar da educação como parte do processo de constituição dos processos museológicos, e realocá-la para assumir uma posição meramente utilitária, é, a meu ver, não considerar de forma adequada o papel histórico e social dos museus. É ainda não reconhecer que a pesquisa e a prática da educação museal é parte constitutiva dessas instituições e que esta tarefa não deve ser feita apenas depois que os processos museológicos “essenciais” foram estabelecidos.

Novos e desafiantes movimentos esperam os museus, em especial os universitários. Os três volumes do *Dossiê Museus universitários: patrimônio, experiências e reflexões* poderão, com certeza, oferecer ideias, propor caminhos e fundamentar melhor as iniciativas que estão por vir, especialmente neste momento que a pandemia parece ter recuado e que os museus retomam suas atividades e atendimento de público.

Martha Marandino
Editora científica

NOMINATA DE PARECERISTAS

Adriana Mortara Almeida, Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Adriana Pugliese, Universidade Federal do ABC, Santo André,
São Paulo, Brasil

Agnaldo Aricê Caldas Farias, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Alberto Hernandez Neto, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro, Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira, Universidade Federal de
Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil

Ana Lúcia de Abreu Gomes, Universidade de Brasília, Brasília,
Distrito Federal, Brasil

Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Andrea Alexandra do Amaral Silva e Biella, Universidade de
São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Andrea Fernandes Costa, Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Andreza Oliveira Berti, Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Anselmo Mendonça Junior, Universidade Federal de Pernambuco,
Recife, Pernambuco, Brasil

Bruna Marina Portela, Universidade Federal do Paraná, Curitiba,
Paraná, Brasil

Bruno Andrade Pinto Monteiro, Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Macaé, Rio de Janeiro, Brasil

Bruno Melo de Araújo, Universidade Federal de Pernambuco,
Recife, Pernambuco, Brasil

Carla Maria Teixeira Coelho, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Dalton Lopes Martins, Universidade de Brasília, Brasília,
Distrito Federal, Brasil

Daniel Fernando Bovolenta Ovigli, Universidade Federal do Triângulo
Mineiro, Uberaba, Minas Gerais, Brasil

Diego Moreira Matos, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Dinah Tereza Papi de Guimaraens, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Emanuela Sousa Ribeiro, Universidade Federal de Pernambuco,
Recife, Pernambuco, Brasil

Flávia Olegário Palácios, Universidade Federal do Pará, Belém,
Pará, Brasil

Flávia Torreão Corrêa da Silva Thiemann, Universidade Federal de
São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil

Heloisa de Faria Cruz, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Heloísa Maria Bertol Domingues, Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Heloisa Maria Silveira Barbuy, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Isabel Victória Corrêa Van Der Ley Lima, Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Ivan Coelho de Sá, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Jéssica Norberto Rocha, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

José Alfonso Ballesterio-Álvarez, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Juliana Maria de Siqueira, Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias, Lisboa, Portugal

Jurema Luzia de Freitas Sampaio, Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Laércio Evandro Ferracioli da Silva, Instituto Nacional da Mata
Atlântica, Santa Terese, Espírito Santo, Brasil

Leticia Coelho Squeff, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos,
São Paulo, Brasil

Lúcia Glicério Mendonça, Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Rio de Janeiro, Mesquita, Rio de Janeiro, Brasil

Luciana Menezes de Carvalho, Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Luis Paulo de Carvalho Piassi, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Marcelo Carlos Gantos, Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil

Márcia Cristina de Carvalho Pazin Vitoriano, Universidade Estadual
Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, São Paulo, Brasil

Marcos Domingos Siqueira Tavares, Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Marcus Marciano Gonçalves da Silveira, Universidade Federal de
Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Marcus Pinto Soares e Silva, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Maria Ângela Borges Salvadori, Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Maria Cristina Monteiro Pereira de Carvalho, Pontifícia Universidade
Católica, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Maria Esther Alvarez Valente, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Marilene Corrêa Maia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Marivalde Moacir Francelin, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Mônica Santos Dahmouche, Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Rosângela Marques de Britto, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil

Rosária Ono, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Sandra Elena Murrielo, Universidad Nacional de Río Negro, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina

Saulo Güths, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Selma Machado Simão, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Silvania Sousa do Nascimento, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Simone Flores Monteiro, Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Simone Pinheiro Pinto, Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro, Museu Ciência e Vida, Duque de Caxias, Rio de Janeiro, Brasil

Verona Campos Segantini, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Viviane Panelli Sarraf, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, São Paulo, Brasil

CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL E CIENTÍFICO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO EM TEMPOS DE COVID-19:

REFLEXÃO SOBRE AÇÕES INICIAIS E DESAFIOS

ARIANE SOELI LAVEZZO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Graduada em História. Especialista em conservação e restauração de bens móveis pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR-EBA-UFMG). Especialista em conservação e restauro da coleção de pintura e escultura do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9137-0901>

E-mail: alavezzo@usp.br

(continua...)

CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL E CIENTÍFICO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO EM TEMPOS DE COVID-19:

REFLEXÃO SOBRE AÇÕES INICIAIS E DESAFIOS

(continuação)

FLÁVIA ANDRÉA MACHADO URZUA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Graduada em Pedagogia e História. Especialista em organização de arquivos pela
Universidade de São Paulo (USP). Assistente de Conservação e Restauro (Escola SENAI).
Técnica da Seção Técnico Científica de Conservação de Acervos do Museu Paulista da
Universidade de São Paulo (USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5693-5433>

E-mail: flaviaurzua@usp.br

(continua...)

CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL E CIENTÍFICO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO EM TEMPOS DE COVID-19:

REFLEXÃO SOBRE AÇÕES INICIAIS E DESAFIOS

(continuação)

INA HERGERT, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Graduada em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap).
Especialista em Preservação de Documentos e Obras de Arte em papel (Escola SENAI).
Especialista em conservação e restauro do Museu Paulista da Universidade
de São Paulo (USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2971-3314>

E-mail: inahergert@usp.br

(continua...)

CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL E CIENTÍFICO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO EM TEMPOS DE COVID-19:

REFLEXÃO SOBRE AÇÕES INICIAIS E DESAFIOS

(continuação)

JULIANA BECHARA SAFT, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Arquiteta e urbanista. Especialista em avaliação da qualidade do ambiente construído.
Mestra em eficiência energética no edifício e doutora em qualidade ambiental aplicada a
áreas de guarda de acervos pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo (FAUUSP).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1211-6660>

E-mail: jbsaft@gmail.com

DOI:

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p12-44>

RECEBIDO

22/07/2020

APROVADO

03/06/2022

CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL E CIENTÍFICO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO EM TEMPOS DE COVID-19: REFLEXÃO SOBRE AÇÕES INICIAIS E DESAFIOS

ARIANE SOELI LAVEZZO, FLÁVIA ANDRÉA MACHADO URZUA, INA HERGERT, JULIANA BECHARA SAFT

RESUMO

Este artigo propõe lançar uma reflexão sobre a efetividade das respostas da Universidade de São Paulo (USP) para preservação de seus acervos nas primeiras 12 semanas da emergência provocada pelo novo coronavírus. Para isso, o artigo apresenta o levantamento realizado pelo Grupo de Trabalho de Publicações da Rede de Conservação Preventiva da USP, durante a fase inicial da pandemia, para investigação da capacidade de resposta frente a uma ameaça desconhecida: a pandemia pelo vírus Sars-CoV-2, tendo em vista a saúde das pessoas e a conservação preventiva dos acervos das Unidades da Universidade que lidam com o patrimônio cultural e científico. O texto está dividido em três partes. Na primeira, é apresentado o contexto que influencia na capacidade institucional de gerir situações de emergência: a comunicação, o trabalho em equipe e a resiliência nos processos de transformação. Na segunda parte, tem-se um breve histórico das decisões institucionais (até junho de 2020) e, por fim, na terceira parte, são apresentados e discutidos os resultados do questionário, formulado pela REDE e aplicado a funcionários, docentes e discentes da USP. As respostas indicaram que a USP respondeu prontamente para a salvaguarda da saúde física de sua comunidade, no entanto, encontrou alguma dificuldade para atuar, ágil e eficientemente, na proteção dos funcionários terceirizados, da saúde emocional e dos acervos. O ineditismo desta emergência explica, em parte, as dificuldades enfrentadas, porém, também é preciso levar em conta a ausência, em muitas Unidades, de planos e protocolos claros e de treinamento prévio das equipes frente a ameaças pandêmicas.

PALAVRAS-CHAVE

Coronavírus, Conservação preventiva, Patrimônio universitário, Museus universitários.

CONSERVATION OF CULTURAL AND SCIENTIFIC HERITAGE COLLECTIONS AT THE UNIVERSITY OF SÃO PAULO DURING COVID-19 PANDEMIC: REFLECTION ON INITIAL ACTIONS AND CHALLENGES

ARIANE SOELI LAVEZZO, FLÁVIA ANDRÉA MACHADO URZUA, INA HERGERT, JULIANA BECHARA SAFT

ABSTRACT

This paper reflects on the effectiveness of the responses implemented by the University of São Paulo to preserve its collections in the first 12 weeks of the new coronavirus pandemic. To do so, it presents the survey conducted by the Publications Workgroup of the USP Preventive Conservation Network, during the initial phase of the pandemic, to investigate the university's response capacity against an unknown threat: the Sars-CoV-2 pandemic, considering people's health and the preventive conservation of university collections at units that handle cultural and scientific heritage. The text is divided into three parts. The first discusses the context that influences the institutional capacity to manage emergency situations: communication, teamwork and resilience in transformation processes. The second brings a brief history of institutional decisions (until June 2020). Finally, the third part presents and discusses the results of the questionnaire, formulated made by the Network and applied to USP's employees, faculty and students. The answers indicate that USP responded promptly to safeguard the physical health of its community; however, it encountered some difficulty in acting, quickly and efficiently, to protect outsourced employees, emotional health, and its collections. The unprecedented nature of this emergency explains, somewhat, the difficulties faced, but we must also consider the absence, in many Units, of clear plans and protocols and previous team training against pandemic threats.

KEYWORDS

Coronavirus, Preventive conservation, University heritage, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Na experiência ocidental contemporânea, o ser humano, ao se deparar com situações que divergem de sua rotina habitual, frequentemente, chama a esses episódios de eventos. Quando os resultados desses eventos são percebidos como negativos, recebem o nome de eventos adversos. Na tentativa de lidar com esses episódios, tem-se uma vasta literatura com propostas de métodos para identificá-los, gerenciá-los e até mesmo controlá-los. Porém, não é fácil lidar com a adversidade. A pandemia do novo coronavírus Sars-CoV-2, iniciada no primeiro semestre de 2020, é um bom exemplo desse ineditismo. Assim, como abordar o fator desconhecido, inerente a essas situações? Este artigo busca refletir sobre o impacto do início da pandemia nas atividades desempenhadas pelos profissionais que lidam direta ou indiretamente com os acervos do patrimônio cultural e científico da Universidade de São Paulo (USP), como esta estrutura de preservação suportou o impacto inicial deste evento e quais lições podem ser aprendidas com vistas ao seu aprimoramento.

Momentos adversos pedem calma e ponderação, bem como decisões realistas, ações compatíveis com os recursos disponíveis e comunicação adequada entre todos os envolvidos (TERTI et al., 2019). O objetivo é reduzir o impacto (danos ou perdas) para as pessoas, o patrimônio e a instituição. As práticas para a manutenção da memória se expandiram a partir da necessidade de cuidar do patrimônio que conecta o ser humano com seus antepassados, seja ele tangível ou intangível, material ou imaterial, e se desenvolveram da milenar prática da guarda e da cópia, passando pelas técnicas modernas de restauro e conservação curativa e avançando para os métodos contemporâneos de conservação preventiva e preservação sustentável (ROSE; HAWKS; WALLER, 2019).

Pode-se definir preservação sustentável como o conjunto de medidas que visa a garantir o melhor cuidado do patrimônio, dentro das possibilidades próprias de uma dada instituição, de tal modo que, tanto as coleções, como a sua conservação, possam ser sustentadas ao longo do tempo, com o menor impacto possível para o planeta (RIT, 2020). A conservação preventiva de acervos pode ser entendida como o conjunto de medidas que visam à proteção das coleções das ameaças, por meio da identificação e mitigação ou eliminação dos riscos antes que eles possam causar danos ou perdas aos bens (AIC, 2020). A preservação sustentável não exclui a conservação

preventiva, mas a complementa, indicando a importância de compatibilizar as ações preventivas com as condições disponíveis em cada instituição. Do mesmo modo, a conservação preventiva não exclui a necessidade de ações de restauro e de conservação curativa de bens, ao contrário, as torna mais racionais na medida em que minimiza o seu uso, por serem elas ações que demandam muitos recursos (STANIFORTH, 2013).

A emergência provocada pelo vírus Sars-CoV-2, que se iniciou em 2020, é um evento adverso muito distinto, cujo impacto está prioritariamente sobre as pessoas e, portanto, sobre toda a cadeia responsável, direta ou indiretamente, pelo cuidado e pela gestão dos acervos, porém, não imediatamente sobre as obras, tendo consequências inesperadas e difíceis de mensurar (UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, 2020). Este artigo, sendo um retrato do início de um processo que iria perdurar por muito tempo, procura refletir sobre as ações de pronta resposta propostas, no Brasil e no mundo, fornecendo subsídios que podem contribuir com a definição de procedimentos mais eficientes, baseados em um diagnóstico das respostas institucionais à pandemia, salientando-se que este artigo retrata o período mais crítico e conturbado da pandemia pela perspectiva da gestão de riscos: o seu princípio, quando ainda não se tinha nenhuma clareza de quais as medidas mais adequadas. A memória das dificuldades iniciais pode contribuir com o planejamento das ações de mitigação de futuras ameaças similares.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO: A GESTÃO DA TRANSFORMAÇÃO

A ênfase em uma ação coletiva durante momentos de crise pôde ser observada na experiência com a pandemia por covid-19, e as instituições com acervos não ficaram à parte das mudanças. As consequências dessa emergência demandam e demandarão, ao longo dos próximos anos, habilidade para se fazer transições, e capacidade de adaptação a novas condições. Porém, como enfrentar esse processo de transformação, o que e como mudar para fortalecer o trabalho das instituições, ultrapassar o período de incertezas sem grandes perdas e adentrar uma nova realidade, pós-pandêmica, da maneira mais planejada possível?

Uma gestão da transformação bem sucedida demanda, invariavelmente, investimentos em comunicação e liderança dentro das

instituições (YUE et al., 2019). Assim também na área da conservação do patrimônio, esses aspectos precisam ganhar maior destaque. As instituições que abrigam acervos, assim como suas equipes, devem ser fortalecidas em suas ações, principalmente diante de possíveis reestruturações que tendem a ocorrer em consequência dos impactos de uma pandemia. Instituições resilientes são aquelas que entendem que os impactos podem conter oportunidades para a revisão de seus objetivos, valores e modos de operar.

A gestão da transformação depende da comunicação, do preparo da equipe, da sua operacionalização dentro da instituição e da liderança na gestão dos processos e das iniciativas. Uma mudança nos procedimentos requer simultaneamente uma mudança nos comportamentos. No entanto, pessoas não costumam mudar facilmente seus modos de pensar e agir e, se a mentalidade não está alinhada ao comportamento, o sucesso de uma mobilização inicial como resposta à emergência pode se diluir com o retorno a velhos hábitos e modos de agir (DE SMET, 2018). Um processo de transformação requer que crenças, valores, emoções e modos de pensar individuais sejam abordados (SNEADER; SINGHAL, 2020). Diante da necessidade de mudança, surgem algumas perguntas típicas: por que eu devo mudar? O que eu devo mudar? Como eu devo mudar? Para cada pergunta formulada, as respostas têm duplo caráter, por um lado ideias propositivas e, por outro, medos e resistências.

As instituições precisam olhar com muita atenção para seu sistema operacional. A implementação de novos programas e projetos e o desempenho quanto aos objetivos pretendidos devem ser acompanhados de um processo de revisão por meio de ferramentas adequadas. O papel da comunicação neste contexto precisa ser pensado e preparado segundo seu conteúdo, estrutura e estilo. Para cada situação, para cada objetivo, é importante escolher um conjunto de símbolos compatível com o significado da mensagem que se deseja transmitir. Os participantes de uma equipe precisam entender o porquê de se importarem e se empenharem em participar dela (GOLEMAN, 2009).

Em estudo publicado na revista *Nature* em 30 de abril de 2020, intitulado "O uso das ciências social e comportamental como apoio à resposta à pandemia por covid-19":

[...] os autores apontam que as mensagens que mais surtem efeito, sejam elas transmitidas pela mídia ou pelos líderes, normalmente obedecem a alguns requisitos, como enfatizar os benefícios para o indivíduo em seguir as novas normas, focar na proteção de outros, alinhar-se a valores morais da pessoa e apelar para o consenso científico, social ou mesmo para a aprovação do grupo ao qual o indivíduo pertence (JULIÃO, 2020).

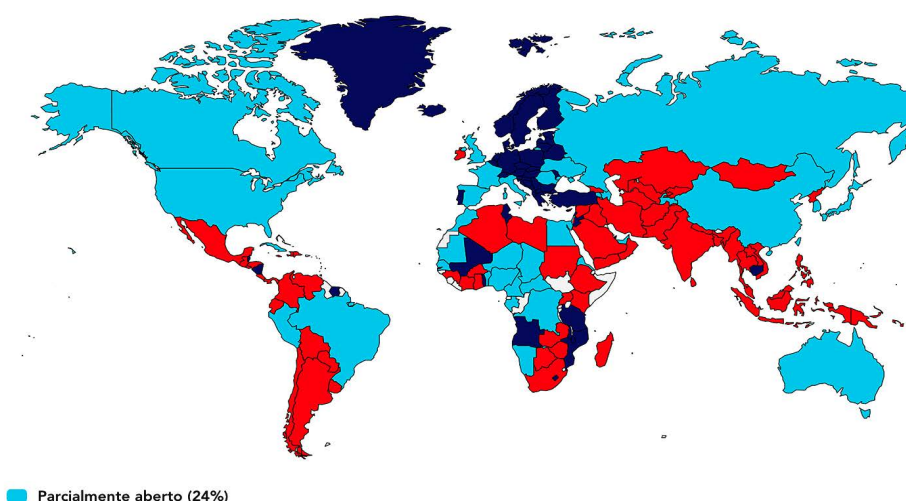
2.1 O impacto do aparecimento da pandemia por covid-19

A primeira medida protetiva adotada pelas instituições como resposta frente à emergência pela covid-19, em março de 2020, foi a decretação da quarentena, com consequente aumento no uso de mecanismos de comunicação virtuais, principalmente pela *internet*. Vivenciou-se uma situação inédita: todas as instituições foram fechadas simultaneamente, total ou parcialmente, e precisaram, em questão de dias, rever seus procedimentos decisórios e de comunicação (Figura 1). Esses procedimentos, nas instituições que lidam com o patrimônio, se dão em diferentes níveis: chefias, equipes e públicos. Cada um desses segmentos demanda o uso de uma linguagem específica, que deve considerar: as características próprias de cada grupo, os aspectos específicos da instituição, como missão, função, história, recursos, dentre outros; e o contexto, neste caso, as incertezas associadas a uma pandemia por um vírus novo e desconhecido.

FIGURA 1

Acesso público (06.07.2020)

Acesso público ao patrimônio cultural, no mundo, no primeiro semestre de 2020. Fonte: <https://en.unesco.org/covid19/cultureresponse/monitoring-world-heritage-site-closures>. Acesso em: 6 jul. 2020.



Com as medidas de distanciamento social, as equipes entraram em teletrabalho, e problemas de comunicação interna e externa, preexistentes, ficaram evidenciados. As ferramentas virtuais precisaram ser escolhidas durante o curso da epidemia, e a eficiência de cada sistema foi testada e percebida aos poucos. Constatou-se que a prioridade deveria estar nos instrumentos que favorecessem a disseminação de conteúdos corretos, factuais, pautados na realidade, explicados de maneira clara e acessível para cada tipo de usuário. De acordo com a recomendação da Aliança Americana de Museus (AAM, 2020), a comunicação com os funcionários e o público deveria ser frequente e proativa, permitindo o diálogo e a informação sobre os planos e protocolos estabelecidos para a proteção à saúde e segurança de todos.

Com o aparecimento de uma nova realidade, as interações diretas entre pessoas foram reduzidas e, na medida do possível, substituídas por interações virtuais. Assim, o acesso e o domínio de tecnologias computacionais passaram a ser fundamentais para a viabilização dos trabalhos. Porém, sabe-se que essa não é uma realidade para a maioria das instituições. Saberes, habilidades e práticas não são homogêneos entre as equipes que trabalham com a conservação de acervos. O acesso à internet, equipamentos e *softwares* também não.

Sem que as equipes estejam adequadamente qualificadas e preparadas para ações de curto, médio ou longo prazo, em acordo com os objetivos da instituição, as transformações necessárias para se ter uma resposta adequada durante e após a pandemia tendem a não ocorrer. O principal desafio encontra-se na seleção das prioridades e na definição de rotinas mesmo sem um conhecimento completo e consolidado do comportamento do vírus e das consequências da contaminação, como era o caso do início da pandemia. Para uma futura retomada das atividades presenciais, era preciso prever, também, diversas adaptações, tanto nos espaços, como na manutenção e uso das facilidades. O treinamento das equipes precisava considerar os fatores que garantissem respostas eficazes e a proteção à vida humana.

2.2 Gestão de riscos

Na comunidade internacional, é consenso que bibliotecas, museus e outras instituições culturais perdem recursos importantes pela ausência de planos de emergência (AVRAMI et al., 2019). A gestão de riscos

ainda é preponderante em países desenvolvidos, onde as instituições estão estruturadas há mais tempo. No entanto, é necessário que ela seja adaptada e implementada dentro das condições financeiras e culturais do Brasil, sob pena de novos eventos adversos resultarem em grandes danos e perdas de acervos.

De acordo com o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM), gestão de riscos é um processo contínuo que demanda monitoramento, ajustes das ações e medidas de tratamento adotadas conforme a necessidade, para assegurar que os impactos negativos sobre os objetos sejam minimizados no curto, médio e longo prazo (ICCROM, 2017). Uma gestão integrada terá melhores resultados se considerar os riscos tanto para pessoas quanto para as coleções.

As políticas de gestão de riscos dentro de uma instituição se baseiam em planos de emergência, diagnósticos precisos, treinamento apropriado, organização de equipes de resgate e conexão com instituições de apoio externo. Este processo deve ser visto como uma medida de prevenção e deve ocorrer antes da emergência se instalar (HENDERSON, 2018). Os planos, de preferência documentos escritos, devem ser entendidos como norteadores para as equipes envolvidas, principalmente quando se trata de equipes pequenas e pouco especializadas.

Quando áreas de guarda e salas expositivas ficam fechadas por longos períodos, há uma ampliação dos riscos, pois a equipe não está sempre presente, o que tem impacto nas rotinas. Durante uma epidemia ou pandemia, os principais riscos para os objetos estão relacionados às condições ambientais alteradas ou interrompidas, como, por exemplo, rotinas de ventilação, manutenção, limpeza e controle de pragas. Se as equipes de segurança forem modificadas ou desmobilizadas, a atenção às ameaças por roubo e vandalismo também precisa ser redobrada.

Agências internacionais para a conservação preventiva de acervos propuseram que fossem acrescentados, aos planos de gestão de riscos, procedimentos para resposta a epidemias ou pandemias, com estratégias para quatro possíveis cenários (SILK, 2020). No primeiro cenário, ou fase zero, preparatória, tem-se a identificação do patógeno, com os edifícios ainda abertos para funcionários e públicos, sem necessidade de restrições de acesso

e uso. No segundo cenário, ou fase um, de ocupação mínima, a instituição é fechada ao público e opera em forma de rodízio, com uma equipe treinada para atividades de vistoria e execução de ações de preservação do acervo e funcionamento institucional. Nesta fase, os funcionários do grupo de risco devem ser remanejados para teletrabalho ou licença em domicílio. No terceiro cenário, ou fase dois, de evacuação ou *lockdown*, a instituição deve ficar fechada, sem nenhum acesso ou com acesso apenas de forma muito limitada, ficando todos os funcionários em domicílio. No quarto cenário, ou fase três, de retomada, a emergência terminou e a maioria ou todos os funcionários podem voltar ao trabalho presencial, e os edifícios podem ser reabertos ao público.

3 DIRETRIZES INTERNACIONAIS E NACIONAIS

Como resposta inicial à decretação da pandemia, diversas instituições fizeram compilações de diretrizes e protocolos propostos ou sugeridos pelos órgãos responsáveis pela proteção de pessoas e patrimônios contra o novo coronavírus (CCI, 2020; IFLA, 2020; BNE, 2020; MUSEUMS ASSOCIATION, 2020; AICCM, 2020). No Brasil, o Icom (2020) e o Ibram (2020) foram os protagonistas na disseminação de informações relevantes nesse primeiro momento. Destaca-se o gradativo incremento na colaboração em nível nacional e internacional. Dentro da USP, a Rede USP de Profissionais de Museus e Acervos elaborou um documento que propunha diretrizes e protocolos para orientação dos profissionais de museus ou instituições que abrigam acervos e recebem público (SILVA, 2020).

As recomendações seguiram em constante aprimoramento e atualização, conforme se desenvolviam as pesquisas que buscavam entender o comportamento do vírus. Posteriormente, diversas agências brasileiras, tais como Anvisa, FioCruz e Butantan, foram fundamentais na consolidação dos dados e recomendações. Além disso, cabe salientar que diretrizes são recomendações amplas e, por isso, precisam ser adaptadas às características de cada instituição, bem como complementadas com normativas específicas e atualizadas pelos órgãos de Saúde (JOHNS HOPKINS, 2020), Trabalho (AIHA, 2020) e Construção Civil (ASHRAE, 2020).

Sob a perspectiva da conservação preventiva do patrimônio e, conseqüentemente, da gestão de riscos, as atividades de conservação,

manutenção e higienização de ambientes e facilidades dos edifícios que contêm acervos foram aspectos de grande relevância. O coronavírus é mais um patógeno que precisará ser monitorado e controlado, juntamente com todas as outras ameaças biológicas por vírus, fungos e bactérias nocivos aos seres humanos ou às coleções.

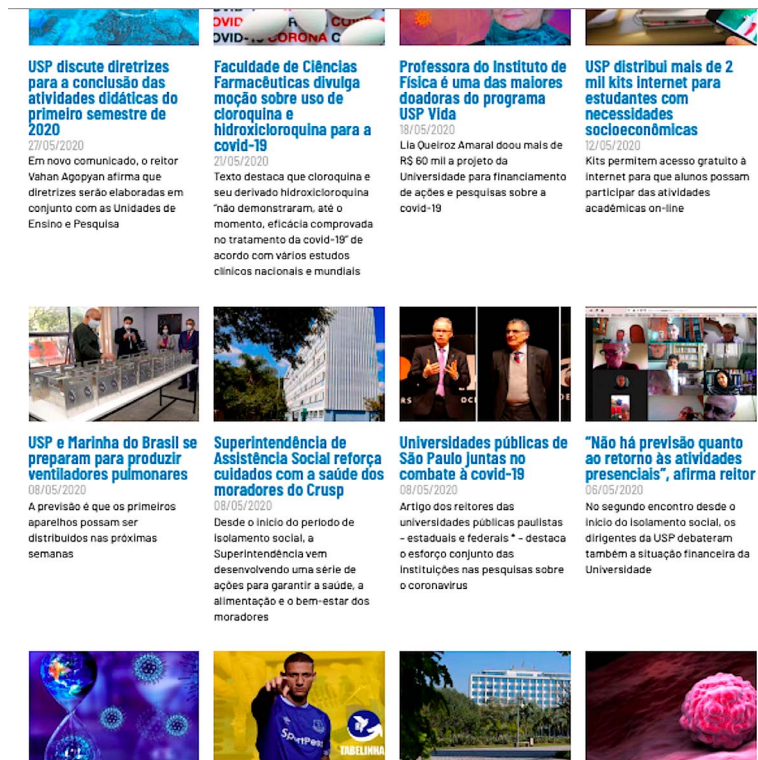
4 A RESPOSTA DA USP À PANDEMIA: O PRIMEIRO SEMESTRE DE 2020

As primeiras notícias de que um novo vírus havia sido identificado vieram da China em meados de dezembro de 2019. Pouco depois ele foi identificado como sendo da família *Coronaviridae*, associada à Síndrome Respiratória Aguda Grave (SRAG) em seres humanos. Nos primeiros dias de 2020, a epidemia já estava estabelecida, porém limitada à cidade de Wuhan na região de Hubei no centro-leste chinês. Em 26 de fevereiro de 2020, foi confirmado o primeiro caso de covid-19 no Brasil. A globalização aliada à facilidade de transmissão do vírus de uma pessoa para outra fez com que, em cerca de três meses, a epidemia se transformasse em uma pandemia mundial, com um espalhamento e uma rapidez jamais observados em pandemias anteriores.

Em 5 de março de 2020, o Brasil confirmou a primeira transmissão interna. Constatou-se que São Paulo era o epicentro da doença no país. Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou pandemia por Sars-CoV-2. No mesmo dia, o reitor da USP, prof. Dr. Vahan Agopyan, fez seu primeiro comunicado à comunidade instituindo um Comitê Permanente para monitoramento da doença. No dia seguinte, o Conselho de Reitores das Universidades Estaduais Paulistas (CRUESP) emitiu nota com recomendações iniciais, baseadas nas poucas evidências existentes naquele momento. Ficaram proibidas as aglomerações com mais de 100 pessoas, visitas em grupo aos museus, atividades de extensão com pessoas com mais de 60 anos e viagens acadêmicas. No dia 13, a Superintendência de Comunicação Social lançou um *site* com o objetivo de reunir todas as informações sobre as ações da Universidade no enfrentamento da emergência por covid-19 (Figura 2).

FIGURA 2

Site "Notícias sobre COVID-19".
Fonte: Jornal da USP. Disponível em: <https://jornal.usp.br/coronavirus/>. Acesso em: 18 jun. 2020.



Poucos dias depois, em 16 de março de 2020, com o rápido espalhamento da doença, medidas mais drásticas tiveram de ser adotadas: a suspensão das aulas presenciais de graduação, de todas as atividades culturais e de extensão, dos eventos científicos e comemorativos e de qualquer visita a museus da Universidade. Essas medidas entraram em vigor no dia seguinte. Entre a decretação de pandemia pela OMS e a suspensão de grande parte das atividades universitárias, funcionários, docentes e discentes tiveram apenas cinco dias para se organizarem. A mensagem do reitor também instituiu que, a partir de 23 de março de 2020, estavam suspensas as atividades das creches, da Escola de Aplicação e das escolas técnicas, bem como o trabalho presencial de todos os funcionários pertencentes ao grupo de risco (idosos ou com doenças preexistentes). Foram mantidas apenas atividades de pesquisa e administrativas.

Mesmo com o ineditismo da emergência e a carência de dados sobre a doença e de protocolos médico-sanitários, destaca-se a prontidão da Universidade nas respostas para garantir a segurança física de toda a comunidade. Em 17 de março de 2020, a Coordenadoria de Administração Geral encaminhou um documento aos diretores das Unidades complementando

e esclarecendo a mensagem anterior. Ficou estabelecido o trabalho por revezamento, por escalonamento e por teletrabalho. Decidiu-se, naquele momento, que deveriam trabalhar somente em domicílio as pessoas com mais de 60 anos, com doenças preexistentes, com filhos de até 10 anos e as gestantes. Estabeleceu-se também a quarentena de 14 dias para pessoas que retornavam do exterior, com sintomas de gripe e com suspeita ou confirmação de covid-19.

O reitor se comunicou novamente com a comunidade em 20 de março de 2020, e a mensagem tinha por objetivo, diante da gravidade crescente da pandemia, complementar o documento anterior. Dessa vez, o grupo que deveria permanecer exclusivamente em teletrabalho foi ampliado a todos aqueles que compartilhavam moradia com pessoas idosas ou com doenças preexistentes e homens com nascimento de filho previsto para até 30 dias. As regras eram válidas para todos os funcionários, exceto aqueles da área da Saúde, que deveriam obedecer a recomendações específicas. Salientou-se a importância de todas as Unidades planejarem ações de manutenção para prevenir ameaças às instalações universitárias. No mesmo dia, o governo do estado de São Paulo decretou estado de calamidade pública e de quarentena para todo o estado a partir de 24 de março.

Assim, em uma quarta mensagem, em 23 de março de 2020, o reitor confirmou o decreto estadual e instituiu a quarentena para toda a USP. Houve especial destaque à importância de que cada Unidade se planejasse para garantir a saúde de todos os trabalhadores, próprios e terceirizados, bem como a manutenção das atividades essenciais ao funcionamento básico e à segurança das instalações. O CRUESP se manifestou em 24 de março, reiterando a suspensão das atividades presenciais, com exceção daquelas essenciais, e autorizando o teletrabalho e o ensino à distância, sempre que possível, para que todos pudessem se manter ativos e produtivos. A mensagem destacava a importância de se assegurar a saúde física e mental de toda a comunidade universitária.

Entre o início da pandemia e a quarentena total, passaram-se apenas 13 dias. Todos os esforços se voltaram para a busca de soluções que respondessem às determinações da reitoria: aplicar medidas que garantissem a saúde física e mental das pessoas e a segurança e a conservação dos bens e do patrimônio da Universidade. Dado o ineditismo e a extensão da pandemia,

não havia muitas referências ou protocolos, nacionais ou internacionais, para embasar as decisões. O mundo inteiro estava aprendendo com o desenrolar da crise. Treze dias depois, em 6 de abril de 2020, a reitoria fez um novo comunicado para explicar que a quarentena se prolongaria por prazo indeterminado, tendo em vista a segurança de servidores e estudantes.

Em 27 de abril de 2020, foram feitos o sexto e sétimo comunicados do reitor. Neles, destacou-se novamente a importância de se assegurar a saúde mental de todos, reduzindo-se os níveis de ansiedade e, para isso, era importante que toda a comunidade se conscientizasse que, dada as características da doença, não era possível elaborar planos de longo prazo, e as decisões tomadas precisariam ser revistas com frequência. Mais importante do que responder a quando se daria o fim da quarentena era garantir a segurança de todos. Foi explicado também que estava assegurada às Unidades autonomia para decidir as melhores estratégias e, portanto, cabia aos responsáveis e aos dirigentes o detalhamento das diretrizes locais. O Plano de Readequação para o ano acadêmico de 2020, publicado em 26 de maio, explicitou que, em nome da “proteção e preservação da saúde e da vida”, as atividades acadêmicas de 2020 só poderiam ser realizadas de forma remota e que atividades presenciais possivelmente seriam retomadas em janeiro de 2021, o que, posteriormente, não se confirmou.

Somado aos grandes desafios impostos pelo vírus em si, constatou-se que também seria preciso encontrar mecanismos para enfrentar os dilemas econômicos resultantes da pandemia: corte de verbas e funcionários, inviabilização de projetos em andamento, cancelamento de acordos e parcerias, interrupção de patrocínios, dentre outros. O prolongamento da quarentena e a retomada lenta e gradual das atividades econômicas, realizada em etapas, vinculadas à taxa de ocupação dos leitos de UTI, evidenciou o impacto econômico da crise sanitária e demandou da Universidade medidas para contenção de gastos.

Em 22 de maio de 2020, foi publicada a Portaria GR nº 7639, que trata da revisão dos contratos de prestação de serviços pelas Unidades e redução de todas as atividades não essenciais. A medida evidencia a complexidade de uma emergência dessa natureza para o patrimônio: por um lado, é preciso assegurar a adequada gestão dos recursos disponíveis, por outro, a redução dos serviços terceirizados expõe riscos por deficiência nos serviços de

limpeza, manutenção e segurança, dada a possível diminuição de pessoal. Em junho de 2020, a Pró-Reitoria de Pesquisa da USP divulgou um plano para a retomada de atividades presenciais com especificações criteriosas dos fatores a serem considerados por cada Unidade ou local de pesquisa. Destacam-se: realizar as atividades presenciais o mínimo necessário; garantir o máximo afastamento entre as pessoas; impedir aglomerações, limitando-se o número de usuários; planejar as atividades com antecedência; realizar treinamentos; e utilizar todos os procedimentos de segurança e higiene.

5 AÇÃO DA REDE: QUESTIONÁRIO COVID-19

A REDE de Conservação Preventiva da USP tem como parte da sua missão proporcionar a troca de conhecimento e de boas práticas entre as diversas Unidades com acervos nos *campi* da USP. A Universidade reúne 45 espaços de coleções, distribuídos em sete cidades do Estado de São Paulo: Itu, Piracicaba, Ribeirão Preto, Santos, São Carlos, São Paulo e São Sebastião. São 36 milhões de peças guardadas que, antes da pandemia de covid-19, recebiam um público anual estimado em 3,5 milhões de pessoas. São lugares como o Museu de Geociências, o Museu de Anatomia Humana, o Museu Oceanográfico e o Parque Cientec.

Durante o período da pandemia por coronavírus, a REDE se dispôs a contribuir com a compilação de dados e reflexão sobre a gestão dos riscos associados à covid-19 para pessoas, edifícios e acervos, tanto para o período de quarentena como para a retomada das atividades.

5.1 Problemática, objetivos e método

A pandemia por Sars-CoV-2 é um exemplo de evento adverso causado por fatores não humanos (biológicos) cuja progressão e prognóstico eram desconhecidos da ciência. Sendo assim, a resposta das instituições dependia, em grande medida, de suas qualidades prévias, da capacidade de organização, comunicação e engajamento, bem como da flexibilidade para adaptar procedimentos e protocolos e testar novas metodologias com o propósito de preservar, da melhor maneira possível, as pessoas, os acervos e as instituições.

Identificada esta problemática, alguns membros da REDE se propuseram a investigar, por um questionário, a resposta de instituições da

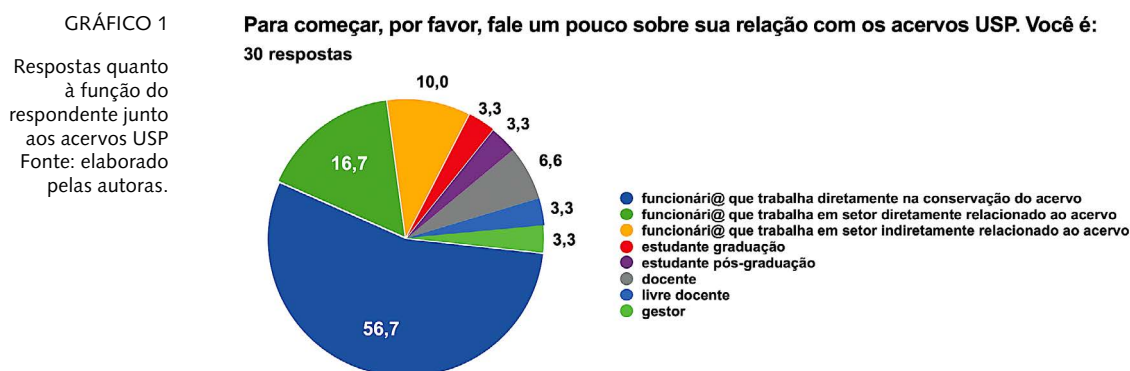
Universidade à emergência, com o intuito de aprimorar o conhecimento no que tange à gestão de riscos por epidemias para unidades que lidam com o patrimônio. O questionário foi distribuído para o maior número possível de pessoas que atuam direta ou indiretamente com os acervos da USP. O objetivo era fazer uma primeira análise, quantitativa, ainda no início da pandemia, da percepção dos usuários quanto às decisões tomadas pelos órgãos responsáveis pelo enfrentamento da crise. Esse questionário foi preparado e pré-testado ao longo de maio de 2020 e o *link* foi enviado ao *mailing* da Rede em 1º de junho, com prazo final para preenchimento até 12 de junho. Ele foi criado na plataforma *Google Forms*, o que permitiu a formulação de perguntas de múltipla escolha e abertas, assim como o armazenamento e o tratamento estatístico das respostas. Na primeira página do formulário, o respondente encontrava uma breve explicação do objetivo da pesquisa e um *e-mail* de contato para o caso de dúvida ou desistência. Também havia uma explicação de que a participação era voluntária e anônima, e nenhuma pessoa ou instituição seria identificada. A seguir, pedia-se que o respondente lesse o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e confirmasse o seu aceite em participar da pesquisa.

Para a formulação das perguntas, buscou-se uma boa relação entre tempo de preenchimento (cerca de 10 minutos) e amplitude temática. Foram feitas 23 perguntas, algumas subdivididas em mais de um item, resultando em um total de 33 questões, a maioria de múltipla escolha e algumas perguntas abertas. As perguntas foram agrupadas em três eixos: apoio institucional, apoio à saúde e apoio emocional/psicológico. O primeiro tema, apoio institucional, buscava averiguar a capacidade da instituição para implementar procedimentos e ações em diferentes fases da pandemia e assegurar condições adequadas de trabalho e proteção ao acervo. O segundo tema, apoio à saúde, procurava identificar as estratégias empregadas para garantir segurança à saúde dos funcionários. O terceiro tema, apoio emocional/psicológico, buscava verificar a importância dada à saúde emocional e psicológica dos usuários, posto que as incertezas associadas à epidemia foram amplamente relacionadas, no meio científico, a um considerável aumento nos distúrbios mentais, dentre eles a ansiedade e a depressão.

5.2 Resultados

O questionário foi enviado a 99 pessoas da Rede de Conservação Preventiva e da Rede USP de Profissionais de Museus e Acervos. Entre os dias 1 e 12 de junho de 2020, foram recebidas 30 respostas. Dada a quantidade estatisticamente insuficiente de respostas, não é possível generalizar os resultados obtidos, mas, ainda assim, a análise qualitativa das respostas apresentadas pode ser uma contribuição relevante para a discussão da gestão de riscos a acervos universitários frente a uma emergência por pandemia.

A pergunta inicial buscava identificar o perfil dos respondentes. Verificou-se que 73,4% deles trabalham diretamente com o acervo da USP, entretanto, houve também participação de profissionais e membros da comunidade – alunos da graduação e pós-graduação, pesquisadores e corpo docente, o que permitiu coletar informações de outros pontos de vista (Gráfico 1).



A partir deste ponto, iniciavam-se as perguntas por eixo temático de resposta facultativa. O primeiro eixo, o mais extenso, tinha como enfoque o apoio institucional aos usuários USP e continha 15 perguntas. As primeiras três questões tratavam do planejamento das ações para enfrentamento à pandemia. A maioria dos respondentes afirmou que os procedimentos de conservação dos acervos foram considerados no planejamento institucional para o período excepcional da pandemia (67,9%) e que as Unidades foram capazes de algum grau de organização no planejamento de ações para lidar com a emergência. No entanto, 75% dos respondentes disseram que sua instituição não dispunha de um plano de emergência que pudesse dar suporte à definição dos procedimentos, e 44,5% não perceberam ações claras

e documentadas em sua Unidade. Por se tratar de uma situação excepcional e de grande insegurança, manter os registros das decisões institucionais adquire ainda maior importância e responsabilidade.

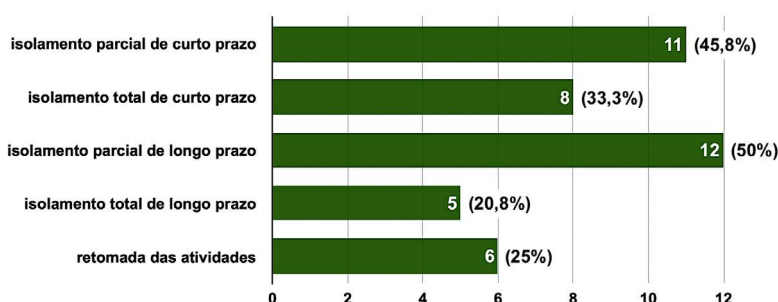
A quarta pergunta revelou que, para cerca de metade dos respondentes, a sua instituição planejou ações para um isolamento parcial, seja de curto ou de longo prazo. Menos de um terço atestou possuir planejamento para o caso de um isolamento total de curto ou longo prazo. Destaca-se que apenas 25% responderam haver, até meados de junho de 2020, após três meses de isolamento, um plano para a retomada das atividades (Gráfico 2).

GRÁFICO 2

Respostas quanto aos cenários planejados para ações de resposta à pandemia
Fonte: elaborado pelas autoras.

Foi pensado um plano de ação institucional para resposta aos cenários abaixo? (selecione todas as respostas que se aplicam)

24 respostas



A seguir, foram feitas duas perguntas sobre comunicação institucional. Com relação aos envolvidos nas decisões institucionais, pode-se inferir que as decisões de enfrentamento à pandemia passaram pela direção (81,5%) e pela administração (85,2%). Um aspecto que merece atenção são os percentuais relativamente altos de respostas que afirmaram que os funcionários da conservação (48,1%), da biblioteca (55,6%) e da segurança (55,6%) não foram ouvidos na tomada das decisões (Gráfico 3).

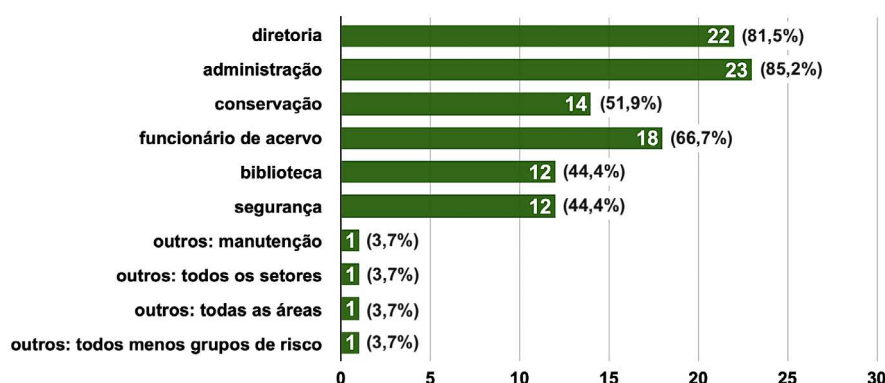
Considerando-se os canais de comunicação em situação de emergência, as respostas evidenciaram o peso que o *e-mail* ainda tem para as Unidades, com quase 90% de respostas. Destacam-se também as reuniões *on-line*, utilizadas por quase três em cada cinco respondentes. As mídias sociais foram assinaladas por cerca de um terço das pessoas, e o site institucional foi indicado por 14,3%. Outras respostas verificadas foram *ofício* (7,1%) e *contato telefônico* (3,6%).

GRÁFICO 3

Respostas quanto à parte da equipe envolvida no planejamento das ações de resposta à pandemia
Fonte: elaborado pelas autoras.

As decisões institucionais tomadas envolveram que parte da equipe? (selecione todas as respostas que se aplicam)

27 respostas



A sétima pergunta era se os procedimentos institucionais foram revistos, de algum modo, ao longo do período de quarentena. A grande maioria afirmou que sim (66,7%), demonstrando a pressão que a pandemia impôs para que novas e melhores soluções fossem propostas em resposta à crise. A seguir, verificou-se a viabilidade para a execução das atividades previstas durante a quarentena. A maioria dos respondentes disse que se buscou programar atividades compatíveis com a quantidade de funcionários disponíveis e o conjunto de trabalhos a ser executado (65,4%).

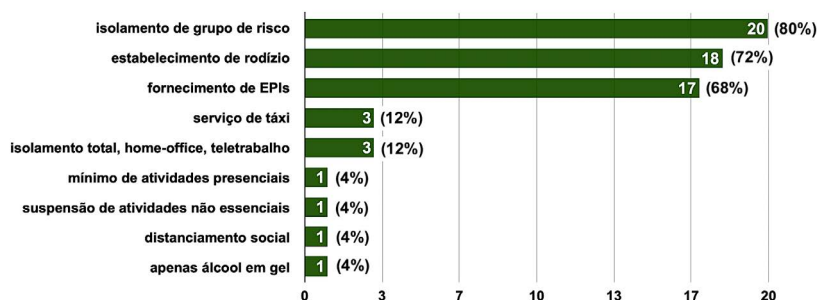
A pergunta nove quis saber se os procedimentos de proteção à saúde foram contemplados no planejamento institucional. As respostas foram amplamente positivas (96,3%), demonstrando que a adoção de medidas em prol da segurança à saúde foi um aspecto preponderante na resposta da Universidade à emergência. Os respondentes podiam assinalar todas as medidas adotadas pela sua Unidade em particular. Notou-se uma convergência para as recomendações especificadas pela reitoria (Gráfico 4).

GRÁFICO 4

Respostas quanto às medidas utilizadas para proteção à saúde durante a pandemia
Fonte: elaborado pelas autoras.

**Quais medidas para proteger a saúde das pessoas foram planejadas?
(selecione todas as respostas que se aplicam)**

25 respostas



As três próximas perguntas tinham por objetivo investigar os procedimentos adotados tendo em vista a conservação do patrimônio universitário. Cerca de metade das pessoas respondeu que houve alterações nos procedimentos de segurança patrimonial e que foram feitos ajustes nos procedimentos de manutenção predial (Gráficos 5 e 6).

GRÁFICO 5

Respostas quanto à alteração ou não de procedimentos de segurança patrimonial durante a pandemia
Fonte: elaborado pelas autoras.

Os procedimentos de segurança patrimonial sofreram alterações em resposta à emergência por COVID-19?

26 respostas

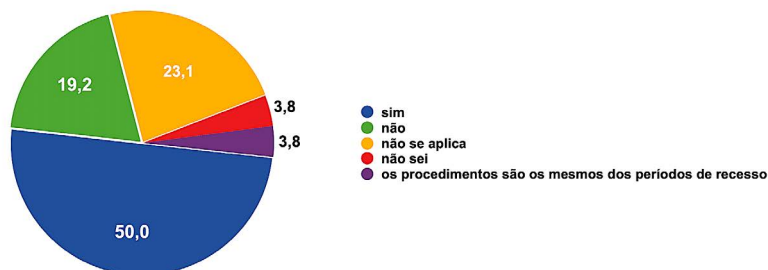


GRÁFICO 6

Respostas quanto à alteração ou não de procedimentos de manutenção predial durante a pandemia
Fonte: elaborado pelas autoras.

Os procedimentos de manutenção predial sofreram alterações em resposta à emergência por COVID-19?

26 respostas



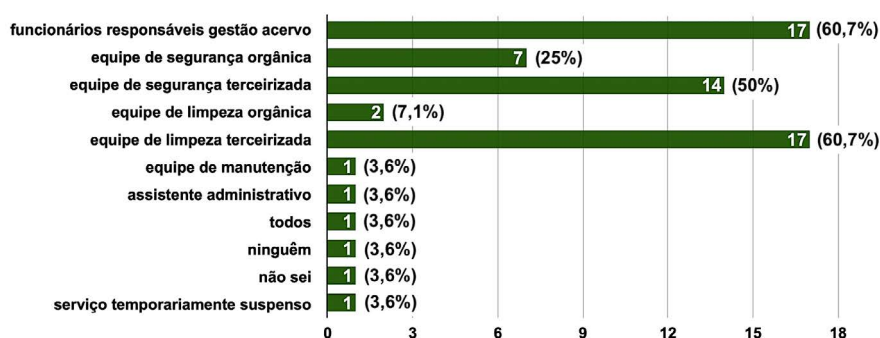
Os procedimentos de vistoria, de manutenção dos equipamentos de qualidade ambiental e de limpeza de áreas com acervo são essenciais para garantir a conservação do acervo, e sua realização durante a quarentena é recomendada pelos principais organismos de conservação no mundo (ICOM, 2020). As respostas indicam que, para 44,4% dos respondentes, esses procedimentos foram interrompidos ou sofreram alterações durante o período de isolamento, já para 55,6%, não. Foi apontado que atividades de manutenção predial foram interrompidas ou realizadas apenas em caso de emergência, e a frequência da limpeza diminuiu. Na maioria dos casos, os procedimentos ficaram a cargo da equipe de limpeza terceirizada (60,7%), dos funcionários responsáveis pela gestão de acervo (57,1%) e da equipe de segurança terceirizada (50%). Esses dados revelam a importância das equipes terceirizadas nas situações de emergência e a necessidade de integração e treinamento contínuo destas dentro das instituições que abrigam acervos (Gráfico 7). As respostas também mostraram que menos de um terço (30,8%) das equipes que atuaram nos procedimentos de vistoria e manutenção durante emergência receberam treinamento específico. Isso pode ser parcialmente explicado pelo fato de se tratar de uma situação muito inusitada. A realização de treinamentos e simulados é importante para que os procedimentos possam ser testados e aplicados de maneira correta. Sem treinamento prévio podem ocorrer falhas, principalmente quando não se tem apenas uma equipe orgânica (ROSE; HAWKS; WALLER, 2019).

GRÁFICO 7

Respostas quanto aos profissionais responsáveis pelos procedimentos de conservação nas áreas com acervo durante a pandemia
Fonte: elaborado pelas autoras.

Quais os funcionários responsáveis pelos procedimentos de conservação de áreas com acervo durante a pandemia? (selecione todas as respostas que se aplicam)

28 respostas



Com relação aos procedimentos para a conservação dos acervos, como a higienização, as respostas indicaram que eles foram paralisados durante o período de quarentena nas Unidades da maioria dos respondentes, 88,9%. Essas são atividades de rotina, cuja interrupção acarreta em maior carga de trabalho quando da retomada do trabalho presencial. Foi pontuado que as alterações e paralisações de trabalhos se deveram ao fato de a equipe estar, em sua maioria, em teletrabalho, e das áreas de guarda, exposição e consulta às coleções estarem fechadas. Vários relatos mencionaram a ocorrência de visitas às coleções e, quando verificadas alterações ou necessidade de intervenções, elas foram programadas dentro das possibilidades. Chamou atenção as respostas que mencionaram que as atividades de rotina de higienização encontravam-se prejudicadas pela falta de profissionais para sua realização.

Por fim, as duas últimas perguntas deste eixo tratavam das redes de apoio. Em 59,3% das respostas, mencionou-se que as redes, nacionais ou internacionais, foram utilizadas como referência na preparação dos procedimentos adotados pela instituição. Foram citadas redes em diversos níveis. Na USP: Arquivo Geral da Universidade de São Paulo (AG-USP), Agência de Gestão da Informação Acadêmica da Universidade de São Paulo (AGUIA-USP) e Rede de Profissionais de Museus e Acervos da Universidade de São Paulo. Nacionalmente: as associações ligadas às bibliotecas, como Comissão Brasileira de Bibliotecas Universitárias (CBBU), Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários (FEBAB), Cientistas de Informação e Instituições (FEI) e Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas de São Paulo (SISEB). Internacionalmente: International Council of Museums (ICOM), Iberoamericanos, American Institute for Conservation (AIC), Canadian Conservation Institute (CCI), Australian Institute for the Conservation of Cultural Material (AICCM), American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers (ASHRAE), ApoyoOnline, Northeast Document Conservation Center (NEDCC), The International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), network temático, Metales e el Papel (MEEP), American Library Association (ALA) e a Universidad de Buenos Aires. Também foram mencionados protocolos sanitários do governo do estado de São Paulo, recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS) e decretos institucionais, e eventos como webinários, webconferências e

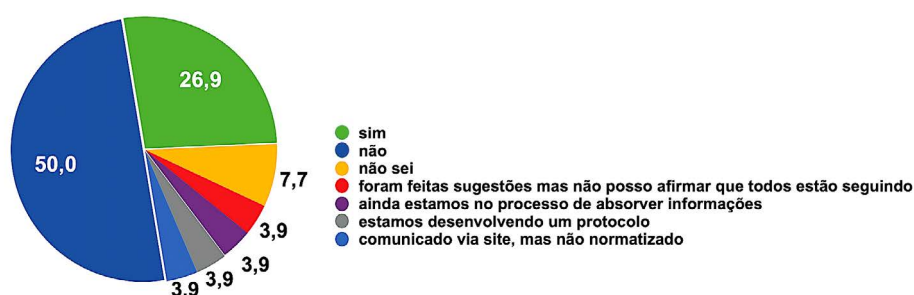
lives sobre temas relacionados à pandemia e ao gerenciamento de acervos pós-pandemia. Para 66,7% dos respondentes, a instituição podia contar com apoio de parceiros como a Universidade (94,4%), os governos estadual/federal (27,8%) e empresas (11,1%). Essa resposta indica que, para salvaguarda dos acervos durante a pandemia, as Unidades da USP apoiaram-se, primeiramente, em suas estruturas internas.

O segundo eixo do questionário tinha como tema o apoio à saúde. Foram feitas três perguntas: a primeira sobre a existência de normas e procedimentos claros para o manuseio e a quarentena de objetos com suspeita de contaminação por coronavírus; a segunda sobre a capacidade da instituição de disponibilizar equipamento de proteção individual (EPIs) para todos os funcionários, em conformidade com as recomendações de segurança do trabalho; e a terceira sobre a capacidade institucional de disponibilizar produtos de limpeza e desinfecção recomendados pelas agências nacionais de saúde contra o vírus. Apenas 27% dos respondentes disseram haver protocolos claros de manuseio de objetos com suspeita de contaminação; por outro lado, 57,7% afirmaram ter EPIs disponíveis e 76% confirmaram que tinham produtos de higiene e limpeza à disposição. Para as três perguntas, uma porcentagem menor dos respondentes disse que desconhecia o que a instituição estava fazendo ou que a pergunta não se aplicava ao seu caso por estarem em teletrabalho. Percebe-se, pelas respostas, que houve uma tendência a uma maior obediência às normas e recomendações para a proteção da saúde, mas uma menor capacidade institucional para desenvolver medidas adaptadas à interação dos usuários com os acervos (Gráfico 8).

GRÁFICO 8

Respostas quanto aos procedimentos adotados durante a quarentena para manuseio de objetos com suspeita de contaminação
Fonte: elaborado pelas autoras.

A instituição desenvolveu normas e procedimentos claros quanto ao manuseio e quarentena de objetos com suspeita de contaminação por coronavírus?
26 respostas

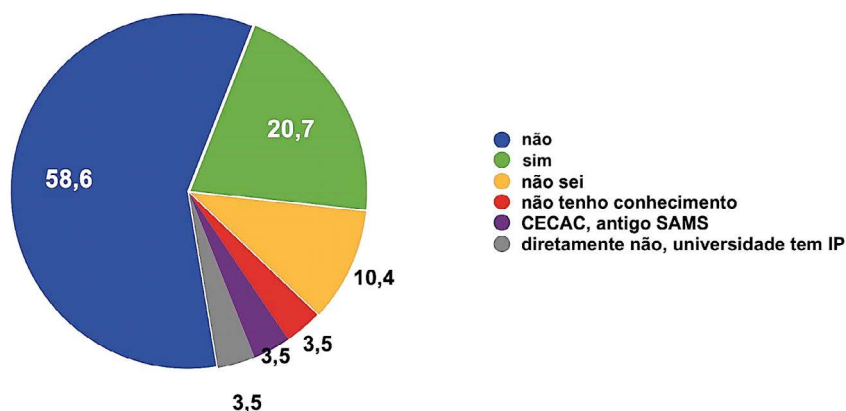


O terceiro e último eixo do questionário tinha como foco o apoio emocional e psicológico aos usuários. Foram feitas cinco perguntas. A primeira era sobre a existência de espaços físicos ou virtuais para acolhimento, conversa, troca de experiências e de informações. Quase 60% afirmou que eles existiam e, dentre os espaços citados, têm-se: grupos de WhatsApp, *e-mails* e reuniões virtuais. Foi mencionado também o apoio *on-line* do Instituto de Psicologia (IP-USP). Em seguida, a pergunta era se a instituição disponibilizou algum serviço de apoio psicológico. A maioria das respostas foi não (58,6%), 20,7% disse que sim e 20,7% responderam que não tinham certeza (Gráfico 9). Por fim, foi perguntado se havia um serviço de orientação e apoio às pessoas doentes. Quase metade respondeu que sim (48,3%), 27,6% responderam não e 24,1% responderam que não tinham conhecimento ou mencionaram a Superintendência de Assistência Social (SAS-USP). Estudos têm mostrado que o impacto emocional e psicológico desta pandemia, dadas as incertezas e as perdas, será extenso e persistente, exigindo algum tipo de aconselhamento especializado (LEE, 2020; USHER; BHULLAR; JACKSON, 2020). As respostas às três primeiras perguntas indicaram que, pelo menos para os respondentes, o suporte emocional ocorreu na forma de mecanismos institucionais já existentes, pouco foi acrescentado conscientemente para acolher trabalhadores e alunos que lidam com o patrimônio.

GRÁFICO 9

Respostas quanto à percepção de disponibilidade de serviço de apoio psicológico na instituição
Fonte: elaborado pelas autoras.

A instituição disponibilizou serviço de apoio psicológico?
29 respostas



As duas últimas perguntas tratavam da disponibilidade de estrutura e treinamento adequado para a realização de trabalho à distância, recebida por apenas 33% (Gráfico 10), e da percepção das pessoas de estarem ou não sobrecarregadas com as atividades que tinham de desempenhar durante a quarentena. Sobre isso, 44,8% responderam que não se sentiam sobrecarregados, 34,5% responderam que sim e 20,7% disseram que as demandas variavam entre muitas e poucas atividades, trabalhos domésticos e preocupação com o distanciamento do acervo (Gráfico 11). Também neste caso, alguns estudos vêm demonstrando os impactos emocionais relacionados à mudança abrupta de rotina e a pressão para incorporar novas tarefas e habilidades em um curto espaço de tempo (ORNELL et al., 2020). Percebe-se que, também neste quesito, pelo menos para os respondentes, as Unidades não conseguiram dar respostas efetivas, de imediato, para suporte a esta nova realidade. É importante que a Universidade, a partir desta experiência, discuta alternativas, proponha soluções e treine as pessoas, tendo em vista situações de emergência.

GRÁFICO 10

Respostas quanto à percepção de disponibilidade de estrutura e treinamento para teletrabalho
Fonte: elaborado pelas autoras.

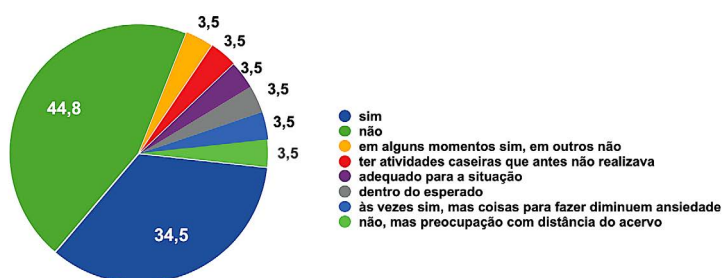
A instituição disponibilizou estrutura e treinamento para a realização de trabalho à distância?
27 respostas



GRÁFICO 11

Respostas quanto à percepção de sobrecarga frente às atividades desempenhadas durante a quarentena
Fonte: elaborado pelas autoras.

Você se sente sobrecarregad@ com as atividades que vem desempenhando durante a quarentena?
29 respostas



Por fim, o questionário permitia que o respondente fizesse, opcionalmente, outras observações ou considerações finais. Onze pessoas utilizaram esse espaço.

A partir das respostas, constatou-se que muitos mencionaram a rapidez com que as mudanças aconteceram e as incertezas que se instalaram. A sobrecarga e as dificuldades associadas ao teletrabalho e ao uso do espaço doméstico também foram relatadas. Algumas pessoas mencionaram que estão enfrentando este período em equipe, o que evidenciou a necessidade de uma maior integração, principalmente entre as pessoas que continuaram trabalhando presencialmente e aquelas que estavam em casa. Foi destacada a necessidade de políticas claras quanto às relações de trabalho e as atividades dos funcionários USP, bem como a necessidade de investimentos em insumos para proteção e higiene e no treinamento de pessoas. Também foi mencionada a importância de se adequar os protocolos para as pesquisas em andamento, que estão prejudicadas com a interrupção das consultas presenciais. Destacou-se as dificuldades dos alunos de pós-graduação, que tiveram pouca flexibilidade no prazo de entrega de suas pesquisas, sem que houvesse uma solução para o acesso aos acervos e laboratórios.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pandemia pelo novo coronavírus, dada sua escala, extensão e abrangência, trouxe, simultaneamente, muitas tristezas e diversas possibilidades de reflexão, as quais, para o bem de pessoas e patrimônios, precisam ser convertidas em mudanças de atitudes. No caso particular das instituições culturais e de ensino, faz-se necessária uma ampla análise, com todos os envolvidos, das vulnerabilidades e das possibilidades de aprendizado e transformação, de modo que se tenha subsídios para a definição de procedimentos mais eficientes, baseados em diagnósticos.

Ainda não é possível mensurar todos os potenciais impactos futuros da pandemia, mas é possível afirmar que ela tornou evidente que o planejamento para situações de emergência e a comunicação eficientes são pontos de partida fundamentais para que se possa manter a instituição funcionando com segurança, tanto para as pessoas quanto para os acervos. Deve-se destacar também a importância das equipes terceirizadas, especialmente de

segurança e limpeza, e a necessidade de integração e treinamento contínuo de todos os que trabalham direta ou indiretamente com o patrimônio.

As grandes ameaças para o mundo no século 21, segundo a ONU (2020), estão relacionadas a questões de saúde, emergência climática e conflitos. Diante desse prognóstico, é preciso que o patrimônio receba atenção especial, consiga mobilizar recursos e adeque constantemente suas estratégias de proteção e preservação. O patrimônio cultural e científico deve ser compreendido pela sociedade contemporânea como elemento-chave no desenvolvimento de uma economia sustentável e no incremento de consciência e estabilidade social. Cabe àqueles que trabalham com os acervos a responsabilidade de pensar os arquivos, as bibliotecas e os museus do presente e do futuro. O quê? Por quê? Para quê? Para quem? São algumas das questões cujas respostas precisam ser claramente comunicadas e re-comunicadas, interna e externamente, pelas instituições responsáveis pela guarda, estudo e difusão dos saberes humanos, de tal modo que os acervos permaneçam um conhecimento vivo, signos cujos significados continuem pleno de sentidos para a humanidade.

REFERÊNCIAS

AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS. *Using Scenarios to Plan Your Museum's COVID-19 (Coronavirus) Response*. 2020. Disponível em: <https://www.aam-us.org/2020/03/13/using-scenarios-to-plan-your-museums-covid-19-coronavirus-response/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

AMERICAN INDUSTRIAL HYGIENE ASSOCIATION. *Coronavirus Outbreak Resource Center*. Disponível em: <https://www.aiha.org/about-aiha/communication-center>. Acesso em: 21 jun. 2022.

AMERICAN INDUSTRIAL HYGIENE ASSOCIATION. *Reopening: Guidance for Museums and Collecting Institutions*. Disponível em: https://aiha-assets.sfo2.digitaloceanspaces.com/AIHA/resources/Reopening-Guidance-for-Museums-and-Collecting-Institutions_GuidanceDocument.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION. *AIC Wiki: Preventive Care*. Disponível em: https://www.conservation-wiki.com/wiki/Preventive_Care#cite_note-1. Acesso em: 21 jun. 2022.

AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION. *COVID-19 Pandemic, Collection Care*. 2020. Disponível em: <https://www.culturalheritage.org/resources/emergencies/collections-care-amid-covid-19>. Acesso em: 22 jun. 2022.

AUSTRALIAN INSTITUTE FOR THE CONSERVATION OF CULTURAL MATERIAL. *Dealing with Unexpected Closure: A Guide to Caring for Collections in Buildings Closed Due to COVID-19*. Disponível em: <https://aiccm.org.au/disaster/disaster-response>. Acesso em: 26 jun. 2020.

AVRAMI, Erica; MACDONALD, Susan; MASON, Randall; MYERS, David. *Values in Heritage Management: Emerging Approaches and Research Directions*. The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2019. Disponível em: <https://www.getty.edu/publications/heritagemanagement/>. Acesso em: 8 jun. 2020.

THE AMERICAN SOCIETY OF HEATING, REFRIGERATING AND AIR-CONDITIONING ENGINEERS. *COVID-19 (coronavirus) Preparedness Resources*. Disponível em: <https://www.ashrae.org/technical-resources/resources>. Acesso em: 9 jun. 2020.

THE AMERICAN SOCIETY OF HEATING, REFRIGERATING AND AIR-CONDITIONING ENGINEERS. *Documento de Posição da ASHRAE sobre Aerossóis Infecciosos*. ASHRAE: Atlanta, 2020. Disponível em: <https://www.ashrae.org/file%20library/about/position%20documents/ashrae-position-document-on-infectious-aerosols---portuguese.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. *Cómo actuar con los libros ante el riesgo de contagio por COVID-19*. Disponível em: <https://blog.bne.es/blog/como-actuar-con-los-libros-ante-el-riesgo-de-contagio-por-covid-19/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. *Caring for Heritage Collections during the COVID-19 Pandemic*. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/caring-heritage-collections-covid19.html>. Acesso em: 21 jun. 2022.

DE SMET, Aaron. *Scaling Up Organizational Agility*. McKinsey & Company, Cidade de publicação, 2018. Disponível em: <https://www.mckinsey.com/business-functions/people-and-organizational-performance/our-insights/the-organization-blog/scaling-up-organizational-agility>. Acesso em: 21 jun. 2022.

GOLEMAN, Daniel. *Working with Emotional Intelligence*. Londres: Bloomsbury, 2009.

HAWKS, Catharine; WALLER, Robert. *A Tale of Two Systems: Synergy in Managing Risks to People and to Collections*. Cidade de publicação: Editora, *Periódico*, Cidade de publicação, v. 00, n. 00, p. 000-000, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/330558603_A_Tale_of_Two_Systems_Synergy_in_Managing_Risks_to_People_and_to_Collections#fullTextFileContent. Acesso em: 21 jun. 2022.

HENDERSON, Jane. *Managing Uncertainty for Preventive Conservation*. *Studies in Conservation*, Cidade de publicação, v. 63, n. S1, p. 108112, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1479936>. Acesso em: 5 jun. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Recomendações aos museus em tempos de covid-19*. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/06/Recomendacoes_Museus.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY. *Guia de gestão de riscos para o patrimônio museológico*. 2017. Disponível em: https://www.icrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – ICOM BRASIL. *Recomendações do ICOM Brasil em relação à covid-19*. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=1898>. Acesso em: 2 jul. 2020.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS. *COVID-19 and the Global Library Field*. Disponível em: <https://www.ifla.org/covid-19-and-libraries>. Acesso em: 2 jul. 2020.

JOHNS HOPKINS CENTER FOR HEALTHY SECURITY. COVID-19. Disponível em: <https://www.centerforhealthsecurity.org/resources/COVID-19/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

JORNAL DA USP. *Cobertura especial covid-19*. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-da-saude/cobertura-especial-covid-19-2/>. Acesso em: 21 de jun. 2022.

JULIÃO, André. Líderes que promovem cooperação ajudam a superar pandemias. *Agência Fapesp*, São Paulo, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/lideres-que-promovem-cooperacao-ajudam-a-superar-pandemias/33286/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

LEE, Sherman. Coronavirus Anxiety Scale: A Brief Mental Health Screener for COVID-19 Related Anxiety. *Death Studies Journal*, Cidade de publicação, v. 44, p. 393401, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/07481187.2020.1748481>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MUSEUMS ASSOCIATION. *Covid-19: Urgent Demands to Protect Museum Workers and Our Sector*. Disponível em: <https://camd.org.au/32426-2/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Chefe da ONU lista quatro principais ameaças para futuro global*. 2020. Disponível em: <https://unicrio.org.br/chefe-da-onu-lista-quatro-principais-ameacas-para-futuro-global/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ORNELL, Felipe; SCHUCH, Jaqueline; SORDI, Anne; KESSLER, Felix Henrique Paim Kessler. “Pandemic Fear” and COVID-19: Mental Health Burden and Strategies. *Brazilian Journal of Psychiatry*, Cidade de publicação, v. 42, n. 3, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1516-4446-2020-0008>. Acesso em: 25 jun. 2020.

RIT IMAGE PERMANENCE INSTITUTE. *Sustainable Preservation Practices for Managing Storage Environments*. Disponível em: <https://ipisustainability.org>. Acesso em: 20 maio 2020.

ROSE, Carolyn; HAWKS, Catharine; WALLER, Robert. A Preventive Conservation Approach to the Storage of Collections. In: ELKIN, Elisa; NORRIS, Christopher A. (ed.). *Preventive Conservation: Collection Storage*. New York: Society for the Preservation of Natural History; American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works; Smithsonian Institution; The George Washington University Museum Studies Program, 2019. p. 4355. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335682131_A_Preventive_Conservation_Approach_to_the_Storage_of_Collections. Acesso em: 21 jun. 2022.

SILK SICHERHEITSLITFADEN KULTURGUT DER KONFERENZ NATIONALER KULTUREINRICHTUNGEN. *Geschlossen wegen COVID-19? Ein Praxisleitfaden für kurzfristig geschlossene Sammlungseinrichtungen während einer Epidemie oder Pandemie*. 2020. Disponível em: https://www.konferenz-kultur.de/SLF/PDF/Geschlossen_wegen_COVID-19_SiLK_Version_1.2_200519.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

SILVA, Maurício Cândido da. Documento unificado: recomendações de procedimentos durante a pandemia da Covid-19. *Revista CPC*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 249-262, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/173004>. Acesso em: 26 abr. 2022.

SNEADER, Kevin; SINGHAL, Shubham. *From thinking about the next normal to making it work: What to stop, start, and accelerate*. McKinsey & Company, 2020. Disponível em: <https://www.mckinsey.com/featured-insights/leadership/from-thinking-about-the-next-normal-to-making-it-work-what-to-stop-start-and-accelerate>. Acesso em: 21 jun. 2022.

STANFORTH, Sarah (ed.). *Historical Perspectives on Preventive Conservation: Readings in Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013.

TERTI, Galateia *et al.* V. ANYCaRE: A Role-playing Game to Investigate Crisis Decision-making and Communication Challenges in Weather-related Hazards. *Natural Hazards and Earth System Sciences*, Cidade de publicação, v. 19, n. 3, p. 507533, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5194/nhess-19-507-2019>. Acesso em: 13 jun. 2020.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *Culture & Covid-19: Impact & Response Tracker*. Disponível em: https://en.unesco.org/sites/default/files/issue_2_en_culture_covid-19_tracker-4.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

USHER, Kim; BHULLAR, Navjot; JACKSON, Debra. *Life in the Pandemic: Social Isolation and Mental Health*. *Journal of Clinical Nursing*, Cidade de publicação, v. 00, n. 00, p. 000-000, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/jocn.15290>. Acesso em: 25 jun. 2020.

YUE, Cen April; MEN, Lijuan Rita; FERGUSON, Mary Ann. Bridging Transformational Leadership, Transparent Communication, and Employee Openness to Change: The Mediating role of Trust. *Public Relations Review*, Cidade de publicação, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2019.04.012>. Acesso em: 13 jun. 2020.



A CRIAÇÃO DO SISTEMA DE MUSEUS, ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UFRJ (SIMAP):

DESDOBRAMENTOS DE UMA POLÍTICA
CULTURAL UNIVERSITÁRIA

DÉBORAH REBELLO LIMA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Possui graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental pela Escola de Políticas Públicas e Governo do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro da Universidade Candido Mendes (Iuperj-Ucam), mestre pelo Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), e doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Atualmente, integra a equipe do Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural da UFRJ.

E-mail: deborahrebellolima@hotmail.com

CLAUDIA RODRIGUES CARVALHO, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Arqueóloga, doutora em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca da Fundação Oswaldo Cruz (Ensp/Fiocruz), com especialização em Paleopatologia e mestrado em Saúde Pública pela mesma instituição. É professora adjunta do Departamento de Antropologia do Museu Nacional e diretora do Simap-UFRJ. Atualmente coordena o Núcleo de Resgate do acervo do Museu Nacional.

E-mail: claudia.simap@forum.ufrj.br

(continua...)

A CRIAÇÃO DO SISTEMA DE MUSEUS, ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UFRJ (SIMAP):

DESDOBRAMENTOS DE UMA POLÍTICA
CULTURAL UNIVERSITÁRIA

(continuação)

PATRICIA REGINA SANTOS GARCIA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Pedagoga, mestre em Avaliação pela Fundação Cesgranrio, com MBA em Educação Corporativa: Gestão do Conhecimento nas Organizações pela Universidade Veiga de Almeida (UVA). Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Museu, Cultura e Infância-GEPEMCI. É professora da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ), atualmente na Escola de Formação Paulo Freire, além de técnica em Assuntos Educacionais na UFRJ. Também atua na assessoria técnica do Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural da UFRJ.

E-mail: patriciairegina.simap@forum.ufrj.br

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p45-63>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

30/06/2022

A CRIAÇÃO DO SISTEMA DE MUSEUS, ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UFRJ (SIMAP): DESDOBRAMENTOS DE UMA POLÍTICA CULTURAL UNIVERSITÁRIA

DÉBORAH REBELLO LIMA, CLAUDIA RODRIGUES CARVALHO, PATRICIA REGINA SANTOS GARCIA

RESUMO

O artigo apresenta o processo de criação do Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Simap-UFRJ), colocando em perspectiva esse modelo de gestão e a vinculação política pela qual é sustentado. A estrutura metodológica se apoia em um breve debate bibliográfico sobre a questão dos museus universitários e da área cultural nas Instituições Federais de Ensino Superior (Ifes), por meio do exemplo da UFRJ. Soma-se a isso um pequeno resgate da história recente do tema na instituição e a tentativa de entender como o Simap vem desenvolvendo suas ações desde seu surgimento. Apesar dos desafios, a atuação do Simap vem ampliando a visibilidade política de museus e espaços científico-culturais dentro da própria universidade, criando condições que permitem concretizar mais mudanças, ainda que a longo prazo, ao incentivar não somente o aporte de recursos, mas, também, novas relações entre esses equipamentos e a estrutura universitária.

PALAVRAS-CHAVE

Política cultural, Museus universitários, Acervo museológico, Patrimônio universitário.

THE CREATION OF THE MUSEUM, COLLECTIONS AND CULTURAL HERITAGE SYSTEM OF UFRJ (SIMAP): UNFOLDING OF A UNIVERSITY CULTURAL POLICY

DÉBORAH REBELLO LIMA, CLAUDIA RODRIGUES CARVALHO, PATRICIA REGINA SANTOS GARCIA

ABSTRACT

The article presents the creation process of the Museums, Collections and Cultural Heritage System of the Federal University of Rio de Janeiro (Simap-UFRJ), putting in perspective the management model and the political connections that support it. The methodological structure is based on a brief bibliographic debate about the issue of university museums and the cultural area in the Federal Institutes of Superior Education, by using the UFRJ's example. In addition to this, it presents a short review of the recent history of the theme in the institution and an attempt to understand how the Simap has developed its actions since its creation. Despite the challenges, Simap's performance has been increasing the political visibility of museums and scientific-cultural spaces within the university itself, creating conditions that allow realizing more transformations, albeit in the long term, by encouraging not only the contribution of resources but also new relationships between these equipment and the university structure.

KEYWORDS

Cultural policy, University museums, Museological collections, University heritage.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo discorre sobre a experiência institucional vivida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) ao desenvolver uma política estruturada que atendesse as demandas de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da própria instituição. Assim, o artigo apresenta o processo de criação do seu Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural (Simap-UFRJ) como exemplo de iniciativa de articulação, a partir de um olhar mais cuidadoso, entre os museus e espaços já existentes, visando gerar, com isso, novas políticas e ações para a área¹.

Partimos do entendimento básico sobre o papel de museus e instituições congêneres enquanto espaços de experiência lúdica, aprendizado, fruição estética e artística para a comunidade universitária e o público externo, além de um importante espaço de experimentação. Nesse sentido, eles possuem a capacidade de atender e afetar positivamente a produção universitária, potencializando a ponte com a sociedade. Ainda assim, considera-se que a gestão dessas organizações tem um histórico de dificuldades dentro da própria estrutura universitária, que, no entanto, a cada dia se sensibiliza mais sobre o papel dos museus e assemelhados no seu desenvolvimento institucional.

1. Vale ressaltar que o escopo fundamental deste artigo é, primordialmente, sobre a rede de museus e as questões vinculadas à gestão da mesma, ainda que o Simap também trate de acervos e patrimônio cultural.

Este trabalho faz um resgate histórico da formação do Simap e vincula-o ao debate macro acerca da construção de uma política cultural universitária elaborada por uma das maiores universidades brasileiras, a UFRJ. Debate que, inclusive, discute o cenário brasileiro atual de arrefecimento do protagonismo do governo federal no estabelecimento da agenda pública nacional para a cultura, e seu respectivo impacto nas universidades brasileiras. Para isso, a estrutura do texto se divide em três pontos fundamentais: a importância da cultura nas universidades brasileiras; um breve debate sobre o lugar dos museus e do patrimônio científico-cultural no cenário universitário, a sua importância, e as dificuldades por eles enfrentadas; e, por fim, a apresentação do caso particular do Simap, ressaltando as três fases consideradas essenciais que o englobam desde a sua criação até os dias atuais.

2 MUSEUS E UNIVERSIDADES: UM DEBATE EM CONSTRUÇÃO

A UFRJ possui um conjunto importante de museus, centros de divulgação, espaços de memória e acervos – representados por diferentes coleções históricas, científicas e artísticas –, edificações históricas, entre outros elementos do patrimônio cultural material e imaterial de inestimável valor para a sociedade brasileira e para o patrimônio da humanidade. Sendo uma das maiores instituições federais de ensino do Brasil, foi capaz de acender o debate sobre a relevância da reflexão acerca do lugar das práticas culturais no cenário universitário e a consequente elaboração de políticas, ações e projetos que possibilitem a vivência universitária por outra perspectiva. Nessa direção, Albino Rubim (2019) reforça a importância da universidade como um *locus* de produção de conhecimento, de formação humanista e, também, de produção de sentido, o que reitera o caráter híbrido da universidade em relação à sociedade, indicando que a dimensão cultural é latente quando se analisa o fazer universitário. Ainda assim, Rubim (2019) sinaliza que o tema da cultura surge como uma questão singular a ser observada pelas instituições universitárias, especialmente por não conceberem, muitas vezes, o *locus* da cultura em sua institucionalidade, e não reconhecerem que a própria universidade é uma instituição cultural em si mesma.

Vale enfatizar que o tripé ensino-pesquisa-extensão, como pilar essencial do ensino superior brasileiro, permeia a orientação de inúmeras

políticas e proposições de incentivo, e sinalizam uma série de práticas de gestão orientadas ao fomento e desenvolvimento do campo científico e educacional. Contudo, mesmo as universidades reconhecendo e utilizando a cultura como um vetor político, social e econômico, vinculado a esse tripé, não foram delineados de forma clara as políticas e os incentivos específicos para o ramo ao longo do tempo.

Nesse sentido, como bem pondera a definição de museu proposta pelo International Council of Museums (2007)² – como “instituição sem fins lucrativos, permanente a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente, para fins de educação, estudo e lazer.” –, no que tange ao cenário universitário, esse tipo de instituição ocupa um lugar especialmente potente por ser, em muitos casos, espaço de guarda e disponibilização de inúmeros acervos construídos no âmbito do fazer universitário – especialmente nas atividades de ensino e pesquisa. Da mesma forma, os museus relacionam-se com os patrimônios materiais e imateriais de representatividade nacional e internacional, não se deixando de lado a especial potência lúdica, estética e educativa que os referidos espaços proporcionam, tanto para a comunidade acadêmica quanto para a sociedade de modo geral. É isso que configura aos museus universitários, e espaços análogos, o privilégio de conjugar o tripé universitário e de se comprometer com a dimensão pública das Instituições Federais de Ensino, possibilitando democratizar o acesso à produção de conhecimento construído dentro da universidade.

Contudo, como reforçam Marques e Silva (2011), apesar dos museus universitários cumprirem um papel fundamental para divulgação e popularização da ciência, para a difusão cultural e para debates de avanços tecnológicos por meio de ações e exposições, nem sempre a comunidade universitária é sensível à importância deles. O que isso quer dizer? Entre outros aspectos, quer dizer que, apesar de ser uma estrutura extremamente relevante para o fazer universitário e para a sociedade como um todo, os museus ainda enfrentam uma série de desafios na manutenção dos espaços, no desenvolvimento de atividades e na aquisição de recursos financeiros, materiais e humanos, dentro das universidades, entre outros percalços.

2. Cabe ressaltar que esta definição deve ser modificada em 2022, após intenso debate mundial.

Somando a esse debate, Maria Célia Teixeira Moura Santos (2006) indica a importância de situar o fazer dos museus universitários como parte integrante de uma política universitária sistêmica e estruturante, percebendo a relevância do planejamento e do envolvimento dos museus para uma construção coletiva. A autora ainda avança ao defender que esse planejamento seja concebido por meio de dimensões sociais e educativas, reforçando que a gestão dos museus, como parte integrante da universidade, deve estar atenta ao percurso reflexivo e educativo da sua própria estrutura³.

3 A CULTURA NA POLÍTICA UNIVERSITÁRIA DA UFRJ E A CRIAÇÃO DO SIMAP

De fato, no caso específico da UFRJ, e considerando todo o seu histórico de museus, acervos – de faculdades, institutos e outros órgãos –, de patrimônio edificado – com mais de uma dezena de prédios tombados –, e até mesmo de atuações sistemáticas de grupos culturais e artísticos, ações e atores estiveram, por muito tempo, um tanto invisibilizados, pois não havia uma conformação ou definição política clara para o desenvolvimento de suas atividades. Inclusive, na gestão, professores e técnicos administrativos, com ampla experiência em ações culturais, vinculavam-se a um grupo carinhosamente chamado de *Partido da Cultura*. Afinal, era por meio desse grupo, ora mais, ora menos articulado, que se buscava uma maior atenção para as necessidades prementes.

O assunto sobre a cultura vinculada à prática universitária, e especialmente a que se refere aos museus e acervos, percorreu distintas fases. Assim, ilustram-se três momentos fundamentais que direcionaram a formação do Simap-UFRJ e caracterizaram os seus trabalhos até os dias atuais. Essas três fases são aqui denominadas como: 1ª fase, de agendamento do tema e criação da proposta; 2ª fase, de institucionalização do órgão e aprovação pelo colegiado máximo da universidade, o Conselho Universitário (Consuni); e 3ª fase, de consolidação e reconhecimento do órgão como estrutura política colegiada para se pensar as necessidades da área.

Esse primeiro momento é representado pelo agendamento e por uma maior sensibilização ao tema, que começou a surgir de maneira mais

3. Defende-se, com isso, a especial relevância do trabalho dos museus universitários concebido em rede, de maneira sistêmica, cooperativa e colaborativa, como é o caso do Simap.

evidente e articulada no início dos anos 2000. No caso específico dos museus da UFRJ, com o surgimento da necessidade de se pensar melhor as questões vinculadas aos seus inúmeros acervos e patrimônios, material e imaterial, e após mobilização institucional dos especialistas do setor, começou a se elaborar uma organização política e programática para esse tripé: museus, acervos e patrimônio universitário.

Primeiramente, durante os debates de construção do Plano Diretor, com vigência entre 2010 e 2020, se reforçou esse outro olhar para a cultura e, conseqüentemente, para o papel da universidade no diálogo com sua comunidade interna e com a sociedade em geral, como ilustra um trecho do documento aprovado pelo Consuni em 5 de novembro de 2009:

Embora nem sempre devidamente aproveitada, nossa Universidade tem uma extraordinária vocação como polo de difusão cultural, artístico e científico. Assumir essa vocação é reafirmar nosso compromisso com o conjunto da cidade, mas também com nossa missão de instituição educacional, em que a difusão cultural, artística e científica constitui um dos objetivos centrais. Nessa instância, pode-se interagir com um conjunto de instituições científicas e culturais. Com adequada Política Cultural, Artística e de Difusão Cultural-Científica a Instituição será capaz de articular com as redes de ensino fundamental e médio, colaborando para a formação continuada de professores e a iniciação científica e artística de seus alunos. A contribuição de nossa universidade para a Educação de 1º e 2º graus estará inscrita no espaço universitário e será parte tanto do nosso cotidiano quanto do cotidiano das escolas, professores e alunos das escolas de nossa cidade e estado (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2011, p. 49).

Esse trecho é especialmente importante por reconhecer e reforçar o lugar da Instituição Federal de Ensino (IFE) no diálogo com a cidade, defendendo que a missão educacional seja compreendida a partir do tripé cultural-artístico-científico. Na prática, essa vocalização servia para também reconhecer, reorganizar, e possivelmente fomentar muitas práticas já existentes na UFRJ, que, naquele momento, em 2010, já contava com um conjunto diversificado de museus e espaços de visitação de vasto histórico de trabalho. Por exemplo, no mesmo ano, o Museu Nacional, o mais antigo espaço museal, celebrava seus 192 anos; museus, como o Museu da Escola Politécnica e o Museu D. João VI, entravam em sua terceira década, e a Casa da Ciência completava 15 anos.

Essa orientação apontada pelo Plano Diretor indicava a urgência de se construir uma política voltada para a diversidade de acervos, centros de memória e museus; uma demanda latente para o incentivo a práticas já existentes na instituição. A referida política, segundo o documento, seria baseada em três vetores essenciais:

Levantamento, qualificação, sistematização, registro de acervos, que deverá fornecer uma ideia exata de quais são os acervos, centros de memória e museus existentes, situação de conservação e condições de guarda de material, bem como seu valor histórico, documental, científico, cultural, pedagógico.

Preservação, conservação e desenvolvimento de acervos, que terá como foco assegurar adequadas instalações e condições de preservação e guarda dos acervos, bem como, ali onde for o caso, de seu desenvolvimento.

Disponibilização dos acervos para usos de vários tipos, entendendo que espaços de guarda e exposição não devem ser vistos como “coleções de objetos” ou “gabinetes de curiosidades” a serem conservados, expostos e admirados, mas como espaços dinâmicos de produção e difusão do conhecimento, integrando passado e futuro. São, e permanecerão, várias e diferenciadas as formas de disponibilizar para utilização pública, interna ou externa à UFRJ, o acesso ou consulta aos acervos, da mesma forma que são diferenciados os usuários potenciais e públicos-alvo, cabendo reconhecer que nem todos deverão/poderão acessar todos os acervos, em iguais condições e nas mesmas modalidades.

Haverá, pois, que se considerar as múltiplas formas de disponibilização para consultas e visitas (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2011, p. 49).

O documento permite compreender que a própria universidade não tinha plena dimensão do corpo de acervos e práticas museais existentes nela, mas reconhecia ali a urgência de identificá-los, tratá-los e, se possível, disponibilizá-los ao grande público. O que já indicava um trabalho de especial monta e dificuldade, considerando que a UFRJ possui mais de 40.000 alunos e uma estrutura de operação cotidiana de grande envergadura.

Esse debate, e a possibilidade de indicação clara no documento de planejamento universitário, foi a primeira semente para a construção do atual Simap-UFRJ. Era um contexto no qual o tema já era discutido entre os servidores e alunos envolvidos diretamente com a questão, agora, ganhando espaço e relevância para ser tratado em um dos principais documentos de planejamento da instituição.

Reforçava-se, também, a importância da elaboração da Política de Cultura *Você Faz Cultura* em 2012, e aprovada em 2013, como o primeiro documento exclusivamente voltado para a política cultural da universidade. Tal documento recomendava explicitamente a criação do então denominado Sistema Integrado de Museus, Acervos, Arquivos e Patrimônio Edificado (Simape)^{4,5}.

O debate proposto foi construído por intermédio de um ciclo de seminários, com a mesma denominação – *Você Faz Cultura* –, no qual se buscou ouvir os sujeitos envolvidos, os servidores pertencentes ao quadro universitário, os alunos e, é claro, a sociedade. Esse movimento político foi um indicativo expressivo da maior preocupação com a dimensão cultural no fazer universitário, levando em consideração a prática cultural em conjunto com as dimensões científica e educativa da UFRJ.

Entende-se que esse esforço político promovido pela UFRJ coaduna com o cenário nacional de criação, por exemplo, do Plano Nacional de Cultura, que já incentivava as universidades a repensarem suas práticas, inclusive culturais. No planejamento do setor cultural, várias metas vincularam-se ao da Educação, fomentando o resgate do diálogo entre esses dois setores, como ilustra trecho do documento:

Meta 15: Aumento em 150% de cursos técnicos habilitados pelo Ministério da Educação (MEC), no campo da arte e cultura com proporcional aumento de vagas; Meta 16: Aumento em 200% de vagas de graduação e pós-graduação nas áreas de conhecimento relacionadas às linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura, com aumento proporcional do número de bolsas;

Meta 17: 20 mil trabalhadores da cultura com saberes certificados pelo Ministério da Educação;

Meta 18: Aumento de 100% no total de pessoas qualificadas anualmente em cursos, oficinas, fóruns e seminários com conteúdo de gestão cultural, linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura;

Meta 19: Aumento em 100% no total de pessoas beneficiadas anualmente por ações de fomento à pesquisa, formação, produção e difusão de conhecimento (BRASIL, 2011, p. 12).

4. De sua concepção à sua completa institucionalização pelo Consuni, quando se aprovou a sua criação, o Sistema teve algumas alterações de nomenclatura e de escopo de atuação.

5. Naquele momento, a temática arquivística era uma preocupação conjunta. Posteriormente, foi criado um sistema exclusivo para tratar das questões desse setor, o Sistema de Arquivos (Siarq) da UFRJ.

Nessa interseção entre áreas, Isaura Botelho (2009) diz que a criação do Programa Cultura e Universidade – realizado pelo Ministério da Cultura (MinC) em 2010, por meio da portaria nº 70, de 30 de junho de 2010 (BRASIL, 2010) –, como um movimento do setor cultural pelo incentivo à criação de políticas culturais para as instituições de ensino superior brasileiras, indicava uma espécie de precipitação. A autora defende que a postura do MinC deveria ter sido tomada em conjunto com o MEC, pois a proposta da ação poderia levar a pasta cultural a despender recursos financeiros para áreas já atendidas pelo setor da educação. De fato, há uma mudança considerável na área, e essa primeira iniciativa é posteriormente substituída pelo Programa Intergovernamental denominado “Mais Cultura nas Universidades”, criado em 2013 por meio da portaria interministerial nº 18 (BRASIL, 2013). Essa última ação foi especialmente importante para as universidades por enfatizar o papel das IFES na difusão e preservação da cultura brasileira, além de definir que cada universidade, para ter acesso aos recursos de fomento do edital, deveria elaborar peças de planejamento denominadas Planos de Cultura das Universidades, com o propósito de pensar as práticas culturais no contexto universitário.

Além de ter sido uma política que buscava conjugar recursos de ambos os ministérios, MEC e MinC, na construção política elaborada pela UFRJ, o *Você Faz Cultura* ocupou o lugar de documento programático com diretrizes e apontamentos para o campo cultural, e permitiu a criação de um plano de ação para, especialmente, o biênio 2013-2015. O documento indicava ações a serem desenvolvidas especialmente pelo Fórum de Ciência e Cultura da universidade, um órgão da estrutura média da universidade responsável, entre outras coisas, pela gestão da política de cultura da instituição.

No documento, a criação de um eixo específico para tratar dos acervos, arquivos, centros de memória, museus e espaços de ciência e patrimônio edificado era vista como uma resposta e uma continuidade do debate promovido pelo Plano Diretor e pela urgência sinalizada pelos envolvidos. Naquele momento, em conjunto com uma série de ações urgentes e relevantes que visavam identificar, preservar, conservar e disponibilizar acervos, arquivos e bens da UFRJ, a proposta de criação de um órgão específico para tratar da temática, torna-se não apenas estratégica, mas mandatória. Assim ilustra esse trecho do documento:

3.1.8. O SIMAPE - Sistema Integrado de Museus, Acervos, Arquivos e Patrimônio Edificado. A complexidade de uma política abrangente nesta área, assim como a necessidade de reunir e organizar um pessoal altamente qualificado, meios Institucionais e materiais constituem nosso principal desafio. Por outro lado, a exitosa trajetória do SIBI sinaliza a possibilidade de avançar na articulação de políticas institucionais gerais que contemplem e respeitem as singularidades de diferentes unidades e segmentos da comunidade. A constituição de um SIMAPE, inspirado no SIBI, certamente permitirá avançar, progressivamente, na elaboração e consolidação de políticas de médio e longo prazo. O SIMAPE, como o SIBI, deverá ser um órgão do Fórum de Ciência e Cultura, e deverá assegurar, em sua estrutura e regimento, formas de representação de unidades, centros, museus, acervos e arquivos da Universidade (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2012, p. 12).

A criação do Sistema vinha da experiência exitosa de gestão das 45 bibliotecas pertencentes à UFRJ. O Sistema de Bibliotecas e Informação (Sibi) da UFRJ foi criado com o objetivo de proporcionar a interação das bibliotecas com a política educacional e administrativa da universidade. A ideia inicial era, com base nesse modelo já existente, propor uma reorganização e nova conformação para o tratamento de museus, acervos, e outros elementos do patrimônio cultural, pela universidade.

O Sistema emergiu como um mecanismo de articulação para a formulação de políticas, planos e ações para as áreas que atende, historicamente necessitadas de recursos disputados em orçamentos corriqueiramente contingenciados. Era uma forma de arregimentação política e de esforço para dar maior visibilidade às práticas realizadas há anos na UFRJ.

Contudo, seria um longo processo de elaboração, criação e institucionalização. Em 2013, um grupo de trabalho foi formado para a instalação e implementação do que conhecemos hoje como Simap, tendo elaborado importantes mapeamentos, como o levantamento de obras emergenciais a serem feitas nos espaços tombados da universidade, ou o estudo orçamentário sobre os custos necessários para a manutenção dos museus.

Nesse ínterim, para incentivar a estrutura participativa e a rede de trabalho dos servidores envolvidos na gestão de museus e acervos universitários, foram criadas as Câmaras Técnicas, que serviram como divisões temáticas para discussão e elaboração de políticas específicas em diferentes setores – de acessibilidade, formação, segurança, financiamento e fomento, divulgação e comunicação. Por princípio, as câmaras permitiram ampliar

a participação horizontal dos diferentes entes e participantes do Sistema, garantindo a voz e a troca de experiência para além das estruturas colegiadas hierárquicas tradicionais da universidade. Esses foram elementos importantes para a consolidação do grupo, que não deixaram de esbarrar em limitadores, como o número reduzido – em proporção ao contingente de servidores e alunos – de pessoas envolvidas com a discussão sobre o patrimônio cultural universitário, o que acabou limitando os desdobramentos das ações propostas.

A segunda fase desse processo de institucionalização e reconhecimento dá conta da aprovação da criação do Simap, em sessão especial do Consuni em julho de 2018, juntamente do reconhecimento de uma série de outras unidades já operantes, tais como o citado Sibi, a Editora da UFRJ, a Casa da Ciência e a Rádio da UFRJ.

Esse movimento é acompanhado do trabalho de criação do regimento da nova unidade, que, aprovado em primeira instância pelo Conselho do Fórum de Ciência e Cultura, indica como objetivos do Simap:

Art. 3º. O SIMAP tem por objetivos:

- I. elaborar, coordenar e implementar políticas e ações que integrem museus, espaços de ciência e coleções científicas e artísticas;
- II. elaborar, promover e coordenar a implantação de políticas, planos, programas e projetos voltados para a recuperação, preservação, desenvolvimento, promoção e enriquecimento das coleções científicas e artísticas, museus e espaços de ciências da UFRJ;
- III. elaborar e orientar a execução de políticas, planos e ações que assegurem tratamento, registro, guarda, preservação e difusão das coleções científicas da UFRJ;
- IV. elaborar, promover e coordenar a implantação de políticas, planos, programas e projetos voltados para a identificação, caracterização, recuperação, preservação, manutenção, desenvolvimento, promoção e uso responsável das edificações da UFRJ que integram o patrimônio histórico nacional, da cidade e da Universidade;
- V. elaborar, promover e coordenar a implantação de políticas, planos, programas e projetos voltados para a ampliação da visitação a nossos museus, espaços de ciência e patrimônio histórico;
- VI. divulgar e propiciar, através de políticas, planos, programas e projetos, a democratização do acesso a nossas coleções científicas e artísticas, seja da parte de pesquisadores, seja da parte do público em geral;

VII. promover, por iniciativa própria ou em colaboração com órgãos governamentais e não governamentais engajados na educação e na difusão cultural, artística e científica, políticas, planos, programas e projetos voltados para o acesso de estudantes a nossos museus e espaços de ciência.

VIII. colaborar a integração das coleções científicas e artísticas da UFRJ, assegurando sua integração à política acadêmica e administrativa da Universidade;

IX. promover a integração das atividades desenvolvidas nos museus e espaços de ciência às atividades de ensino, pesquisa e extensão, em colaboração com as pró-reitorias competentes;

X. promover, por iniciativa própria ou em colaboração com outras unidades da UFRJ, outras universidades ou instituições, a formação técnica e acadêmica de servidores e discentes para atuação em diferentes museus e espaços de ciência;

XI. contribuir para elaboração e implementação de políticas de promoção, ampliação e aquisição de coleções científicas e artísticas relevantes;

XII. contribuir para a formulação e implementação de políticas, planos, programas e projetos abrangentes nas áreas de difusão científica e cultural e de preservação do patrimônio cultural, científico, artístico e histórico, material e imaterial, da UFRJ;

XIII. colaborar com os órgãos públicos, nacionais, estaduais e municipais, para a promoção e preservação de museus, espaços de ciência, coleções científicas e artísticas e patrimônio cultural, edificado, material e imaterial (Regimento interno do SIMAP).

Desde o princípio se mostrou o desafio de operação de uma unidade acadêmica que tem como vocação a arregimentação de agentes e a construção política, mas não possui perfil diretivo e de gestão direta de cada um dos espaços. A institucionalização dos mesmos passa pelo reconhecimento formal, realizado em 2018 pelo Consuni – como já mencionado –, e pelo engajamento dos gestores de museus, acervos e patrimônios materiais e imateriais da universidade.

Por isso, considera-se que nessa terceira fase, período vivido atualmente, dá conta do processo de consolidação e fortalecimento do trabalho. Um contexto cercado de enfrentamentos, mas com alguns resultados positivos já alcançados.

Afinal, não se deixa de lado que a conjuntura macropolítica se alterou consideravelmente desde o processo de agendamento do tema na universidade, no início dos anos 2000, até hoje. O investimento e a disponibilização de recursos para as universidades não são mais os mesmos – a aprovação da

Emenda Constitucional nº 95 limitou os gastos públicos das áreas sociais ao percentual da inflação no período, e a extinção do MinC, com o arrefecimento de programas e ações que fomentariam a interlocução entre cultura e educação, fazendo com que as universidades brasileiras enfrentem um período de severo estrangulamento e escasseamento de recursos.

Soma-se a isso o fato de que se tornaram ainda mais urgentes as demandas por conservação e seguros para acervos e prédios históricos da estrutura universitária. Com o decréscimo de investimento público ao longo de décadas, os espaços universitários têm sofrido um grande desgaste em relação aos seus patrimônios tombados, museus e acervos. O incêndio ocorrido no Museu Nacional pode exemplificar um triste resultado da falta de investimentos ao longo de anos, gerando a urgência de ações específicas para esses espaços.

Apesar disso, nesses dois anos de existência formal, o Simap conseguiu implementar o primeiro programa de bolsas exclusivo para o fomento à mediação cultural nos museus da UFRJ, nomeado Programa de Bolsas em Museus e Acervos. Alicerçado em programas anteriores, e concebido a partir de uma modelagem criada ainda na época do grupo de trabalho, atualmente atende cinco dos 16 museus e espaços culturais registrados e vinculados a ele, com implementação de 24 bolsas no total. As bolsas são divididas em duas categorias: Simap I e Simap II. Cada uma visa a participação de alunos, de graduação e pós-graduação, respectivamente, em atividades de mediação e exposição de conteúdos produzidos pelos museus participantes.

Apesar do enorme avanço do programa, focando-se na necessidade dos espaços museais exclusivamente vinculados ao Simap, segundo dados levantados pela própria unidade em abril de 2020, a demanda de atendimento sinalizada é da ordem de 250 bolsas. O que ilustra que estamos atendendo apenas 10% da necessidade reportada pelos espaços e museus que compõem o Sistema.

É válido lembrar que o Simap, com essa ação de financiamento, assume a responsabilidade de manter um programa de bolsas para dinâmicas cotidianas dos museus e da gestão de acervos, porém, não tratamos aqui de projetos pontuais e/ou esporádicos, que possam ou não ser suspensos. As bolsas vinculadas a esta política dizem respeito a ações contínuas e de fundamental importância para a existência dos espaços culturais; a não continuidade delas coloca em risco os museus que utilizam esse instrumento.

Por isso, esse programa é de suma importância para a promoção da formação integral e transdisciplinar de alunos participantes, com o conteúdo ofertado por essa atuação, e para a garantia de auxílio financeiro que possibilite o desenvolvimento acadêmico deles. Apesar de todas as adversidades enfrentadas durante a pandemia, o programa foi mantido por se tratar de um compromisso social que visa a manutenção dos bolsistas.

Atualmente, os bolsistas vêm desenvolvendo formas virtuais de interlocução do conteúdo expositivo com o público interessado. Novas aprendizagens foram geradas nesse contexto; inclusive, um maior número de museus passou a atuar com ferramentas digitais, a partir de uma linguagem interativa mediada por bolsistas. Muitos relataram, em instrumento específico aplicado, que foi essencial a continuidade do programa de bolsas, mesmo com a suspensão das atividades presenciais durante a pandemia da covid-19. O recurso também tem sido importante no auxílio da alimentação familiar bem como no exercício mental, promovendo o equilíbrio emocional.

Ainda neste momento de pandemia, o Simap continua atuando em rede com seus diferentes participantes, quer promovendo ações que contemplem o público externo, quer discutindo políticas específicas para o segmento museal em âmbito universitário. Nesse sentido, novas câmaras técnicas vêm sendo desenvolvidas, como a Câmara Técnica de Institucionalização, que tem como finalidade acompanhar e colaborar no processo de reconhecimento e consolidação formal dos diferentes museus e assemelhados, e a Câmara de Acompanhamento da Pandemia, criada com o fim de auxiliar a discussão, planejamento e monitoramento de ações relacionadas à retomada das atividades presenciais quando possível.

Apesar dos avanços, o sistema ainda carece de melhor estruturação quanto à composição de pessoal, bastante reduzida e com ausência de quadros-chave – museólogos, conservadores e arquitetos, por exemplo –, ou quanto à infraestrutura física, bastante limitada. Tais restrições refletem igualmente os históricos desafios do campo, exacerbados nos últimos anos, e levam a nova unidade a se repensar de modo a garantir sua continuidade, alinhando-se com novos e velhos entes universitários na resistência e resiliência.

Todavia, a despeito das dificuldades, a criação do Simap ampliou consideravelmente a visibilidade política de museus e órgãos congêneres que

participam do Sistema. A UFRJ hoje se reconhece enquanto detentora de um conjunto representativo de museus e entes museais que atuam, não apenas como espaços de diálogo interno, mas, principalmente, como espaços de interlocução com a sociedade, que, de fato, representam e apresentam diferentes facetas da universidade.

Tal visibilidade ainda necessita de consolidação, trabalho a ser desenvolvido a partir de políticas de institucionalização, que precisam ser aprimoradas. Entretanto, ainda que incipiente, esse reconhecimento é fundamental para se combater a invisibilidade de recursos, processo capitaneado pela invisibilidade financeira.

4 CONCLUSÃO

O debate sobre a necessidade de fomento, promoção e preservação dos museus, acervos e patrimônio cultural na UFRJ possui um longo histórico. Contudo, esse processo de institucionalização do tema e consolidação de práticas está ainda se amadurecendo.

Nos últimos anos, houve uma mudança considerável que permitiu a própria criação do Simap e o estabelecimento de sua estrutura de gestão colegiada e colaborativa entre toda a rede de museus. Porém, o volume de recursos destinados às necessidades de museus, acervos e patrimônios não atende toda a demanda represada.

Com isso, defende-se que a transformação efetiva desse cenário pode ocorrer por meio do enfrentamento contra um de seus maiores desafios: a invisibilidade política e financeira. Assim, seria permitido um melhor atendimento às diversas práticas, perfis e temáticas, o que ilustra uma enorme gama de especificidades nos espaços museais existentes. Por fim, avançando em direção a essas superações, é possível pensar na construção de novas relações entre esses equipamentos e a estrutura universitária.

REFERÊNCIAS

BOTELHO, Isaura. Cultura e universidade: reconstruindo as trajetórias dos diálogos institucionais. In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. Metas do Plano Nacional de Cultura, Brasília, DF, 2011, p.12. Disponível em: http://www.proec.ufpr.br/pic/download/METAS_PNC_final.pdf. Acesso em 11 maio 2020.

BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria nº 70, de 30 de junho de 2010. Cria o Programa Cultura e Universidade, com o objetivo de fomentar ações e consolidar políticas culturais no âmbito das instituições de ensino superior brasileiras. *Diário Oficial da União*: seção 1: Poder Executivo, Brasília, DF, 2010, n. 126, p. 2. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=2&data=05/07/2010>. Acesso em: 1 maio 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. Portaria nº 18, de 18 de dezembro de 2013. Institui o Programa Mais Cultura nas Universidades e o Fórum Nacional de Formação e Inovação em Arte e Cultura. *Diário Oficial da União*: seção 1: Poder Executivo, Brasília, DF, 2013, n. 246, p. 102. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=102&data=19/12/2013>. Acesso em: 11 maio 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Statutes*: Approved in Vienna (Austria). Paris: Icom, 2007. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_2007_Eng.pdf. Acesso em: 20 fev. 2020.

MARQUES, Roberta Smania; SILVA, Rejane Maria Lira da. O reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2011. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/149/151>. Acesso em: 29 jul. 2020. RUBIM, Antonio Albino Canelas. Universidade, cultura e políticas culturais. *Revista de Educação Popular*, [s. l.], p. 6-17, 2019. DOI: 10.14393/REP-vonoo-49021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/49021>. Acesso em: 22 maio 2020.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: Iphan, 2008. 255 p. (Museu, Memória e Cidadania, 4). Disponível em https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/BoletimBibliograficoCenedom_n24_jun_jul2014.pdf. Acesso em: 18 abr. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. CONSUNI: Resolução nº 5, de 28 de junho de 2018. Altera o Estatuto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, aprovado pelo Decreto nº 66.536, de maior de 1970, publicado no DOU de 12/05/1970, página 3449, no âmbito de Fórum de Ciência e Cultura. *Diário oficial da União* 2018, p.18. Disponível em: https://consuni.ufrj.br/images/Resolucoes/Resolucao_n_05_de_2018_-_public_DOU.pdf. Acesso em 27 de jun. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. *Fórum de ciência e cultura: você faz cultura: 2012: uma política cultural, artística e de difusão científico-cultural para a UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Disponível em: https://adufjr.org.br/wp-content/uploads/2014/09/revis-ta_voce_faz_cultura_final_web.pdf. Acesso em: 28 jun. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. *Plano Diretor UFRJ 2020*. Rio de Janeiro: Consuni, 2011. Disponível em: https://ufrj.br/sites/default/files/documentos/2016/12/pd_2011_02_07.pdf. Acesso em: 30 jun. 2020.



ACERVOS E COLEÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS:

IDENTIFICAR, CONHECER E DIVULGAR COMO
POLÍTICA INSTITUCIONAL DE PRESERVAÇÃO
DO PATRIMÔNIO UNIVERSITÁRIO

SILVANA DE FÁTIMA BOJANOSKI, UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, PELOTAS,
RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

Mestre em História Social e doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural.
Conservadora-restauradora com especialização em Conservação e Restauração de
Obras em Papel. Professora do curso Conservação e Restauração de Bens Culturais
Móveis da Universidade Federal de Pelotas.

E-mail: silbojanoski@gmail.com

ANDRÉA LACERDA BACHETTINI, UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, PELOTAS,
RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

Mestre em História e doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural. Conservadora-
restauradora com especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais
Móveis e em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos. Professora do curso
Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1657-7966>

E-mail: andreabachettini@gmail.com

LISIANE GASTAL PEREIRA, UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, PELOTAS,
RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

Graduanda do Bacharelado em Museologia. Conservadora-restauradora, bolsista do
Programa Rede de Museus da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade
Federal de Pelotas.

E-mail: lisi.gastal@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p64-94>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

28/03/2022

ACERVOS E COLEÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS: IDENTIFICAR, CONHECER E DIVULGAR COMO POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO UNIVERSITÁRIO

SILVANA DE FÁTIMA BOJANOSKI, ANDRÉA LACERDA BACHETTINI, LISIANE GASTAL PEREIRA

RESUMO

Este artigo aborda os museus e coleções existentes em várias unidades da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), incluindo os museus universitários, as coleções e objetos dispersos existentes em várias unidades, assim como os projetos de extensão que trabalham com as questões museológicas, de memória e de patrimônio junto à comunidade. Dá-se ênfase às ações realizadas para identificar e dar visibilidade aos acervos, tanto os que já são reconhecidos pelos seus valores museológicos ou documentais como aqueles que não se enquadram plenamente na definição formal de museu. Considera-se que as coleções e acervos formados a partir das atividades realizadas nas instituições de ensino superior constituem um patrimônio universitário significativo, não somente pelo seu valor de memória, como também por espelhar e potencializar a produção do conhecimento, tanto no âmbito da pesquisa como do ensino e da extensão. Ressalta-se a necessidade de dar maior visibilidade a estes acervos, inclusive para os gestores, buscando-se estabelecer uma política de preservação e de divulgação do patrimônio histórico, cultural e científico universitário.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio universitário, Museus universitários, Acervo museológico, Política de acervos.

COLLECTIONS AND ARCHIVES OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF PELOTAS: IDENTIFYING, KNOWING AND DISSEMINATING AS AN INSTITUTIONAL CONSERVATION POLICY FOR UNIVERSITY HERITAGE

SILVANA DE FÁTIMA BOJANOSKI, ANDRÉA LACERDA BACHETTINI, LISIANE GASTAL PEREIRA

ABSTRACT

This paper investigates the museums and collections belonging to the various units of the Federal University of Pelotas (UFPe), including university museums, the collections and objects scattered across several units, as well as the extension projects that address museological, memory and heritage questions with the community. It emphasizes the actions undertaken to identify and publicize the collections, both those already recognized for their museological or documentary values, and those that fit poorly into the formal definition of a museum. Collections and archives built from the activities carried out in higher education institutions constitute an important university heritage, not only for its memory value, but also for mirroring and enhancing research, teaching, and extension knowledge production. Managers should give greater visibility to such collections, while seeking to establish conservation and dissemination policies for university historical, cultural and scientific heritage.

KEYWORDS

University heritage, University museums, Museological collection, Collection policy.

1 INTRODUÇÃO

As universidades, por conta da sua missão, objetivos e princípios, são instituições potencialmente formadoras de coleções e acervos. Neste universo das instituições de ensino superior, existe uma variedade de situações relacionadas aos acervos ou coleções formadas ao longo do tempo, nem sempre as mais adequadas ao seu valor e potencial enquanto representação da trajetória das instituições universitárias e, especialmente, como recurso para a divulgação do conhecimento ali produzido. A proposta deste artigo é discutir, de início de forma mais ampla, o que caracteriza a formação de coleções universitárias, para então mostrar o resultado dos levantamentos e das ações realizadas para a identificação, valorização e divulgação dos acervos e coleções na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Na última parte do texto, problematiza-se a necessidade de uma política para a formação destas coleções dentro das universidades.

A análise apresentada é resultante de um trabalho realizado há alguns anos junto aos acervos e coleções da UFPel, que tem como objetivo propor e implantar uma política de formação de acervos para a instituição. O recorte do universo pesquisado não se restringe às coleções que se enquadram plenamente na definição de museus, mas amplia-se para outros segmentos, que se “traduzem na expressiva vontade de memória da instituição” (MICHELON, 2016a, p. 13). Inclui também as coleções existentes

na universidade não vinculadas aos museus. Neste sentido, o levantamento inclui os conjuntos documentais em seu sentido mais amplo, acervos e memoriais, que estejam vinculados ou desenvolvam ações relacionadas ao patrimônio científico, cultural e histórico da UFPel.

O início da proposta de identificar acervos e coleções da UFPel se dá com o projeto de extensão “O Museu de Conhecimento para todos: Inclusão Cultural para Pessoas com Deficiência em Museus Universitários”. O projeto foi realizado com recursos do Edital Proext/MEC 2015 e teve como um dos seus resultados o catálogo *Museus do conhecimento: catálogo dos museus da UFPel*, publicado em 2016. Em uma etapa seguinte, em 2017, teve início um trabalho mais específico de mapeamento de objetos e coleções dispersas nas unidades acadêmicas. Nesse ano, também foi implantada a Rede de Museus da UFPel. A proposta de identificar os acervos existentes se inseriu nas atividades da Seção de Mapeamento e Inventário em Extensão (SMIE), trabalhando em conjunto com a Rede de Museus da UFPel, ambas vinculadas à Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Comunidade (CPCC) da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC).

Estas unidades promoveram várias ações junto aos museus e acervos da UFPel, tanto em relação ao levantamento como à divulgação e valorização do patrimônio científico e cultural que se encontra sob a guarda da universidade. Foram adotados formulários de diagnóstico em uma etapa inicial, mais voltada à identificação detalhada de objetos, como foi o caso do levantamento de acervos pertencentes à Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel. Trata-se da unidade mais antiga da UFPel, que tinha como proposta criar um memorial em comemoração aos seus 135 anos de existência. Esta mesma metodologia foi aplicada na Faculdade de Enfermagem, também com a proposta de criação de um memorial. Posteriormente, com o objetivo de acelerar o mapeamento de todas as coleções existentes, foi aplicado um formulário com questões mais amplas, com o objetivo de identificar as características dos acervos, suas condições e problemas.

As informações levantadas nestas etapas e as ações de valorização dos acervos permitem discutir uma proposta de política de formação para a instituição, especialmente para dar visibilidade às coleções existentes, assim como de subsidiar os gestores para a tomada de decisões, tanto em relação ao que existe como sobre as coleções que vierem a se formar.

2 A FORMAÇÃO DE ACERVOS EM INSTITUIÇÕES UNIVERSITÁRIAS

A formação de coleções é um fenômeno humano que “provavelmente faz parte das atividades da humanidade desde suas origens” (ALMEIDA, 2001, p. 11). Neste sentido, é objeto de estudo do campo científico da Museologia, que caracteriza este fenômeno como o fato museal, como na proposição de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, que entende o fato museológico como “a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir” (GUARNIERI, 1990, p. 7 apud CURY, 2009, p. 28).

No que tange às instituições de ensino superior, os acervos possuem profunda relação com as atividades desenvolvidas por esses espaços voltadas ao ensino, à pesquisa e à extensão em diferentes áreas de conhecimento. Em geral, a gestão destas coleções é “fruto de ações individuais de pesquisadores, ou grupos de pesquisadores, que têm particular sensibilidade para a preservação de algum acervo” (RIBEIRO, 2013, p. 96).

Estas coleções possuem origens diversas, podendo ter sido adquiridas pela instituição ao longo dos anos para atender às demandas relacionadas às atividades acadêmicas, ser produto destas atividades (como resultado de processos práticos e saídas de campo, por exemplo) ou, ainda, incorporadas por meio de doações da comunidade. Tendo isso em vista, pode-se afirmar que estes acervos se associam aos mais diversos aspectos relacionados com a existência daquela instituição e dos seus processos de desenvolvimento, o que reverbera na história das cidades em que se encontram e da sua comunidade, tanto interna como externa.

A museóloga e professora Maria Cristina Oliveira Bruno reitera que “as coleções e acervos, enquanto suportes de informação são fundamentais para o desenvolvimento de pesquisas nas diferentes áreas de conhecimento” (BRUNO, 1997, p. 49). Através dessa perspectiva, pode-se afirmar que os acervos não ficam “parados no tempo”, pois, embora contenham itens que fazem parte da memória das atividades acadêmicas, mostrando como o ensino se desenvolveu ao longo dos anos, também são base para pesquisas e novos estudos, tendo assim uma “uma missão pedagógica e cultural para atender as demandas de pesquisas e da comunidade em geral” (BOSO et al., 2007, p. 125).

Estes acervos que formam o patrimônio universitário, ao mesmo tempo em que podem ser caracterizados a partir das tipologias de museus, também ganham definições distintas quando atrelados ao universo do ensino superior. Ribeiro (2013, p. 90) coloca que os museus universitários possuem características específicas decorrentes da origem da coleção, bem como em virtude do seu uso após a musealização e, para ilustrar esta afirmação, cita a declaração dos ministros da União Europeia sobre o patrimônio universitário:

O “patrimônio universitário” engloba todos os bens tangíveis e intangíveis relacionados com as instituições de ensino superior e o seu corpo institucional, bem como com a comunidade acadêmica composta por professores/pesquisadores e estudantes, e todo o meio ambiente social e cultural que dá forma a este patrimônio. O “patrimônio universitário” é composto por todos os traços, tangíveis e intangíveis, da atividade humana relacionada ao ensino superior. É uma grande fonte de riqueza acumulada, que nos remete diretamente à comunidade acadêmica de professores/pesquisadores e estudantes, seus modos de vida, valores, conquistas e sua função social, assim como os modos de transmissão do conhecimento e capacidade para a inovação (UNIÃO EUROPÉIA, 2005 apud RIBEIRO, 2013, p. 90).

Observa-se, por meio desta definição, que os acervos constituídos por essas instituições de ensino contêm um fator que potencializa as ações realizadas nestes espaços. Estes acervos dinamizam e auxiliam as atividades acadêmicas ao permitir outras formas de interiorizar os conteúdos, de uma maneira mais diversificada e integradora, dinamizando, assim, o aprendizado. Isso é reiterado pelo historiador e pesquisador sobre educação patrimonial Demarchi (2016), ao afirmar que

O patrimônio é um grande trunfo para as práticas educativas, é possível a partir dele pensarmos nós mesmos, nossa condição histórica, entendermos a alteridade cultural e, ato contínuo, compreendermos o outro, as relações de dominação que levam a subalternizações, podendo também propormos outras tantas questões difíceis (DEMARCHI, 2016, p. 51).

Apesar disso, além dos acervos já musealizados e que contam com alguma proteção e reconhecimento pelo seu valor patrimonial, é frequente encontrar nas universidades outras coleções e objetos dispersos em condições precárias de organização e conservação.

O projeto pioneiro Valorização do Patrimônio Cultural Científico e Tecnológico Brasileiro, desenvolvido no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) desde 2009, sob a coordenação de Marcus Granato, em uma de suas etapas propôs identificar as instituições que possuem objetos de ciência e tecnologia que poderiam ser preservados, qual sua condição e em que número seriam. O resultado, de acordo com Granato e Santos (2015), foi impressionante, com a identificação de perda da maior parte dos objetos científicos e tecnológicos anteriores ao século XX. O que ainda resta estaria protegido em alguns museus, mas um número imenso desses objetos de períodos mais recentes se encontra em situação de abandono, especialmente nas universidades e institutos de pesquisa. Granato (2009) ressaltava que as universidades são, potencialmente, grandes fontes do patrimônio de ciência e tecnologia, e de objetos e instrumentos de ensino, contudo, as instituições que têm por função preservar esses acervos são raras e têm um trabalho árduo, em função da escassez de financiamentos e de profissionais capacitados.

Analisando a situação encontrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Handfas, Granato e Lourenço (2016) mostram um cenário que se repete em todas as outras instituições de ensino superior: objetos de ciência e tecnologia que já não possuem utilidade nos laboratórios de pesquisa e nas atividades de ensino, quando não tenham sido descartados, são encontrados sob as mais diversas condições, em geral dispersas pelos departamentos, institutos, escolas e outras instâncias de pesquisa e ensino.

Esta situação de precariedade e, em geral, de invisibilidade, coloca o risco de perda de importantes patrimônios produzidos pelas universidades. Como propõe Márcio Rangel ao discutir a construção do patrimônio científico:

[...] cabe sublinhar, essas coleções passam a ganhar importância científico-cultural, apenas após a condução de estudos que propiciem, às mesmas, acesso de valor. Isto significa dizer que, por maior valor intrínseco que possuam, os objetos de uma coleção só passam a adquirir status de expressão de herança natural ou cultural depois de estudados e tornados acessíveis à coletividade (RANGEL, 2009, p. 301).

Ao observar todo o potencial atrelado a este patrimônio universitário, incluindo tanto os acervos musealizados como as coleções não vinculadas aos museus, verifica-se a necessidade de uma gestão eficiente destes bens. É necessário que haja políticas efetivas que protejam, divulguem e desenvolvam estes acervos, bem como políticas que tornem estes acervos acessíveis a todos os públicos, para que, desta forma, eles possam atingir o máximo de sua potencialidade.

Para que ocorra esse processo, que resulta na valorização e divulgação dos acervos, o primeiro passo é que as instituições e seus gestores conheçam este patrimônio, ou seja, tenham a real dimensão da quantidade, da localização, da relevância, das demandas, dos trabalhos que são desenvolvidos a partir destes acervos, entre outros fatores importantes para a definição de políticas claras com relação a estas coleções.

3 OS MUSEUS, ACERVOS E COLEÇÕES DA UFPel

A UFPel completou, em 2019, cinco décadas de existência institucional, contudo, diversas unidades que a constituíram são muito mais antigas, algumas delas foram implementadas na cidade de Pelotas desde fins do século XIX e início do século XX¹. A longa história da universidade, se forem consideradas as instituições que a originaram, resultou na formação de um importante patrimônio, tanto material quanto imaterial, que conta parte da sua história, como também da história do desenvolvimento da própria cidade de Pelotas, pois uma se vincula à outra, fazendo com que estes acervos também tenham importância em nível municipal e até mesmo regional.

Como em outras instituições similares, as atividades da universidade resultaram na formação de acervos e coleções. Algumas alcançaram o status de acervo museológico e foram incorporadas aos museus universitários, ou seja, foram reconhecidas e institucionalizadas na estrutura administrativa. Outras permanecem vinculadas às iniciativas individuais de professores pesquisadores, não são claramente identificadas pela

1. A origem da UFPel está relacionada à criação da Universidade Rural do Sul em 1960, vinculada ao Ministério da Agricultura, composta pela centenária Escola de Agronomia Eliseu Maciel, Escola Superior de Ciências Domésticas, Escola de Veterinária, Escola de Pós-Graduação e pelo Centro de Treinamento e Informação (Cetreisul). Em 1967 a Universidade Rural do Sul foi federalizada e transferida para o Ministério da Educação e Cultura, passando a denominar-se Universidade Federal Rural do Rio Grande do Sul (UFRRS), e as unidades passaram de cursos a faculdades. Em 8 de agosto de 1969 o Presidente da República assinou decreto que transformou a Universidade Federal Rural do Rio Grande do Sul em Universidade Federal de Pelotas (UFPel), composta pelas Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel, Faculdade de Veterinária, Faculdade de Ciências Domésticas, Faculdade de Direito (fundada em 1912), Faculdade de Odontologia (1911) – as duas últimas pertencentes à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e o Instituto de Sociologia e Política (ISP), fundado em 1958. Outras instituições particulares que existiam em Pelotas foram agregadas à UFPel, como o Conservatório de Música de Pelotas, a Escola de Belas Artes Dona Carmen Trápaga Simões e o Curso de Medicina do Instituto Pró-Ensino Superior no Sul do Estado (Ipesse). No mesmo ano, o Conjunto Agrotécnico Visconde da Graça (CAVG) também passou a fazer parte da UFPel (INSTITUCIONAL..., 2020).

administração e têm pouca visibilidade dentro da instituição. Além disso, ainda se veem objetos dispersos, encontrados em salas, laboratórios e armários, que não estão sequer vinculados a coleções. Algumas iniciativas estão sendo adotadas para melhor conhecer os acervos e coleções da UFPel. Pontua-se, a seguir, as questões consideradas mais significativas sobre o contexto dos museus, coleções e acervos, destacando-se as ações promovidas pela Rede de Museus da UFPel.

Criada no ano de 2017, a Rede de Museus da UFPel atua com o objetivo de unir as instituições, projetos museológicos, acervos e coleções existentes na universidade, visando à implantação e manutenção de uma política para a área, de forma a desenvolver ações de gestão, valorização do patrimônio museológico e de aproximação com a comunidade (REDE..., 2017). A Rede de Museus é formada por coordenação, comissão executiva, secretaria e por um Conselho Consultivo, que reúne docentes e técnicos representantes dos museus da universidade e dos projetos que atuam com acervos da UFPel².

A atuação dos representantes do conselho é importante para a integração dos diferentes segmentos com natureza museológica e para discussões de temas pertinentes às questões relacionadas aos acervos, definindo ações realizadas de forma colaborativa para a sua salvaguarda e valorização. A união destes representantes também está associada a algumas conquistas, pois as lutas, que antes se davam de forma mais isolada, ganharam força ao serem incorporadas por um grupo maior.

A Rede de Museus da UFPel promove diversas atividades que buscam, através da ação conjunta dos museus, acervos e coleções universitárias, valorizar e difundir a história e o patrimônio museológico da universidade, com a divulgação do conhecimento produzido, tanto para a comunidade acadêmica como para a comunidade em geral. Esta atuação se concretiza na organização de diversos eventos e atividades, em geral

2. O Conselho da Rede de Museus atualmente é composto pelos representantes das seguintes setores: Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (Malg), Museu do Doce, Projeto de Extensão “Museu da Colônia Francesa”, Projeto de Extensão “Museu Grupelli”, Projeto de Extensão “Museu Histórico de Morro Redondo”, Projeto de Extensão “Museu das Coisas Banais”, Projeto do Museu, Arqueológico e Antropológico (Muaran), Memorial do Anglo, Herbário Pel, Planetário da UFPel, Centro de Documentação História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares (Hisales).

abertos à comunidade, como o Dia do Patrimônio³, a Semana dos Museus⁴, a Primavera dos Museus⁵, entre outros.

As atividades desenvolvidas pela Rede de Museus nestes eventos se dão com a oferta de oficinas, seminários, cursos, visitas mediadas e outras ações que buscam promover a interdisciplinaridade e a participação comunitária. Por meio dessas atividades, pretende-se “incentivar um diálogo franco e de igual perspectiva com a sua comunidade, conhecendo a sua opinião e interagindo, visando um processo de construção comum de cultura” (BEITES, 2011, p. 19). Além disso, busca-se estimular a visitação aos museus e fortalecer a divulgação da universidade, suas ações, seus acervos e, principalmente, do conhecimento ali produzido.

Os eventos organizados pela Rede de Museus também promovem discussões sobre o fazer museológico e as questões patrimoniais, que podem gerar publicações. Um exemplo é o Seminário da Semana dos Museus, que tem publicado sistematicamente os anais com os trabalhos acadêmicos ali apresentados⁶.

FIGURA 1

Evento da Semana dos Museus (Museus na Rua).
Fonte: acervo da Rede de Museus (2018).



3. Evento realizado em alusão ao Dia Nacional do Patrimônio Histórico, comemorado no dia 17 de agosto.

4. Evento proposto pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em celebração ao Dia Internacional de Museus, comemorado no dia 18 de maio. O evento ocorre de acordo com tema proposto pelo Conselho Internacional de Museus (Icom).

5. Evento proposto também pelo Ibram que ocorre no início da primavera e que propõe uma temporada de ações e atividade de acordo com tema proposto pelo próprio Instituto.

6. Os *e-books* dos anais das Semana dos Museus dos anos 2015, 2016, 2017, 2018 e 2019 estão disponíveis em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/asm/issue/archive>.

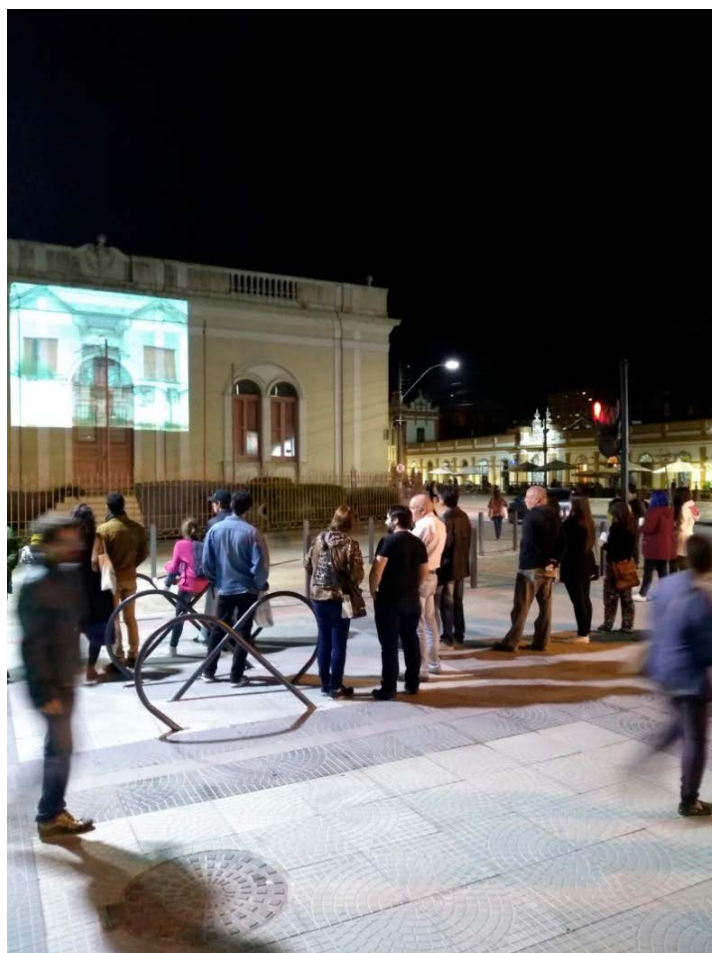
FIGURA 2

Evento da Semana dos Museus (Museus na Rua).
Fonte: acervo da Rede de Museus (2018).



FIGURA 3

Evento da Semana dos Museus (performance com projeção nas paredes do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo).
Fonte: acervo Rede de Museus (2019).



As iniciativas organizadas pela Rede de Museus não beneficiam somente a comunidade acadêmica como um todo e a comunidade extramuros, mas também os alunos envolvidos direta ou indiretamente nos projetos. As ações, promovidas a partir de projetos de ensino, extensão e pesquisa, sempre contam com a participação de alunos das mais variadas áreas do conhecimento. Neste sentido é que se pode afirmar que os espaços museais caracterizam-se como lugares da interdisciplinaridade e do encontro da universidade com a comunidade.

A atuação da Rede também busca dar subsídios para a adequação dos museus aos princípios e normas museológicas, sendo um dos temas recorrentes a acessibilidade. A proposta inicial de criar um manual para instrumentalizar os museus da UFPel nos processos de elaboração ou revisão dos seus Planos Museológicos, com a inclusão de um Programa de Acessibilidade, resultou na publicação de um *e-book* intitulado *Um museu para todos: manual para programas de acessibilidade*⁷. Após a publicação do *e-book* surgiu a necessidade de aprofundar estas discussões com as equipes. Teve início um projeto de extensão intitulado “Um museu para todos: Programas de Acessibilidade”, criado para realizar um diagnóstico sobre a acessibilidade nos museus da UFPel e propor a implantação do Programa de Acessibilidade nos seus espaços. Os ganhos com a atuação da Rede de Museus têm sido a convergência de esforços e dos recursos existentes, especialmente os recursos humanos, para melhorar as condições de preservação e organização dos acervos, bem como propiciar a divulgação e reconhecimento dos espaços e projetos museológicos sob a responsabilidade da UFPel.

A UFPel possui três museus universitários, cada um deles resultado de contexto histórico específico, mas com uma missão convergente de constituírem-se em espaços de diálogo entre a academia e a sociedade, partir dos eixos fundamentais das universidades, a extensão, o ensino e a pesquisa. O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) é o mais antigo, tendo suas origens na coleção de animais taxidermizados e mosaicos entomológicos confeccionados por Carlos Ritter entre o final do século XIX e primeiros anos do século XX, doada à Escola de Agronomia pela sua

7. O *e-book Um museu para todos: manual para programas de acessibilidade* é de autoria de Desirée Nobre Salasar e está disponível para *download* em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4390>.

esposa em 1926. O museu abriu ao público em 1970 e desde 1991 é um órgão suplementar do Instituto de Biologia. Já esteve instalado em diferentes lugares, em geral em espaços não adequados para as suas coleções. Em 2019 mudou-se para um casarão localizado no centro histórico de Pelotas, o que deu uma nova visibilidade para o seu acervo e atividades.

O MCNCR tem sua temática voltada para a área das ciências naturais, em especial a zoologia e a paleozoologia, e todas as áreas do conhecimento biológico correlatas (DORNELLES, 2016). Seu acervo é formado por espécimes de História Natural, divididas entre a coleção científica e a didática para exposição. A coleção científica, em parte depositada no Departamento de Zoologia e Genética do Instituto de Biologia, possui dados referenciados, podendo ser utilizada em estudos científicos mais consistentes. Já a coleção para exposição, que não possui um caráter científico por não possuir seus dados de coleta completos, está quase totalmente acessível ao público. Uma pequena parte, cerca de 5% do acervo, está na reserva técnica do museu (SOBRE..., [20--b]).

FIGURA 4

Edifício localizado no centro histórico de Pelotas que abriga o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter. Fonte: acervo Rede de Museus (2020).

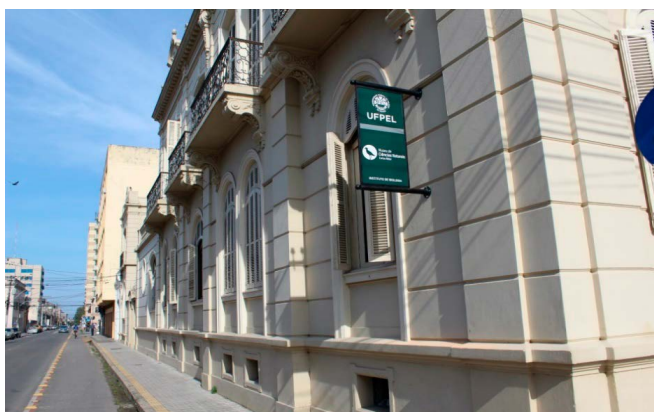


FIGURA 5

Exposição do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter. Fonte: acervo. Rede de Museus (2020).



O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) é um órgão suplementar do Centro de Artes (CA). Inaugurado em 1986, sua missão está associada à conservação e divulgação da produção do pintor gaúcho e pelotense Leopoldo Gotuzzo e à produção e comunicação de conhecimento em artes visuais. Além de suas exposições de longa duração, também organiza exposições temporárias de obras pertencentes a outras coleções, incluindo a produção artística contemporânea, em conjunto com os profissionais em atuação no Centro de Artes da UFPel ou por meio de projetos de cooperação interinstitucionais (SOBRE..., [20--a]). O MALG também já ocupou várias sedes, sendo que em 2018 mudou-se para um dos prédios históricos pertencentes à UFPel – o antigo Lyceu, localizado em frente ao Mercado Público de Pelotas.

FIGURA 6

Edifício histórico do antigo Lyceu, que atualmente abriga o MALG. Fonte: acervo MALG (2020).



FIGURA 7

Exposição do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Fonte: acervo Rede de Museus (2019).



O Museu do Doce, vinculado ao Instituto de Ciências Humanas, foi criado em 2011 com a missão de salvaguardar os suportes de memória da tradição doceira de Pelotas e da região, tendo como compromisso produzir conhecimento sobre esse patrimônio. Está instalado em uma casa histórica, construída em 1878 a mando de Francisco Antunes Maciel, político pelotense que foi Conselheiro do Imperador. Em 1977, a casa foi tombada em nível federal pelo Iphan e comprada pela UFPel em 2006. Em 2010, a UFPel deu início ao processo de restauração e adequação para uso do museu, que ali se instalou em 2013 (MUSEU..., [20--]). A temática do Museu do Doce, vinculado à história da cidade de Pelotas e região, ganhou especial destaque em 2018 quando as Tradições Doceiras da Região de Pelotas foram reconhecidas pelo Iphan como patrimônio imaterial (TRADIÇÕES..., 2018).

As recentes mudanças de sede do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter e MALG para o centro da cidade, próximo à praça onde se localiza o Museu do Doce, criou um interessante percurso museológico e turístico, facilitando a organização de atividades integradas e dando grande visibilidade para os três museus da UFPel junto à comunidade. Estes três museus, seja por suas missões ou características, atendem plenamente à definição usual de museus, caracterizando-se também como lugar de múltiplas atividades relacionadas ao ensino, pesquisa e extensão.

FIGURA 8

Casarão histórico
que abriga o Museu
do Doce. Fonte:
acervo Rede de
Museus (2020).

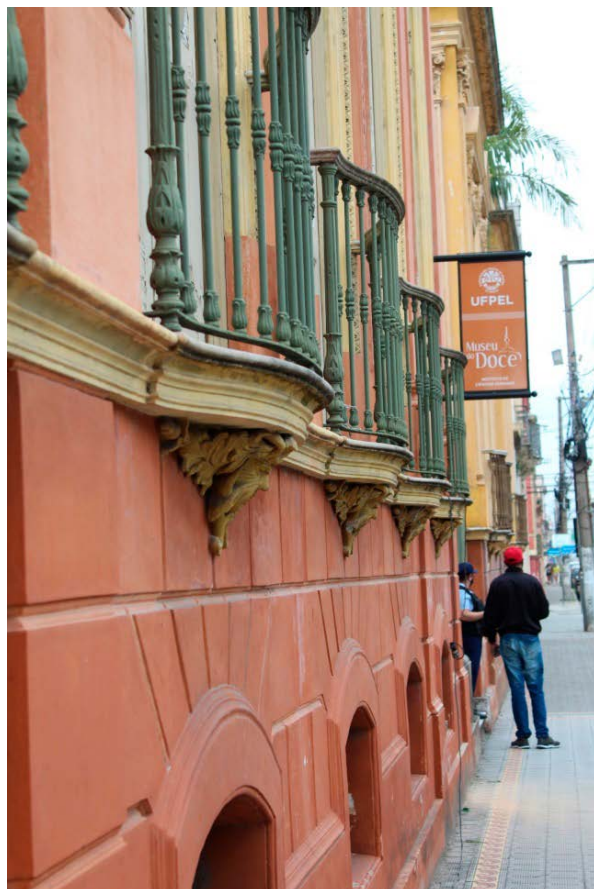


FIGURA 9

Exposição
temporária no
Museu do Doce.
Fonte: acervo Rede
de Museus (2019).



Outros núcleos de acervos se formaram vinculados aos projetos de pesquisa e ampliaram ao longo do tempo o seu escopo, alguns abrindo-se inclusive para a visitação de públicos externos. É o caso do Centro de memória e pesquisa História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares (Hisales), vinculado à Faculdade de Educação (APRESENTAÇÃO, [20--]). Em funcionamento desde 2006, as atividades de pesquisa do HISALES produziram um importante acervo sobre alfabetização e escolarização, incluindo cartilhas, cadernos, fotografias e objetos didáticos, entre outros, que estão disponíveis para consulta e visitação, atendendo inclusive o público de escolas da cidade.

FIGURA 10

Exposição do HISALES. Fonte: acervo do Hisales (2019).



A Rede de Museus também integrou na sua composição os projetos de extensão que trabalham com os museus da cidade e região de Pelotas. Os projetos, coordenados por professores dos cursos de Museologia e História e com a participação de alunos de vários cursos, desenvolvem ações junto aos museus comunitários, como o Museu da Colônia Francesa⁸, o Museu da Colônia Maciel, Museu Grupelli⁹ e Museu Histórico de Morro

8. Sobre o projeto de extensão Museu da Colônia Francesa, ver: <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/projeto-de-extensao-museu-da-colonia-francesa/>.

9. Sobre o projeto de extensão Museu Grupelli, ver: <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/projeto-de-extensao-museu-grupelli/>.

Redondo¹⁰. Estes projetos caracterizam-se por sua forte atuação nas comunidades locais e pela inserção dos alunos em ações de valorização patrimonial. Também é frequente a interação destes museus com os museus da UFPel, especialmente com o Museu do Doce, por conta da temática da tradição doceira de Pelotas e região.

FIGURA 11

Espaço de exposição
do Museu Grupelli.
Fonte: acervo da
Rede de
Museus (2019).



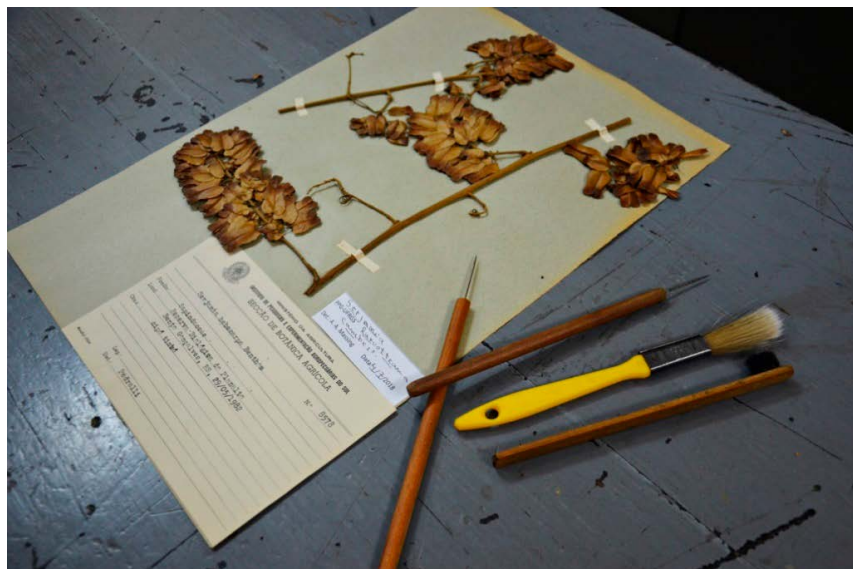
Entre as unidades de pesquisa da UFPel com acervos científicos importantes, o Herbário Pel, vinculado ao Departamento de Botânica do Instituto de Biologia, tem sua origem nos anos 1940, com a proposta de transformar uma área de floresta nos arredores do Instituto Agrônomo do Sul (IAS) em um local para visitação e lazer da população em geral, assim como para o desenvolvimento de atividades didáticas, sob a responsabilidade do botânico Irmão Teodoro Luis. Paralelamente à criação do Horto Botânico, o Irmão Teodoro Luis iniciou uma coleção de plantas junto ao Setor de Botânica do IAS que, em 1946, deu origem ao Herbário da UFPel. Desde então suas coleções, em constante expansão, estão disponíveis para consulta da comunidade científica e estudiosos em geral, viabilizando atividades de ensino, pesquisa e extensão. Trata-se de um repositório científico fundamental para as pesquisas que envolvem a cobertura florística

10. Sobre o projeto de extensão Museu Histórico de Morro Redondo, ver: <http://museuhistoricomorroredondors.blogspot.com>.

do extremo Sul do Estado. Com um acervo que ultrapassa vinte e seis mil exsicatas, o Herbário Pel encontra-se cadastrado no *Index Herbariorum* e faz parte da Rede de Herbários do Rio Grande do Sul (GARCIA, 2016).

FIGURA 12

Acervo do Herbário Pel. Fonte: acervo Rede de Museus (2019).



Outra importante unidade com caráter científico é o Planetário da UFPel, vinculado ao Laboratório de Astronomia do Instituto de Física e Matemática. Ainda que o Planetário não tenha sua sede fixa, possui os equipamentos móveis para observação e desenvolve variadas atividades itinerantes junto às comunidades para divulgação da Ciência e da Astronomia.

FIGURA 13

Atividade do Planetário na Semana dos Museus 2019, com a observação do céu escuro junto ao Museu Histórico de Morro Redondo. Fonte: acervo Rede de Museus (2019).



Também integram a Rede de Museus os projetos de extensão de caráter museológico que trabalham com acervos virtuais. O Museu

das Coisas Banais¹¹, criado em 2014, tem como missão preservar no espaço virtual, através do compartilhamento de memórias, objetos com valor afetivo. Nas suas ações, busca ampliar e democratizar a constituição de acervos, construindo um museu virtual formado por objetos banais e discutir o valor atribuído aos objetos museológicos. O Museu das Coisas Banais almeja mostrar que todo e qualquer objeto, mesmo o mais banal, é potencialmente musealizável e possibilita compreender não apenas as relações entre os indivíduos e os bens materiais, mas desses com a sociedade. Possui um acervo de mais de 220 objetos, exclusivamente em formato digital, formado a partir de doações dos usuários da WEB (SERRES, 2016).

Outra iniciativa de museu virtual vinculada a projeto de pesquisa e de extensão, ainda em fase de implantação, é o Museu Afro-Brasil Sul¹², ligado ao Centro de Artes da UFPel. Sua missão é identificar, preservar, divulgar amplamente e tornar acessível em meio digital o patrimônio cultural material e imaterial pertencentes à região sul do Brasil, presentes nas expressões e manifestações culturais afro-brasileiras, especificamente dos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná.

Por fim, a UFPel possui alguns projetos de criação e implantação de museus a partir de acervos existentes. O Museu da UFPel foi oficialmente criado em 2011, com a missão de salvaguardar o acervo histórico tecnológico, científico e cultural da Universidade, promovendo, em contínua interação com a comunidade acadêmica, o conhecimento sobre os métodos e processos da formação científica, tecnológica, humanística e artística ao longo do tempo, dando suporte à memória dessa instituição universitária, fomentando a inclusão social e cultural e a plena integração com a sociedade. O acervo, formado por objetos relacionados à memória das unidades de ensino da UFPel, que já foi exposto temporariamente em eventos comemorativos, encontra-se sob a guarda do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas. A proposta é que este museu seja instalado na antiga fábrica Laneira

11. O Museu das Coisas Banais pode ser visitado em: <https://museudascoisasbanais.com.br>.

12. Página do Museu Afro-Brasil Sul: <https://wp.ufpel.edu.br/museuafrobrasilsul>.

Brasileira, um prédio histórico adquirido pela UFPel e que precisa ser recuperado (MICHELON, 2016b).

Outra proposta é a criação do Museu Arqueológico e Antropológico (Muaran), apresentada por uma comissão formada em 2009 para estudar a implantação de um museu arqueológico. Sua missão é incentivar o interesse público, a sistematização e divulgação do patrimônio arqueológico, de suas interpretações e usos culturais, além de apoiar pesquisas arqueológicas, antropológicas e multidisciplinares que considerem sítios, registros e acervos móveis que testemunham a presença indígena e a escravidão, bem como suas consequências sociais na região de Pelotas. Desde sua proposta de implantação, a equipe já promoveu várias ações de pesquisa e de formação de alunos, porém, ainda não foi resolvida a questão da sede do museu. A última proposta foi de instalá-lo em um dos espaços da fábrica Laneira, todavia dependendo de recuperação deste edifício (SANCHES, 2016).

FIGURA 14

Atividade do MUARAN realizada no jardim do MALG durante a Semana dos Museus. Fonte: acervo Rede de Museus (2019).



Este panorama traçado sobre os vários segmentos que possuem acervos ou realizam atividades relacionadas ao patrimônio cultural, histórico e científico da universidade, todos vinculados à Rede de Museus da UFPel, mostra a diversidade de situações existentes, incluindo desde museus mais estruturados e coleções visitáveis pelo público em geral a outras com acesso mais restrito, iniciativas inovadoras para discutir acervos virtuais e também, infelizmente, acervos que ainda não têm a infraestrutura mínima

de funcionamento. As unidades apresentadas, algumas ainda distantes de uma condição adequada de funcionamento, desfrutam de reconhecimento institucional. Também fazem parte deste cenário, porém, outros conjuntos de objetos que se encontram dispersos e, de alguma maneira, são invisíveis dentro da instituição, como as que serão discutidas a seguir.

4 INVENTÁRIOS DOS ACERVOS HISTÓRICOS NAS UNIDADES ACADÊMICAS DA UFPel

A percepção de que existem acervos dispersos pelas várias unidades da UFPel motivou a realização de um inventário, ainda em andamento. Em 2017, como uma das primeiras ações da Rede de Museus da UFPel e da Seção Mapeamento e Inventário em Extensão (SMIE) da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC) da UFPel teve início a identificação de acervos na Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel (FAEM). A data comemorativa, dos 135 anos da FAEM, funcionou como um fator catalizador para a pesquisa sobre a história desta unidade e propiciou um movimento em prol da identificação de acervos ali existentes. As ações visavam fazer a identificação das coleções existentes, realizar o seu registro e os cuidados iniciais com a limpeza e higienização dos objetos. Posteriormente parte destes acervos iriam compor o Memorial Maria Eulália da Costa¹³, a ser instalado no saguão do prédio da FAEM.

A metodologia empregada seguiu os padrões estabelecidos em manuais de normas e inventários para acervos museológicos. A equipe fez visitas em todas as unidades e dialogou com os responsáveis pelos setores para identificar quais os objetos, documentos e coleções possuíam relação com a história da unidade e com o desenvolvimento dos métodos didáticos e técnicos relacionados ao ensino da agronomia desenvolvido pela instituição ao longo da trajetória de mais de um século da sua existência (PEREIRA; BACHETTINI; BOJANOSKI, 2018).

O registro dos objetos foi feito em uma ficha catalográfica, com o preenchimento das seguintes informações: nome, número atribuído, localização, medidas, inscrições estado de conservação, informação sobre outros objetos relacionados, descrição, indicação da utilização, origem ou

13. O nome do Memorial homenageia a primeira engenheira agrônoma do Brasil, formada pela FAEM em 1915, quando esta era denominada Escola de Agronomia e Veterinária (MEMORIAL..., 2020).

procedência, responsável pelo preenchimento, data. Também foi feito o registro fotográfico de cada objeto (PEREIRA; BACHETTINI; BOJANOSKI, 2018).

FIGURA 15

Alunos dos cursos de Museologia e Conservação e Restauração durante o inventário do acervo da FAEM. Fonte: acervo Rede de Museus (2018).



Durante o inventário foram identificados 1372 itens, entre eles uma quantidade considerável de objetos de ensino do século XIX. Para citar um exemplo, foram inventariadas miniaturas de animais fabricadas por volta de 1882, em Berlim (Alemanha), utilizadas em aulas práticas (OLIVEIRA, 2019).

FIGURA 16

Miniatura de Vaca Jersey, fabricada na Alemanha, século XIX. Fonte: acervo Rede de Museus (2018).



A documentação gerada pelo inventário realizado na FAEM contribuiu para a salvaguarda das coleções ali existentes, na medida em que facilitou a

sua disponibilização para pesquisa e promoção de novas ações para tratar os acervos institucionais, além de subsidiar a criação do Memorial.

A segunda unidade inventariada foi a Faculdade de Enfermagem e Obstetrícia (FEO) da UFPel, com o objetivo de conhecer, acondicionar o acervo relacionado à trajetória da unidade e implantar um memorial. O mapeamento e o inventário seguiram a metodologia iniciada no trabalho da FAEM: identificação, medição e numeração sequencial dos objetos. As informações foram registradas em uma ficha, acompanhadas da imagem do objeto, as quais alimentaram um banco de dados do inventário em elaboração. Foram inventariadas 336 peças de um acervo formado por uma variedade grande de materiais, como documentos, fotografias, objetos de vidro, de metal e peças de vestuário (OLIVEIRA, 2019).

FIGURA 17

Caixa cirúrgica que faz parte do acervo da Faculdade de Enfermagem e Obstetrícia. Fonte: acervo Rede de Museus (2018).



Na Faculdade de Enfermagem e Obstetrícia o processo de inventário gerou uma nova ação, realizando-se também o acondicionamento do acervo. Esta atividade, realizada pelos alunos do Curso de Conservação e Restauração, somente foi possível porque o acervo era composto por um número pequeno de objetos (OLIVEIRA et al, 2019).

Tanto na FAEM como na FEO foi realizado um inventário detalhado, a pedido dos responsáveis pelas unidades e com o objetivo de criar espaços para a exposição dos objetos que se encontravam dispersos. Contudo, para acelerar a identificação de outros acervos existentes, em 2019 teve início um levantamento com abrangência maior.

FIGURA 18

Vidrarias e as embalagens de acondicionamento confeccionadas pelos acadêmicos envolvidos na ação realizada na FEO. Fonte: acervo Rede de Museus (2018).



Inicialmente, o trabalho se deu por meio do levantamento e identificação das unidades e setores da UFPel e do contato com os responsáveis para verificar a possibilidade de existência de acervos e coleções. Algumas unidades relataram não possuir acervos, enquanto outras apontaram para a existência de diversas coleções nos mais variados temas e suportes. Após esta identificação inicial, passou-se a realizar as visitas com a aplicação de um questionário com questões sobre o acervo/coleção (denominação, unidade a qual se vincula e endereço), questões legais e de acesso às coleções/acervos (vínculo legal, existência de instrumentos de controle, normativas sobre a forma de acesso etc.), tipologia e quantificação dos acervos/coleções, condições dos espaços físicos, incluindo as demandas para melhoria da conservação e segurança.

O levantamento dos acervos foi interrompido pela situação de distanciamento social imposta pela pandemia de covid19. Até o início de 2020 foram visitadas coleções no Instituto de Ciências Humanas (ICH), no Centro de Artes (CA) e da Faculdade de Educação (FaE) e do Instituto de Biologia (IB).

Embora o trabalho esteja em andamento, algumas considerações parciais já podem ser feitas com relação ao que foi observado e relatado ao longo das visitas realizadas. A primeira observação é que a maior parte destas coleções se encontra em espaços não adequados para a

guarda de acervos e por vezes sem a mínima infraestrutura, com condições precárias de acondicionamento e falta de recursos humanos compatíveis com as demandas de organização do acervo, entre outras questões relativas à sua conservação.

Vale destacar que muitas demandas citadas pelos coordenadores dos acervos enfatizam questões de acessibilidade das mais básicas, como a localização física, que restringe muitas vezes o acesso a poucos sujeitos da unidade à qual os acervos estão vinculados.

O cenário encontrado nesta fase do levantamento de acervos da UFPel não é distinto do que se apontou no início deste texto sobre coleções e grupos de objetos dispersos, situação recorrente nas instituições de ensino superior e que se constitui em um problema a ser resolvido, sob pena da perda de um importante patrimônio.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As observações sobre os museus, acervos e coleções da UFPel mostram como a longa trajetória da Universidade gerou acervos de distintas áreas com um grande potencial de produção de conhecimentos sobre os mais diversos assuntos relacionados ao âmbito acadêmico. Nos acervos e coleções das diferentes unidades são encontrados objetos nos mais variados suportes, que informam e registram questões relacionadas a sua história, ao seu funcionamento passado e atual, às suas peculiaridades, as suas relações tanto com a comunidade interna como a externa.

Os acervos e coleções construídos no âmbito das universidades estão contemplados pelo conceito estabelecido na Carta do Rio de Janeiro sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia, assim definido:

O Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia constitui-se do legado tangível e intangível relacionado ao conhecimento científico e tecnológico produzido pela humanidade, em todas as áreas do conhecimento, que faz referência às dinâmicas científicas, de desenvolvimento tecnológico e de ensino, e à memória e ação dos indivíduos em espaços de produção de conhecimento científico. Estes bens, em sua historicidade, podem se transformar e, de forma seletiva, são atribuídos valores, significados e sentidos, possibilitando sua emergência como bens de valor cultural (MAST, 2016).

A definição apresentada neste documento inclui as coleções científicas de todas as áreas do conhecimento – sejam da Saúde, das Humanidades, das Engenharias, das Ciências Exatas, das Ciências Biológicas, das Linguagens Artísticas, da área de Comunicação e Informação etc. Inclui também os instrumentos científicos em todas as suas tipologias, máquinas e montagens, variados tipos de cadernos (de laboratório, campo), bem como livros, fotografias, entre outros tipos de documentos. Assim, com base na definição apresentada na carta, as coleções universitárias, sejam elas de valor científico, didático ou histórico para a instituição ou para a História das Ciências, são parte desse patrimônio (MAST, 2016).

A abrangência e importância do conceito de Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia traz à tona a responsabilidade das instituições detentoras e produtoras destes bens culturais, que ainda está por ser assumida.

Como se mostrou ao longo deste texto, na UFPel, além da diversidade dos acervos existentes, eles se encontram em situações distintas, alguns mais outros menos protegidos. Os três museus da UFPel – Museu Carlos Ritter, MALG e Museu do Doce, ainda que encontrem dificuldades decorrentes da falta de recursos e por vezes de equipes, como em geral acontece com os museus universitários, ao menos estão inseridos na estrutura administrativa da universidade, possuem acervos importantes que se constituíram ao longo do tempo, são abertos ao público e têm localização privilegiada, no centro histórico da cidade. Ou seja, são conhecidos e cada vez mais reconhecidos como museus universitários e como museus da cidade. Observou-se que alguns acervos, ainda que em situação frágil, alcançam algum reconhecimento dentro da instituição, contudo, outras coleções e, especialmente os objetos dispersos, ainda são invisíveis para os gestores e podem ser caracterizados como patrimônio em situação de vulnerabilidade.

A mudança deste cenário envolve, em um momento inicial, conhecer os acervos existentes dentro da instituição. Neste sentido, a Rede de Museus tem um papel importante, considerando o seu dever de promover a articulação entre unidades que, em geral, pouco se conhecem e raras vezes dialogam. Os inventários são os instrumentos para a elaboração de um diagnóstico sobre o que existe e para identificar qual é a situação dos acervos. A apresentação de dados e informações para os gestores é fundamental para se articular a implantação de uma política institucional para o patrimônio.

Outra estratégia passa pela divulgação, em busca de construir um reconhecimento da importância dos acervos, uma vez que não se valoriza o que não se conhece. Uma vez mais a Rede de Museus se apresenta como um fórum importante de discussão para o reconhecimento e fortalecimento dos acervos existentes. Em todas as iniciativas não se pode perder de vista a aproximação e integração entre gestores, responsáveis por acervos,

discentes e a comunidade em que a universidade está inserida. A Rede de Museus, por sua característica, trabalha de forma colaborativa e horizontal, sendo esta a sua força para interferir no cenário existente.

Por fim, não se pode esquecer, os museus e os acervos podem ser as portas abertas da universidade, o lugar de encontro entre a comunidade acadêmica e a sociedade, constituindo-se em espaços privilegiados de divulgação e troca de conhecimentos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Computação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

APRESENTAÇÃO. *Centro de Memória e Pesquisa História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares*, Pelotas, RS, [20--]. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/hisales/>. Acesso em 20 jun. 2020.

BEITES, Alexandre Manuel Rodrigues. *O museu aberto e comunicativo: fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional*. 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2011.

BOSO, Augisa Karla; SOUZA, Caroline Amanda da Rosa de; CISNE, Caroline dos Santos; CORADI, Joana Paula. A importância do arquivo universitário. *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*, Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 123131, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 10, n. 10, p. 4751, 1997.

CURY, Marília Xavier. Museologia: novas tendências. In: GRANTO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. *Museu e museologia*. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 2541.

DEMARCHI, João Lorandi. Educação, patrimônio e sujeitos: diálogo democrático. In: TOLENTINO, Átila Bezerra; BRAGA, Eanuel Oliveira (org.). *Educação patrimonial: políticas, relações de poder e ações afirmativas*. João Pessoa: IphanPB; Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016. p. 4956.

DORNELLES, José Eduardo Figueiredo. Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter. In: MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL, Nórís Mara Pacheco Martins (org.). *Os museus do conhecimento: catálogo dos museus da UFPel*. Bagé: Bühring, 2016. p. 1827.

GARCIA, Marinês *et al.* Herbário da Universidade Federal de Pelotas. In: MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL, Nórís Mara Pacheco Martins (org.). *Os museus do conhecimento: catálogo dos museus da UFPel*. Bagé: Bühring, 2016. p. 2940.

GRANATO, Marcus. Panorama sobre o patrimônio da ciência e tecnologia no Brasil: objetos de C&T. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. (org.). *Cultura material e patrimônio de ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2009. p. 78102.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Fernanda Pires. Valorização do patrimônio científico e tecnológico brasileiro: resultados do levantamento nacional de objetos de C&T. In: ARAÚJO, Bruno Melo de; RIBEIRO, Emanuela Sousa (org.). *Cadernos do Patrimônio Cultural de C&T: pesquisa, acervos e instituições*. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 746.

HANDEFAS, Ethel R.; GRANATO, Marcus; LOURENÇO, Marta C. Museus de ciência e tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro: três experiências. In: GRANATO, Marcus (org.). *Anais do 4º Seminário Internacional Cultura Material e Patrimônio de C & T*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2016. p. 4264.

INSTITUCIONAL –histórico. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020. Disponível em: <http://portal.ufpel.edu.br/historico>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MEMORIAL Maria Eulália da Costa. *Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel*, Pelotas, 2018. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/faem135anos/#post-272>. Acesso em: 8 abr. 2020.

MICHELON, Francisca Ferreira. Museus do conhecimento: de todos e para todos. In: MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL, Nôris Mara Pacheco Martins (org.). *Os museus do conhecimento*: catálogo dos museus da UFPel. Bagé: Bühring, 2016a. p. 95.

MICHELON, Francisca Ferreira. Museus da UFPel. In: MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL, Nôris Mara Pacheco Martins (org.). *Os museus do conhecimento*: catálogo dos museus da UFPel. Bagé: Bühring, 2016b. p. 95-104.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS – MAST. *Carta do Rio de Janeiro sobre Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2016. Disponível em: <http://www.mast.br/images/pdf/Carta-do-Rio-de-Janeiro-sobre-Patrimnio-Cultural-da-Cincia-e-Tecnologia.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2020.

MUSEU do doce. *Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter*, Pelotas, [20--]. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/museudodoce>. Acesso em: 20 jul. 2020.

OLIVEIRA, Marlene dos Santos. *Inventário de acervos universitários: o caso da FAEM*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Instituto de Ciência Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2019.

OLIVEIRA, Marlene dos Santos de *et al.* Acervo Universitário: inventário, documentação e acondicionamento dos objetos da Faculdade de Enfermagem da UFPel. In: CONGRESSO DE EXTENSÃO E CULTURA DA UFPEL, 6., 2019, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: UFPel, 2019.

PEREIRA, Lisiane Gastal; BACHETTINI, Andréa Lacerda; BOJANOSKI, Silvana de Fátima. Preservação do patrimônio universitário: a rede de museus e o acervo da Faem. In: CONGRESSO DE EXTENSÃO E CULTURA DA UFPEL, 5. 2018, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: Editora da UFPel, 2018.

RANGEL, Márcio F. A construção de um patrimônio científico: a coleção Costa Lima. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Márcio F. (org.). *Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Mast, 2009. p. 284-302.

REDE de museus da UFPel. *Universidade Federal de Pelotas*, Pelotas, RS, 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/>. Acesso em: 21 abr. 2020.

RIBEIRO, Emanuela Souza. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, Brasília, DF, v. 11, n. 4, p. 88-102, 2013.

SANCHES, Pedro Luís Machado. Museu Arqueológico e Antropológico da Universidade Federal de Pelotas (MUARAN UFPel). In: MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL, Nôris Mara Pacheco Martins (org.). *Os museus do conhecimento*: catálogo dos museus da UFPel. Bagé: Bühring, 2016. p. 123-141.

SERRES, Juliana Conceição Primon. Museu das Coisas Banais. In: MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL, Nórís Mara Pacheco Martins (org.). *Os museus do conhecimento*: catálogo dos museus da UFPel. Bagé: Bühring, 2016. p. 163175.

SOBRE o museu. *Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter*, Pelotas, RS, [20—a]. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg/sobre-o-museu>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SOBRE o MCNCR. *Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter*, Pelotas, RS, [20--b]. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/carlosritter/sobre-o-mcn-cr/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

TRADIÇÕES doceiras de Pelotas (RS) são reconhecidas como Patrimônio Imaterial do Brasil. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, 15 maio 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4653/tradicao-doceira-de-pelotas-rs-e-reconhecida-como-patrimonio-imaterial-brasileiro>. Acesso em: 20 jul. 2020.



MUSEUS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ:

ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO

MANUELA SOUTELLO MENDES DA FONSECA SANTOS, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, BELÉM, PARÁ, BRASIL¹

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Pará (UFPA). Bacharel em Museologia pela UFPA.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2650-2872>

E-mail: msanulas@gmail.com

ALEGRIA CELIA BENCHIMOL, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, BELÉM, PARÁ, BRASIL

Doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IBICT/UFRJ). Docente no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0920-992X>

E-mail: alegria.benchimol@gmail.com

LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT/UFF). Docente no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Unirio/MAST) e no Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica, Tecnologia e Saúde da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4343-1452>

E-mail: luisa172413@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p95-121>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

05/01/2022

¹ Apoio financeiro de pesquisa: FAPESPA – Convênio 007/2019 (abril/2019 a janeiro/2021).

MUSEUS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ: ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO

MANUELA SOUTELLO MENDES DA FONSECA SANTOS, ALEGRIA CELIA BENCHIMOL, LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA

RESUMO

No Brasil, os museus universitários surgiram a partir da incorporação de instituições existentes ou através da criação de museus interligados ao ambiente universitário. Estes espaços têm particularidades que os diferenciam dos demais museus, porém, sem excluir as definições adotadas em esfera maior. Na Universidade Federal do Pará (UFPA), existem cerca de 12 espaços que se mostram como museus ou coleções universitárias. Por este número significativo, o questionamento que norteia o trabalho é quais são as ações que estes locais promovem, considerando o ambiente universitário e a tríade universitária de ensino, pesquisa e extensão que rege as universidades brasileiras. O objetivo é apresentar quais ações os museus e coleções universitárias da UFPA desenvolvem. As informações foram coletadas a partir de documentos institucionais e dos *sites* dos institutos e do Portal da UFPA, com o propósito de observar como esses lugares são citados e de que maneira são retratados. Os resultados indicam que nem todas as áreas são citadas por seus institutos ou pela própria universidade, mesmo que desenvolvam atividades que contribuem para o ensino, pesquisa e extensão. Museus e coleções universitárias podem contribuir para a difusão científica, cultural e tecnológica, elevando a visibilidade da diversidade de coleções da instituição, no entanto, o reconhecimento desses locais é fundamental para a viabilização do seu desenvolvimento e para o crescimento da universidade.

PALAVRAS-CHAVE

Extensão universitária, Ensino superior, Pesquisa científica, Museus universitários.

MUSEUMS AT THE FEDERAL UNIVERSITY OF PARÁ: TEACHING, RESEARCH AND EXTENSION

MANUELA SOUTELLO MENDES DA FONSECA SANTOS, ALEGRIA CELIA BENCHIMOL, LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA

ABSTRACT

In Brazil, university museums emerged by incorporating existing institutions or by creating museums linked to the university environment. These spaces present particularities that differentiate them from other museums, but without excluding the broader definitions adopted. The Federal University of Pará (UFPA) has around 12 spaces that can be considered a museum or university collection. Given this significant number, the research question asks “what are the actions promoted by these places?”, considering the university environment and its triad of teaching, research and extension in Brazil. It seeks to present the actions developed by UFPA museums and university collections. Data were collected from their institutional documents, the institutes’ official websites, and the UFPA Portal, to observe how these spaces are cited and portrayed. Results show that not all museums are mentioned by their Institutes or by the University itself, despite developing activities that contribute to teaching, research and extension. Museums and university collections can contribute to scientific, cultural and technological diffusion, enhancing the visibility of the diversity of university collections; but this requires recognizing these spaces, thus enabling their development and the growth of University.

KEYWORDS

University extension, University education, Scientific research, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Os museus universitários surgem no Brasil com a incorporação de instituições existentes ou com a criação de museus interligados ao ambiente universitário. Estes locais possuem particularidades que os diferenciam dos demais museus, porém, não devem excluir as definições adotadas em sentido maior. Para entender as singularidades dos museus universitários, é necessário compreender o que é um museu. Para isso, é importante ressaltar o conceito do Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums – Icom) e da Lei n. 11.904, que cria o Estatuto de Museus no Brasil.

Desse modo, o Icom (organização criada em 1946 com a missão de servir aos museus e seus profissionais), “comprometida com a pesquisa, conservação, preservação e comunicação para a sociedade do patrimônio natural e cultural mundial, presente e futuro, tangível e intangível” (ICOM, 2017, p. 2), estabelece que

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, o qual adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente, com propósito de educação, estudo e lazer² (ICM, 2017, p. 3, tradução nossa).

2. “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”

Ao passo que, no país, com a sanção da Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009, é firmado, no art. 1, que os museus são

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

No caso dos museus universitários, autores apontam o que poderia caracterizá-los, quais atividades deveriam desenvolver e quais funções lhes são inerentes. Sendo assim, para Almeida, um museu universitário deve atender à definição estabelecida pelo Icom e exercer atividades como:

abrigar/formar coleções significativas para o desenvolvimento de pesquisa, ensino e extensão; dar ênfase de pesquisas a partir do acervo; manter disciplinas que valorizem as coleções e as pesquisas sobre as coleções; participar da formação de trabalhadores de museus; propor programas de extensão: cursos, exposições, atividades culturais, atividades educativas baseadas nas pesquisas e no acervo; manter programas voltados para diferentes públicos: especializado, universitário, escolar, espontâneo, entre outros [...]. Esses programas também são frutos de pesquisas (ALMEIDA, 2001, p. 5).

Para Bragança-Gil (2005, p. 49-50), um museu universitário deve estar integrado a uma universidade; dar atenção ao estudo, conservação e apresentação das coleções em seu domínio, tem como missão “constituir a ‘face visível’ da universidade ao grande público”, ou seja, atrair o público externo à universidade, para mostrar o que é feito na instituição; tem a responsabilidade de salvaguardar e valorizar o patrimônio histórico-artístico que possui; e se diferencia dos outros museus por realizar suas atividades no meio universitário, “dando origem a uma instituição híbrida que projeta a universidade nas populações que não a frequentam [...] bem como nos jovens que nela pretendem ingressar”.

Almeida (2001, p. 5) ressalta que, por estar no meio acadêmico, o museu universitário possui uma fonte rica de recursos que deveria ser aproveitada ao máximo, pois a universidade é uma “produtora de conhecimento, como espaço de experiência e de formação”. Apesar disso, Bragança-Gil (2005) salienta que este local só terá real relevância se houver a compreensão e entendimento pelos seus gestores de proporcionarem ao espaço recursos humanos e financeiros. O cargo de chefia necessita de profissionais que estejam cientes do compromisso

que lhes é incumbido, isto é, de salvaguardar o patrimônio pertencente aquele lugar; a direção exige conhecimentos de tipologia e museológicos, segundo o autor. Além da falta de reconhecimento por parte dos pares, o autor defende que

para que os museus universitários cumpram as missões que lhe[s] cabem é necessário que os órgãos de cúpula das universidades em que eles existem lutem por eles como organismos de pleno direito da sua universidade [...] (BRAGANÇA-GIL, 2005, p. 51).

O (não) reconhecimento dos museus pela instituição que o detém afeta o seu desenvolvimento.

A partir das considerações dos autores supracitados, percebe-se a proximidade dos museus com a pesquisa, o ensino e a extensão devido a sua inserção na universidade, porque são instituições aptas “[...] a produção e sistematização do conhecimento, e comprometidas com a extroversão e socialização destes processos e de seus resultados” (BRUNO, 1997, p. 48), e reúnem

[...] as demandas por legitimação e difusão dos saberes, experiências, sensibilidades e representações do campo científico e da vida acadêmica, sendo também responsáveis por apresentar a Universidade aos não universitários (RIBEIRO, 2013, p. 92).

A posição de Ribeiro (2013) reafirma o exposto por Bragança-Gil (2005, p. 50) ao declarar que os museus universitários se tornam instituições que refletem “[...] a universidade nas populações que não a frequentam [...]”.

Há, ainda, as coleções universitárias que se diferenciam dos museus no fato de que as atividades exercidas sobre as coleções são mais restritas e nelas não há o compromisso de divulgação ou exposição do patrimônio, apesar de adquirir, conservar e pesquisar (MARQUES; SILVA, 2011).

No âmbito da Universidade Federal do Pará (UFPA), foram localizados 12 espaços que apresentam características de museus ou coleções universitárias, e alguns se autodenominam como museus, os quais serão apresentados no tópico seguinte. Ainda que o número seja relativamente alto, veio à tona o questionamento: quais são as ações que estes locais promovem? A questão é colocada considerando o ambiente universitário no qual estão inseridos e a tríade universitária de ensino, pesquisa e extensão que rege as universidades brasileiras.

Logo, o objetivo deste trabalho é apresentar quais ações os museus e coleções universitárias da UFPA desenvolvem. Para isto, as informações

a serem expostas adiante são oriundas dos sites desses museus/coleções, sites dos institutos e do Portal da UFPA. Além disso, foram verificados documentos institucionais da universidade e dos institutos, como o Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) e regimentos internos, a fim de observar como estes espaços são citados e de que forma são retratados.

2 A UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

A UFPA, criada em 1957 por meio da Lei n. 3.191, tem 12 *campi* no estado do Pará, tendo sua sede, Cidade Universitária Professor José da Silveira Netto, instalada na capital, somando 15 institutos. Ademais, a universidade possui uma escola de aplicação, dois hospitais universitários, uma escola de teatro e dança, uma escola de música, 27 polos de educação à distância (EAD) e oito núcleos. Detém, ainda, mais de 500 cursos de graduação distribuídos entre capital e interior e há por volta de 300 pós-graduações, entre mestrados, doutorados, especializações e residências (UFPA, 2019).

De acordo com o Regimento Geral (PARÁ, 2006) e com o Plano de Desenvolvimento Institucional 2016-2025 (2017), existem definições para o ensino, pesquisa e extensão. É importante ressaltar a missão da instituição, que consiste em “produzir, socializar e transformar o conhecimento na Amazônia para a formação de cidadãos capazes de promover a construção de uma sociedade inclusiva e sustentável” (UFPA, 2017b, p. 31).

Em relação ao ensino, pesquisa e extensão, foram encontradas no regimento seções referentes a cada um, inclusive uma separada sobre ensino de pós-graduação. Com relação ao ensino, o documento aborda o caráter administrativo, sobretudo, os componentes curriculares, coordenação acadêmica, processo seletivo, matrícula, entre outros. Sobre a pesquisa, o regimento determina, no art. 184, que ela “objetiva gerar, ampliar e difundir conhecimento científico, tecnológico e cultural, sendo voltada, em especial, para a realidade amazônica” e estipula que ela deve se agregar ao ensino e à extensão, com o propósito de desenvolver e amadurecer as múltiplas atividades que são alvos da entidade (UFPA, 2006, p. 52). Relativo à extensão, o documento estabelece, no art. 192, que esta

[...] é um processo educativo, cultural e científico articulado ao ensino e à pesquisa, de modo indissociável, que promove a relação transformadora entre a Universidade e a sociedade por meio de ações acadêmicas de natureza contínua que visem tanto à qualificação prática e à formação

cidadã do discente quanto a melhoria da qualidade de vida da comunidade envolvida (UFPA, 2006, p. 55).

Ainda sobre a extensão, consta no Regimento Geral que estas atividades serão realizadas através de projetos, programas, cursos, eventos e outras ações a serem estabelecidas por meio de resolução (PARÁ, 2006).

No PDI 2016-2025, a política de ensino encarrega-se de unir os conhecimentos tradicionais aos saberes e realidades diversas que compõem o “cenário social, regional, nacional e mundial”, valorizando-os. A universidade dedica-se a “instituir em sua política ações voltadas para a inclusão e para o reconhecimento da diversidade” (UFPA, 2017b, p. 63). Entre os caminhos seguidos pela UFPA para o delineamento da política de ensino estão (UFPA, 2017b, p. 64-67):

- flexibilidade curricular com diversificação das possibilidades de integralização curricular;
- diversificação dos cenários de aprendizagem e das estratégias metodológicas;
- incentivo à realização de práticas pedagógicas inovadoras, que se utilize de tecnologias e metodologias como elementos estratégicos para a alteração das formas tradicionais de ensinar e aprender, tornando-as mais motivadoras e significativas;
- fortalecimento da relação da educação superior com a educação básica por meio de troca de experiências pedagógicas, da formação de professores adequada às demandas atuais da escola básica;
- diversidade, diferença e inclusão;
- valorização das dimensões artístico-culturais no processo de formação profissional em nível superior;
- atualização dos projetos pedagógicos: reconhecimento do projeto pedagógico como instrumento basilar da organização e desenvolvimento do trabalho acadêmico;
- centralidade no desenvolvimento profissional contínuo de professores, avaliação permanente.

As políticas de pesquisa firmadas no PDI 2016-2025 estão atreladas às políticas de pós-graduação. Estas esferas compõem um único seguimento, no qual está inserida a “formação continuada e produção de conhecimento” (UFPA, 2017b, p. 68). Conforme o documento, a pós-graduação tem como

princípios: o atendimento às demandas da comunidade; o aperfeiçoamento reflexivo acerca da sociedade brasileira, observando a diversidade e as particularidades; e assegurar a qualificação profissional, favorecendo a produção de conhecimento, criatividade, inovação e resolução de problemas que contribuam para o desenvolvimento da região. Por conseguinte, a pesquisa abrange tanto a comunidade acadêmica quanto os servidores da universidade, por meio de programas de iniciação científica, como o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e programas de aperfeiçoamento de docentes e técnico-administrativos, como o Programa de Apoio à Qualificação de Servidores Docentes e Técnicos Administrativos (PADT). Essas e outras iniciativas ofertadas na instituição visam ao aprimoramento social e político dos profissionais, para que eles exerçam o seu papel na formação da comunidade que se dirige a UFPA (UFPA, 2017b, p. 68-69).

Com relação à extensão, o documento atribui que esta

é assumida enquanto atividade acadêmica responsável, em sentido estrito, pela articulação do ensino e da pesquisa, assim como pela relação entre a própria universidade e a sociedade (UFPA, 2017b, p. 70).

A UFPA integra à extensão a aquisição e a produção de conhecimento por meio de projetos e programas com o intuito de promover o desenvolvimento social do estado e da região em que está inserida. Assim, entre algumas das estratégias empregadas para a efetivação da extensão estão: incorporação de parte das horas curriculares de cursos para atividades de extensão, o incentivo de criação de componentes de ações extramuros no currículo de graduações e a promoção do “exercício da indissociabilidade entre Ensino, Pesquisa e Extensão, com a finalidade de garantir a dimensão acadêmica na formação discente”. Além disso, a universidade firmou as coordenações de extensão em suas unidades, como institutos, núcleos e *campi*, a fim de consolidar as atividades e ações de extensão universitárias, englobando a especificidade de cada área de formação (UFPA, 2017b, p. 70).

O caráter indissociável entre ensino, pesquisa e extensão é empregado pela Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 2016, p. 123), no art. 207: “As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão”. Para Puhl (2016), as instituições de ensino cumprem com os seus objetivos e finalidades ao integrar ensino, pesquisa e extensão em suas atividades. A universidade tem como cerne a

produção de conhecimento, tornando-se o ambiente para isto e agregando o conhecimento a sua existência (GONÇALVES, 2015; PUHL, 2016).

De acordo com Gonçalves (2015, p. 1236), o princípio da inseparabilidade entre as esferas “constitui uma proposição filosófica, política, pedagógica e metodológica para a formação e o conhecimento desenvolvidos na e pela universidade”. A autora ainda ressalta que isto advém das demandas por modificações importantes no que se refere à função da instituição. Puhl (2016, p. 230) salienta que a compartimentalização de conhecimento em diferentes áreas necessita ser ultrapassada, tendo em vista os ideais universitários ao estabelecerem suas políticas, logo, a integração entre ensino, pesquisa e extensão contribui para a interdisciplinaridade entre as áreas. “É na mútua contribuição que se afirma a especificidade de cada ciência na construção dos espaços acadêmicos e do mundo comum. A relação triunfadora dá identidade às universidades [...]” (PUHL, 2016, p. 230). O exercício do princípio indissociável entre ensino, pesquisa e extensão nas unidades acadêmicas, atrelado a interdisciplinaridade, reflete-se nos museus e coleções universitárias, pois estes espaços necessitam da atuação de diferentes áreas do conhecimento e contribuem para a tríade universitária de ensino, pesquisa e extensão (comunicação).

3 MUSEUS E COLEÇÕES DA UFPA

Museus e coleções universitárias têm características que os diferenciam dos demais, mas estes espaços também apresentam desafios em várias esferas relativas ao seu funcionamento. Martins (1988), ao tratar de museus e coleções de zoologia, expõe que as relações administrativas são bem diversas: um museu, representado pelo diretor, responderia diretamente à reitoria, tornando as resoluções mais rápidas; enquanto isso, se a relação for departamental, um chefe de departamento para se dirigir à reitoria precisa passar por outras esferas superiores ao departamento. O autor ressalta que a hierarquia e a burocracia universitária dificultam o crescimento de museus e coleções, principalmente os pequenos, aqueles relacionados aos departamentos, no que diz respeito a recursos e funcionários. Nesse caso, é possível associar essa situação com os museus institucionalizados pela universidade e os não institucionalizados. Os primeiros respondem diretamente à reitoria, enquanto os outros necessitam perpassar por diversos setores antes de se reportarem a ela.

Scheiner (1992) atenta para o caráter educativo dos museus universitários ao abordá-los como espaço de ensino não formal³. A autora louva os museus devido aos seus acervos e profissionais especializados que se empenham com a pesquisa e produção de saber, porém, enfatiza que a falta de pessoal de áreas como Museologia, Educação e Comunicação “[...] concorre, também, para que muitos desses museus encontrem dificuldades em renovar seus métodos de concepção, apresentação, interpretação e comunicação [...]” (SCHEINER, 1992, p. 18). Assim, é necessária uma equipe interdisciplinar para que estes espaços alcancem o público de forma efetiva, a fim de que a comunicação não se restrinja apenas entre seus pares.

Bruno (1992, p. 28) aponta que “[...] os museus sempre foram espaços privilegiados para a pesquisa e para o desenvolvimento do conhecimento científico [...]”, sobretudo com áreas afins as suas coleções. A autora determina que estes locais precisam de “estabilidade institucional” e estar administrativamente organizados, desse modo é possível “o trabalho interdisciplinar e o ininterrupto contato com o seu público” (BRUNO, 1992, p. 29). Ademais, as universidades oferecem para os museus a atuação “nos seus três principais campos: pesquisa, docência e prestação de serviços à comunidade” (BRUNO, 1992, p. 30). Para a autora, a integração de museus a universidades “contribui para estabilidade dos museus” (BRUNO, 1997, p. 48-49), além do quadro de pessoal e financiamento. Em contrapartida, os museus têm importância para as universidades, pois permitem desenvolver com eficiência as funções de ensino, pesquisa e extensão.

Outro ponto a ser destacado é a inserção na organização acadêmica, sobre a qual Bruno (1997, p. 49) ressalta que é equivocado,

[...] a ausência de instalações tecnicamente adequadas para a implementação do processo curatorial, o não reconhecimento da produção científica relacionada aos estudos museológicos, os impedimentos

3. Marandino (2017, p. 811) aponta que a utilização dos termos “formal”, “não formal” e “informal” é contestável e isso torna complexa a definição de tais termos. Na literatura de língua portuguesa, o ensino externo a escola é geralmente dividido em não formal e informal, vinculando o “[...] último aos ambientes cotidianos familiares, de trabalho, do clube etc”. Entretanto, o não formal, baseado em Gohn (1999 apud MARANDINO, p. 812-813), estaria focado no indivíduo, abordando vários aspectos como a aprendizagem de habilidades, de “política dos direitos”, capacitação para o trabalho, entre outros. Marandino (2017, p. 811) caracteriza o ambiente não formal como “[...] as associações de bairro, os sindicatos, as organizações não-governamentais, os espaços culturais e as próprias escolas [...]”, excluindo os ambientes que caracterizam o ensino informal, pois se configuram como espontâneos e duradouros.

referentes à progressão das carreiras docentes e técnicas no âmbito dos museus, são apenas alguns dos indiscutíveis sintomas que constroem essas instituições em relação às suas responsabilidades sociais.

A escassa produção de capital científico por parte dos museus contribui para estes sintomas indicados. Nesse sentido, Ribeiro (2013) reconhece que esta é a razão de não haver valorização o suficiente no meio universitário, colocando os museus numa posição inferior na luta por recursos e, até mesmo, para conseguir o mínimo para infraestrutura, manutenção, mão de obra, meios para publicação etc. A extensão universitária vem se mostrando o meio ideal para os museus ganharem notoriedade, pois são os locais de difusão de conhecimento para a comunidade externa à universidade. O desenvolvimento deste campo no meio acadêmico necessita da institucionalização dos museus como *locus* singular de extensão e diálogo, tornando oportuno o reconhecimento desses espaços no cenário universitário (RIBEIRO, 2013).

Marques e Silva (2011, p. 68) evidenciam que os museus universitários podem contribuir para a difusão científica, cultural e tecnológica por meio de exposições e ações, mas “nem sempre a comunidade acadêmica se empenha na criação de programas que atendam a demanda do público extramuros da universidade”. Baseadas em Santos (2006), as autoras expõem que esses espaços necessitam estar integrados na política universitária, que deve ser “sistêmica e estruturante, resultando de um processo de planejamento estratégico, envolvendo o coletivo dos museus” (MARQUES; SILVA, 2011, p. 69). Também defendem que os museus universitários precisam que o seu papel seja claramente definido pela universidade e que esta determine uma política para eles, a fim de que possam corresponder ao esperado pela comunidade acadêmica e não acadêmica.

Referente ao quantitativo de museus universitários, a fonte base é o banco de dados do Comitê Internacional para Museus e Coleções Universitárias (UMAC)⁴, criado em 2001 pelo ICOM, no qual consta, até o momento da pesquisa, 317 museus e coleções na América do Sul, 518 na América do Norte, 2.140 na Europa, 20 na África, 452 na Ásia e 335 na Oceania. O Brasil possui 200 museus e coleções registradas no banco do Comitê e o Estado do Pará detém 12 registros. Destes, nove estão localizados em Belém e seis são pertencentes à UFPA, sendo estes: Coleção Documental e Bibliográfica “Prof. Dr. Habib

4. INTERNATIONAL COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTICONS. *Worldwide Database of University Museums and Collections*. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/>. Acesso em: 25 jul. 2020.

Fraíha Neto”; Coleção Entomológica e de Animais Peçonhentos da Amazônia; Museu da Universidade; Museu de Anatomia Humana e Funcional; Museu de Geociência e Museu Interativo da Física.

Em novembro de 2019, através do projeto Patrimônio Cultural de Ciências e Tecnologia e Museus Universitários: pesquisa, análise e caracterização de relações estratégicas, coordenado pelo professor e pesquisador Marcus Granato, foi divulgada a lista⁵ de levantamento de museus universitários do Brasil identificados pela *internet*. Na referida lista constam quatro dos seis museus da UFPA presentes no banco do UMAC, que são os espaços com a nomenclatura “museu”.

Em um levantamento mais regional, centrado somente na UFPA, realizado nos anos de 2016 e 2017, Santos e Costa (2019) encontraram oito espaços existentes no campus universitário de Belém que podem ser caracterizados como museus ou coleções universitárias. De acordo com a pesquisa, até 2017, os espaços eram: Museu de Anatomia e Museu de Zoologia, do Instituto de Ciências Biológicas (ICB); Museu da Educação, do Instituto de Ciências da Educação (ICED); Núcleo de Astronomia, Museu Interativo da Física, Laboratório de Demonstrações e Museu de Ciências, Tecnologia e Inovação, do Instituto de Ciências Exatas e Naturais (ICEN); e Museu de Geociências, do Instituto de Geociências (IG).

Além destes espaços, existe a reserva técnica do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) e o Museu da UFPA, o qual é externo ao campus universitário, criado pela universidade e único institucionalizado por ela.

Na metodologia empregada, a primeira etapa foi a busca dos regimentos dos institutos tendo como princípio recuperar cada museu, coleção ou laboratório pertencentes às unidades. Esta pesquisa teve sucesso ao encontrar todos os regimentos dos institutos, porém nem todos os museus, coleções e laboratórios. Nesta perspectiva, nos documentos que citavam os nomes de espaços correspondentes às unidades, foram encontrados os museus do Instituto de Ciências Biológicas (ICB) e o Museu do Instituto de Geociências (IG). Nos regimentos do Instituto de Ciências

5. MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. *Listagem museus universitários identificados via internet*. Disponível em: http://www.mast.br/images/projetos_de_pesquisa/2019/outubro/listagem-museus-universitarios-31-10-19.pdf. Acesso em: 25 jul. 2020.

Exatas e Naturais (ICEN) e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) foram localizadas menções a laboratórios de informática, enquanto no Plano de Desenvolvimento da Unidade 2018-2020 (PDU) do Núcleo de Medicina Tropical - unidade que abriga as coleções encontradas no UMAC - há o Laboratório de Entomologia Médica e Artrópodes Peçonhentos.

Em relação aos regimentos, é citado no ICB que o Museu de Anatomia Humana e o Museu de Zoologia compõem os “órgãos complementares”, ao lado do Herbário e Orquidário como “coleções biológicas”. Estes órgãos, segundo o art. 36, “[...] constituem unidades complementares do ICB, de formação profissional e de apoio ao ensino, à pesquisa e à extensão” (UFPA, 2007, p. 18). Do mesmo modo, no Regimento do Instituto de Geociências (IG), o Museu de Geociências compõe os órgãos complementares, os quais têm o “[...] objetivo de colaborar em programas de ensino, pesquisa e extensão das subunidades acadêmicas” (UFPA, 2007, p. 3). No PDU 2018-2020 do Núcleo de Medicina Tropical a finalidade dos laboratórios é semelhante ao exposto nos Regimentos citados anteriormente, porém não é mencionado o ensino. Segundo o documento, “[...] a finalidade dos laboratórios visa atender a pós-graduação, pesquisa, extensão e iniciação científica” (UFPA, 2017a, p. 21).

Além destes espaços, há o Museu da UFPA – único criado e institucionalizado pela Universidade. Esse museu encontra-se tanto no Regimento Geral como no Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI). No PDI, está inserido em “órgãos suplementares”, que têm o intuito de desenvolver “[...] serviços especiais, com estrutura administrativa própria, podendo colaborar em programas de pesquisa, de extensão e de qualificação profissional das unidades acadêmicas [...]” e também atuam como “[...] instrumentos de apoio ao ensino, à pesquisa e à extensão e atuam dando suporte às atividades acadêmicas regulares” (UFPA, 2017b, p. 117).

Percebe-se que o ensino, a pesquisa e a extensão estão presentes nas atribuições dos museus e coleções universitárias da UFPA, seja por reconhecimento dos institutos ou da universidade. Infelizmente os espaços que não constam nesses documentos importantes sofrem um apagamento. Conforme os autores expostos anteriormente, é necessário o reconhecimento administrativo dos museus e coleções universitárias para que suas atividades possam desenvolver-se da melhor forma. Universidade e institutos precisam de políticas e definições para os seus espaços, que são escassas até o

momento, e é oportuno que trilhem o caminho em conjunto. Excetuando-se os institutos que citam seus espaços, sejam estes museológicos, de coleções ou que desenvolvam atividades semelhantes, no regimento, as outras unidades devem indicá-los em seus documentos, pois isso os tornarão reconhecidos nas esferas superiores (museus subordinados a departamentos), como mencionado por Martins (1988).

Em relação à universidade, os demais museus são mencionados no tópico “Organização Estudantil (Espaço para Participação e Convivência Estudantil)”, que são espaços voltados às ações de cultura e lazer, e entre estes estão

[...] o Vadião, muito utilizado para integração, cultura e lazer; a Capela Universitária; o Centro de Convenções, [...]; o complexo esportivo; *os museus*; os auditórios [...]; a livraria; as bibliotecas; os bosques e os espaços de contemplação [...]; os restaurantes, além de lanchonetes [...] (UFPA, 2017b, p. 135, grifo nosso).

Mais que espaços para cultura e lazer, os museus e coleções universitárias da UFPA estão a serviço da comunidade – seja acadêmica ou externa – e contribuindo ao ensino, à pesquisa e à extensão.

4 PANORAMA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO

A pesquisa, no campo de museus, está ligada à investigação, descobrimento e produção de conhecimento oriundo de coleções pertencentes a uma instituição ou das atividades que ela exerce e constitui uma das funções essenciais do museu, contribuindo para o seu funcionamento (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). A pesquisa dirigida para a produção de conhecimentos implica no ensino e na educação. O ensino como “ato ou prática de ensinar” (EDUCAÇÃO, 2020) também significa a própria educação. Esta prática educacional em museus reflete o caráter de ensino desta instituição e pode ser entendida como

[...] um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como fim o desenvolvimento do visitante; como um trabalho de aculturação, ela apoia-se notadamente sobre a pedagogia, o desenvolvimento, o florescimento e a aprendizagem de novos saberes (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 38).

Os autores expõem que a educação museal é referente aos saberes de um museu, visando ao desenvolvimento do sujeito através da integração dos conhecimentos, desdobrando-se na “realização de novas

experiências” e em “novas sensibilidades” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 38-39). As atividades concebidas em museus objetivam a aprendizagem de saberes pelo público em um espaço não formal. Desprendido da formalidade de uma sala de aula, o museu permite a apreensão de conteúdos transmitidos no local e à apropriação dos assuntos abordados (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Nos espaços, quer sejam museológicos, de coleções ou de atividades que se assemelham a estas, pertencentes à UFPA, a busca de dados foi realizada através dos *sites* dos museus, por meio de informações no ambiente virtual dos institutos e pelo Portal da UFPA. Os locais foram agrupados pelos Institutos/Núcleo detentores, conforme será exposto a seguir.

4.1 Instituto de Ciências Biológicas (ICB)

O Museu de Zoologia foi criado em 2010 e desenvolve as atividades de curadoria no acervo de fauna, que advém de coleta pelo grupo de zoologia, com finalidades para pesquisa e didático⁶. Em uma série de quatro reportagens do Portal da UFPA, intitulada *UFPA em Série: Museus*, constata-se que esse ambiente é um projeto de extensão que contribui com materiais para feiras de ciências escolares, além de atender os cursos do ICB. Em 2012, foi apontado que esse museu iniciou uma parceria com o curso de Museologia da UFPA para melhorar o espaço e, conseqüentemente, a maneira como o acervo está exposto, pois o ambiente é pequeno e, devido ao espaço limitado, o museu não é aberto para visitação. Também é dito que há a proposta de realizar exposições itinerantes em vários locais, dentro e fora da universidade. Além disso, o espaço estava sendo reformulado na época com a intenção de aprimorar o atendimento, assim, estavam criando um “*kit zoológico*” organizado em assuntos e com roteiros de aulas para serem disponibilizados em caso de solicitação. Por fim, à época, o museu possuía por volta de três mil exemplares, divididos em artrópodes e cordados⁷. Relacionado a parceria com o curso de Museologia, nada se encontrou para confirmar tal ação.

6. INSTITUTO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS. Laboratórios. *Laboratório Museu de Zoologia – MZUFPA*. Disponível em: <http://icb.ufpa.br/sobre/laboratorios/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

7. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Conheça o Museu de Zoologia e o Museu Interativo da Física*. Disponível em: <https://ww2.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=6040>. Acesso em: 13 jul. 2020.

O Museu de Anatomia Humana é integrado ao Laboratório de Anatomia Humana e Funcional (LAHF) e está localizado no ICB no campus básico da UFPA. Ele foi inaugurado em 2016,⁸ após reformas e melhoramentos no local. Dessa forma, o museu passou a contar com dois locais expositivos para visitação. O primeiro é o corredor de entrada, composto por televisores que exibem textos explicativos sobre anatomia, vídeos e divulgação do Museu Virtual, um *site* do museu que disponibiliza conteúdos de anatomia, além de fornecer informações sobre o local. O segundo espaço é a sala expositiva que conta com cerca de seis vitrines verticais, duas horizontais e um aquário com a múmia, objeto de destaque do museu.

As peças da coleção são integradas à tecnologia para difusão da informação. O ambiente abriga objetos de diversas tipologias, desde materiais sintéticos até fetos humanos, partes do corpo, esqueletos, fósseis, peças anatômicas em 3D. A maior parte dos exemplares está agrupada de acordo com os sistemas como: esquelético, muscular, respiratório, cardiovascular, reprodutor, nervoso, entre outros; além de uma pequena mostra de fósseis. O lugar abriga mais de 150 peças, que variam entre humano e animal, com ênfase na anatomia humana.

Em texto de 2013⁹ é citada a futura organização do Museu de Anatomia do ICB, que iria reunir as melhores peças conservadas para exposição, incluindo a múmia – um cadáver com mais de 20 anos que foi embalsamado com formol diversas vezes – que foi a única que pôde ser aproveitada pelo Laboratório de Neuroanatomia Funcional.

De acordo com o *site* do Museu Virtual¹⁰, o objetivo desse espaço é “servir como um veículo facilitador ao estudo da anatomia dos diversos sistemas do corpo humano [...] visando facilitar o processo ensino-aprendizagem da anatomia humana”. Dessa maneira, o recinto também atua como auxiliar em aulas práticas para diversos cursos

8. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *UFPA inaugura Museu de Anatomia Humana e Funcional*. Disponível em: <https://ww2.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=11969>. Acesso em: 17 dez. 2019.

9. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *UFPA moderniza técnicas para conservação de peças anatômicas*. Disponível em: <https://ww2.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=7126>. Acesso em: 4 abr. 2020.

10. MUSEU VIRTUAL. *O museu*. Disponível em: <https://museuvirtual.wixsite.com/ufpa/em-branco>. Acesso em: 8 abr. 2020.

superiores na área de saúde e está aberto para visitas tanto de escolas, quanto de público espontâneo, com o intuito de divulgar e simplificar o conhecimento sobre anatomia, incluindo a plataforma virtual na qual são disponibilizados materiais explicativos e atlas interativos sobre os sistemas presentes no corpo humano. No que diz respeito à inauguração do novo museu, a coordenadora do lugar relatou que:

Quando eu cheguei aqui, me surpreendi com a realidade do lugar, estava fechado, abandonado, era quase um depósito de lixo. Nós não tínhamos facilidade para lecionar nenhuma aula prática. Após reuniões, assumi a responsabilidade da administração do laboratório. Primeiramente, nós retiramos o lixo, depois, conseguimos recursos para as peças tridimensionais e, finalmente, criamos os projetos, entre eles, o Museu de Anatomia (UFPA, 2020).

O Museu de Anatomia Humana resiste devido aos esforços de professores, como esta coordenadora, que vão atrás de recursos para não deixar os espaços sem utilização, virando “quase um depósito de lixo”. Os museus universitários precisam de pessoas engajadas que não se acomodem com a situação precária, encontrada em alguns desses locais.

4.2 Instituto de Ciências da Educação (ICED)

Na página do ICED não há informações sobre o Museu da Educação, mas é possível encontrar uma matéria no Portal da UFPA, de 2017, sobre a discussão de reabertura do Museu da Educação que se deu com a realização do I Encontro do Museu da Educação (I EME). Segundo o texto, desde 2011 o museu é depósito dos diversos documentos a respeito da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, originária da década de 1950. Na época, mais da metade do material havia passado por higienização e catalogação, estando disponível para consulta na biblioteca do instituto e havia, também, a idealização de se criar um *site* para o museu. O encontro teve como intuito “legitimar a importância do Museu como um patrimônio da história da educação do Pará”¹¹.

11. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Evento debate reabertura do Museu da Educação na UFPA*. Disponível em: <https://ww2.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=12711>. Acesso em: 13 jul. 2020.

4.3 Instituto de Ciências Exatas e Naturais (ICEN)

O ICEN é a unidade que mais possui espaços em seu domínio, destes, alguns se mostram mais notáveis que outros, como é o caso do Núcleo de Astronomia e do Museu Interativo da Física.

O Núcleo de Astronomia (Nastro), anteriormente intitulado de Clube de Astronomia, foi criado em 2004 a partir das ações constantes relacionadas à astronomia e à astronáutica realizadas por um grupo de alunos que compunham o Laboratório de Demonstrações (Labdemon) da UFPA. Mais tarde, o Nastro se converteu em projeto de extensão e está vinculado à Pró-reitora de Extensão da UFPA¹². O espaço se considera um centro de ciências e dedica-se à difusão da astronomia e astronáutica ao público geral, ofertando observações astronômicas, demonstrações de conceitos científicos, seminários, oficinas, palestras, entre outros. No Portal da UFPA foram recuperadas 11 notícias citando o Nastro, o conteúdo é referente à feira de ciências, workshops, eventos de observações astronômicas e iniciação científica.

O Museu Interativo da Física (MINF) foi criado em 2008 por meio de um grupo de alunos e professores que faziam parte do Labdemon. No mesmo ano, o espaço se transformou em projeto de extensão e está associado à Pró-Reitoria de Extensão da UFPA¹³. O seu objetivo é dar suporte à educação científica e tecnológica informal, disseminando conhecimento científico, com foco na física e na cultura. O recinto possui equipamentos interativos para demonstrações de conceitos, modelos históricos e recebe visitas de público geral, individual e escolar. Em uma matéria do portal da UFPA, de 2012, é exposto que o MINF é o único ambiente de divulgação e popularização de Física no modelo que pode se encontrar no Pará. Segundo o relato da direção, o museu pretende incentivar o interesse pela ciência e simplificar os conceitos estudados em escolas, tornando-o uma experiência agradável. O seu acervo é composto por réplicas de experimentos como “a Lâmpada de Edson, a Bobina de Tesla, a Garrafa de Leyden [...]” (UFPA, 2019a).

12. NÚCLEO DE ASTRONOMIA. *Breve Histórico do Núcleo de Astronomia da UFPA*. Disponível em: <http://www.nastro.ufpa.br/index.php/historico.html>. Acesso em: 13 jul. 2020.

13. MUSEU INTERATIVO DA FÍSICA. *Apresentação*. Disponível em: <http://minf.ufpa.br/index.php/inicio/historico/inicio-das-atividades>. Acesso em 13 jul. 2020.

O Laboratório de Demonstrações (Labdemon)¹⁴ foi criado em 2004 e é considerado um centro de ciência. Ele visa ao avanço da educação científica na região amazônica, à difusão da ciência, tecnologia e propõe tornar o aprendizado da física mais palatável, realizando ações para escolas de nível médio e fundamental, oferecendo oficinas na capital e interior com o intuito de ensinar os professores a construir experimentos de baixo custo para facilitar a aprendizagem. No portal da Universidade, foram recuperadas três publicações a respeito do laboratório abordando temas de feiras de ciências e iniciação científica para crianças.

Sobre o Museu de Ciências, Tecnologia e Inovação (MCTI) encontraram-se duas matérias no portal da UFPA. A mais recente, de 2017¹⁵, expõe que o museu foi fundado para criar um sentimento de paixão nos visitantes, utilizando ciência do mesmo modo que os pesquisadores são encantados por ela. No entanto, em notícia de 2015¹⁶, é detalhado que o Museu foi criado em 2013 e é o divulgador das pesquisas realizadas no Laboratório de Preparação e Computação de Nanomateriais (LPCN). Criado em 2009, é composto um grupo que atua com pesquisa, ensino, extensão e colabora com demais laboratórios e universidades, em âmbito nacional e internacional, além de materiais de História Natural, como filmes e réplicas de animais do período pré-histórico. Conta com mais de 20 bolsistas, recebe visitas de pequenos grupos e realiza palestras em escolas. O professor idealizador do projeto revela que se espelha em criar um local como os mais importantes do mundo, como o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu de História Natural de Londres e relata o anseio de que o espaço consiga mais investimentos para alcançar novos públicos e ampliar o conhecimento à comunidade.

14. LABORATÓRIO DE DEMONSTRAÇÕES. *Página Inicial*. Disponível em: <http://www.labdemon.ufpa.br/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

15. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Laboratório de Preparação e Computação de Nanomateriais promove evento sobre Ciência e Tecnologia*. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/745-laboratorio-de-preparacao-e-computacao-de-nanomateriais-da-ufpa-promove-workshop-sobre-ciencia-e-tecnologia>. Acesso em: 13 jul. 2020.

16. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Professor da UFPA cria museu e busca apaixonar visitantes pela ciência*. Disponível em: <https://ww2.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=10564>. Acesso em: 27 jul. 2020.

4.4 Instituto de Geociências (IG)

O Museu de Geociências (MUGEO)¹⁷ é um dos museus mais antigos da UFPA. Criado em 1984, abriga uma coleção de materiais minerais e tem como objetivo a divulgação da área de geociências proveniente da região amazônica. Recebe visitas de escolas de Belém e Região e empenha-se em manter um rico programa para o público geral. Participa, anualmente, das atividades do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), como a Semana Nacional de Museus. Publica o Boletim do Museu de Geociências da Amazônia (BOMGEAM)¹⁸, que tem por finalidade a divulgação de temas científicos e culturais concernentes às geociências, assim como as ações desempenhadas pelo museu. Outro destaque é a possibilidade de consulta virtual ao acervo¹⁹ do MUGEO, que está organizado em Coleção UnB, Coleção Fernando de Noronha, Coleção Wards e Acervo Geral.

A pesquisa no portal recuperou 19 resultados, sendo somente oito referentes ao MUGEO, tratando sobre semana de geociências, semana de museus, eventos, entre outros. Dos ambientes que se encontram dentro do campus universitário da UFPA, este é o único que participa da Semana Nacional de Museus.

4.5 Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)

O IFCH possui uma das coleções mais antigas da Universidade, ao lado Museu de Geociências e Museu da UFPA. A reserva técnica do Laboratório de Antropologia Professor Arthur Napoleão Figueiredo possui coleções que foram reunidas, inicialmente, entre 1960 e 1970; também está sob sua guarda documentos relativos à disciplina de “Etnologia Indígena”, da remota Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da UFPA (BELTRÃO, 2003, p. 1). De acordo com Beltrão (2003, p. 2, grifo do autor), as peças estão agrupadas em “[...] *Etnologia Indígena, População Urbana/Cultos Afro-Brasileiros, População Interiorana* [...]”, que foram coletadas por pesquisadores em comunidades indígenas, casas de culto

17. INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS. MUGEO. Disponível em: <http://www.ig.ufpa.br/index.php/mugeo>. Acesso em: 13 jul. 2020.

18. GRUPO DE MINERALOGIA E GEOQUÍMICA APLICADA. *Boletim do Museu de Geociências da Amazônia – BOMGEAM*. Disponível em: <http://gmga.com.br/bomgeam/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

19. GRUPO DE MINERALOGIA E GEOQUÍMICA APLICADA. *Acervo*. Disponível em: <http://gmga.com.br/#museu>. Acesso em: 27 jul. 2020.

afro-brasileiros, estabelecimentos comerciais, prefeituras de diversos municípios, margens de rios, estradas e colônias agrícolas do estado do Pará. Somando os artefatos de cada grupo, a reserva comportava mais de 1.500 peças no início do século XXI (BELTRÃO, 2003).

A autora destaca que o estudo das coleções da Reserva Técnica “[...] significa inovar e renovar peças, até então, ‘encerradas’ num acervo que, vez por outra, deixavam/deixam o confinamento para exposições temporárias [...]” nacionais e internacionais e reforça que as reservas são pertinentes para alicerçar e fortificar “ações de pesquisa e comunicação científica”. Ela também aponta que as coleções se comportam como “dossiês” a respeito de suas origens, evidenciando “[...] o contexto histórico da produção, da coleta e do espaço ocupado pelas reservas e/ou museus [...]”. Ademais, surpreendem o público quando expostas ou apresentadas, seja em ambiente interno ou externo a Instituição (BELTRÃO, 2003, p. 2).

Por fim, a estudiosa retrata que a documentação e o registro das peças foram realizados a partir das pesquisas concebidas por profissionais da universidade ou vinculados à instituição. O que se mostrava introdutório era o estudo das coleções “[...] ‘em si’, oferecendo excelente material empírico para reflexão e contextualização de objetos coletados na segunda metade do século XX” (BELTRÃO, 2003, p. 4).

4.6 Núcleo de Medicina Tropical (NMT)

A Coleção Documental e Bibliográfica “Prof. Dr. Habib Fraiha Neto”, na realidade é a biblioteca do NMT da UFPA. Criada em 1973, somente em 1988 integrou-se no apoio a pós-graduação em Doenças Tropicais. Tem como missão “promover o acesso à informação na área das Doenças Tropicais e Patologia Regional com o propósito de apoiar o ensino, pesquisa e extensão para melhoria da qualidade de vida da população amazônica”²⁰.

Em contrapartida, a Coleção Entomológica de Animais Peçonhentos da Amazônia possui um *site* próprio, o qual se refere ao Laboratório de Entomologia Médica e Animais Peçonhentos (LEMAP). Criado em 2006, o laboratório atua no estudo de animais peçonhentos da região

20. NÚCLEO DE MADICINA TROPICAL. *Biblioteca*. Disponível em: <http://www.nmt.ufpa.br/biblioteca/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

amazônica, em especial na fauna escorpionica. Recebe animais ligados a acidentes ou não, identificando os espécimes e integrando, se possível, em projetos de pesquisa²¹.

4.7 Museu da UFPA (MUFPA)

O Museu da UFPA (MUFPA), criado pela universidade e único museu que consta no regimento e PDI, está abrigado no Palacete Augusto Montenegro, que foi construído para ser o domicílio do governador de mesmo nome, no início do século XX e, a partir de 1983, passou a acolher o museu. O prédio foi adquirido pela UFPA em 1965 para acomodar a Reitoria, que, posteriormente, foi transferida para a cidade universitária. Em 1983, o Museu da UFPA é criado e, a partir de 1984, o palacete passa a abrigá-lo (BRITTO, 2014, p. 234). Em 2002, o prédio foi “tombado pelo Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria de Cultura do Estado, [...], por representar uma das edificações características do início do ecletismo arquitetônico da região” (BRITTO, 2014, p. 235). A autora reforça que desde 2003 o MUFPA realiza atividades destinadas à preservação e ao restauro arquitetônico, aliadas ao seu papel: ser um museu de arte (BRITTO, 2014, p. 238).

A subordinação do MUFPA à universidade é uma singularidade em comparação aos outros que respondem aos institutos, dificultando o desenvolvimento desses locais devido à burocracia dos trâmites entre unidades (MARTINS, 1988). Ainda que o museu possua uma situação ímpar na universidade, a necessidade de uma definição institucional, na categoria museu ou coleção, ainda se apresenta frente ao potencial de operar estes possíveis museus e coleções em rede, de forma a dar maior visibilidade à diversidade de coleções e relações entre os diferentes objetos.

Martins (1988) expõe que a hierarquia e a burocracia universitária dificultam o crescimento de museus e coleções universitárias, principalmente os pequenos relacionados a departamentos, no que diz respeito a recursos e funcionários. Segundo Marques e Silva (2011, p. 77), a complexidade dos museus universitários se define nas “muitas missões e atribuições

21. LABORATÓRIO DE ENTOMOLOGIA MÉDICA E ANIAMIS PEÇONHENTOS. *Sobre nós*. Disponível em: <https://lemap-ufpa.webnode.com/sobre-nos/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

particulares, frutos das atividades museais e, portanto, não podem ser tratados de forma igualitária a outros órgãos institucionais”. Por outro lado, as coleções universitárias departamentais ou de unidades não têm como rotina alguns processos museológicos, sua principal função está voltada para adquirir, conservar e pesquisar, podendo ou não “divulgar e/ou expor o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente” (MARQUES; SILVA, 2011, p. 67).

Os museus e coleções da UFPA desenvolvem atividades, principalmente de extensão, todavia isso só é possível por meio da pesquisa e do ensino. Como exposto, diversos espaços são interligados aos projetos de extensão da universidade, todavia, ainda carecem de falta de reconhecimento em relação ao conhecimento dentro e fora do ambiente universitário.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre os museus e coleções universitárias é importante para o conhecimento da comunidade acadêmica sobre esses locais. O levantamento realizado mostra que existe um quantitativo considerável de espaços e que eles se mostram participativos nas atividades de pesquisa, ensino e extensão, seja com público externo ou interno. Todavia, os ambientes necessitam de destaque e de atenção pela Universidade e seus Institutos. Com o I Encontro do Museu da Educação, em 2017, almejou-se evidenciar este lugar existente no instituto, porém ele não o reconhece em seu regimento interno. Percebe-se que poucos espaços são reconhecidos por suas unidades, mas que isso não impede do funcionamento de tais museus, à primeira vista. O mesmo cenário se repete com as zonas pertencentes ao ICEN: não há inclusão no regimento, mas são espaços com grandes anseios de divulgação científica e que praticam atividades com essa finalidade.

Os museus universitários podem contribuir para a difusão científica, cultural e tecnológica, ampliando a visibilidade da diversidade de coleções da universidade. Para isso, é necessário um planejamento estratégico dos museus voltado para uma atuação em rede que dialoga e potencializa as ações de ensino, pesquisa e extensão. A UFPA possui um rico leque de possibilidades para divulgação da ciência, história e de seu patrimônio, como no caso do Museu da Educação. É fundamental

o reconhecimento desses museus e coleções de forma a viabilizar o desenvolvimento dos espaços e para o crescimento da universidade. Por fim, as questões de ensino, pesquisa e extensão investigadas, neste artigo, não se circunscrevem aos museus e às coleções da UFPA, podendo ser estendidas para qualquer museu universitário, desde que sejam evidenciadas as peculiaridades de cada um deles.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adriana M. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* 2001. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. DOI: 10.11606/T.27.2001.tde-10092003-160231.
- BELTRÃO, Jane Felipe. Coleções etnográficas: chave de muitas histórias. *DataGramaZero*, [s. l.], v. 4, n. 3, p. A01, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/6781>. Acesso em: 23 jul. 2020.
- BRAGANÇA-GIL, Fernando. Museus universitários: sua especificidade no âmbito da museologia. In: SILVA, Armando Coelho da; SEMEDO, Alice (coord.). *Coleções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil*. Porto: Universidade do Porto, 2005. p. 3352. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7644.pdf>. Acesso em: 16 out. 2019.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Senado Federal, 2016.
- BRASIL. Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Regulamento institui o estatuto de museus e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 16 nov. 2019.
- BRITTO, Rosangela Marques de. *Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na “esquina” da “José Malcher” com a “Generalíssimo”: itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no bairro de Nazaré (BelémPA)*. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2JTGdIC>. Acesso em: 8 abr. 2020.
- BRUNO, Maria Cristina O. A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 10, n. 10, p. 4751, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/39U2Owy>. Acesso em: 29 jun. 2020.
- BRUNO, Maria Cristina O. Museus universitários hoje. *Ciências em Museus*, Belém, n. 4, p. 27-33, 1992.
- DESVALLEES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria do Estado de Cultura, 2013.
- EDUCAÇÃO. In: *Priberam Dicionário. Priberam Informática*, [s. l.], 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ensino>. Acesso em: 25 mar. 2020.

GONÇALVES, Nadia G. Indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão: um princípio necessário. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 1229-1256, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3A8OSte>. Acesso em: 10 fev. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Statutes*. Paris: ICOM, 2017.

MARANDINO, Martha. Faz sentido ainda propor a separação entre os termos educação formal, não formal e informal? *Ciência & Educação*, Bauru, v. 23, n. 4, p. 811-816, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3A4QowE>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MARQUES, Roberta S.; SILVA, Rejane M. L. da. O reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 63-84, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2GcXOkL>. Acesso em: 28 jun. 2019.

MARTINS, Ubirajara. Museus universitários. *Revista Brasileira de Zoologia*, Curitiba, v. 5, n. 4, p. 623-627, 1988. Disponível em: <https://bit.ly/2XZFykG>. Acesso em: 25 maio 2019.

PARÁ. Regimento geral. *Diário Oficial do Estado do Pará*, Belém, 29 dez. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2O1A9dc>. Acesso em: 11 jun. 2019.

PUHL, M. J. O conhecimento e o princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. *Revista HISTEDBR Online*, Campinas, v. 16, n. 69, p. 222-232, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/39UjLHs>. Acesso em: 10 fev. 2020.

RIBEIRO, Emanuela S. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, DF, v. 2, n. 4, p. 88-102, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/39Z7wt4>. Acesso em: 10 out. 2019.

SANTOS, Manuela S. M. F.; COSTA, Sue A. F. Museus e coleções da UFPA: os espaços existentes no Instituto de Ciências Biológicas (ICB). *Museologia & Interdisciplinaridade*, [s. l.], v. 8, n. 15, p. 255-274, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3QRuJOA>. Acesso em: 30 jun. 2019.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Museus universitários: novas perspectivas. In: ENCONTRO DO FÓRUM PERMANENTE DE MUSEUS UNIVERSITÁRIOS, 4., 2006, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: [s. n.], 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3oWsmXk>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SCHEINER, Tereza C. Museus universitários: educação e comunicação. *Ciências em Museus*, Belém, n. 4, p. 15-19, 1992.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Plano de desenvolvimento do Núcleo de Medicina Tropical – NMT 2018-2020*. Belém: UFPA, 2017a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Plano de desenvolvimento institucional 2016-2025*. Belém: UFPA, 2017b.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Regimento do Instituto de Geociências*. Belém: UFPA, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3yoFvog>. Acesso em: 26 jun. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *Resolução n. 630, de 12 de novembro de 2007*. Cria o Instituto de Ciências Biológicas. Belém: Conselho Universitário, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3y1vvja>. Acesso em: 26 jun. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *UFPA em números*. Belém: UFPA, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. UFPA inaugura Museu de Anatomia Humana e Funcional. *UFPA*, Belém, [2019?]. Disponível em: <https://bit.ly/3ykwz3D>. Acesso em: 17 dez. 2019a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. UFPA moderniza técnicas para conservação de peças anatômicas. *UFPA*, Belém, [2020?]. Disponível em: <https://bit.ly/3NtDgnI>. Acesso em: 4 abr. 2020



CRIAÇÃO DO MUSEU DO INSTITUTO DE QUÍMICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

JENIFFER CUTY, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

Doutora em Planejamento Urbano e Regional, Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Associada da UFRGS, lotada no Departamento de Ciências da Informação, atuando no Curso de Museologia. Realiza pesquisa pós-doutoral junto ao Museu do Instituto de Química da UFRGS, em 2022.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9163-2358>

E-mail: jcuty@ufrgs.br

HENRI STEPHAN SCHREKKER, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

Doutor em Química pela Vrije Universiteit (Amsterdam, Países Baixos). Professor Associado da UFRGS, lotado no Departamento de Química Orgânica. Desde 2019, é diretor do Museu do Instituto de Química da UFRGS.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8173-3841>

E-mail: henri.schrekker@ufrgs.br

(continua...)

CRIAÇÃO DO MUSEU DO INSTITUTO DE QUÍMICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

(continuação)

MÁRCIA REGINA BERTOTTO, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL,
PORTO ALEGRE, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

Doutora em Museologia e Mestre em Ciências Sociais. Professora Adjunta da UFRGS
no Departamento de Ciências da Informação da Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, como docente no Curso de Bacharelado em Museologia e no Programa
de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1366-870X>

E-mail: marcia.bertotto@ufrgs.br

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p122-141>

RECEBIDO

29/07/2020

APROVADO

31/05/2022

CRIAÇÃO DO MUSEU DO INSTITUTO DE QUÍMICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

JENIFFER CUTY, HENRI STEPHAN SCHREKKER, MÁRCIA REGINA BERTOTTO

RESUMO

Este artigo aborda a criação do Museu do Instituto de Química (MIQ) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), propondo a problematização acerca dos desafios institucionais e do âmbito coletivo e social de implementação de um museu. Apresentamos a trajetória de trabalho multidisciplinar nesta constituição, que envolve docentes, técnicos e discentes dos cursos de Química, Museologia, Arquivologia, História e Publicidade e Propaganda. Contamos com a adesão de profissionais do patrimônio, parceria que está se constituindo nas ações firmadas por sua direção. Debateremos a eficácia da Rede de Museus e Acervos da UFRGS no apoio técnico e político, bem como propomos uma reflexão sobre o papel do MIQ em tempos de pandemia e crise multidimensional no Brasil. Operamos com conceitos centrais da Museologia, da Gestão de Museus, da teoria simmeliana relativa à crise e ao conflito em grupos sociais, da noção de “necropolítica” e de aproximações às noções de ethos do campo de conhecimento em questão e de suas linguagens específicas.

PALAVRAS-CHAVE

Acervo museológico, Museus de ciência e tecnologia, Patrimônio universitário, Museus universitários.

CREATION OF UFRGS' CHEMISTRY INSTITUTE MUSEUM

JENIFFER CUTY, HENRI STEPHAN SCHREKKER, MÁRCIA REGINA BERTOTTO

ABSTRACT

This paper addresses the creation of the Chemistry Institute Museum (MIQ) of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), problematizing the institutional, collective, and social challenges regarding the implementation of a museum. It presents the trajectory of multidisciplinary work within this constitution, involving faculty, technicians and students from the chemistry, museology, archival science, history and marketing courses, and counting on the participation of heritage professionals, a partnership built on the actions supported by its direction. The text discusses the effectiveness of the UFRGS Museum and Archive Network in providing technical and political support, and discusses MIQ's role in times of pandemic and multidimensional crisis in Brazil. Central concepts of museology, museum management, Simmel's theory of crisis and conflict in social groups, Mbembe's necropolitics and approaches to the notion of ethos in museology and their specific languages forms its theoretical framework.

KEYWORDS

Museological collection, Science and technology museums, University heritage, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Ainda que seu ofício seja mais recente que o dos teólogos, dos enólogos ou dos pescadores, também os químicos, desde suas origens, sentiram a necessidade de ter uma linguagem específica. Todavia, ao contrário das outras linguagens profissionais, a dos químicos teve de se adaptar a [...] indicar com precisão, e possivelmente descrever, mais de um milhão de objetos distintos, já que são dessa magnitude (e crescem a cada ano) os compostos químicos desenterrados na natureza ou construídos por síntese.

Levi (2016, p. 12)

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul tem se destacado como uma das melhores do Brasil. Recentemente, foi reconhecida como a segunda melhor universidade federal do país, de acordo com o ranking *The Center for World University Ranking* (CWUR) 2020-2021¹. Os dados para esta avaliação analisam, entre outros, a *performance* de pesquisa, que nos interessa diretamente neste artigo, ao abordarmos um museu que inicia sua trajetória, a partir de laboratórios de pesquisa e sobre acervo museológico e documental composto por materiais e equipamentos que também foram utilizados em sala de aula.

A UFRGS conta com uma Rede de Museus e Acervos Museológicos (Remam), constituída, inicialmente por um projeto de extensão coordenado por docentes do curso de Museologia, em 2010, e, em seguida, por demanda da reitoria, passou a ser gestado pelo Museu da UFRGS, em 2011. A Remam congrega as diversas tipologias de acervos, como: artísticos, documentais, científicos, tecnológicos, históricos e naturais. Faz parte desta rede o recentemente criado, Museu do Instituto de Química (MIQ), que tem sido desenvolvido com o apoio de profissionais de vários campos do conhecimento.

O objetivo deste artigo é historiar a constituição do MIQ, refletindo sobre sua criação num ambiente de ensino e pesquisa. A problemática da construção de um espaço museológico leva em consideração os desafios e os obstáculos para a implantação do museu em uma grande instituição, no caso, a terceira maior universidade pública do país, relevando sobre seus procedimentos, suas compreensões e incompreensões. Destacamos, ainda, as etapas de constituição e os próximos passos para sua consolidação,

1. Disponível em: <https://cwur.org/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

sem perder de vista os cortes significativos de recursos à educação, à pesquisa e à cultura no Brasil. Identificamos a missão cidadã em refletir sobre a implantação de um museu universitário em um período de negação da importância primordial da produção científica no país, do desmonte da educação inserido em um contexto de crise multidimensional, que se soma à pandemia da covid-19. Utilizaremos este relato de experiência como base para a metodologia de análise de documentos primários e secundários, bem como a reflexão sobre experiências de pesquisa, extensão e gestão na universidade nesta segunda década do século XXI.

A construção de um museu não se faz somente com parceiros internos, mas com o apoio da sociedade e com a participação coletiva, que também será tema deste artigo, ao abordarmos como se comporta o profissional da Química e como se dão estas inter-relações de campo, ou seja, o *ethos* desta área. Mais do que isso, enfrentamos uma crise que pode ser refletida na interface museus e crises, considerando o conceito cunhado por Georg Simmel.

2 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MUSEU DO INSTITUTO DE QUÍMICA

A criação da Remam, em 2011, teve como intuito preservar, valorizar e difundir o patrimônio histórico, científico e cultural da UFRGS. Atualmente, 31 acervos fazem parte da rede², mantidos pelas unidades da universidade – cada um com suas peculiaridades, muitos dos quais constituídos como projetos de extensão, que desenvolvem ações museológicas e educativas. A rede, como destaca Cuty (2010, p. 223) “tem como foco de mobilização fortalecer as ações de ensino, pesquisa e extensão próprias de cada espaço museal, viabilizando a interação entre os participantes, propiciando autonomia e visibilidade a esses museus”. As dificuldades que os espaços de guarda e preservação sofrem se relacionam com falta de recursos, de apoio institucional, de pessoal qualificado, bem como, na linha do excerto acima, de visibilidade de suas ações e de sua relevância.

Cabem algumas reflexões acerca da proposição de museus no âmbito da universidade. Inicialmente, nesta trajetória de 14 anos de curso de Museologia, identificamos, por meio de estudos, a iniciativa – especialmente –

2. Informações sobre a Remam em: <https://www.ufrgs.br/remam/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

de servidores docentes na tarefa de guarda e organização de objetos significativos de suas áreas de atuação. Nem sempre estes professores contam e contaram com o apoio de seus pares, porém, seguem em uma missão mais ampla, de abrangência social e científica. O intercâmbio entre objetos e documentos das áreas, para outras universidades, é comum nas Ciências Exatas e da Terra. No campo da Botânica, por exemplo, há uma prática comum de pesquisadores passarem um período de pós-doutoramento dentro de um herbário, identificando a classificação e sistematização mais adequada de exsicatas, segundo suas pesquisas. Isso gera uma alteração na localização de objetos musealizados, porém, este movimento é parte do *ethos* da área.

Como indicamos na epígrafe do artigo, a Química é um campo do conhecimento em constante transformação e com suas peculiaridades de linguagem e de apropriação do mundo. Se a Química nos permite descrever com rigor a composição, a estrutura e as propriedades de matéria, esse mesmo rigor deve estar presente em um museu que se proponha reunir e comunicar o que a área representa em sua complexidade intrínseca – na UFRGS – e extrínseca, no âmbito nacional e internacional. O Instituto de Química (IQ) da UFRGS é uma das primeiras unidades desta universidade e tem reconhecimento internacional. Em 2019, os cursos de Química Industrial e Bacharelado em Química do IQ foram reconhecidos pela Royal Society of Chemistry, a mais prestigiada organização da área no mundo. Além disso, seu Programa de Pós-Graduação recebeu conceito 7 nas últimas avaliações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), posicionando-o como um dos melhores programas de pós-graduação em química do Brasil.

Um dos mais jovens espaços de guarda, preservação e pesquisa na UFRGS é o MIQ, que se localiza no Campus Vale³ e conta com um acervo composto por 177 peças arroladas de tipologias diversas, entre elas quadros de formatura em madeira entalhada, condecorações, equipamentos, vidraria, reagentes, iconografia e fundo documental. O museu foi criado em 2017, tendo como missão preservar a história do IQ, organizando e

3. A Universidade conta com 28 unidades acadêmicas distribuídas nos *campi*: Centro, Saúde, Olímpico, Vale, Litoral (na cidade de Tramandaí) e uma Estação Experimental, no município de Eldorado do Sul.

mantendo seus acervos tridimensional, histórico e arquivístico em interação com a sociedade.

Considerando o conceito do Estatuto de Museus, para o qual museus são

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

Pensamos na relação com a sociedade, na multidisciplinaridade e no desenvolvimento da pesquisa como norteadores da organização do MIQ. Ainda não foram musealizados experimentos, mas há um indicativo, nesse sentido, de proposição de interação e acesso à ciência por meio desses recursos educacionais.

A criação do museu se deve, em grande parte, ao apoio que o IQ dispensou quando de sua concepção. Para organizar o museu, a coordenação foi apoiada e efetivada com a colaboração de professores, técnicos e alunos, inclusive egressos e aposentados.

Entre seus objetivos, estão: a coleta, organização e acondicionamento do acervo; a pesquisa científica e de extensão; a socialização de informações sobre os acervos por meio de exposições e outros meios de difusão; e as atividades de conservação e gestão do acervo. Os primeiros passos para a concretização destes objetivos foram dados em 2019, com o delineamento do Regimento Interno⁴ e a criação e constituição da Comissão de Acervos (Portaria 12/2019).

3 A PARTICIPAÇÃO COLETIVA

A implementação do MIQ foi aprovada pelo Conselho do Instituto de Química, em 2017. Desde então, o MIQ está desenvolvendo várias atividades para a sua implantação. Esse processo conta com o apoio de vários especialistas de diferentes setores da UFRGS, incluindo a Remam, o Museu da UFRGS, o Museu de Paleontologia, a Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico),

4. Disponível em: www.iq.ufrgs.br/museudoinstitutodequimica. Acesso em: 20 jun. 2022.

a Divisão de Documentação, o Arquivo Central, o Clube de Criação Caixola⁵, servidores ativos e aposentados do IQ e alumni da UFRGS. O Caixola tornou-se um parceiro essencial na criação de vários objetos para o MIQ, incluindo o desenvolvimento da sua identidade visual (Figura 1).

FIGURA 1

Identidade visual do Museu do Instituto de Química. Fonte: Caixola, Clube de Criação da Fabico, UFRGS (2018).



Essa participação coletiva surgiu, principalmente, após a organização do Simpósio Nanotecnologia para a Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural (Nanorestart), que aconteceu na UFRGS entre os dias 9 e 10 de novembro de 2017. Neste simpósio, organizado pelo Instituto de Química, pelo Museu da UFRGS e pelo Instituto de Artes, foram abordadas técnicas de conservação e restauração de obras de arte, promovendo a transferência do conhecimento para o uso de nanotecnologia. Esse processo foi promovido através da realização de palestras e workshops, em conjunto com *coffee breaks* e uma sessão de pôsteres para interação entre os participantes. Assim, o Instituto de Química estabeleceu contatos com especialistas de diferentes áreas de conhecimento, que foram fundamentais na formação de uma equipe complementar e multidisciplinar para a implantação do MIQ.

A ideia do Simpósio Nanorestart surgiu a partir da participação da UFRGS, com o Grupo de Pesquisa “Laboratório de Processos Tecnológicos e Catálise”, do projeto intitulado ‘NANOMateriais para a RESTauração de Obras de ARTe – NANORESTART’ (Figura 2). Esse projeto foi fomentado pela União Europeia através do Programa Horizon 2020 e reuniu centros de excelência no campo da síntese e caracterização de (nano)materiais,

5. Caixola é a agência experimental de publicidade da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS.

líderes mundiais em indústrias químicas e de pequenas empresas que operam em P&D, e centros internacionais e europeus para a conservação, educação e museus, contando assim com uma equipe complementar de professores, pesquisadores e profissionais de quase 30 instituições da Europa, Estados Unidos, México e Brasil. Assim, o Projeto Nanorestart resultou em vários produtos inovadores, reconhecidos pela União Europeia, que estão sendo utilizados em museus ao redor do mundo.

FIGURA 2

Identidade
visual do Projeto
NANORESTART.
Fonte: acervo
do Projeto
Nanorestart (2017).



O Nanorestart focou no desenvolvimento de métodos eficientes para a conservação de obras de arte moderna e contemporânea, sendo de fundamental importância, pois várias obras sofrem processos de degradação extremamente rápidos e, futuramente, muitas destas obras não estarão mais acessíveis à sociedade em um tempo muito curto, deixando-nos com uma lacuna na história contemporânea. A participação da UFRGS resultou na publicação de um artigo científico na revista *Heritage Science*, intitulado “O efeito sinérgico de um sal imidazólico e benzotriazol na proteção de superfícies de bronze com revestimentos à base de quitosana”⁶. Essa pesquisa para a proteção de obras em bronze foi resultado de um trabalho em equipe entre professores e pesquisadores do Conselho Nacional de Pesquisa da Itália e da UFRGS.

Atualmente, o Laboratório de Processos Tecnológicos e Catalise da UFRGS participa do Projeto Apache, Materiais de embalagem ativos e inteligentes e vitrines como ferramenta para a conservação preventiva do patrimônio cultural (Figura 3). Igualmente como no Projeto Nanorestart, a equipe

6. “The synergistic effect of an imidazolium salt and benzotriazole on the protection of bronze surfaces with chitosan-based coatings”.

conta com a participação de instituições complementares, possibilitando assim uma contribuição efetiva para uma sociedade mais sustentável.

FIGURA 3

Identidade visual do Projeto APACHE. Fonte: acervo do Projeto Apache (2019).



Uma questão particular do MIQ foi a criação da sua Comissão de Acervo, antes da elaboração de um regimento interno. Assim, o MIQ encontrou uma forma de reunir a expertise das mais diversas áreas e o conhecimento da história do Instituto de Química, que são essenciais para a sua implantação. Posteriormente, o regimento interno do MIQ foi elaborado pela sua Comissão de Acervo e aprovado pelo Conselho do Instituto de Química. Esse documento estabeleceu a estrutura organizacional do MIQ, sendo composto por uma Direção, um Conselho e uma Comissão de Acervo. Após a aprovação do regimento interno, três egressos da UFRGS fortaleceram a equipe existente. Um desses ex-alunos é o artista Leandro Selister, cuja empresa patrocinou o simpósio, o qual criou um desenho do antigo prédio do Instituto de Química (Figura 4). Esse prédio está localizado no Campus Centro e hoje abriga o Centro Cultural da UFRGS. Doado ao MIQ, este desenho foi utilizado para a criação do *banner* mostrado na Figura 5. Esse *banner* foi criado pelo Caixola e está instalado em frente do acesso ao acervo do MIQ, simbolizando um importante passo para a sua inauguração no ano de 2020.

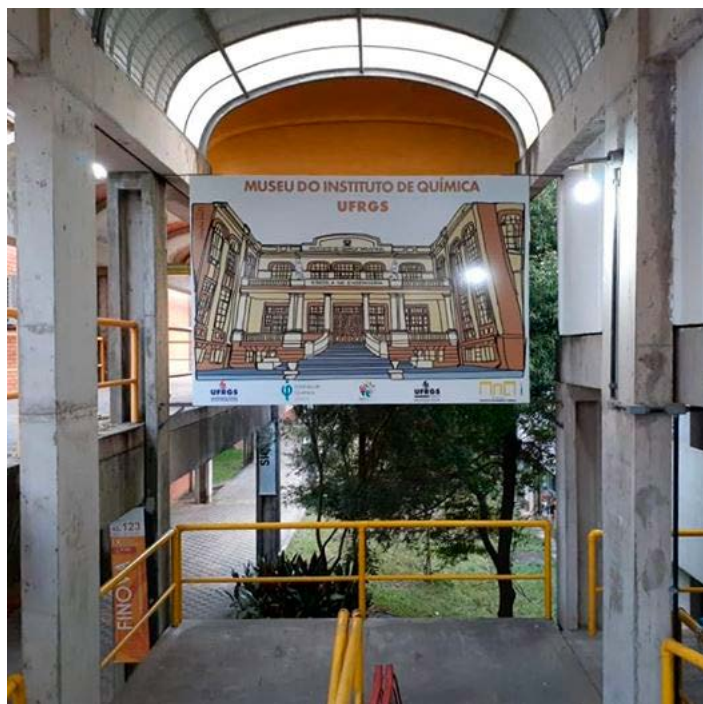
FIGURA 4

O desenho do antigo prédio do Instituto de Química, criado por Leandro Selister e doado ao MIQ. Fonte: acervo do MIQ (2020).



FIGURA 5

Banner inspirado no desenho do Leandro Selister, o qual foi elaborado pelo Caixola da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), UFRGS. Fonte: acervo do MIQ (2020).



O MIQ já fez o encaminhamento de toda a documentação para seu registro junto ao Cadastro Nacional de Museus no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Em 2020, foram tomadas as providências para a inauguração do MIQ, e isso englobou a organização do acervo e a criação de um *site* em ambiente *web*. Estas ações necessitam de um grande empenho por parte dos envolvidos, sendo normalmente realizados com o apoio de alunos, de forma voluntária ou como bolsistas. Como o MIQ e seu acervo estão se qualificando cada vez mais, o interesse em participar das suas atividades está aumentando.

4 O ACERVO HISTÓRICO, CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO

A coleção do MIQ vem sendo constituída desde as origens do Instituto de Química⁷, o que pode ser verificado na riqueza do acervo que possui: 17 quadros de formatura, sendo que 12 deles possuem estrutura em madeira entalhada; o MIQ ainda possui 110 equipamentos arrolados, destacando-se 4 balanças analíticas e outros medidores; 38 vidros compõem a coleção de vidraria; 2 desenhos doados por artistas estão inventariados na Coleção Iconografia;

7. O Instituto de Química foi uma das primeiras unidades da UFRGS e funcionou no prédio onde hoje se encontra o centro Cultural da UFRGS. Mais detalhes em: http://www.iq.ufrgs.br/iq_ufrgs/index.php/institucional/apresentacao. Acesso em: 20 jun. 2022.

e, por fim, ainda é preciso delimitar a coleção de Reagentes. As Figuras 6 e 7 mostram dois objetos musealizados que integram o acervo do MIQ.

FIGURA 6

Quadro de formatura de 1947. Fonte: J. Cuty, acervo pessoal (2019).



FIGURA 7

Balança analítica. Fonte: J. Cuty, acervo pessoal (2020).



Há um fundo documental localizado em sala específica e com documentos de valor histórico já digitalizados. Destacamos o Espectrômetro de Ressonância Magnética Nuclear VARIAN XL-200 (200 MHz), adquirido pelo IQ e utilizado de 1987 a 2016 (Figura 8), como objeto de valor científico relevante. Trata-se do RMN pioneiro instalado numa universidade brasileira, utilizado nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação. Atualmente em desuso, foi substituído por equipamentos mais modernos e de maior capacidade de resolução (300, 400 e 500 MHz).

FIGURA 8

Vista da exposição de longa duração localizada no segundo piso do Prédio 43.111. Atrás do armário, está localizado o Espectrômetro de Ressonância Magnética Nuclear VARIAN XL-200 (200 MHz), o pioneiro instalado em uma universidade brasileira. Fonte: J. Cuty, acervo pessoal (2019).



Além da identificação das seis coleções do MIQ e do fundo documental com 16 metros lineares de documentos, estamos identificando eixos temáticos a serem abordados pelo MIQ em coleções (curadoria do museu) e em exposições. Um eixo possível de curadoria, identificado em uma entrevista com a professora aposentada Ione Maluf Baibich, refere-se à atuação de mulheres na Química, como docentes e pesquisadoras. A referida professora salientou, em uma entrevista, que as docentes, em determinada época, não podiam se manifestar nas reuniões plenárias de departamento e que a figura do cientista estava associada ao homem. Cabe citar que a UFRGS possui um grupo ativo de valorização da atuação de mulheres na ciência, chamado Meninas na Ciência⁸:

O programa “Meninas na Ciência” tem como objetivo atrair meninas para as carreiras de ciência e tecnologia (C&T) e estimular mulheres que já escolheram essas carreiras a persistirem e se tornarem agentes no desenvolvimento científico e tecnológico do Brasil. Este objetivo é trilhado a partir da formação de alunas e alunos de graduação para difundirem a ciência e a tecnologia por meio da astronomia, da física e da robótica em escolas públicas. Além desta função formadora na área de ciências, o projeto visa sensibilizar a comunidade acadêmica e as comunidades mais carentes sobre o papel da mulher na sociedade, contribuindo para a eliminação de estereótipos de gênero (UFRGS, 2020).

⁸ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/meninasnaciencia/o-programa>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Em sua tese, Nunes (2017) se debruça sobre as formações discursivas de professoras de Química, a fim de abrir um espaço de poder e saber a essas mulheres. Ela observa que

O caso do IQ da UFRGS é uma exceção, a maior parte dos grupos (de pesquisa) é liderada por mulheres. [...] Das análises das narrativas das líderes de grupos de pesquisa do IQ da UFRGS para ocuparem seus lugares na pesquisa nacional [...] emergem uma sistemática busca para se desvincular do gênero (NUNES, 2017, p. 19).

No relato da professora Ione, ela lembra de quando esteve estudando fora do Brasil no doutoramento e enfrentou não apenas resistência por ser mulher, mas por destacar que o IQ da UFRGS, no Brasil, possuía equipamentos de ponta para pesquisa.

No que se refere às questões de gestão de acervo, como documentação e conservação, cabem observações. A conservação se dedica à compreensão do comportamento dos materiais em um microambiente específico, considerando as características de temperatura, umidade relativa, níveis de iluminância, radiações e poluentes. Apesar disso, a exposição de longa duração do MIQ se encontra em espaço de fluxo de docentes e discentes, em seus gabinetes, como as salas da direção do instituto e em laboratório de pesquisa. Não dispomos até o momento de monitoramento ambiental feito por equipamentos específicos, todavia, há pontos positivos em relação à materialidade orgânica ali exposta – nos quadros de formatura em madeira entalhada, compostos ainda por vidro que protegem as fotografias – que trata da possibilidade de ventilação higiênica no espaço. As fotografias antigas não apresentam descaracterização significativa ou processos de degradação em andamento. Materiais de origem orgânica precisam respirar, sobretudo quando os objetos são compostos, como estes descritos. Os equipamentos dispostos no armário de madeira, por sua vez, necessitam de higienização e identificação mais apurada. O inventário, seguido de fotografias aprimoradas do acervo, está sendo realizado e a utilização da plataforma Tainacan⁹ para a difusão do acervo tem contribuído também para sua organização.

9. Tainacan é uma plataforma de difusão de acervos desenvolvida pela Universidade de Goiás, Universidade de Brasília em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que possibilita interoperabilidade entre acervos nacionais e internacionais.

O acervo do MIQ foi ampliado no ano de 2019, com uma obra de arte doada pelo artista alemão Öttjorg A. C., destacando a importância do MIQ na relação com a comunidade. Essa doação foi um gesto de gratidão do artista pela pesquisa realizada em parceria com o Laboratório de Processos Tecnológicos e Catálise. Nesse trabalho, estudou-se a qualidade da impressão da superfície de uma pilastra do Berliner Stadtschloss com azul da prússia em papel e a estabilidade do papel após a impressão. A obra de arte doada é uma impressão de ferro e sangue em seda de uma dessas pilastras (Figuras 9 e 10).

FIGURA 9

Pilastra do Berliner Stadtschloss (Berlim, Alemanha) e a impressão da superfície em papel com azul da prússia. Fontes: Öttjorg A. C., acervo pessoal (2019).



FIGURA 10

Doação do artista alemão Öttjorg A. C. da obra de arte de ferro e sangue em seda intitulada *Berliner Stadtschloss chega no IQ da UFRGS*. Fonte: acervo de arquivos digitais do MIQ (2019).



5 MUSEUS EM TEMPOS DE PANDEMIA E MÚLTIPLAS CRISES

Uma reflexão necessária, que perpassa a constituição de um museu enquanto centro de referência para seu campo científico, assim como o trabalho de documentação e conservação e a extroversão do acervo, está centrada no debate da crise. Segundo Simmel (2006), a noção de crise se relaciona à ruptura

dos núcleos de formação da sociedade. Por outro lado, ainda considerando a obra de Simmel, o conflito – como outro conceito – é necessário para que os grupos se transformem, avancem em seus propósitos. Por conflito, no contexto deste relato de experiência acerca de um museu universitário de ciências, verificamos o cotidiano de solicitações de apoio ao MIQ negadas ou nem mesmo analisadas. Isso nos parece presente na realidade de museus, especialmente universitários.

Anterior à crise da pandemia do novo coronavírus, as universidades públicas passaram a enfrentar cortes expressivos de recursos oriundos do Governo Federal, ultrapassando os 50% de orçamentos em anos anteriores à gestão federal em curso. Esses cortes refletiram em perda da capacidade de incentivo a pesquisadores e a pesquisas primordiais, bem como a aspectos cotidianos, como aquisição de equipamentos de proteção individual (EPI) para atividades em laboratórios.

A crise da covid-19, a doença causada pelo SARS-CoV-2, provocou a instituição de isolamento social de servidores, docentes e discentes em universidades, implantando atividades remotas. Assim, acervos que precisam ser trabalhados *in loco*, para inventário, medições e outros registros, ficaram inacessíveis neste período. Estudantes passaram a realizar pesquisas à distância, sistematizando dados e buscando novas referências em bases científicas e repositórios. Apesar disso, a questão que se coloca é relativa ao papel dos museus, neste caso, universitários, diante da crise de múltiplas dimensões que se apresenta em todos os países. Entendemos que esta resposta não está na descrição de processos de musealização revistos, mas em uma análise da sociedade que produz estes museus e que é produzida ou refletida neles.

Entendemos que uma dimensão da crise que o país enfrenta, desde as jornadas de 2013, que culminaram com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, centra-se na identificação da barbárie naturalizada, da aporofobia¹⁰ – ou do ódio ao pobre – e da perda de valores humanos e humanizados que poderiam produzir uma sociedade no caminho da redução da desigualdade social. Museus, sim, cumprem a missão de produzir conhecimento e motivar a esta produção fora da escola e da universidade

10. Conceito cunhado pela filósofa espanhola Adela Cortina (2017).

ou, no caso de museus universitários, de aproximar a comunidade em geral à universidade, vencendo a barreira de estigma que o ambiente acadêmico carrega. Há possibilidades vislumbradas nesta relação e há poder – de educar, de fazer pensar e de produzir conhecimento – que precisa ser problematizado.

Mbembe (2018) é um leitor atento de Michel Foucault e Frantz Fanon, sendo que do primeiro autor ele retoma o conceito de biopoder compreendido como o “domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle” (2018, p. 6). Ainda em Foucault, lemos que, para o filósofo francês, o poder não se manifesta apenas na correlação Estado e sociedade, mas em todos os tipos de relações. A narrativa expográfica em museu acessível na exposição de longa duração é um âmbito de poder entre a instituição e a sociedade.

No texto de Mbembe (2018, p. 9), a noção de soberania está lançada inicialmente, porém, ela se afirma de modo mais claro em dois momentos, sendo eles quando o autor considera soberania como:

a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais. [...] A política, portanto, é definida duplamente: um projeto de autonomia e a realização de acordo em uma coletividade mediante comunicação e reconhecimento.

Essa condição da política a diferenciaria da guerra, porém, o autor alerta para a sua preocupação, com base na experiência como cidadão de um país africano e com base em sua reflexão sobre diversas situações no âmbito geopolítico, como a situação na Palestina, a Guerra no Balcãs, entre outros. Esta preocupação está situada na noção de uma “soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 1011). A noção de biopoder não dá conta dessa distinção entre os corpos, sobretudo quando eles habitam as cidades colonizadas descrita por Fanon, aquelas que têm fome de tudo. Mbembe nos traz outra noção de soberania, desta vez como ocupação “e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto” (2018, p. 39). Eis que a imagem da distinção territorial e cotidiana imposta pelo apartheid na África do Sul, como exemplo mais evidente, ganha o primeiro plano ao leitor do ensaio de Mbembe. Os espaços da universidade podem parecer como territórios de poucos, que carregam a noção de distinção e segregação, no entanto, um museu universitário

subverte esta assertiva, colocando-se com uma missão coletiva e social desde suas primeiras ações.

Pensar sobre âmbitos das pesquisas de ponta, desenvolvidas pelas universidades, em linguagem acessível ao público em geral é um ato solidário que museus universitários realizam. Questionar como determinada teoria ou fórmula se relaciona com o cotidiano, ou seja, com a realidade de pessoas que não necessariamente possuem vínculos com a universidade, é promover deslocamentos epistemológicos e superar barreiras simbólicas dos grupos sociais extramuros da universidade com o contexto acadêmico.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É desta digressão conceitual que podemos nos arriscar a respostas possíveis sobre qual o papel de um museu universitário, no caso do Instituto de Química da UFRGS, diante de uma crise de muitas faces. Popularizar as formas de ser um químico e de fazer pesquisa em Química é uma delas, com toda a responsabilidade teórica que esta tarefa possa implicar. Mais ainda, motivar as pessoas da comunidade de forma que se encantem pelo ofício do químico e suas múltiplas áreas de atuação.

Diante da sensibilização ao “ser químico”, de carona, deparamo-nos com o que consideramos central nesta tarefa de constituição de um museu, que é a desnaturalização de processos que nos desumanizam, que nos tornam alheios às mazelas que nos cercam e, mais ainda, que nos limitam aos nossos próprios desejos, ignorando nossas responsabilidades como atores sociais. Repensar valores humanos por meio do diálogo com objetos dispostos em curadoria, em temas atuais, é um ganho que apenas os museus, no sentido lato, nos possibilitam.

A participação da comunidade acadêmica, do corpo docente e discente e de parceiros da sociedade é importante ao fazer museológico. Estudantes envolvidos em projetos de extensão e pesquisa, para além de organizar um museu especializado e com poucos representantes da temática Química no Brasil, colaboram para a disseminação da informação e, conseqüentemente, da ampliação do conhecimento. O MIQ desenhará também a história da Química e da UFRGS.

Atuar, de modo solidário, pela consolidação de um museu universitário, é um ato de resistência diante da política de desmonte da

educação. Mais do que isto, é um processo de construção de corresponsabilidades sobre o patrimônio científico, nos âmbitos material e imaterial.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, seção 1, Brasília, DF, p.1, 15 jan. 2009.

CORTINA, Adela. *Aporofobia, el rechazo ao pobre*: um desafio para la democracia. Barcelona: Paidós, 2017.

CUTY, Jeniffer. Museus universitários em rede: do ethos de saberes ao habitus de compartilhar conhecimento com a sociedade. In: SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN EN MUSEOLOGÍA DE LOS PAÍSES DE LENGUA PORTUGUESA Y ESPAÑOLA, 2., 2010, Buenos Aires. Anais [...]. Buenos Aires: ICOM, 2010. p. 221-230.

LEVI, Primo. *O ofício alheio*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. São Paulo: n1, 2018.

NUNES, Paula. *Um ato de poder*: narrativas das mulheres da química sobre suas experiências. 2017. Tese (Doutorado em Educação em Ciências) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.



“TRIANGULAR: ARTE DESTE SÉCULO”:

A COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
NO MUSEU UNIVERSITÁRIO

ANA CANDIDA AVELAR, UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, DISTRITO
FEDERAL, BRASIL

Pós-doutora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
Ganhadora do programa Intercâmbio de Curadores, da Associação Brasileira de Arte
Contemporânea/Getty Research Institute, em 2019. Coordenadora do Grupo de
Pesquisa Academia de Curadoria. Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais
da Universidade de Brasília.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>

E-mail: anacandidaavelar@gmail.com

VICTOR ZAIDEN, UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, DISTRITO FEDERAL, BRASIL
Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte e em Ciência Política pela Universidade
de Brasília. Realizou curadorias na Casa da Cultura da América Latina da Universidade de
Brasília (CAL/UnB), na Fundação Athos Bulcão, também na capital federal, e na Galeria
Ido Finotti, em Uberlândia-MG. Atuou como assistente de curadoria na Casa Niemeyer
e em projetos independentes

E-mail: victorzaiden@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p142-166>

RECEBIDO

03/07/2020

APROVADO

16/02/2022

“TRIANGULAR: ARTE DESTE SÉCULO”: A COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NO MUSEU UNIVERSITÁRIO

ANA CANDIDA AVELAR, VICTOR ZAIDEN

RESUMO

Este artigo apresenta e analisa o processo de formação e difusão da coleção de arte contemporânea *Triangular: arte deste século*, pertencente à Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (UnB), trabalho conjunto entre professores, estudantes e servidores que vem ocorrendo desde agosto de 2019. Buscamos consolidar nessa publicação os preceitos teórico-metodológicos que orientaram não apenas os eixos curatoriais que originaram a coleção e a exposição de mesmo nome, realizada na Casa Niemeyer, mas também os processos de aprendizagem envolvendo a participação de estudantes ao longo de todas as fases do trabalho. Também se leva em conta o desenvolvimento do projeto Casa Niemeyer Digital, constituído por estratégias adotadas para explorar e difundir as potencialidades da coleção a partir dos meios virtuais, como resposta à limitação de visitas presenciais aos museus imposta pela pandemia da covid-19.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, Acervo museológico, Curadoria museológica, Museus universitários.

“TRIANGULAR: ART OF THIS CENTURY”: A CONTEMPORARY ART COLLECTION AT A UNIVERSITY MUSEUM

ANA CANDIDA AVELAR, VICTOR ZAIDEN

ABSTRACT

This article presents and analyses the formation and dissemination of the contemporary art collection ‘Triangular: art of this century,’ held at Casa de Cultura da América Latina in the University of Brasília (UnB), result of a joint project developed by professors, students, and university employees between August 2019 and March 2021. This paper seeks to consolidate the theoretical and methodological assumptions that guide both the curatorial axes that originated the collection and exhibition of the same name, held at Casa Niemeyer, and the learning processes involving student participation throughout all phases of the project. It also discusses the Casa Niemeyer Digital project, consisting of strategies adopted to explore and disseminate the collection by digital media in response to the limited in-person visits imposed by the COVID-19 pandemic.

KEYWORDS

Contemporary art, Museum collections, Curatorship, University museums.

1 “TRIANGULAR”: UMA COLEÇÃO PÚBLICA E UNIVERSITÁRIA

A coleção *Triangular: arte deste século* foi idealizada para um museu universitário, havendo nela uma clara intenção pedagógica de contribuir para a formação dos estudantes, sejam de História da Arte ou Artes Visuais, porém, de maneira alargada. Estendemos nosso alcance a outros e outras, provenientes de diversas áreas de conhecimento com as quais a arte pode comutar. Neste artigo, apresentaremos e analisaremos o processo de formação e difusão dessa nova coleção de arte contemporânea produzida no Brasil, pertencente à Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (UnB), fruto do trabalho conjunto entre professores, estudantes e servidores, que ocorreu entre agosto de 2019 e fevereiro de 2021.

Nesta publicação, buscamos consolidar os preceitos teórico-metodológicos orientadores da coleção, e os eixos curatoriais constituintes da exposição de mesmo nome, realizada na Casa Niemeyer. Também trataremos dos processos de aprendizagem envolvendo a participação de estudantes ao longo de todas as fases do trabalho. Leva-se em conta ainda o desenvolvimento do projeto Casa Niemeyer Digital, constituído por estratégias adotadas para explorar e difundir as potencialidades da coleção a partir dos meios virtuais, como resposta à limitação de visitas presenciais aos museus imposta pela pandemia da covid-19.

Conceitualmente, norteou nosso trabalho o pensamento da arte-educadora, professora e ex-diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Ana Mae Barbosa, e, em particular, sua abordagem triangular – na qual o ensino de arte se estabelece no encontro entre prática, análise e história da arte –, hoje pouco lembrada. Ana Mae foi professora na UnB, antes de transferir-se para a USP. No MAC/USP, sua proposta de incorporação de outras produções, à época excluídas do sistema de Arte Contemporânea, como as artes ditas populares, constituiu um marco para a história do museu e da história das instituições culturais e museológicas brasileiras.

Dada a natureza pública e universitária da coleção *Triangular*, optamos por estabelecer apenas a seguinte diretriz para as e os artistas convidadas e convidados: como você gostaria de ser representada ou representado em uma coleção pública na capital federal, entendendo que sua obra servirá, a partir desse momento, à pesquisa acadêmica em anos por vir? Diante disso, artistas, curadoria e equipe formada por estudantes discutiram estrategicamente as escolhas, norteados pela consciência da missão desta coleção.

Estabelecemos como recorte temporal o interstício entre o ano de 2000 até a atualidade. Olhar para a arte deste século foi o ponto de partida de nosso trabalho justamente porque buscamos constituir um corpo de obras que servirão à análise do momento atual no país. Os poucos trabalhos que fogem à data *strictu sensu* foram reabilitados pelos próprios artistas como obras que ganham uma renovação no presente, frequentemente porque abordam problemas que permanecem.

Nesta exposição, abriu-se lugar para muitos discursos, embora não se possa abarcar todos, dados os limites de um recorte que leva em conta o espaço físico para apresentar e guardar as obras, o transporte destas e o tempo de planejamento da mostra. Apesar disso, entendemos que cruzamentos gerados pelas obras proliferam seus argumentos, promovendo ainda outros que devem compor uma arena aberta ao debate, assim como se espera que seja o ambiente da arte contemporânea brasileira hoje e sempre.

É preciso dizer que a *Triangular* só foi possível devido à colaboração dos e das artistas que doaram obras, constituindo-se assim

como um trabalho coletivo. Suas contribuições avançaram para além da doação, construindo conhecimento nas inúmeras trocas às quais se dispuseram durante conversas com a curadoria e a equipe de produção como um todo. Enderecemos, mais uma vez, à natureza de museu universitário, lembrando ainda nossa localização fora do eixo central da Arte Contemporânea no país, mas, ao mesmo tempo, próxima do poder. Nossa precariedade estrutural reflete um problema crônico das universidades federais brasileiras, particularmente nas capitais dos estados. Neste momento, é justamente ela que motiva nossa natureza mais experimental e resistente, sobretudo.

2 PENSANDO UMA COLEÇÃO UNIVERSITÁRIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Por se tratar de uma coleção universitária, sua missão primordial consiste em servir de contribuição à formação de estudantes dos cursos ligados às artes visuais na UnB e de expandir o rol de elementos para a pesquisa em arte contemporânea e estudos curatoriais no Brasil. Ademais, a dimensão e o valor agregado do conjunto de 165 obras doadas por 111 artistas de todas as regiões do Brasil e das mais diversas origens sociais não deixam de atuar como reforços à expansão do lugar do museu universitário na UnB, em específico da Casa Niemeyer – galeria de arte que, desde 2017, se propõe como espaço dedicado à experimentação, produção e exibição de arte contemporânea. O espaço mira os múltiplos espectros sobre os quais a pesquisa em arte no Brasil pode se debruçar, em consonância com uma produção teórica e crítica que tenha consciência da diversidade como elemento intrínseco à produção brasileira. Esse aspecto poderá ser apropriadamente denotado com a exposição dos eixos curatoriais que compuseram a coleção e foram organizados expograficamente na mostra.

Como referência metodológica basilar à pesquisa curatorial e ao trabalho conjunto entre professora e alunos, a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa nos ensina que “o conhecimento em artes se dá na interseção da experimentação, da decodificação e da informação” (BARBOSA, 2010, p. 32). Sua proposta para o ensino da arte está na confluência entre o caráter prático da produção e sua interrelação com a análise do objeto de arte e do diálogo com a História da Arte.

O pensamento da teórica orienta a formação da coleção em duas dimensões de sua existência. Inicialmente durante a fase de reunião do conjunto de obras, período em que a curadoria se apropriou da abordagem para propor uma triangulação entre a exibição de trabalhos de arte, sua leitura crítica e a localização deles em um discurso artístico¹. Depois de concretizada a formação da coleção e a organização da mostra *Triangular*, a contribuição de Ana Mae passa a orientar o projeto Casa Niemeyer Digital, que é realizado a partir de planejamento e discussão de propostas entre a curadoria da mostra e o grupo discente encarregado dos programas educativo e de comunicação, projeto que será discutido mais adiante.

No que concerne às doações, o processo foi planejado e discutido minuciosamente. Além do marco temporal estabelecido, a presença de obras doadas produzidas antes dessa data é justificada por afirmar duplamente o ímpeto por atualidade da mostra e a renovação discursiva propiciada por esses trabalhos ao longo do tempo. Os e as artistas convidados a integrarem a coleção possuíam ampla liberdade propositiva quanto a seus trabalhos, no entanto, além da citada provocação por parte da curadoria, deveriam ter em mente que as obras, uma vez patrimônio público, seriam mantidas pela universidade e abertas à pesquisa dali em diante.

A constituição do conjunto de obras da coleção e a organização da mostra na Casa Niemeyer podem ser compreendidas em paralelo com a discussão conduzida por Anna Hammond et al. (2006) com outros diretores de museus universitários sobre as ações que desenvolvem diante da realidade em que vivem. Algumas experiências relatadas pelos gestores podem ser identificadas no cenário da CAL e da Casa Niemeyer. Encarar o museu universitário como espaço da experimentação está no que Hammond et al. (2006) discutem sobre o “paradigma do laboratório”, em que o museu assume o papel de propor questões e assumir riscos,

1. Pensando que a alfabetização visual é ainda um desafio no país, os pressupostos desenvolvidos pelo trabalho de Ana Mae seguem atuais. Podem ainda servir de base à necessidade de requalificação digital que hoje se apresenta aos museus.

além de se engajar com assuntos que nem todas as instituições em outros contextos estão dispostas a abordar².

Eventualmente, a liberdade propositiva pode sofrer constrangimentos em espaços privados ou custeados por empresas na forma de renúncia fiscal, uma vez que dependem da formação de caixa para seu financiamento ou buscam contribuir com uma política de preservação da boa imagem de companhias diante de seus clientes. O fato de todas as atividades culturais serem gratuitas no âmbito da universidade cria uma realidade ambivalente: ao mesmo tempo em que a falta crônica de recursos, no caso do Brasil, atua como forte elemento limitador de proposições, a independência da bilheteria também oferece certa liberdade propositiva e experimental. Isso torna o lugar mais sensível à confluência entre ensinamentos teóricos e atividades práticas. De todo modo, não se deve perder de vista o caráter formativo que permeia a razão de ser das atividades feitas em um ambiente universitário.

2.1 Coleções de arte na Universidade de Brasília

Até a formação da coleção *Triangular*, o acervo de arte da UnB, a despeito da pulverização em salas de departamentos e administração, estava concentrado na Biblioteca Central (BCE) e na Casa da Cultura da América da Latina (CAL), fundada em 1987 e localizada no Setor Comercial Sul de Brasília, que

nasceu preocupada com a circulação e a pesquisa das artes e dos saberes latino-americanos, mas sem estrutura para a guarda e a preservação de coleções de qualquer natureza. Nos primeiros anos, o colecionamento era apenas uma das funções da instituição e não necessariamente a

2. Entre os riscos assumidos por museus universitários estão, certamente, a possibilidade de organizar exposições pouco populares em números, mas relevantes em termos artísticos e históricos – lembrando que a métrica de avaliação das instituições museais na atualidade é dada por números de visitação. Artistas menos visibilizados pelo sistema também são revistos no espaço universitário, impulsionados pela pesquisa acadêmica. Em geral, essa “liberdade” curatorial dos museus universitários costuma ser acompanhada de um orçamento insuficiente, principalmente para montagem de exposições. Curadores de museus universitários internacionais (ver HAMMOND et al., 2006) relevam esse mesmo problema que a Casa Niemeyer enfrentou em termos de uma incompreensão da comunidade científica que se reflete, entre outras consequências, na precariedade de verbas. É comum que pares de outras áreas de conhecimento, distantes da área museal e artística, demonstrem falta de sintonia com as funções e as necessidades de um museu universitário. Nessa direção, faz-se essencial um trabalho de formação para a própria comunidade acadêmica por parte dos profissionais associados aos museus.

mais visível ou evidente. Isso, aparentemente, demonstra que tanto a CAL quanto os demais organismos da Universidade foram gradativamente solicitados como espaços de guarda pela sociedade (OLIVEIRA; FERREIRA, 2012, p. 98-99).

Atualmente, a estrutura física da CAL conta com espaços de reserva técnica para abrigo e conservação do acervo. Quando as obras da coleção *Triangular* foram recebidas, havia ainda um museólogo na casa, que se ocupava das doações. A coleção, antes da *Triangular* ser incorporada, reunia cerca de 2.500 itens distribuídos em 7 coleções. Nos primeiros anos de funcionamento do centro cultural, as embaixadas latino-americanas foram as principais responsáveis por doações, sobretudo por ocasião das duas edições do Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (FLAAC), em 1987 e 1989, sendo que a instituição foi idealizada na primeira edição do evento. Além disso, a nominada *Coleção Inicial* conta com objetos de artesanato brasileiro doados pelo Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) e um “conjunto etnográfico brasileiro”, representando a produção dos grupos indígenas Karajá, Gavião, Waiwai, Karitiana, Tukuna, Ikepêng e Kalapalo. Em 2002, a CAL incorporou a *Coleção Galvão*, que reúne objetos provindos de povos do Alto-Xingu, bem como a *Coleção Etnográfica* do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ligado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)³.

Em 2001, após o falecimento de Stella Maris, artista visual especializada em gravura e professora da UnB entre 1979 e 1995, seu acervo pessoal de 293 obras foi doado à universidade, além de livros e outros objetos ligados à sua vida artística e acadêmica. Em 2013, o mesmo ocorreu com parte do acervo da artista Marília Rodrigues, uma das fundadoras do então Instituto Central de Artes da UnB, em 1963, onde lecionou desenho e gravura. Somando-se os trabalhos de autoria de Marília e os de outros artistas pertencentes à sua coleção, como Anna Bella Geiger e Farnese de Andrade, a doação de parte do espólio da artista chega a 699 itens. As duas coleções representam fontes para pesquisas que se voltem à produção das artistas, visto que contêm trabalhos que permeiam a trajetória de ensino e produção de ambas. Não obstante, ressaltamos a ausência de uma orientação

3. Informações retiradas do Acervo da Casa da Cultura da América Latina, 2016.

curatorial que perpassasse o volume e os elementos constituintes de cada coleção doada. Outro ponto é que estudos sobre a capacidade da reserva técnica devem ser feitos sempre que doações sejam planejadas.

A coleção da CAL, denominada *Arte*, título que em verdade atua mais como um posicionamento diante das demais coleções do museu, é rica em trabalhos em formato de papel, como gravuras, desenhos e serigrafias, possuindo também pinturas e alguns objetos tridimensionais. Destacam-se nomes como Cícero Dias, Tarsila do Amaral, Abdias Nascimento, Paulo Bruscky, Léo Dexheimer, entre outros. Em rara análise sobre as obras de arte sob guarda da UnB, em especial da CAL, retomamos Oliveira e Ferreira (2012, p. 107), segundo os quais “a UnB assimilou [em grande parte] obras pertencentes a um certo vocabulário modernista convencional e algumas variações regionais do ‘modernismo tardio’”. Assim sendo, era tímida a presença de trabalhos de arte contemporânea no acervo da CAL e da universidade.

Percebemos um perfil de colecionismo que se orientava essencialmente pela via da doação de artistas e entidades, não obedecendo a um critério curatorial ou científico, o que, a despeito de seus valores culturais, antropológicos e artísticos, acaba por vezes em resultar em dispendiosos anos de guarda na reserva técnica, sem que haja uma interação com a comunidade acadêmica ou público em geral. A constituição de uma coleção composta a partir de critérios curatoriais, pedagógicos e metodológicos era inédita até então.

A criação de projetos mais recentes, como o lançamento de edital para um programa educativo da CAL, em 2019, e a criação, em 2018, de um projeto de extensão anual que visava à pesquisa no acervo e realização, por grupo de estudantes, de exposição com base nesse processo constituíam ações para fomentar ativações nas coleções do museu e gerar oportunidades para interessados em instituições museológicas pudessem expandirem suas experiências práticas. Em especial, o último projeto abriu espaço para que fossem processadas questões atuais relativas aos campos da História da Arte e da Museologia, confirmando o lugar da CAL como espaço de pesquisa e formação. A mostra intitulada *Te Faço Nascer Livre*, em 2019, curada pelos então alunos Victor Zaiden e Renata Reis, propôs a coabitação entre itens das diferentes coleções do museu, aventando pontes de comunicação entre

epistemologias distintas por meio de uma expografia que apresentou as obras em relação umas com as outras.

Assim, também foram levadas ao centro do debate as informações que as instituições museológicas guardam sobre cada tipo de objeto, visando tornar sensível o impacto que os dados sobre obras colecionadas podem exercer na leitura e na abordagem oferecidas pela instituição quando da conservação desses itens. Em outras palavras, a maneira como se registra obras também denota um posicionamento epistemológico da instituição responsável pelo acervo.

2.2 A coleção *Triangular* e suas especificidades

Nos associamos à análise oferecida por Ana Roman (2019) que, ao dissertar sobre o lugar político de uma coleção universitária no momento presente, apoia-se em pensamento de Walter Benjamin quanto à entropia interna ao grupo de obras reunidas, o que é explicado por meio de uma construção alegórica da “constelação”. Krüger (2014, p. 74) parafraseia o pensamento benjaminiano para explicar que

como os planetas, que, em uma galáxia, coexistem justamente na separação perfeita que mantêm entre si, também as coisas, como as estrelas, precisam da distância segura para orbitar.

Trazemos essa linha interpretativa à discussão para ressaltar a “essência limiar” dos objetos colecionados, como apontado por Krüger (2014), que, ao mesmo tempo em que têm preservada sua individualidade enquanto trabalho de arte, passam a pertencer a um todo maior.

Nesse aspecto, o próprio objeto enquanto trabalho artístico exerce influência e é influenciado pelos seus pares e pela abordagem curatorial. Ademais, o caráter limiar que recai sobre a coleção confere às obras um determinado ponto de partida para a futura relação com a universidade e suas potências educativas e expográficas, o que naturalmente está em contato também com a comunidade.

Cabe adicionar à discussão o pensamento de Hamilton (1995), para o qual os próprios objetos em uma coleção são vistos como fatos. Ele os entende como repositórios de conhecimento e informação, e elementos que têm ou passarão a ter valor acadêmico ou cultural. Assim sendo, é natural que o transcorrer do tempo atue como efeito transformador desses objetos

e da própria coleção, evidenciando ou atenuando sua pertinência para o presente. De todo modo, é parte da atividade curatorial atuar no sentido de propor abordagens que revisitem e coloquem em interação objetos do acervo e, eventualmente, os tenham como pontos de partida para atividades relacionadas a leituras críticas, práticas artísticas e narrativas históricas.

Com base nas questões colocadas e no pensamento que norteou a formação da coleção, a compreendemos como dividida em alguns eixos curatoriais, que se refletiram também na expografia da mostra. Tais agrupamentos, em vez de se pretenderem como categorias estanques, funcionam sobremaneira como formas de organizar conhecimentos articulados pelos desenhos, fotos, gravuras, instalações, objetos, pinturas, quadrinhos e *site specifics* doados. Esse fator não impede que os eixos sejam múltiplos em si mesmos, ao passo que seus elementos constituintes pertençam a diferentes agendas dentro da produção artística e consubstanciem alteridades ligadas a origens outras que não a hegemônica.

Não obstante, por se tratar de uma coleção formada essencialmente por doações e contribuições voluntárias, a curadoria compreendeu as possibilidades de cada artista e as limitações de várias ordens impostas por fatores limitantes relacionados à realidade de cada um deles⁴. Nesse sentido, tanto o transporte de obras viabilizado pela universidade e aquele promovido pela própria equipe, bem como a disponibilidade de montadores da comunidade artística local e universitária, contribuíram para a realização efetiva da coleção.

O modo de pensar e organizar os eixos é amparado em Maura Reilly (2018), segundo a qual uma “abordagem relacional”⁵ na

4. Os convites aos e às artistas eram realizados pela própria equipe via *e-mail* e telefone. Entendia-se que apresentar as diretrizes de formação de uma coleção de arte contemporânea pública e universitária para cada convidado e convidada era fundamental para posicioná-los como partícipes desse projeto. Quanto à seleção desses nomes, o grupo envolvido produzia listas de sugestões; estas eram posteriormente discutidas durante reuniões semanais que visavam refletir sobre e estabelecer as seleções.

5. Abordagem relacional, ou *relational approach*, remete a métodos multiperspectivísticos de tratamento de determinado assunto, sublinhando similaridades e diferenças em um ambiente que prima a polifonia de narrativas, em detrimento de um eixo referencial e hierárquico. No mesmo texto citado neste artigo, Maura Reilly comenta que as exposições *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) e *Carambolages* (Paris, 2016), ambas curadas por Jean-Hubert Martin, são exemplos de mostras cuja curadoria estabeleceu relações entre os trabalhos a partir de afinidades poéticas ou similitudes formais, não levando em conta critérios históricos, cronológicos ou categóricos (REILLY, 2018). A autora faz um retrospecto desse pensamento passando por Ellen Shohat, Susan Hardy Aiken e Chandra Talpade Mohanty.

curadoria privilegia uma organização dialógica da história em vez de sincrônica e apresenta a arte como espaço polissêmico de posições contraditórias e práticas em disputa. A autora destaca que, nesse ambiente de múltiplos contextos, o espectador é visto como parte atuante na construção de significado. Tal abordagem requer uma decisão curatorial que reflita para além de recortes especializados em sexo, gênero ou raça, almejando chegar a uma representação menos desigual da arte contemporânea. É nesse sentido que a coleção *Triangular* pode ser mais bem ativada como um espectro da Arte Contemporânea brasileira formado a partir da provocação inicial da curadoria, que tem como objetivo, primordialmente, ser uma confluência entre várias pautas que hoje regem o cenário artístico.

Um primeiro grupo de obras que pode ser destacado procura refletir mais diretamente a condição histórico-política brasileira e convida o público ao debate e à ação em torno de disparidades que nos constituem como sociedade. Neles, a crítica social e a denúncia atuam como elementos da visibilidade de cada trabalho, trazendo à luz questões como as marcas da colonização nos corpos negros, nos casos de Tiago Sant'ana, Dalton Paula, Renata Felinto e Thiago Martins de Mello; a exclusão das produções artísticas de vários grupos nos manuais de história da arte, em Bruno Moreschi, e de indígenas, na videoperformance de Denilson Baniwa. Outros destacam grupos de pessoas marginalizadas e não raro alienadas dos espaços de arte, como nos trabalhos de Bárbara Wagner, João Castilho, Caetano Dias, Diego Castro e Paul Setúbal. Há também o subgrupo de artistas que têm as instituições políticas e de controle social como material de investigação, como é o caso de André Parente, Traplev, Gustavo Torrezan, Victor de la Rocque, Ding Musa, Gustavo von Ha, Cleverson Salvaro, Helô Sanvoy, Frederico Filippi, Paulo Nazareth, Coletivo Lâmina, Laura Andreato, Marcelo Silveira, Randolpho Lamonier, Roberto Zink e Rafael Escobar.

Há trabalhos que se encontram em zonas de interseção temática ou que permeiam, de modo geral, todo o eixo, sendo que em todos eles a cidade de Brasília, enquanto capital federal, é o ponto de partida para abordagem das questões comentadas: Wagner Barja, Guerreiro do Divino Amor, Laércio Redondo, Christus Nóbrega, Edu Marin, Julia Ângulo, Márcio Mota, Gregório Soares, Lucas Dupin e Gu da CEI. Uma cidade mais afetiva está em

Karina Dias, Luciana Paiva e Dirceu Maués. O tensionamento da herança modernista aparece em Paulo Tavares.

Outro grupo de artistas ofereceu trabalhos ligados a questões de sexualidade, colocando em discussão sobretudo o corpo enquanto veículo de prazeres e alvo de interdições pelos padrões hegemônicos. O eixo é quase todo composto por artistas LGBTQIA+ e conta com trabalhos de Gê Orthof, Lyz Parayzo, Peter de Brito, Natasha de Albuquerque, Rodrigo d'Alcântara e Rafael da Escóssia. As obras doadas por esse apanhado de artistas lançam olhares a diferentes problemáticas dentro do vasto tema da sexualidade, o que vai desde o tensionamento da binaridade de gênero e da hipersexualização do corpo negro, abordados por Peter de Brito, até a exploração tátil do perímetro corporal, seja pela via da censura, em Lyz Parayzo, ou da percepção de si mesmo, em Rodrigo d'Alcântara. Os trabalhos partem de alteridades que vivem questões distintas e experiências desiguais relativas à presença de seus corpos no espaço público.

Essa diversidade possibilita outros recortes e não impede que as obras sejam lidas com lentes contraditórias entre si, seja tendo como referente Foucault (1999), que estabelece uma linha histórica sobre as formas, ainda que mutáveis, com que as forças hegemônicas “produzem” a sexualidade, ou se referenciando a partir de Hija de Perra (2014), que contesta a influência das teorias *queers* no tratamento e na categorização das sexualidades na parte sul do continente americano.

Há também artistas cujos trabalhos podem ser lidos em uma chave feminista da produção artística, por terem como foco a visibilidade à condição de gênero como força motriz do desenvolvimento da obra. Podem ser vistas assim, por exemplo, as obras de Amanda Cursino, Camila Soato, Cecília Mori, Clarisse Tarran, Coletivo TresPe, Dora Smék, Yná Kabe Rodríguez, Sue Nhamandu, Sol Casal e Keyla Sobral.

A contestação político-social evidente que vemos nos grupos mencionados se volta para o discurso historiográfico da Arte quando pintores e pintoras subvertem concepções mais conservadoras – e, particularmente, caras ao pensamento modernista – sobre o meio. André Ricardo, Pedro Alvim e David Almeida exploram a relação entre arte e cidade. No primeiro caso, o artista se apropria de objetos do entorno para discutir códigos visuais e sociais dos ambientes pelos quais transita; no segundo, a paisagem

urbana, tratada por meio de uma paleta rebaixada, transmite a passagem do tempo e tensiona o projeto moderno; já o terceiro leva adiante a dicotomia presença-ausência na realidade urbana que os demais também tangenciam. Nesse sentido, é também possível entender as pinturas a óleo com asfalto de Germana Monte-Mór e as pequenas cenas de Gabriela Sacchetto como uma outra via dessa experiência da pintura na realidade urbana contemporânea.

Na direção dessa pintura contemporânea que se apoia numa comunicação figurativa tensionada pelo acúmulo de referentes e recortes fotográficos, podemos perceber as obras de Elder Rocha e Fernanda Azou – conversam aqui as fotos de Mariano Klautau Filho, Pablo Lobato e Yuri Firmeza e a pintura-foto-performance de Tony Camargo. Bruno Dunley faz uma crítica à essa profusão de imagens, marcando sua presença sobre o suporte. Já Fernando Burjato e Jaime Prades parecem operar na abstração, porém, endereçam a materialidade, o silêncio, as vibrações da contemporaneidade. Ralph Gehre brinca com a massificação do gesto como marca; Bia Leite com o desenho animado. Pedro Gandra fabula e Bruno Duque revisam a natureza-morta como gênero.

Já a pintura de Alice Lara e o tridimensional de Raquel Nava comentam a vida e a morte de animais, evocando a violência e a melancolia de nossas relações com eles. Jaider Esbell o faz a partir de outro lugar de fala. Ainda numa chave que se volta à natureza e ao ciclo finito vital, Divino Sobral tece cordões com fios de cabelo que, aliados aparentemente a fósseis, criam um painel de memórias sensíveis; a dupla Ío evoca ancestralidades com sua instalação de pedras. Juliana Notari examina os vestígios da morte humana numa espécie de ritual respeitoso; Eduardo Belga traz de volta o *memento mori*.

Cecília Lima, na mesma sala que Sobral, se debruça sobre os fragmentos da cidade que ela coleta durante seus percursos e que geram instalações (outros percursos aparecem em Iracema Barbosa). No mesmo sentido, pode ser vista a obra de Matias Mesquita, com seus detritos e pedaços de céu; a instalação de areia, concreto e vidro de Adriana Vignoli ou a escultura de Andrey Zignnatto, que remete à arquitetura espontânea e ao trabalho que edifica moradias. No interior dos espaços, Renato Pera transforma cadeiras em protagonistas de um diálogo surdo, enquanto Danielle Fonseca quase faz soar o teclado do piano inundado pelas águas. Marcelo Silveira grava a frase do pai na voz de coristas cujo canto é reproduzido pelos discos girando nas vitrolas.

As esculturas articuladas e encaixadas de Claudio Cretti e os objetos de parede de Sergio Sister confirmam as operações de nossa própria cultura, enquanto a pintura de Delson Uchôa argumenta pelas tradições populares por uma via experimental. Nessa mesma direção vão a escultura de elos em sapeca-neguin por Rômulo Barros e a trama de fitas votivas de Carlos Sena que abordam essas dimensões histórico-culturais, nas quais está imersa nossa produção artística. Aproximam-se desse debate a intervenção de Bené Fonteles a partir de telas produzidas no ateliê de Rubem Valentim em Brasília, os objetos de parentesco barroco de José Ivacy e mesmo os objetos “filtro de carro” de Gustavo Silvamaral. Os dormentes de João Trevisan fecham esse agrupamento.

A centralidade da experiência individual se manifesta pela dor em Ana Teixeira e Mateus Gandara; pela solidão em Annima de Mattos; pela opressão das relações em Miguel Simão e dos espaços, em João Angelini; pela investigação de sua identidade, como em Fernando Piola. A experiência coletiva, enquanto isso, sustenta a ação do Empreza e do Contrafilé. Já as palavras, a linguagem e a memória se manifestam nas obras de Giselle Beiguelman, Lenora de Barros e Luísa Günther.

FIGURA 1

Vista da exposição a partir da sala de entrada da Casa Niemeyer com obras de Wagner Barja, Julia Angulo, Edu Marin, André Parente, Mariano Klautau Filho e Fernando Burjato. Foto: Victor Zaiden, acervo pessoal.



Os trabalhos dos eixos curatoriais citados nos parágrafos anteriores possuem um ponto em comum, algo de primevo em seus posicionamentos que os colocam em comunicação: ir de encontro a algo que é considerado

hegemônico. Recorrendo novamente a Reilly (2018), essa hegemonia no campo da arte é caracterizada pelo privilégio de visibilidade reservado à criatividade branca e masculina, em detrimento das demais. Sabemos que essa não é uma característica que diferencia o universo artístico de outros como o político-institucional, muito pelo contrário, os aproxima. Essa forma de enfrentamento a uma ampla estrutura secular de poder, partindo de artistas de um país no Sul global, é parte de um esforço descolonizador das práticas artísticas, que procura criar espaços de visibilidade a diferentes agendas por meio da produção e da exibição dos trabalhos. Esse empreendimento com múltiplas áreas de atuação está contido na ideia de decolonialidade, que, para Mignolo (2010), consiste na soma de esforços para tornar visível aquilo que não se quer ver, mas se sabe que ali está. Nesse sentido, os “processos decoloniais”, ainda segundo o autor, consistem em retirar a opressão e a negação de seus lugares reprimidos e trazer à tona relações de dominação em diferentes camadas da existência, sejam elas ligadas a questões raciais, de gênero ou da produção de conhecimento.

A importância de que tais trabalhos passem a constituir uma coleção em um espaço voltado para a pesquisa é um mecanismo de processar disparidades dentro e fora do universo artístico e propor reflexões à questão levantada por Donald Preziosi (2009, p. 11), quando diz que “a arte da história da arte”, por ter se tornado um instrumento para imaginar e definir histórias sociais, cognitivas e éticas de todos os povos, incorre em um poderoso meio para a transformação da identidade de indivíduos e nações.

Nesse aspecto, cabe a ponderação sobre o lugar do museu universitário no Brasil, país que historicamente omite ou nega por vias oficiais os danos provocados pelo seu longo passado escravocrata e suas raízes autoritárias, pensando que, ainda em Preziosi (2009), o museu moderno foi construído como artefato documental, que serve como instrumento de prática historiográfica, constituindo assim um modo particular de ficção imaginativa moderna e um componente indispensável à identidade e herança étnicas e nacionais. No museu contemporâneo, a comunicação com os públicos passou a ocupar uma posição central, e as demandas por representatividade e identificação com as ações museais e coleções passam a ser vitais para que as instituições se mantenham vivas.

3 CASA NIEMEYER COMO LABORATÓRIO E GALERIA

A Casa Niemeyer é um espaço da UnB dedicado à arte e à cultura, realizando exposições, seminários, palestras, entre outras atividades. Durante nosso período de trabalho, as exposições foram dedicadas à Arte Contemporânea brasileira e latino-americana, tendo equipes de estudantes que atuavam na pesquisa, produção e divulgação das atividades, sendo assim, foi concebido como um lugar de formação em artes visuais, proporcionando funções de assistência de curadoria, montagem, produção, assessoria de imprensa e arte-educação.

Oscar Niemeyer construiu a casa em 1960, e sua família a ocupou até 1964. Depois de ter tido usos variados, o espaço foi comprado pela UnB em 1980, durante a reitoria de Cristovam Buarque, que prometeu transformá-la em sede da Casa da Cultura da América Latina. É possível que o projeto não tenha se realizado devido à localização da construção, mas não há registros públicos sobre isso.

A Casa Niemeyer acabou sendo cedida ao Centro de Promoção e Difusão de Eventos (Cespe) até 2017, o que a impossibilitava de ser aberta ao público em geral. De volta à Universidade, passou a integrar a Diretoria de Difusão Cultural da Universidade de Brasília (DDC/DEX/UnB), juntamente à Casa da Cultura da América Latina, sob a direção do Prof. Alex Calheiros, que conduziu sua restauração. Durante o período em que foi diretor, a casa passou a receber eventos ligados às Artes Visuais, a compor de fato a agenda cultural da universidade e a expandir a geografia dos espaços artísticos no Distrito Federal, tendo como área de especialização a Arte Contemporânea.

Mostras como a coletiva *Brasília Extemporânea* e as individuais *Acaso a coisa a casa*, de Claudio Cretti, e *Detrito Federal*, do artista residente guatemalteco Esvin Alarcón Lam, curadas por Ana Avelar, puderam reunir propostas que partem de pesquisas internas e externas à capital, servindo como espaço de diálogos e estabelecimento de contatos entre artistas, professores, estudantes e público interessado.

O trabalho continuado da curadoria, juntamente a estudantes interessados em aliar conhecimentos práticos aos ensinamentos teóricos de seus cursos e servidores técnicos direcionados a auxiliar desde trâmites burocráticos até na montagem de mostras, garantiu que a série de eventos

do período em questão fosse feita no local. Assim, a constituição da coleção *Triangular* e a organização das obras na mostra refletem o resultado dessa política institucional e de relações construídas desde a reabertura e ressignificação da Casa.

4 DESAFIOS DO PRESENTE: O PROJETO CASA NIEMEYER DIGITAL

Como parte da continuação dos trabalhos em torno da expansão da coleção e das ações, não só de divulgação como também educativas e formativas voltadas ao público geral e à comunidade acadêmica da UnB, havíamos programado uma série de atividades para o primeiro semestre de 2020, pensando que o planejamento até então levava em conta que a mostra fosse encerrada em agosto desse ano. O acesso *in loco* à exposição era tido como parte essencial dessa programação, no intuito de fomentar a presença de visitantes e estudantes na Casa Niemeyer.

Entre as principais ações, estava em curso a organização de palestras, conversas com artistas e pesquisadores, ações performáticas e uma segunda abertura da exposição, que contasse com a presença de trabalhos cuja doação se efetivou após a inauguração da mostra no dia 6 de dezembro de 2019 na Casa Niemeyer. Em função da rápida propagação da pandemia do novo coronavírus nos primeiros meses do ano, a Casa e demais dependências da UnB tiveram de ser fechadas até segunda ordem, o que levou a equipe a reestruturar todas as propostas de ativação da coleção. Focamos nossos esforços criativos na expansão das ações no ambiente digital pelos perfis da Casa nas redes sociais Instagram, Twitter e Facebook. Frisamos ainda que a realidade virtual necessitava de códigos de comunicação específicos.

Dada a nova realidade enfrentada por espaços museais de todo o mundo, depois de algumas reuniões remotas da curadoria da Casa com a equipe de estudantes, foi criado o projeto Casa Niemeyer Digital, para dar continuidade ao trabalho iniciado sobre a nova coleção e continuar as propostas educativas que têm como referência a exposição em curso por meio de ações de pesquisa, educação e difusão apresentadas digitalmente. Nessa direção, após uma série de discussões foram planejadas ações educativas e interativas por meio digital.

A primeira proposta de ação digital já ocorria antes do fechamento físico da mostra e consistia na principal ação no Instagram da Casa Niemeyer. Denominada *#OcupaçãoTriangular*, uma vez por semana, artistas da coleção

ocupam o perfil da Casa no Instagram por 24 horas, realizando postagens sobre assuntos diversos, tais como sua produção e de colegas, temas da atualidade, entre outros. Os convites são feitos com antecedência para que a parte convidada possa ter tempo hábil de preparação dos conteúdos. O resultado, ao longo de semanas de ação, foi a criação de um verdadeiro repositório de ideias, artistas e trabalhos em arte contemporânea brasileira, disponível a qualquer pessoa que acesse a conta da Casa Niemeyer nessa rede social.

Em seguida, a partir da pesquisa em plataformas virtuais dedicadas à arte, criamos a série de vídeos *O que é?*, que conta com entrevistas com artistas, educadores, curadores e estudantes que respondem a uma pergunta objetiva sobre artes visuais em diálogo com suas produções. Nesse sentido, as contribuições de Roberto Zink sobre a natureza do desenho, de Fernando Burjato sobre a natureza da pintura e de Edu Marin sobre pesquisa e processo artísticos iniciaram a série. Na atividade *Minha obra*, artistas doadores da coleção gravam áudios e vídeos em que discutem suas obras presentes na mostra. Já a proposta *Arte e é* é estruturada pela equipe de estudantes do programa educativo da Casa e é constituída por uma série de textos curtos sobre temas da atualidade associando-os à História da Arte em diálogo com as obras da mostra *Triangular*.

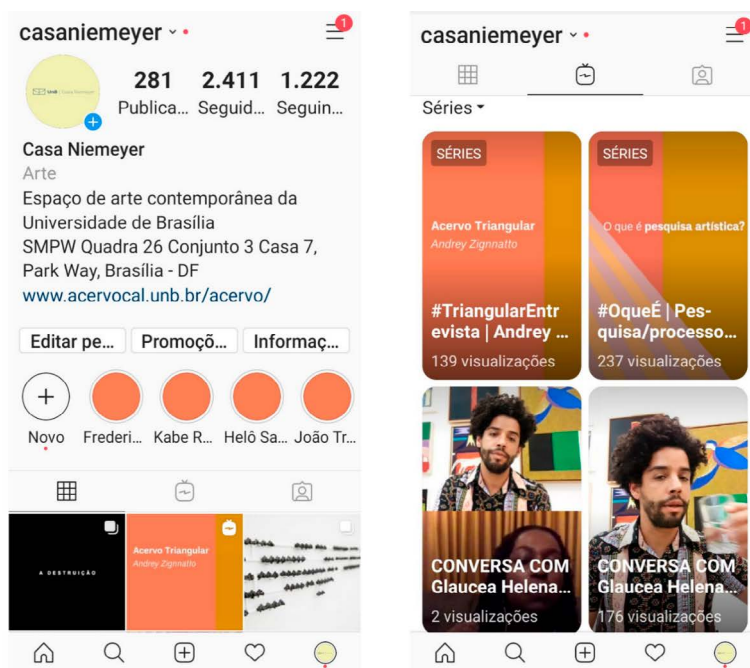
Com o intuito de oferecer atividades ao público infantil limitado pelas restrições de circulação, a série *Triangular educativa* tem como objetivo a mediação por meio da prática, lançando luz sobre as obras presentes na mostra. Por fim, visando expandir a interação com o público virtual, foi criada a série *Qual a sua curiosidade?*, na qual seguidores das redes sociais da Casa Niemeyer enviam perguntas para a equipe por meio do Facebook e Instagram, que são encaminhadas aos artistas presentes na mostra.

As ações foram realizadas diariamente seguindo um cronograma planejado para atender a rotina de adultos e crianças em isolamento. A equipe da Casa foi responsável por pesquisar as obras, redigir pequenos textos, enviar perguntas para artistas e propor atividades, portanto, o projeto teve forte caráter formador, sendo que proporcionava uma experiência real de produção de conteúdo e difusão de um museu universitário online. As atividades promovidas nas redes sociais da Casa visavam ampliar seu público, que, em maio de 2020, chegou à marca de 2 mil seguidores no Instagram, oferecendo conteúdo sobre

arte contemporânea brasileira para além dos espaços físicos da UnB⁶. Buscou-se, além disso, o intercâmbio digital com instituições similares, ampliando assim o alcance das ações da Casa Niemeyer (Figura 2).

FIGURA 2

Perfil da Casa Niemeyer na rede social Instagram. Na imagem, são apresentados dados da conta e algumas séries de ações de ativação da coleção desempenhadas no âmbito do projeto Casa Niemeyer Digital. André Ricardo, artista realizando atividade educativa. Fonte: captura de tela por Victor Zaiden em jun. 2020.



É notório que as limitações de acessos físicos aos espaços de arte geradas pela pandemia da covid-19 tenham exposto não apenas a mínima presença do conjunto brasileiro de museus nas redes sociais, como também os limitados planos de comunicação com orientações, no sentido de veicular atividades ou até mesmo divulgar acervos. A exemplo disso, o estudo feito por Martins, Carmo e Santos (2017) revelou que apenas 210 museus de um total de 3.785 instituições presentes no Cadastro Nacional de Museu (CNM), gerido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), mantinham páginas ativas no Facebook. Outro ponto importante à pesquisa acadêmica é comentado por Martins, Silva e Carmo (2018) que pontua que a inexistência de uma política pública que integre acervos de diferentes museus no ambiente digital “acaba por dificultar processos de mapeamento e diagnóstico acerca das condições dos objetos culturais, além de limitar as possibilidades de cruzamento de dados” (p. 199).

6. Ao final do projeto, o perfil no Instagram já contava com 4 mil seguidores espontâneos.

Com base nessa problemática, propusemos uma parceria com o Laboratório de Inteligência de Redes da Faculdade de Ciência da Informação da UnB, coordenado pelo professor Dalton Martins, responsável por desenvolver projetos de pesquisa e inovação em áreas ligadas a informações culturais e científicas, acervos digitais em rede e redes sociais. O laboratório gerencia o projeto Tainacan, que consiste em um *software* livre para gestão de acervos digitais, plataforma que passou a ser utilizada pela CAL/UnB e vem sendo alimentada com a digitalização progressiva dos trabalhos doados à coleção *Triangular*.

Outro avanço do projeto Casa Niemeyer Digital foi o oferecimento de conteúdos acessíveis à comunidade surda, por meio da legendagem de vídeos e da tradução em Libras, resultando da expansão da equipe com novos membros. Todas as atividades desenvolvidas foram fruto das vivências e dos novos desafios gerados pelas condições atuais, o que foi estabelecido a partir da experimentação no ambiente digital e de *feedbacks* quantitativos e qualitativos proporcionados pelas redes sociais, em especial o Instagram. Nesse sentido, foram essenciais estudos realizados pela equipe sobre interações, audiência e perfil do público, sendo que a taxa de engajamento foi a mais importante entre essas para compreensão do impacto da página⁷.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A curadoria da exposição *Triangular: arte deste século* se apropriou da abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa, cujo tripé, como mencionado, é formado pelas noções de criar arte, contextualizar a obra de arte e analisar imagens, propondo para ela um símile curatorial – mostrar arte, ler arte e localizar o discurso artístico. Todas essas operações, para nós, constituem elementos essenciais do letramento visual, em nosso entender, fragilizado nos dias de hoje. Nosso objetivo também mirou, nas palavras da arte-educadora,

7. A Casa Niemeyer Digital ocupou as redes sociais visando uma ferramenta acessível num período emergencial para os museus. Vale lembrar que os espaços de arte da universidade não possuíam redes sociais, dificultando enormemente a comunicação atual com os públicos. Diante disso, o formato de comunicação das redes auxiliou o museu universitário a melhorar a percepção de seus públicos e atender seu papel de tornar disponível e acessível um acervo construído para a universidade pública, durante o período em que o projeto se manteve ativo. Para saber mais especificamente sobre o projeto digital, ver nosso artigo: “Casa Niemeyer Digital: uma jovem coleção universitária de arte contemporânea nas redes sociais”. *Revista ARA*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 191-212, 2020/1.

uma “iconografia do olhar”, ou seja, a formação de um repertório da arte produzida no Brasil hoje para todas e todos que tomarem contato com a coleção.

Para ela, a arte, concebida na imaginação, está em contato direto tanto com o cotidiano como com nossa experiência pessoal. Mais ainda, a arte possui vínculos evidentes e profundos com a economia, a política e, evidentemente, com a própria história. Nesse sentido, a coleção de arte que passa a ser patrimônio da universidade guardará em si a memória de sua época para que futuros pesquisadores possam estudar o período a partir de sua face simbólica.

Levando-se em conta as sete coleções de objetos artísticos e de cultura material sob guarda da CAL/UnB, a coleção *Triangular* passa a suprir uma insuficiência em obras de arte contemporânea, o que, acreditamos, oferecerá também oportunidades para reativação de itens dos outros conjuntos há tempos fora de visibilidade. Com a entrada do novo volume de obras, futuras atividades de pesquisa poderão ser expandidas e desdobradas com as questões e os conhecimentos reunidos pelos trabalhos, que são oferecidos pela coleção *Triangular*.

Os processos de pesquisa, escolha de artistas e trabalhos, negociações com diferentes agentes e montagem da mostra foram todos permeados pela participação ativa de estudantes do curso de Teoria, Crítica e História da Arte da UnB. A partir de convites da curadoria e de indicações de seus pares, puderam experimentar a composição de uma coleção de Arte Contemporânea e a realização da mostra em suas diferentes áreas de atuação, como assistência de curadoria, assessoria de imprensa, programa educativo e produção⁸. Os e as estudantes envolvidos nas atividades experimentaram a realidade de um museu de arte contemporânea e, ao mesmo tempo, foram convocados a refletir e responder aos seus pares.

Assim, entendemos que o museu universitário de Arte Contemporânea é um espaço formador que, presencial ou virtualmente, amplia a sala de aula. Além disso, o pensamento curatorial sobre a arte de nosso tempo, ou de outro tempo, é ainda devotado a tornar manifesta “a resposta crítica, a

8. Até a abertura da mostra, o grupo se encontrava semanalmente nas dependências da CAL/UnB para dar prosseguimento ao trabalho de pesquisa de artistas e reunião das obras que foram aos poucos chegando à universidade. Não se pode negar também o poder que o volume e a qualidade das doações exercem no que concerne à própria expansão da coleção, como reverberações dentro de uma rede nacional de artistas.

apreciação do público e a eventual avaliação do significado histórico-artístico [das obras de arte]” (SMITH, 2012, p. 41, tradução nossa)⁹.

A experiência de constituição da *Triangular* também nos colocou diante de uma questão institucional premente: o museu universitário brasileiro ainda não tem um lugar estabelecido. Como sinaliza a museóloga Marlen Mouliou ao escrever sobre museus universitários,

Os museus em sua longa história estão novamente em um ponto de virada que exige que se afastem de abordagens baseadas em palestras para práticas de contar histórias, das pedagogias didáticas para fórmulas mais colaborativas e experiências construtivas, de visões passivas e individualistas de seus visitantes para experiências de conexão mais ativas e relacionais (MOULIOU, 2018, p. 132).

Atentos às palavras de Mouliou, o projeto de formação da coleção *Triangular* e o subsequente projeto educativo Casa Niemeyer Digital ofereceram as bases para estruturar o complexo das Casas de Cultura da UnB como museus-escola. Esperamos que tal complexo venha a oferecer a possibilidade de integração com o currículo dos cursos, em princípio, diretamente associados às artes visuais e, mais adiante, às humanidades como um todo. Assim, visávamos fortalecer a função de “museu de ensino” (LOURENÇO, 2003), que caracteriza museus universitários nacional e internacionalmente, efetivando na prática a missão inicial dessas Casas. Finalmente, esses espaços deveriam ser reconhecidos em sua importância como patrimônio histórico, artístico e arquitetônico da UnB, ao mesmo tempo que poderiam servir como instrumento auxiliar de ensino e pesquisa, constituindo-se como laboratório de estudos e práticas curatoriais para a comunidade universitária.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 4. ed. Perspectiva: São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

HAMILTON, James. The Role of the University Curator in the 1990s. *Museum Management and Curatorship*, Abingdon-on-Thames, v. 14, n. 1, p. 73-79, 1995.

9. “curating precedes art critical response, audience appreciation, and the eventual assessment of art-historical significance”.

HAMMOND, Anna *et al.* The Role of the University Art Museum and Gallery. *Art Journal*, New York, v. 65, n. 3, p. 20-39, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20068479>. Acesso em: 16 jun. 2020.

KRÜGER, Constance von. A coleção – um gesto poético: uma leitura benjaminiana sobre o colecionismo. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 8, p. 71-78, 2014.

LOURENÇO, Marta C. Contributions to the History of University Museums and Collections in Europe. *UMAC Journal*, Berlin, v. 3, p. 17-26, 2003. DOI: <https://doi.org/10.18452/8549>. Disponível em: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/9201?show=full>. Acesso em: 5 maio 2020.

MARTINS, Dalton Lopes; CARMO, Danielle do; SANTOS, Waldece Soares dos. A presença dos museus brasileiros nas mídias sociais: o caso Facebook. *Revista Morpheus*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 17, p. 1-18, 2018.

MARTINS, Dalton Lopes; SILVA, Marcel Ferrante; CARMO, Danielle do. Acervos em rede: perspectivas para as instituições culturais em tempos de cultura digital. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 194-216, 2018.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis Decolonial. *CALLE14*, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MOULIOU, Marlen. Engaging with University Museum Collections: Paradigms of Participatory Museum Practice. In: MOULIOU, Marlen *et al.* *Turning Inside Out European University Heritage: Collections, Audiences, Stakeholders*. Athens: National and Kapodistrian University, 2018. p. 127-134.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; FERREIRA, Anselise Weingartner. A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação. *Patrimônio e História*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 96-112, 2012.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periodicus*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014.

PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

REILLY, Maura. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames and Hudson, 2018.

ROMAN, Ana. Por uma coleção pública sem condições. *Le Monde Diplomatique*, [s. l.], 17 dez. 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/por-uma-colecao-publica-sem-condicoes/>. Acesso em: 22 maio 2020.

SHOHAT, Ellen. The Shaping of Mizrahi Studies: A Relational Approach. *Israel Studies Forum*, v. 17, n. 2, p. 86-93, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41804897>. Acesso em: 22 jun. 2020.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.



REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP:

A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA
“NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX”
COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM
COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

ANA GONÇALVES MAGALHÃES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Professora Livre-docente e Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo (MAC-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2291-428X>

E-mail: amagalhaes@usp.br

PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS, UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO, VITÓRIA, ESPÍRITO SANTO, BRASIL

Professora doutora do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade
Federal do Espírito Santo (DTAM-UFES).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8244-1357>

E-mail: patyfreitas@gmail.com

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO,
SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL

Pós-doutoranda no MAC-USP. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de São Paulo (Fapesp: 2019/16810-8).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>

E-mail: renatarocco78@gmail.com

GUSTAVO BROGNARA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO,
BRASIL

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Museologia
(PPGMus-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8557-6903>

E-mail: gustavo.brognara@gmail.com

(continua...)

REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP:

A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA
“NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX”
COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM
COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

(continuação)

ANDREA AUGUSTO RONQUI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Doutoranda na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6496-7315>

E-mail: andrearonqui@usp.br

MARIANA LEÃO SILVA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5156-0863>

E-mail: mari.leao.silva@gmail.com

RACHEL VALLEGO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Doutora pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7974-3426>

E-mail: rachelvallego@gmail.com

VICTOR TUON MURARI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO,
BRASIL

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História
da Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6580-9669>

E-mail: victortmurari@usp.br

BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História
da Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5470-6189>

E-mail: brenomf@usp.br

(continua...)

REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP:

A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA
“NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX”
COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM
COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

(continuação)

JULIANA CAFFÉ, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte (PGEHA-USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8780-0809>

E-mail: jucaffé@usp.br

MILENA DE SALLES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL
Mestranda pela Faculdade de Artes e Ciências Humanas da Université Grenoble Alpes
(França) e mestra pelo PPGMus-USP.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0864-0590>

E-mail: milenamdesalles@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p167-195>

RECEBIDO

17/07/2020

APROVADO

11/04/2022

REAVALIANDO O ACERVO DE ARTES APLICADAS NO MAC-USP: A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE PESQUISA “NARRATIVAS DA ARTE DO SÉCULO XX” COM A MOSTRA “*PROJETOS PARA UM COTIDIANO MODERNO NO BRASIL, 1920-1960*”

ANA GONÇALVES MAGALHÃES, PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS, RENATA DIAS FERRARETTO MOURA
ROCCO, GUSTAVO BROGNARA, ANDREA AUGUSTO RONQUI, MARIANA LEÃO SILVA, RACHEL VALLEGO,
VICTOR TUON MURARI, BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA, JULIANA CAFFÉ, MILENA DE SALLES

RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar os processos de pesquisa, curadoria e reflexões do grupo “Narrativas da Arte do século XX” – coordenado pela Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães – que geraram a mostra *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960*, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre agosto de 2021 e julho de 2022. O artigo se divide em duas partes: na primeira, todas as etapas do processo são descritas, desde o nascimento da ideia da exposição até seu desenvolvimento e quais agentes e em quais momentos foram envolvidos – pesquisadores internos e externos ao MAC-USP, outras áreas do museu, instituições e colecionadores particulares; na segunda parte são apresentados os textos que foram desenvolvidos para a exposição, ou seja, fruto da investigação apresentada na primeira parte.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria museológica, Arte moderna, Museus de arte, Museus universitários.

REVALUATING THE APPLIED ARTS COLLECTION AT MAC-USP: EXPERIENCE OF THE RESEARCH GROUP “NARRATIVES OF 20TH CENTURY ART” WITH THE EXHIBITION “*PROJECTS FOR A MODERN DAILY LIFE IN BRAZIL, 1920-1960*”

ANA GONÇALVES MAGALHÃES, PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS, RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO, GUSTAVO BROGNARA, ANDREA AUGUSTO RONQUI, MARIANA LEÃO SILVA, RACHEL VALLEGO, VICTOR TUON MURARI, BRENO MARQUES RIBEIRO DE FARIA, JULIANA CAFFÉ, MILENA DE SALLES

ABSTRACT

This paper presents the processes of research, curatorship and reflection of the group “Narratives of 20th century Art,” coordinated by Professor Ana Gonçalves Magalhães (PhD), which created the exhibition “Projects for a modern daily life in Brazil, 1920-1960,” to be inaugurated at the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo (MAC-USP) between August 2021 and July 2022. The text consists of two parts: the first describes all the stages of the process, from inception to development of the exhibition, and which agents were involved and at what moments—internal and external researchers at MAC-USP, other museum areas, institutions and private collectors. The second part presents the texts developed for the exhibition, that is, the fruit of the research presented in the first part.

KEYWORDS

Museological curation, Modern art, Art museums, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Coordenado por Ana Gonçalves Magalhães, o grupo de pesquisa “Narrativas da Arte do século XX” é composto por alunos de iniciação científica, pós-graduação e pós-doutorandos dos Programas Interunidades em Estética e História da Arte e em Museologia da Universidade de São Paulo (USP). O grupo se reúne regularmente há quatro anos para discutir textos e questões ligados à Arte Moderna no Brasil e no exterior, compartilhar os resultados das pesquisas individuais em torno do acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e discutir as narrativas construídas sobre Arte Moderna ao longo do século XX.

Desde 2018, o grupo tem trabalhado com um conjunto de obras identificadas com o que se denomina artes aplicadas¹, como parte de um projeto para a exposição *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960*. A mostra apresenta produções representativas da circulação da linguagem moderna no Brasil, sobretudo no ambiente urbano da primeira metade do século XX, permitindo-nos observar os processos de sua inserção no cotidiano. São principalmente de projetos para ilustração, cartazes e capas de revistas; estudos para murais decorativos e desenhos de cenários e figurinos para peças de teatro e balé².

Tais obras ainda não haviam sido investigadas em profundidade como conjunto, apenas expostas e discutidas separadamente ou como parte secundária da produção de determinados artistas. Tratava-se, portanto, de um conjunto com potencial de novas leituras, para além das tradicionais narrativas, sempre muito centradas nos suportes da pintura e da escultura.

Essas peças chegaram ao MAC-USP por duas vias: doação feita por artistas diretamente ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP),

1. A terminologia adotada será discutida no texto a seguir. Participaram desta pesquisa, além dos autores: Fernanda Tang (iniciação científica), Marina Barzon (doutorado) e Regina Teixeira de Barros (doutorado), sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães.

2. Do acervo do museu, estão expostos trabalhos de sete artistas: Antônio Gomide, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Fulvio Pennacchi, John Graz, Mário Zanini e Vicente do Rego Monteiro. As obras consistem, em sua maioria, em desenhos feitos sobre papel, com variados materiais como grafite, crayon, guache, pastel, nanquim, aquarela e lápis de cor. A estes desenhos correspondem produções diversas como revistas, livros, peças de vestuário e mobiliário – hoje parte de coleções públicas e privadas –, que também são parcialmente apresentadas nesta exposição.

como Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)³; e as atividades de seu primeiro diretor, o historiador da arte Walter Zanini (1925-2013), que foi responsável pela aquisição de obras, bem como pela intermediação de doações de outros artistas – como as de Flávio de Carvalho (1899-1973). Zanini estava atento aos debates e iniciativas da década anterior, como as mostras específicas dentro da Bienal de São Paulo e atividades em outros museus, como o Museu de Arte de São Paulo (Masp)⁴.

As primeiras atividades para o projeto desta exposição datam dos anos de 2013 e 2014, em função do interesse de Ana Magalhães no âmbito de sua pesquisa e da orientação de iniciação científica de Maria Beatriz da Rocha Frota de Camargo (FAU USP), sobre as artes aplicadas no acervo do MAC-USP. Entre 2017 e 2018, esse levantamento foi revisitado dentro das atividades ligadas ao projeto temático Fapesp “Coletar, identificar, processar, difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento”⁵, e dos aportes trazidos pela pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no MAC-USP por Patrícia Freitas⁶.

O trabalho do grupo nestes últimos dois anos pode ser dividido em cinco etapas: leitura e debate das principais referências bibliográficas sobre as chamadas artes aplicadas; visita e avaliação das obras selecionadas na reserva técnica e galerias de exposição do MAC-USP; produção de conteúdo textual sobre as obras e temas da exposição; estudo do espaço expositivo e montagem da exposição.

2 ETAPAS DO PROCESSO CURATORIAL

No início de 2018, as primeiras atividades do grupo foram a leitura e discussão de textos que constituíam um arcabouço teórico para o tema.

3. Usamos a expressão “antigo MAM-SP” em referência ao Museu de Arte Moderna de São Paulo até o ano de 1962, quando seu acervo foi transferido para a Universidade de São Paulo (USP), que criou o MAC-USP no ano seguinte para recebê-lo. Faz parte da transferência a doação de 564 obras sobre papel que Di Cavalcanti fez ao antigo MAM-SP em 1952.

4. No Masp, destaca-se a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), em 1951, como explica Ethel Leon em: *Design em exposição: o design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1978)*, na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002). Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

5. Do qual o MAC-USP participa com os museus estatutários da USP – Museu Paulista, Museu de Arqueologia e Etnologia e Museu de Zoologia – e com o Núcleo de Apoio à Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico, com financiamento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo número 2017/07366-1.

6. Projeto financiado pela Fapesp, processo número 2017/11221-9, vinculado ao projeto temático supracitado.

Como parte deste programa de estudos, o grupo recebeu a pesquisadora Ethel Leon, especialista em história do *design*, que ministrou a palestra “Terminologia das artes aplicadas, artes decorativas, *design*”. Além disso, os pesquisadores fizeram duas visitas de campo: a primeira à exposição *História e memória do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*, com curadoria de Denise Mattar; e a segunda aos murais modernos no centro da cidade, guiada pela pesquisadora Patrícia Freitas.

Na etapa seguinte, junto à Seção de Catalogação do MAC-USP⁷, o grupo partiu para a avaliação das obras do levantamento inicial, composto por oito artistas e cento e três obras. Divididos em cinco subgrupos, os pesquisadores visitaram a reserva técnica do Museu, acompanhados por membros da Divisão Técnico Científica de Acervo. Essa etapa foi fundamental pois permitiu ao grupo analisar tanto as condições de materialidade das obras (estado de conservação, tamanho, técnica e meio), como a coesão do conjunto selecionado previamente. Ainda como parte dessa etapa, os pesquisadores trabalharam com o Arquivo Histórico do Museu, acessando os dossiês existentes sobre os artistas e obras. Nesse sentido, a pesquisa se expandiu também para outros arquivos, da USP e externos⁸.

Este estágio da pesquisa ampliou o escopo de entendimento das obras do acervo do MAC-USP e permitiu mapear sua relação com outros acervos. Desse mapeamento, surgiram indicações de empréstimos de obras que poderiam iluminar a coleção, como o conjunto de obras da coleção de Fulvia e Adolpho Leirner, referência em sua tipologia no meio artístico brasileiro.

A partir do segundo semestre de 2019, o grupo se dedicou à etapa de produção textual com os resultados de pesquisa, análises das obras, temas da exposição e revisão historiográfica. Alguns dos textos gerais apresentados na segunda parte deste artigo têm como objetivo introduzir o leitor ao conteúdo da exposição, contemplando os desafios de tratar deste conjunto de obras em sua especificidade e salientando os resultados inéditos do grupo de pesquisa.

7. Agradecemos aos documentalistas da Seção de Catalogação do MAC-USP e do Arquivo Histórico do Museu, ambos da Divisão Técnico-científica de Acervo.

8. Os arquivos acessados foram: seção de documentação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), acervo bibliográfico e documental da FAU/USP, Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, hemeroteca da Biblioteca Nacional, acervo histórico do Theatro Municipal de São Paulo e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

3 PRODUÇÃO TEXTUAL: OS TERMOS DA MODERNIDADE

O exercício de expor obras que não se enquadram em um registro convencional do que se entende por “belas artes” – isto é, pintura e escultura – apresenta desafios próprios, a começar pela terminologia utilizada para descrevê-las. A questão, que pode se apresentar a princípio como simplesmente semântica, revela de modo mais profundo o anseio por um vocabulário apropriado às especificidades desses objetos. A ampliação desse escopo linguístico deve refletir uma transformação na abordagem metodológica dessa produção, desviando de visões parciais a respeito das chamadas “artes menores” ou “artes aplicadas”⁹.

Neste sentido, a mostra propõe uma nova abordagem para obras e artistas já conhecidos da historiografia do modernismo no Brasil, sendo Di Cavalcanti talvez o exemplo mais evidente. Seus desenhos já foram expostos e sua relação com a imprensa, o muralismo e o mundo dos espetáculos foi apontada em muitas ocasiões, mas é na inserção de suas obras em um conjunto maior que se nota a relevância dessa produção para a efetivação de um projeto de modernidade.

A palavra “projeto” vem, então, na esteira desse exercício de ressignificação. Ela remete, no contexto desta mostra, a um sentido duplo. De um lado, evidencia a materialidade das obras expostas, revelando aspectos processuais e experimentais, de outro modo, evoca o entendimento de como a atuação dos artistas no Brasil dialogava com um cenário internacional de concepção de uma sociedade moderna pós-revolução industrial.

O primeiro destes aspectos pode ser exemplificado pelos desenhos para murais que apresentam o reticulado usado para instalação de pastilhas

9. Durante parte dos séculos XIX e XX, os termos “artes aplicadas” e “artes decorativas” foram debatidos sobretudo no campo dos estudos de *Design* e Arquitetura, para os quais são relevantes principalmente no que diz respeito à história do ornamento aplicado à arquitetura e nos primórdios de uma ideia de desenho industrial. Já no campo dos estudos de História da Arte, e mesmo naquele que se denomina estudos visuais, esta terminologia ainda esbarra em uma definição negativa. Como se observa nas entradas destes termos no dicionário de arte Oxford, o sentido de artes aplicadas está diretamente relacionado àquilo que não é considerado como parte das Belas Artes, afirmando com ambiguidade e amplitude demasiada aquilo que poderia ser considerado dentro da definição do termo: “artes aplicadas – termo que descreve o desenho ou decoração de objetos funcionais para torná-los esteticamente agradáveis. É usado em distinção às belas artes, embora muitas vezes não haja clara linha divisória entre os dois”. No caso do termo “artes decorativas”, a definição é ainda mais reduzida: “artes decorativas – termo contendo artes aplicadas e também incluindo objetos que são feitos puramente para decoração”. CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold. *The Oxford Dictionary of Art*. New York: Oxford University Press, 1994 (tradução nossa).

de vidro, ou os estudos de cartazes que mostram a criação de caracteres modernos próprios para produção gráfica. Esses indícios nos permitem compreender os aspectos propositivos deste conjunto, colaborando para o conhecimento de técnicas, usos e funções importantes para as narrativas da arte moderna no Brasil.

Também nesse sentido, a abordagem focada nos modos de produção e circulação dessas obras nos permitiu observar a complexidade do conjunto, analisando-as a partir das relações que guardam entre si e com a cultura e sociedade em que se inseriram. Não estamos, portanto, almejando narrar a história da existência única dessas obras no tempo e espaço. Certamente, nos importam as transformações de sua estrutura física e as possíveis mudanças de proprietários, mas nos interessam particularmente suas reverberações, percursos, permanências e desaparecimentos.

A esse respeito, podemos tomar como exemplo os desenhos para figurino e cenário do balé *A cangaceira*, de Flávio de Carvalho. A obra tem uma primeira existência como desenho em papel. Quando o balé foi apresentado, passou a existir como vestimenta ou cenografia e, por fim, podem ser associados às reproduções fotográficas da apresentação do mesmo balé, publicadas nos periódicos da época¹⁰. Todas essas possibilidades de existência só podem ser consideradas relevantes se levarmos em conta como elas ampliam o alcance do desenho original do artista. Elas efetivamente levaram a linguagem moderna ao encontro de seus receptores de maneira que uma obra única possivelmente não faria. Como Walter Benjamin (1892-1940) escreveu em seu célebre ensaio *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica* (BENJAMIN, 2017, p. 15):

Pode-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido.

10. Não existem registros da apresentação do balé *A Cangaceira* em São Paulo, no entanto, diversos artigos críticos foram encontrados em periódicos paulistanos. Já os figurinos em si foram expostos apenas alguns anos após sua produção no antigo MAM-SP (Curadoria de Pfeiffer e Millan, 1955); Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (1955); e na I Bienal de Artes Plásticas de Teatro (Direção de Aldo Calvo, 1957). Recentemente, as peças foram expostas na exposição *Flávio de Carvalho – a experiência como obra*, na Oca, Parque do Ibirapuera (Curadoria de Afonso Luz, 2014).

Vale ressaltar aqui a crescente importância dos meios de comunicação de massa no início do século XX para a popularização da linguagem moderna. Diretamente relacionados ao desenvolvimento tecnológico e industrial, a imprensa, o rádio, o cinema, a câmera e o disco tiveram um papel fundamental para a atualização dos objetos reproduzidos de que trata Benjamin. Como o historiador Eric Hobsbawm (1995) descreveu em seu livro *A era dos extremos*, “a revolução nas comunicações levou seus produtos muito além de seus ambientes originais” (p. 196). Essas condições foram certamente favoráveis à circulação do desenho moderno e à divulgação de um determinado modelo de modernidade.

No outro sentido suscitado pelo título da mostra está a ideia da construção de uma nova sociedade a partir da concepção de um projeto moderno particular. As premissas iniciais formuladas a esse respeito podem ser rastreadas até o pensamento de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), na Inglaterra vitoriana de meados do século XIX. Seus escritos fundamentam aquilo que é entendido, de modo geral, como as bases para o desenvolvimento do desenho moderno.

A linha que liga Morris ao desenvolvimento do que conhecemos como *design* moderno é amplamente aceita na historiografia e tem como eixo principal a ideia de que a arte teria um papel basilar de transformação social. Quando inserido no cotidiano, o desenho moderno aplicado aos objetos comuns deveria colaborar para uma experiência efetiva de modernidade e para a configuração de uma sociedade mais justa e democrática. No final do século XIX, as experiências preliminares de Morris, que partiam da qualificação do objeto industrial, foram gradativamente dando lugar à defesa da “beleza inerente à máquina” e dos princípios do que se conheceu como arte industrial (PEVSNER, 2002).

Neste campo, destacam-se os trabalhos desenvolvidos na Deutscher Werkbund, uma organização criada em 1907 para estabelecer parcerias entre indústrias e *designers*. Em princípio, a Werkbund funcionava menos como um movimento artístico e mais como um modo de integrar o artesanato e as técnicas de produção em massa, de modo a aumentar a competitividade da indústria alemã frente à Inglaterra e aos Estados Unidos (SCHWARTZ, 1996).

Em 1919, um dos antigos membros da Werkbund, o arquiteto Walter Gropius (1883-1969), participou da inauguração da Bauhaus em

Weimar, na Alemanha. Sintetizada pelo conceito de um “grande projeto de construção”, a escola tinha como principal premissa unificar o ensino de arte na Alemanha, que antes se dividia entre a Escola de Artes e Ofícios e a Academia de Belas Artes. Em seu manifesto de inauguração da Bauhaus, Gropius formulou a ideia de uma colaboração fundamental entre artífices, artistas e a produção em larga escala, dissolvendo qualquer separação possível entre arte e tecnologia. A reforma no ensino funcionaria, então, como o primeiro passo para a construção de uma nova sociedade (ARGAN, 2005; DROSTE, 1994). O modelo estabelecido pela Bauhaus pautou um conjunto de iniciativas semelhantes no continente americano, como a Black Mountain College, fundada em 1946 nos Estados Unidos. Participaram desta escola diversos professores e alunos vindos da Bauhaus, que havia encerrado suas atividades em 1933.

Estudos recentes apontam ainda a importância do desenvolvimento de ateliês para o ensino e produção de artes aplicadas na Rússia, em período anterior à própria Bauhaus. Após a Revolução de 1917, diversas escolas foram criadas pelo Estado soviético em substituição às escolas de arte pré-existentes, como os Estúdios Livres de Arte do Estado (SVOMAS) – instalados em 1918, voltavam-se à inovação artística e à formação do operariado, sobretudo nos ateliês de artes aplicadas – e o Ateliê Superior Estatal Técnico Artístico (VKhUTEMAS) – criado em 1920 para a formação de profissionais da produção e ensino das artes industriais (MIGUEL, 2006).

Em São Paulo, os projetos para a modernização do ensino das artes foram também mediados por diversas questões políticas, sociais e econômicas ao longo do século XX. As iniciativas de associar as linguagens artísticas aos objetos de produção em massa se deram de modo heterogêneo, resultando sobretudo em esforços pontuais. Ainda que nosso conhecimento sobre essa produção necessite aprofundamento, a permeabilidade dessas experiências na cultura brasileira é patente.

Promovendo um ensino de artes alternativo à Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (1873) tinha como base as experiências europeias vinculadas ao movimento do Arts and Crafts e formava artistas para trabalharem com pintura e escultura decorativas na capital paulista (BELLUZZO, 1988). Na década de 1950, a aproximação entre artistas e industriais se tornou a principal

premissa do então diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi, e da arquiteta Lina Bo Bardi para a criação do Instituto de Arte Contemporânea (1951-1954). Essa escola, de estrutura semelhante aos modelos da Bauhaus e da Black Mountain College, oferecia a um grupo seleto de alunos uma ideia ampla de desenho industrial moderno (CARA, 2013; LEON, 2014). Para Bardi, o plano de inserção do Brasil em um campo internacional da arte moderna passava pela estratégia de vinculação sistêmica entre arte e indústria.

Nos projetos aqui retomados, observa-se, de modo geral, a relevância atribuída à reformulação do ensino de arte e a seu papel para a construção de uma sociedade moderna no início do século XX. Somam-se a esta principal formulação outras duas premissas importantes para o modernismo: um novo plano urbano e arquitetônico para as cidades e a consolidação de uma crítica atenta à formação do público. Para este último aspecto, colaborou ainda o crescimento de espaços expositivos não apenas da nova arte, mas do que se denominava amplamente “artes aplicadas e decorativas”. Feiras e exposições, como a *Exposição internacional de artes decorativas e industriais modernas*, ocorrida em Paris, em 1925, e mesmo o *1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias de São Paulo*, de 1941, buscavam aproximar o desenho moderno à produção industrial, e ambos do grande público (ALMEIDA, 1976; AMARAL, 2008; DUNCAN, 2009).

Entre 1850 e 1950, diversos termos foram cunhados, estudados e divulgados (com propósitos positivos e negativos) para definir os frutos da relação entre arte e indústria. Não raro, o conceito de artes aplicadas serviu como repositório de muitas dessas definições, ampliando seu escopo até o ponto em que seu significado deixou de ser claro. Para a mostra do MAC-USP, problematizamos simplificações e restrições que acompanharam o uso deste conceito, para dar conta da complexidade do acervo do museu e das questões suscitadas por ele.

3.1 O cotidiano em exposição

Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960, assim como outras exposições elaboradas no MAC-USP, beneficia-se do espaço aberto ao debate crítico propiciado pelas condições deste museu de se voltar para a pesquisa e dar a ela acesso público. Assim, propusemo-nos a confrontar a

problemática que envolvia trazer para o espaço expositivo obras que foram criadas para estarem em circulação nas mais variadas esferas do cotidiano.

Essa ação atribui a essas obras um conjunto de significados específicos, pré-estabelecidos *a priori* que correspondem às estratégias e símbolos pertencentes a um espaço configurado a partir dos modelos de museu de arte. Neste sentido, esta exposição nos dá a oportunidade de pensar não somente as soluções para expor essas obras, mas também de buscar uma compreensão mais precisa do seu lugar no próprio acervo do MAC-USP¹¹.

A musealização e exposição de objetos do cotidiano neste contexto tem início em meados do século XIX, quando surgiram museus especializados nas chamadas artes aplicadas e decorativas, a exemplo do *Victoria & Albert Museum*. Embora estes acervos tenham se separado das coleções de ciências naturais ao final do século, o modelo para a catalogação e exposição se manteve o do museu enciclopédico iluminista (JAMES, 1998)¹².

Prevaleciam nessa tipologia de museu abordagens voltadas para o campo da cultura material, tratando essa produção a partir de um interesse arqueológico. É apenas na virada para o século XX, com estudos como o do historiador da arte Alois Riegl (1858-1905), que são valorizadas características artísticas dentro desses conjuntos¹³. Esses escritos acenaram para uma mudança de visão sobre a arte que, de certa forma, abriu caminho para a ressignificação do lugar ocupado por esses objetos dentro dos museus. Esta operação de aproximação dos objetos de uso ou circulação cotidiana com as obras de arte foi ampliada no contexto do museu e das exposições de arte moderna.

11. Debateu-se, por exemplo, as possibilidades de expografia das obras, problematizando as soluções mais utilizadas para pintura e escultura.

12. O Victoria and Albert Museum (V&A, inicialmente designado South Kensington Museum) foi fundado em Londres, em 1857, para abrigar o conjunto de objetos expostos na *I Exposição Universal* (1851). Neste núcleo inicial, agrupavam-se de maneira indistinta peças de mobiliário, pinturas, plantas e outros objetos categorizados e exibidos como na própria exposição, funcionando como um registro permanente do poderio imperialista inglês. Em 1899, foi criado um museu de ciências para abrigar tudo o que não se encaixasse no critério de artes aplicadas, legando ao V&A sua coleção permanente. Outros museus que formaram suas coleções de artes aplicadas entre os séculos XIX e XX foram: Museum für angewandte Kunst (Museu de Artes Aplicadas), fundado em Viena em 1864; Metropolitan Museum of Art (Museu Metropolitano de Arte) de Nova York, de 1870, e o Musée des Arts Décoratifs (Museu de Artes Decorativas) de Paris, inaugurado em 1905 pelos membros da União das Artes Decorativas.

13. Veja-se: Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, de 1901, traduzido para o inglês em 1985 e publicado com o título *Late Roman Art Industry* [Arte industrial da antiguidade tardia romana].

Para a Arte Moderna, essa aproximação constituía um paradigma essencial. Ela representava não apenas um movimento de ruptura com os valores da arte acadêmica, mas também um aceno para a noção de que na sociedade burguesa industrial, a concepção de uma arte autônoma é problemática. Assim, esta premissa contaminou experiências que vão desde o ato provocativo de Édouard Manet em retratar mulheres comuns – considerado um marco importante para o despontar do modernismo – até Marcel Duchamp que, em seus *ready mades* não representava os objetos no seu contexto de uso cotidiano, mas os apresentava diretamente ao público (BÜRGER, 2008).

Em seu processo de institucionalização e inserção no espaço expositivo, a arte moderna necessariamente sacrificou uma ou mais dimensões de sua conectividade com o cotidiano. Esta questão é sem dúvida relevante para o museu de arte moderna, que em algumas ocasiões demonstrou estar consciente desse cisma, como no caso exemplar da exposição *Modern Art in Your Life* do *Museum of Modern Art* (Museu de Arte Moderna – MoMA), de Nova Iorque.

Aberta em 1949, a mostra organizada pelo artista e diretor do Museu, René d’Harnoncourt (1901-1968), abordava as relações entre a arte moderna (leia-se pintura e escultura) e as chamadas “artes aplicadas”. Desse modo, foi proposto um diálogo direto entre o desenho de artistas como Piet Mondrian, Paul Klee e Pablo Picasso e os mais diversos objetos de uso, como cadeiras, painéis e tubos de pasta de dente. Como descrito no catálogo da mostra, a intenção era salientar o efeito da arte moderna na experiência de vida cotidiana e a presença desta linguagem como uma parte intrínseca do viver moderno (D’HARNONCOURT, 1949).

O espaço expositivo da mostra *Modern Art in your life* se dividiu em seis setores amplos, nomeados com termos como “forma abstrata geométrica”, “cubismo” e “futurismo”, e dentro deles foram criados subgrupos como “pintura e escultura”, “arquitetura e interiores” e “tipografia”.

Enquanto a nomenclatura dos subgrupos referia-se à inserção dos objetos no cotidiano, os termos utilizados nos setores amplos remetiam-se claramente aos movimentos consolidados na história da Arte Moderna. Este tipo de apresentação demonstra a complexidade dos significados envolvidos na exposição de objetos utilitários no museu de arte moderna.

Neste sentido, parte do desafio da mostra do MAC-USP é justamente trabalhar com esse acervo a contrapelo, problematizando não apenas a

forma como foi construído o conhecimento intelectual sobre essas obras, mas também como se deram as estratégias de exposição e tráfego delas dentro do espaço do museu. Não podemos – e nem desejamos – negar as implicações envolvidas na exposição de objetos do cotidiano como arte, mas talvez possamos utilizá-las como ponto de partida.

3.2 Projetos modernos no acervo do MAC-USP

A incorporação de vários dos projetos e obras do acervo do MAC-USP se deu no âmbito de uma reavaliação da história da arte moderna no Brasil, levada a cabo por Walter Zanini. Esses objetos estiveram presentes em exposições que Zanini organizou entre 1968 e 1977, que se dedicaram a rever alguns personagens importantes do Modernismo no Brasil, que não pareciam se vincular às correntes artísticas mais estudadas naquele contexto. Além disso, à exceção de Di Cavalcanti e de Flávio de Carvalho, esse colecionismo modernista que Zanini implantou tinha uma relação direta com temas de pesquisa de seu interesse como historiador da Arte, bem como fugiam a uma categorização mais tradicional da historiografia até então.

Sua atenção a tais objetos talvez se deva a três fatores. Em primeiro lugar, ele havia se formado em uma geração de historiadores da arte, que fez um esforço de ampliação do campo de pesquisa na disciplina, ao mesmo tempo em que viveu um grande debate, dentro e fora do país, acerca das relações entre arte, indústria e a emergência do desenho industrial. Além disso, na celebração do cinquentenário da Semana de 1922, em 1972, espólios importantes de artistas que haviam trabalhado em outros meios emergiram e propiciaram interações entre arte, indústria e meios de comunicação¹⁴. Zanini talvez tenha encontrado nesse momento a ocasião para reavaliar a produção, de um lado, do Grupo Santa Helena, e de outro, o conjunto da obra de outros artistas que ainda não haviam recebido a devida atenção da historiografia brasileira. Assim, as exposições de Antônio Gomide (1895-1967) em 1968, de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) em 1971, de Flávio de Carvalho em 1973, e de Mário Zanini (1907-1971) em 1976, estabeleceram um programa de aquisição de novas obras, com um foco

14. Assinale-se aqui o modo como o Masp, por exemplo, reabilitou na grande exposição em torno da Semana de 1922 os objetos ligados ao desenho industrial, à decoração, à moda, às artes do espetáculo, à gráfica e outros (BARDI, 1972).

significativo na produção desses artistas para os meios de comunicação, as artes do espetáculo e a decoração. Estas aquisições transformaram o acervo do MAC-USP em um campo fértil para novas análises, o que nos permitiu problematizar os modos de narrativa da arte moderna no Brasil.

Foi no MAC-USP que Gomide e Rego Monteiro tiveram suas primeiras grandes retrospectivas em um museu brasileiro. Delas resultaram incorporações de projetos importantes desses artistas na chave de leitura aqui proposta. No caso de Gomide, trata-se de um conjunto de 18 estudos de estampa da década de 1920 que integraram a exposição de 1968, adquiridos por Zanini para o museu. Já no caso de Rego Monteiro, Zanini dedicou boa parte de sua vida a estudar e catalogar a obra do artista. A mostra de 1971 também resultou na incorporação das aquarelas indianistas concebidas em 1921 – e que se desdobraram na publicação *Légendes, croyances et talismans de indiens de l'Amazonie* (1923), cujo original a ser exibido foi adquirido durante a pesquisa realizada para nossa exposição.

Outro tema de pesquisa iniciado por Zanini diz respeito ao supracitado Grupo Santa Helena e seu desdobramento na Osirarte, inicialmente organizada por Paulo Rossi Osir (1890-1959). Os artistas aqui envolvidos estão de algum modo ligados à história institucional do MAC-USP. No caso de Rossi Osir, a biblioteca do museu foi fundada a partir da aquisição de sua biblioteca pessoal em 1966. Além disso, obras de artistas como Mário Zanini e Fulvio Pennacchi (1905-1992) foram objetos de grandes doações para o museu, respectivamente em 1975 e 1976. Nas duas doações, observamos conjuntos relevantes de projetos que os dois artistas desenvolveram para a decoração e realização de murais – alguns, como a exposição demonstrará, ligados à fabricação de azulejos na Osirarte.

Enfim, a importância dada às artes aplicadas e ao desenho industrial para outra compreensão da arte no Brasil refletiu-se no maior programa editorial empreendido por Zanini ao final da década de 1970: os dois volumes de *História geral da arte no Brasil* (1983), tentativa de um primeiro grande manual de história da arte no Brasil, de grande divulgação. O aspecto mais importante dessa empreitada talvez seja o fato dele ter abordado o fenômeno artístico no Brasil num campo expandido, pois contempla capítulos sobre arqueologia brasileira, arte indígena, e a presença do elemento africano em nossa arte e arte-educação. Nessa perspectiva, as artes aplicadas e o desenho

industrial tiveram destaque, com contribuições seminais de Flávio Motta, Júlio Katinsky e Alexandre Wollner (ZANINI, 1983).

3.2.1 Artes gráficas

O núcleo de artes gráficas contempla produções de artistas modernos brasileiros e naturalizados, desenvolvidas tanto para meios impressos de comunicação de massa efêmeros como cartazes publicitários, ilustrações para jornais e revistas, quanto para livros de grande ou pequena tiragem, ou ainda edições de luxo. Mais conhecidos por suas pinturas, os artistas realizaram produções gráficas que, no conjunto, trazem novas histórias e narrativas, não somente para suas próprias trajetórias, mas para a arte em geral.

“Artes gráficas” é uma denominação genérica, que assumiu diferentes contornos ao longo dos anos e muitas vezes não é suficiente para abarcar essa produção tal como procuramos demonstrar em nosso estudo. Nessa perspectiva, enquanto o “desenho” pertenceria às “belas artes”, a gravura ficaria restrita às artes gráficas, provavelmente por ser, em essência, reproduzível. Trata-se de uma concepção limitada se pensarmos na especificidade e no metiê necessários para criação e impressão de gravuras, e na expressividade que ela pode alcançar, que nada deve à obtida pelas “artes maiores”. Há também a questão de sua dimensão comercial, que é sempre ressaltada, muito embora qualquer atividade artística, sem exceção, deva se relacionar com o mercado.

Tendo em vista essas considerações, partimos da premissa de que a questão comercial, a reproduzibilidade e o aparente destacamento das “artes maiores” não dão conta das diversas camadas de significados, da potência plástica e de expressão que apresentam e, sobretudo, do impacto na cultura para além de limites geográficos. O fato é que as obras foram criadas tanto para ter comunhão com a finalidade dos veículos em que circulariam – às vezes de ordem mais fugaz – quanto para obter impacto e permanência junto ao observador. Tais criações são ainda testemunhos do contexto sociocultural e das tendências que os artistas estavam vivenciando, ao mesmo tempo que, por vezes, refletiam pesquisas mais livres e descompromissadas de certos “ismos”¹⁵.

15. Vale lembrar que muitas vezes os próprios artistas colocam suas contribuições com as artes gráficas para segundo plano, situando-as como atividades pontuais ou ainda, realizadas apenas para que delas pudessem tirar algum apoio financeiro, quase como se eles mesmos reforçassem a distinção entre “maiores” e “menores” – casos de Pennacchi e Danilo Di Prete (1911-1985).

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, semeia-se o terreno para o grande avanço da indústria editorial no Brasil, que amadureceria entre os anos 1920 e 1930. Também no início do século XX, surgem as primeiras agências atuando de forma profissional no campo da publicidade e propaganda, criando peças para comunicação em massa, como os cartazes impressos na técnica da litografia. Assim, caricaturistas, ilustradores e artistas plásticos tinham alguns espaços de trabalho, muitas vezes atuando em mais de um: jornais e revistas – capas, caricaturas, charges, vinhetas; livros – capas e/ou ilustrações para o miolo; atividades publicitárias – cartazes e anúncios impressos; almanaques e enciclopédias.

Artistas ligados ao movimento modernista passaram a ilustrar livros a partir dos anos de 1920: Di Cavalcanti o faz para Mário de Andrade com *O Losango cáqui* (1926); Tarsila ilustra *Pau brasil*, de Oswald de Andrade (1925); Anita Malfatti para *O homem e a morte* (1922), de Menotti del Picchia e *Os condenados* (1922), de Oswald de Andrade. Destacamos ainda o aporte de Tomás de Santa Rosa (1909-1956) ao meio editorial com suas capas de livros e projetos gráficos para a Editora José Olympio. Além desses artistas, vários outros são referências para as artes gráficas, como Quirino Campofiorito (1902-1993), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1992) e Antonio Paim Vieira (1995-1988).

Os artistas no núcleo de Artes Gráficas da exposição são aqueles representados no acervo do MAC-USP: Di Cavalcanti, Pennacchi e Rego Monteiro. Suas produções, como conjunto, remontam a um arco temporal de cerca de três décadas – 1920 a 1950 – e apontam para relações entre o meio artístico brasileiro e o europeu, mais especificamente a Itália e a França. De Di Cavalcanti, tem-se o conjunto mais numeroso e que abarca mais anos de sua produção: projetos (Figura 1) e capa para a *Revista Rio* (1947), charges de cunho político (anos 1930-50) e o álbum *Realidade Brasileira* de 1933.

As charges, que trazem uma ácida crítica política e social, foram realizadas da perspectiva de quem se engajou politicamente chegando a ser preso algumas vezes. No álbum *Realidade Brasileira*, publicação de pequena tiragem feita no início da Era Vargas, Di Cavalcanti traz 12 desenhos que criticavam a sociedade e a política do país.

FIGURA 1

Emiliano Di Cavalcanti. Projeto para capa da revista *Rio*, s.d. grafite, nanquim e guache sobre papel, 47,3 cm x 32,4 cm, doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Acervo MAC-USP.



Pennacchi aparece com uma seleção de ilustração para livros e estudos para cartazes. Sua trajetória é marcada principalmente pela produção de afrescos em edifícios comerciais, residenciais e igrejas, além de pinturas de cavalete. A natureza desses trabalhos quase sempre os leva a grandes dimensões. No conjunto selecionado para a exposição no MAC-USP, vemos Pennacchi trabalhando numa escala muito menor e com materiais distintos. Apesar do desafio imposto pelo tamanho limitado, as ilustrações feitas para as páginas do livro *O anjo*, de Jorge de Lima, de 1937, reverberam as figuras que compunham seus painéis: personagens humildes, camponeses, com traços da imigração italiana, sempre próximos como uma família. Essa produção foi feita na mesma época em que Pennacchi começou a frequentar os ateliês dos artistas do Grupo Santa Helena e se integrou à Família Artística Paulista, e recebeu várias encomendas de murais. Pouco antes, ainda trabalhando numa escala menor, produziu ilustrações para peças publicitárias e cartazes, como os presentes na exposição (BARDI, 1980).

No caso de Rego Monteiro, trazemos desenhos originais que inspiraram as ilustrações do livro *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*¹⁶. Obra de referência na produção do artista, ela empresta a linguagem da cultura marajoara, somada à Art Déco, tão característica de sua produção do período.

Essa série de desenhos e aquarelas foi exposta pela primeira vez entre 1920-1921 em São Paulo na Livraria Moderna, e no Rio de Janeiro no hall do Teatro Trianon, com crítica favorável, porém, sem resposta comercial, o que fez o artista decidir se estabelecer em Paris. Inserido no ambiente da galeria *L'Effort Moderne*, de Léonce Rosenberg (1879-1947), conviveu com vários artistas e pode prosseguir com seu interesse de ilustrar lendas indígenas brasileiras ao editar em francês, em 1923, o livro *Légendes, croyances...* (ZANINI, 1997).

As produções gráficas desses três artistas são menos reconhecidas do que suas pinturas. No entanto, dizem muito sobre suas pesquisas plásticas e sobre a forma como desejavam se apresentar a públicos maiores.

3.2.2 Muralismo

O desenvolvimento do muralismo moderno no Brasil foi um evento múltiplo e heterogêneo. Tomando como exemplo os murais feitos em São Paulo e Rio de Janeiro durante as décadas de 1930 a 1960, o que se pode observar é que esta produção ocupou dois lugares distintos, tanto no campo dos discursos teóricos, como da prática artística. De um lado, circulavam os modelos defendidos internacionalmente como adequados para o que se convencionou chamar de nova monumentalidade (GIEDION; LÉGER; SERT, 1958) ou síntese das artes (FERNANDES, 2006). Nesse sentido, destaca-se como importante referência Le Corbusier (1887-1965) e assimilação de suas ideias pelos arquitetos modernistas brasileiros. Esses entendimentos gerais sobre a maneira adequada de associar arte e arquitetura foram disseminados no Brasil sobretudo em periódicos especializados e foram efetivamente postos em prática na construção do Ministério da Educação e Saúde (MÊS) no Rio de Janeiro (SEGRE, 2013). Em pouco

16. A imagem pode ser vista em: CAT. EXP. Projetos para um cotidiano moderno no Brasil: 1920-1960/organização Ana Magalhães. São Paulo: MAC-USP, 2022. p. 28. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/livros/2021/2021_cotidianomoderno_PORT_ebook.pdf.

tempo, o MÊS tornou-se o símbolo da boa arquitetura no Brasil e passou a ser referência para artistas e arquitetos modernos que trabalharam em São Paulo nos anos de 1940 e 1950.

Por outro lado, neste período também é possível observar um número significativo de murais em ambientes como cafés, clubes esportivos, cinemas e residências. Esses murais tomavam por base uma ideia alargada de modernismo, adaptada ao gosto e aos ideais de qualidade e beleza vindos das classes burguesas paulistas. O uso dos murais nesses espaços obedecia a uma lógica frouxamente inspirada nos modelos estabelecidos pelos artistas e arquitetos mais conhecidos.

O conhecimento da produção mural decorativa é ainda lacunar e tem se expandido recentemente, com estudos que buscam compreender essas obras como parte de uma produção moderna. Em seu doutorado, a pesquisadora Patrícia Freitas aponta a hipótese de que os murais decorativos produzidos em São Paulo na década de 1950 remontam à atuação de pintores modernistas em 1930 e 1940 (FREITAS, 2017). Trata-se justamente de artistas ligados ao Grupo Santa Helena e à Osirarte, que decoravam residências e espaços comerciais, a partir de uma prática consolidada de embelezamento e qualificação dos ambientes.

O conjunto de estudos para murais apresentados na exposição do MAC-USP é representativo desta continuidade, cobrindo um arco temporal de 1920 até 1960. Do primeiro período, são os estudos de Di Cavalcanti para o Teatro João Caetano (1929), e para a decoração de uma residência (1930), ambos no Rio de Janeiro. A comparação entre os dois projetos para o Foyer do Teatro e o mural executado para a residência nos permite observar as mudanças feitas por Di Cavalcanti e suas diferentes soluções para a adaptação do desenho ao espaço arquitetônico.

Um segundo grupo de estudos feitos por Di Cavalcanti entre 1945 e 1952 demonstra sua pesquisa em direção a uma linguagem monumental. Em *Projeto para mural (trabalhadores)* notam-se referências claras às estruturas narrativas e composições usuais do muralismo monumental deste período, vindas tanto do realismo social norte-americano, como dos murais de Diego Rivera (1886-1957) e Antonio Berni (1905-1981). Para além deste imediato referencial, bastante estudado pela historiografia, há também a manifesta – e pouco comentada – presença de símbolos e alegorias encontradas

sobretudo nos murais italianos, como aqueles de Mario Sironi, protagonista da pintura mural fascista (RONQUI, 2017).

Por fim, no estudo de Di Cavalcanti para um mural no Edifício Triângulo observam-se pesquisas em torno da abstração e geometrização das formas. A comparação entre o estudo e o mural nos permite notar as mudanças feitas no desenho pelo artista. Ele é um indício de como se deu a inserção das linguagens abstratas na produção destes artistas, em geral, e nas suas obras murais, em particular.

Dois outros grupos de estudos em exposição são relevantes para a compreensão de aspectos técnicos e formais dentro da história do muralismo em São Paulo. O primeiro é composto por obras em papel de Mário Zanini, feitas em diferentes materiais e técnicas como aquarela, xilogravura, desenhos a guache, lápis de cor e crayon. No conjunto é possível observar a repetição de figuras, que por fim aparecem no desenho para um mural em residência desenhada por Gilberto Junqueira Caldas (1923-) (Figura 2) (FICHER, 2005; FREITAS, 2017).¹⁷

FIGURA 2

Mário Zanini,
Estudo para Painei,
c. 1960, guache,
crayon, lápis-de-
cor e grafite sobre
papel, 31,9 cm x
64,2 cm, doação
família Zanini. Fonte:
Acervo MAC-USP.



O segundo conjunto consiste nos estudos de Pennacchi para o mural do edifício do Jornal da Gazeta, projetado pelo arquiteto Ricardo Severo (1860-1940) (Figura 3). Junto ao desenho em papel (acervo MAC-USP) estão quatro pinturas em menor escala, que foram conservadas na coleção da

17. Gilberto Junqueira Caldas formou-se engenheiro-arquiteto na Poli-USP em 1947 e teve alguns de seus projetos publicados em revistas especializadas, dentre os quais está a Residência no Sumaré, decorada por Zanini (*Revista Acrópole*, ano 22, n.253, p. 14-16, nov. 1959). Em entrevista à pesquisadora Patrícia Freitas em setembro de 2019, Milton Golombek informou que seu pai, Sigmundo Golombek, possivelmente conheceu Junqueira Caldas na Universidade Mackenzie, onde ambos lecionaram no curso de Engenharia Civil. Milton Golombek relatou ainda que o mural de Zanini era um ponto importante da casa, e foi colocado durante a sua construção. O paisagismo da residência foi feito por Waldemar Cordeiro.

família Pennacchi. Novamente a aproximação entre os projetos e o mural nos permite acompanhar a pesquisa do artista. No caso de Pennacchi, observam-se seus estudos sobre o comportamento dos pigmentos em diferentes meios, permitindo-nos acessar etapas fundamentais de seu processo de criação e transposição do desenho para a parede (MAGON, 2017).

FIGURA 3

Fulvio Pennacchi.
Primeiro estudo
para o mural da
gazeta antiga, 1938,
grafite sobre papel,
3,3 x 23 cm, doação
do artista. Fonte:
Acervo MAC-USP.



3.2.3 Figurinos e cenários

A atuação de artistas modernos na criação de cenários, figurinos e indumentária para festas compõe o terceiro conjunto da mostra do MAC-USP. No início do século XX, artistas encarregaram-se de produzir cenários e figurinos para filmes e teatro, como Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse (1869-1954), que criaram desenhos de cenário e figurinos para os *Ballets Russes* de Serge Diaghilev (1872-1929), peças de enorme sucesso pelo seu caráter moderno, transformando o balé em pinturas em movimento (PRITCHARD; MARSH, 2013).

Influenciado por esses balés e apaixonado pela dança, Rego Monteiro projetou um bailado com temas brasileiros e mergulhou no estudo das lendas indígenas brasileiras, principalmente por meio do acervo marajoara do Museu da Quinta da Boa Vista (Museu Nacional) no Rio de Janeiro. Temos na exposição obras da série de desenhos e aquarelas produzidas entre 1920 e 1921, exibidas no contexto da montagem de balé inspirado pelas lendas amazônicas no Teatro Trianon do Rio de Janeiro, da qual nenhuma imagem sobreviveu (ZANINI, 1997). Já na Europa, Rego Monteiro estabeleceu uma relação muito próxima com diversos artistas, em especial os irmãos Jan e Joël Martel, escultores, o poeta Geo-Charles e o bailarino e coreógrafo François Malkovsky.

Em 1923, publicou *Légendes, croyances...*, ao mesmo tempo em que Malkovsky dançava *Légendes Indiennes de l'Amazone*, no Teatro Femina, em Bordeaux, com figurinos e máscaras projetados pelo artista brasileiro. Este balé foi reapresentado em 1925 no Teatro Champs-Élysées,

em Paris (ZANINI, 1997). Ainda que não seja improvável, a ausência de documentação sobre a realização dos balés não nos permite afirmar o grau de transposição dos desenhos para os figurinos e cenários.

Essa série estabelece uma relação ambígua entre uma pesquisa etnográfica de indumentária e estudos para figurinos e cenários de balé. Por um lado, sabemos do enorme interesse de Rego Monteiro pelos Ballets Russes e seu desejo de transpor esse conceito para o contexto brasileiro, por outro, esses desenhos não se limitam a estudos de figurino, uma vez que o artista os reelaboraria para a publicação de 1923.

Além disso, no Brasil, foi significativa a colaboração entre artistas de diversas áreas para os bailes de carnaval organizados pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), encabeçado pelo artista Lasar Segall, pelo Clube dos Artistas Modernos (CAM) organizado por Flávio de Carvalho (FORTE, 2008), e para a festa do IV Centenário da Cidade de São Paulo¹⁸. Para esta última, Flávio de Carvalho foi convidado a produzir o balé *A Cangaceira*, cujos desenhos farão parte da exposição. Com forte temática social, o figurino era composto por cores vivas e as personagens vigorosamente marcadas por adereços, como “O Político”¹⁹, que usa faixa e cartola. As cores e a linguagem plástica de alguns desses desenhos dialogam ainda com duas cadeiras criadas por Flávio de Carvalho, que serão tomadas de empréstimo da Coleção Leirner.

3.2.4 Desenhos de estampa têxtil

No contexto da exposição em questão, o conjunto de 18 estudos de estampa têxtil realizados por Gomide permite pensar a atuação dos artistas modernos dentro do panorama da decoração de interiores no início do século XX, voltada às residências de uma classe abastada, e sua posterior valorização com a incorporação dos projetos ou dos próprios produtos em coleções públicas e particulares.

Antonio Gomide, com Regina Gomide Graz (1897-1973) e John Graz (1891-1980) – também presentes na mostra –, é um dos precursores

18. Tanto os bailes de Carnaval organizados pelo CAM e SPAM, quanto os festejos do IV Centenário foram ocasiões para grande circulação de desenhos modernos, como aqueles realizados por Pennacchi e Gomide.

19. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18024>.

do Art Déco no Brasil. Com formação na Faculdade de Comércio e na Academia de Belas Artes em Genebra, atua no campo das artes decorativas, desenvolvendo ao longo de sua carreira projetos para edifícios públicos e residenciais.

A Europa do início da década de 1920, proporcionava um contexto particularmente rico para o desenvolvimento criativo de um jovem artista como Gomide. O extenso campo de atuação das artes decorativas era visto como uma renovação à experiência artística, sob o prisma das vanguardas, em especial o cubismo. Havia, portanto, em Paris, a crescente demanda de uma produção voltada à decoração de interiores, com o propósito de mesclar a estética e o gosto contemporâneo à vida cotidiana da elite emergente. Diante do já estabelecido mercado de alta-costura, o tecido (seda, tafetá, cetim) era um dos suportes que permitiam integrar essas características, acrescentando a possibilidade de ser produzido pela indústria, ao mesmo tempo que resguardava um considerável valor simbólico de obra de arte. Diversos artistas vinculados aos movimentos modernistas na França estavam criando e comercializando suas produções em tecidos, principalmente Sonia Delaunay (1885-1979) e Raoul Dufy (1877-1953), ambos presentes na alta-costura parisiense.

É possível que Antonio Gomide tenha criado padrões de estampa para posterior reprodução em tecidos planos²⁰. Com uma gama variada de superfícies para impressão das criações, o artista tinha que deter um mínimo de conhecimento técnico dos materiais e manufaturas para as quais realizava seus desenhos, pois cada suporte têxtil requeria um uso diferenciado.

Há também fontes que mencionam o envolvimento de Gomide com algumas casas de alta-costura parisiense e do *prêt-à porter* – como a *Rodier* e a *Dreccol* –, com fabricantes de tecidos em seda – no caso da *Bianchini-Férier* – e ateliês ligados ao grande comércio das artes decorativas e de objetos de luxo – como La Maitrise, das Galeries Lafayette (VERNASCHI, 1989). Apesar disso, o entendimento dessas obras ainda permanece lacunar, em virtude de ter sido um período de produção do artista ainda carente de uma pesquisa abrangente.

20. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18381>.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grupo “Narrativas da Arte do século XX” entende que esta pesquisa é um ponto de partida para que novas propostas sejam feitas no futuro, tanto em torno das peças do MAC-USP quanto em relação a núcleos e artistas presentes em outras instituições museológicas. Estabelece-se, assim, um modelo para integração dos saberes dentro do espaço museológico, conectando setores técnicos e acadêmicos e promovendo a divulgação do conhecimento científico.

Para além dos resultados de pesquisa e revisão do acervo do MAC-USP já observados no processo de construção colaborativa da mostra, salientam-se ainda os benefícios desse projeto para o público. Neste sentido, destacam-se os processos de difusão por meio do ambiente virtual do Museu (*hotsite* e acervo digital), de cursos de extensão oferecidos pelo MAC-USP e da publicação de materiais inéditos, como os textos encontrados neste artigo. Ressalta-se também a produção de materiais que permitem aos visitantes explorar a extensão da mostra no espaço urbano, como o mapa que será disponibilizado ao público, conectando os estudos de murais do MAC-USP às obras que ainda permanecem na cidade.

Dessa forma, percorrendo o tripé mais fundamental da universidade pública – pesquisa, ensino e extensão – este projeto busca fornecer subsídios para uma nova perspectiva não apenas do acervo do MAC-USP, mas das próprias narrativas da arte moderna no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A. *O modernismo à luz do “art déco”*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BARDI, Pietro Maria (org.). *A Semana de 22: antecedentes e consequências*. São Paulo: Masp, 1972.
- BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*. São Paulo: Raízes, 1980.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, arte e indústria*. 1988. Tese (Doutorado em História da Arquitetura e Estética do Projeto) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: BARRENTO, João (ed.). *Estética e sociologia da arte*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-48.

BÜRGER, Peter. A obra de arte de Vanguarda. In: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 127-182.

CARA, Milene Soares. O Masp, os Bardi e o design no Brasil. In: MODERNIDADE LATINA OS ITALIANOS E OS CENTROS DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO, 2013, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: MAC-USP, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3BjAi2F>. Acesso em: abr. 2020.

D'HARNONCOURT, René. *Modern Art in Your Life*. New York: MoMA, 1949.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, 1994.

DUNCAN, Alastair. *Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*. New York: Abrams, 2009.

FERNANDES, Fernanda. A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, Campinas, v. 8, p. 7178, 2006.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2005.

FORTE, Graziela Naclério. *CAM e SPAM, arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna do início dos anos 1930*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FREITAS, Patrícia. *Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

GIEDION, Sigfried; LÉGER, Fernand; SERT, José Luís. Nine Points on Monumentality. In: GIEDION, Siegfried. *Architecture you and me*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958. p. 4851.

HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMES, Elizabeth. *The Victoria and Albert Museum: A Bibliography and Exhibition Chronology, 1852-1996*. London: Fitzroy Dearborn, 1998.

LEON, Ethel. *IAC: primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.

MAGON, Patricia Marques. *Caracterização material, textural e executiva da pintura mural alegoria ao desenvolvimento industrial paulista de Fulvio Pennacchi*. 2017. Dissertação (Mestrado em Mineralogia Experimental e Aplicada) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PRITCHARD, Jane; MARSH, Geoffrey. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*. New York: Harry N. Abrams, 2013.

RONQUI, Andrea. Mario Sironi nas chamadas coleções Matarazzo do MACUSP. *ARS*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 100121, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3vgNNwc>. Acesso em: 9 jun. 2020.

SCHWARTZ, Frederic J. *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.

SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. São Paulo: Romano Guerra, 2013.

VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWMIFK, 1989.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: IMS; Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2. v.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.



ARTE E CULTURA POPULAR NA ACADEMIA:

POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO NO ACERVO DO
MUSEU D. JOÃO VI

CAROLINA RODRIGUES DE LIMA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestranda em Artes Visuais, na linha de Imagem e Cultura, pela mesma instituição. Bolsista de mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Integrante do Núcleo de Arte, Antropologia e Patrimônio (CNPq) e pesquisadora na área de Antropologia da Arte. Educadora, atua de forma independente em curadoria e produção de exposições em centros culturais no Rio de Janeiro.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5181-2293>

E-mail: carolina.rdelima@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p196-215>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

14/06/2022

ARTE E CULTURA POPULAR NA ACADEMIA: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO NO ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI

CAROLINA RODRIGUES DE LIMA

RESUMO

Em 2012, o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), recebeu uma coleção de arte popular composta por 1.366 peças de diversas dimensões, materiais e origens. Este artigo pretende refletir sobre o lugar da arte popular em um museu universitário constituído originalmente por coleções acadêmicas compostas por obras de origem europeia ou de tradição ocidental a partir de um breve panorama da trajetória da Coleção Renato Miguez de Arte Popular e os pontos de aproximação entre a constituição desse sistema de representação e os saberes construídos dentro da universidade.

PALAVRAS-CHAVE

Acervo museológico, Colecionismo, Arte popular, Museus universitários.

ART AND POPULAR CULTURE IN THE ACADEMY: POSSIBLE DIALOGUES WITHIN THE D. JOÃO VI MUSEUM'S COLLECTION

CAROLINA RODRIGUES DE LIMA

ABSTRACT

In 2012, the D. João VI Museum, linked to the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), received a collection of popular art consisting of 1366 pieces of various sizes, materials and origins. This paper reflects on the place of popular art within a university museum originally constituted by academic collections comprising works of European origin or of Western tradition, based on a brief overview of the trajectory of the Renato Miguez Collection of Popular Art and the similarities between this system of representation and academic knowledge.

KEYWORDS

Museological collection, Collecting, Popular art, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos em relações de poder, principalmente no campo das artes visuais, temos os museus como grandes legitimadores de discursos que se apresentam a partir de seus acervos. Embora historicamente tenham servido para apresentar visões apaziguadoras da preservação da memória, sugerindo uma aura neutra e apolítica, é preciso atentar para o potencial desses espaços como arena, espaço de conflito, campo de tradição e contradição (CHAGAS, 1999, p. 19). Como espaços de representação (da memória, de grupos sociais, de práticas, de instituições e/ou dos ideais de uma nação), são passíveis de apresentar, por meio do que se guarda, do que se expõe e da forma como se expõe, apenas um modo de olhar, uma perspectiva, uma interpretação de fatos e objetos, passível de deformações. Por isso, é importante reconhecer que o que se apresenta nos museus não é uma verdade absoluta, mas apenas uma leitura condicionada por fatores históricos e sociais, possibilitando novas leituras e infinitos questionamentos.

Levando esse entendimento ao caso dos museus universitários, essa questão se mostra ainda mais complexa. A articulação de suas funções enquanto instituições museais às funções científico-documentais, educacionais e culturais das universidades (ALBUQUERQUE; FROZZA, 2019, p. 291) torna maior o compromisso em repensar as práticas e abordagens em relação aos seus acervos, assim como a composição deles.

De acordo com Adriana Almeida:

[...] as funções de um museu universitário estão ligadas à história da universidade, da formação da coleção e também da região em que se localiza. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades, são fundamentais para a construção do perfil do museu (Almeida, 2001, p. 27).

Esses museus possuem uma condição privilegiada por estarem inseridos em instituições produtoras de conhecimento, servindo como espaços de experiência e de formação. Em sua análise histórica da formação dos museus universitários, Almeida indica que pode acontecer de várias maneiras:

[...] pela aquisição de objetos ou coleções de particulares por doação ou compra, pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, pela coleta e pesquisa de campo e pela combinação desses processos (ALMEIDA, 2001, p. 13).

Ressaltando que grande parte dessas coleções “[...] resultam de doações e heranças de ex-alunos, ex-professores e/ou grandes benfeitores das universidades [...]” (ALMEIDA, 2001, p. 14).

Essas informações são fundamentais para entender o objeto da presente pesquisa, que tem como cenário o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da UFRJ. A instituição, criada em 1979, abriga um acervo que acompanha a Escola desde sua fundação em 1816, como Academia Imperial de Belas Artes, e que foi acrescido com a produção artística interna ou doações externas. Além da coleção de artes visuais, ainda é composto por um extenso arquivo que reúne livros de atas e documentação importante que revela a dinâmica interna ou a relação da EBA com outras instituições em sua trajetória e uma biblioteca de obras raras constituída de mais de quatro mil exemplares, como, por exemplo, o livro de Grandjean de Montigny sobre arquitetura toscana, escrito em 1815.

O acervo de artes visuais do Museu era, originalmente, composto por duas coleções: a Coleção Didática e a Coleção Jeronymo Ferreira das Neves. Abrangendo a maior parte do acervo, a Coleção Didática é composta por obras ligadas às atividades pedagógicas da Escola de Belas Artes desde sua fundação, com modelos para cópias e os principais trabalhos de discentes e docentes da instituição. Essas obras correspondem ao sistema pedagógico acadêmico que, segundo a professora Sonia Gomes Pereira (2008, p. 153), “[...] continha

certamente um caráter teórico e ideológico, que manteve sempre sua adesão às diretrizes dominantes da tradição artística ocidental [...]”. Esse sistema tinha a prática da cópia como principal método, sendo reproduzidas principalmente obras canônicas, como as da Antiguidade greco-romana ou dos grandes mestres do Renascimento, além de estudos da figura humana.

A Coleção Jeronymo Ferreira das Neves não é composta por produção interna da Escola, mas por uma doação particular, por parte da família do colecionador que nomeia essa parte do acervo, ocorrida em 1947. Há enorme variedade entre as peças, como pinturas, esculturas, gravuras, mobiliário, numismática, indumentária, prataria, porcelanas e livros raros, em sua maioria provenientes da Europa, incluindo peças datadas dos séculos XV e XVI. As obras que permanecem, na atualidade, no acervo do Museu D. João VI são resultantes do desmembramento ocorrido em 1937, na ocasião da criação do Museu Nacional de Belas Artes, que herdou maior parte das obras da escola, permanecendo com a instituição aquelas que não foram selecionadas para fazer parte desse acervo e viriam a cumprir funções didáticas.

A maior modificação do acervo desde a fundação do Museu D. João VI ocorre em 15 de fevereiro de 2012 com a chegada da coleção Renato Miguez de Arte Popular, nosso principal foco de investigação. Durante a gestão da professora Carla Dias, antropóloga e pesquisadora de arte popular, foi doada por Irene Miguez e Merisa Miguez, irmãs do colecionador, dez anos após seu falecimento. A coleção é formada por 1.366 peças de diversas dimensões, materiais e origens, mas que em comum guardam a referência à arte popular. A maior parte desse acervo é composta por esculturas, mas também contém objetos variados e uma fotografia do Mestre Vitalino feita pelo colecionador. Apesar da marcante presença de cerâmica nordestina, é possível identificar peças de origem europeia, asiática, africana, indígena brasileira e de alguns países da América Latina, reunidas sob a classificação da arte popular.

Considerando essas questões, este artigo objetiva levantar a discussão sobre o lugar da arte popular em um museu universitário constituído originalmente por coleções acadêmicas compostas por obras de origem europeia ou de tradição ocidental a partir de um breve panorama da trajetória da Coleção Renato Miguez de Arte Popular e os pontos de aproximação entre a constituição desse sistema de representação e os saberes construídos dentro da universidade.

2 UMA COLEÇÃO DE ARTE POPULAR NA ACADEMIA

A presença desta coleção na Escola de Belas Artes traz à tona a discussão sobre as classificações que diferentes práticas artísticas podem ter e de que forma essas categorias e conceitos são construídos. A partir das reflexões de Roger Chartier (1990 p. 17) a respeito dos objetivos de uma história cultural, entendemos que as representações do mundo social são construídas e, embora aspirem a uma universalidade, estão ligadas aos interesses dos grupos que as forjam. Sendo assim, podemos pensar o popular enquanto categoria de produção artística e de conhecimento ligada a um grupo social que não é específico, mas cuja construção simbólica parte da elaboração de um discurso sem neutralidade, em um projeto cultural estratégico para o poder político. É preciso entender, a partir do acervo do Museu D. João VI, como se constroem essas representações do mundo social, considerando a oposição das categorias erudito (que, neste caso, está representado pela arte acadêmica e eurocêntrica) e popular.

Segundo Chartier, a cultura popular é uma categoria erudita, uma vez que é definida por um conceito que pretende delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas com esses termos pelos próprios atores. Serve para circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita sob a ótica de intelectuais ocidentais. O autor apresenta dois modelos com que a cultura popular é descrita e interpretada pelas ciências sociais:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível ao da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes (CHARTIER, 1995, p. 179).

A tradição intelectual brasileira, assim como a europeia, se preocupa com a cultura popular no que se refere à associação com a identidade nacional. Mario de Andrade, como principal porta-voz do movimento modernista, se aproximou dos elementos populares, nesse momento entendidos como folclóricos, na busca dos traços constitutivos de uma brasilidade, de forma a entender a particularidade da identidade cultural do país, podendo determinar seu lugar no cenário internacional (MORAES, 1990).

De acordo com Luís Rodolfo Vilhena, embora praticamente não tenham sido, até então, citados pela historiografia, os folcloristas teriam participado intensamente desses esforços em sua busca dos traços culturais autênticos do Brasil. Porém, essa procura de um caráter e uma cultura brasileira “[...] é definida como sendo fundamentalmente ideológica, exprimindo uma visão nacionalista simplificadora da realidade social, que perderia de vista sua dimensão conflitiva [...]” (VILHENA, 1997, p. 45-46).

O movimento folclórico alcançou relativo êxito na institucionalização dos estudos sobre cultura popular e na preservação do patrimônio em esferas públicas e estatais¹, pertencentes a diversos órgãos governamentais no decorrer da história e responsáveis pela elaboração de congressos, organização e fomento de pesquisas, além da coleta de enormes acervos bibliográficos e museológicos. Porém, do ponto de vista acadêmico, “[...] o estatuto do folclore enquanto disciplina é problemático: não consta do currículo das faculdades de ciências humanas e sociais, embora apareça nas de educação física, turismo e artes [...]” (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 75). A presença desse campo de conhecimento, assim nomeado, em uma Escola de Belas Artes não estaria, a princípio, totalmente deslocada em relação ao panorama geral.

Para entender como a Coleção Renato Miguez de Arte Popular chegou ao acervo de um museu universitário, é importante perceber como esse campo de conhecimento é produzido e que agentes estão envolvidos em sua coleta; como, de acordo com a ótica de Chartier, “[...] essa realidade social é construída, pensada, dada a ler [...]”, considerando “[...] o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza [...]” (CHARTIER, 1990 p. 17).

3 O COLECIONADOR EM QUESTÃO: A TRAJETÓRIA DE RENATO MIGUEZ

James Clifford, refletindo sobre a prática individual do colecionismo, situa, em diálogo com Crawford Brough McPherson (1962), no século XVII, o surgimento de um “[...] eu ideal possuidor: o indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados [...]” (CLIFFORD, 1994, p. 70).

1. Centro Nacional de Folclore (1947), a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), o Instituto Nacional do Folclore (1976) e, mais recentemente, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (2003), em vigor até os dias atuais.

Considerando também as coletividades, uma análise da construção de um patrimônio cultural, especificamente no ocidente, relaciona a cultura com um senso de propriedade. Podemos observar no ocidente, quer seja no âmbito privado ou coletivo, a construção de certa identidade que se constitui pelo ato de colecionar, de reunir posses em sistemas arbitrários de valor e significados. De acordo com essa discussão, “[...] a coleção e preservação de um domínio de identidade não pode ser natural ou inocente. Está ligada à política da nação, à lei restritiva, e aos códigos contestados do passado e do futuro.” (CLIFFORD, 1994, p. 71).

Embora esteja ligada a um projeto de valorização da produção das camadas populares e do fortalecimento da identidade nacional, a coleção é parte de um empreendimento individual. A antropóloga e museóloga Berta Ribeiro propõe considerar o colecionador, a época e a forma de colecionamento no estudo de uma coleção, ressaltando fatores como as práticas de aquisição institucional, as circunstâncias históricas, as conjunturas locais e as motivações e interesses (DIAS, 2005, p. 19). Dessa forma, analisar a trajetória do colecionador nos traz informações importantes sobre o campo de representações que se forma a partir da coleção, o trabalho intelectual envolvido e sua relação com a universidade.

Nascido em Maceió em 1929, Renato Braga de Miguez Garrido ingressou em 1948 no curso de Escultura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), então vinculada à Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. É nessa instituição que construiu sua carreira profissional, admitido como professor adjunto a partir de 1956 no curso de Escultura e lecionando até 1991, quando se aposentou como professor da disciplina de Folclore. Durante sua trajetória, também atuou profissionalmente como escultor, recebendo diversas encomendas e participando de salões de arte.

Durante o longo processo de institucionalização do que se entendia por folclore e cultura popular, em um período que coincide com a maior atuação do colecionador em pesquisa e coleta das peças, as percepções sociais do povo brasileiro (direcionadas principalmente à classe pobre e trabalhadora) por parte de uma elite social e intelectual foram se consolidando. Segundo Guacira Waldeck (2008), “[...] a atividade de estudiosos e artistas, assim como iniciativas institucionais no sentido de constituir o Folclore como campo de estudos envolve, paralelamente, a coleta e a criação de acervos”.

As identidades, considerando origens geográficas e de classe, são criadas por representações sociais que se expressam na materialidade dos objetos.

A formação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular acompanha as pesquisas do colecionador e é por elas motivada. Em entrevista², as irmãs de Renato Miguez, que ficaram responsáveis por todo o processo de guarda, proteção e doação da coleção após o falecimento do colecionador, relataram que ele costumava fazer viagens frequentes a algumas cidades do nordeste brasileiro hoje famosas por sua considerável produção de arte popular, como a região do Alto do Moura em Pernambuco. Nesses locais, realizou pesquisas de campo que mais tarde dariam origem a algumas publicações. Segundo sua irmã, Merisa Miguez, faziam o trajeto de carro para essas cidades e voltavam com as bagagens repletas de esculturas em cerâmica.

Enquanto exerceu a função de professor da cadeira de modelagem no curso de Escultura na ENBA, em 1960, Renato Miguez recebeu uma bolsa pela Association Internationale de Arts Plastiques, para a qual concorreu com a escultura *O Cangaceiro*, para estudar técnicas em vidro por um ano em Praga, na Tchecoslováquia, embarcando em 23 de novembro 1961. Combinou seus estudos práticos com pesquisas em arte popular europeia, enquanto adquiria novas peças para sua coleção³. Após um ano em Praga, Miguez foi para Portugal, onde renovou seu passaporte especial de estudante para continuar na Europa. Visitou países da “Cortina de Ferro”, como Alemanha Oriental, União Soviética e Polônia, sempre interessado nas manifestações culturais da escultura popular. Também visitou Suíça, Bélgica, Itália, Espanha e França, onde frequentou o Curso de Arte Popular no Museu do Homem em Paris durante mais um ano e proferiu uma palestra sobre arte popular brasileira, com foco em cerâmica, utilizando como material didático alguns slides fotográficos que já tinha confeccionado em suas pesquisas sobre o tema no Brasil enquanto reunia peças para sua coleção. Retornou ao Brasil em março de 1963. Na ocasião de seu retorno, um jornal da época⁴ publicou o seguinte artigo:

2. Entrevista semiestructural a Merisa Miguez e Irene Miguez realizada por Carolina Rodrigues e Carla Dias, em sua residência, em 13 de julho de 2015.

3. Obtive, por meio de Merisa Miguez, a cópia dos passaportes utilizados pelo escultor na ocasião da viagem, possibilitando traçar uma trajetória percorrida por ele na Europa, combinando as informações contidas no documento com os relatos de suas irmãs.

4. Pequena cópia de um recorte de jornal, sem data ou referência, cedida ao Museu D. João VI pelas irmãs do colecionador.

Retornou há pouco, da Europa, o jovem escultor Renato Miguez, que visitou a Tcheco-Eslováquia e outros países da Cortina de Ferro, com bolsa de estudos. Depois, sem auxílio de ninguém, Miguez percorreu diversos países, em todos realizando conferências e seguindo cursos de especialização de sua grande paixão – o folclore. O que é mais: trouxe, para instituições culturais brasileiras, catálogos e livros dos museus que visitou, bem como propostas de convênio entre museus europeus e brasileiros. Quando se pensa em tantos bolsistas que daqui saem a pêso de dólar e do exterior não enviam nem lembranças, temos vontade de pedir para Renato Miguez a Ordem do Cruzeiro do Sul. Trata-se, positivamente, de alguém que merece respeito.

A partir dessa publicação, é possível perceber a abrangência da rede de relações na qual o colecionador estava inserido, uma vez que mantinha contato com instituições além da universidade, inclusive na comunidade internacional, indicando que o projeto ao qual se dedicava ia além das motivações pessoais.

A trajetória de Renato Miguez incluía também forte relação com o carnaval. O primeiro registro oficial de sua participação nos festejos cariocas se deu no dia 28 de fevereiro de 1954, quando participou da comissão julgadora do desfile das escolas de samba do Grupo I (COSTA, 2000, p. 227). A Galeria do Samba⁵ também indicou sua participação como julgador de vestuário do desfile preliminar em 1961.

Sua primeira grande participação na organização de um desfile se deu em 1966. Um artigo escrito por Harry Laus, intitulado “Folclore no Carnaval”, para o *Jornal do Brasil* em 4 de março de 1966, apresenta Renato Miguez como um escultor estudioso do folclore brasileiro. A publicação apresenta o enredo sugerido pelo escultor à Escola de Samba São Clemente, fugindo dos temas históricos já muito explorados nos anos anteriores e fixando em aspectos da tradição popular. Responsável pelos desenhos e por supervisionar os trabalhos de construção de carros, figurinos e outros arranjos utilizados no desfile, Miguez considerou ser possível representar o folclore brasileiro em toda a sua grandiosidade e riqueza de cores e formas, além da beleza dos ritmos e diversidade dos temas. Falando da ideia do enredo, comenta:

Admitimos a formação brasileira originada de três raças. Partindo do branco, o português, dele herdamos parte de nossas danças e

5. Site que reúne informações documentais e esquematizadas sobre todas as escolas de samba. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/1961/julgadores/>. Acesso em: 27 mar. 2019.

indumentárias. Do índio, os donos da terra, herdamos as mais lindas lendas e os mais lindos contos. Dos negros africanos veio a ampliação e edificação de nossa música que mais adiante tomariam características puramente brasileiras, como é o caso do samba. Além disto nos trouxeram os negros uma variedade enorme de instrumentos que junto aos dos brancos apresentam essa variedade de sons que caracterizam nossa batucada. Por fim, ainda dos pretos, recebemos crendices e superstições que somadas às dos índios e brancos colocam nosso folclore como um dos mais punjantes do mundo (MIGUEZ, 1966).

O entendimento do povo e, conseqüentemente, da cultura brasileira como originária das três raças – negra/africana, indígena e branca/portuguesa – é um conceito difundido entre os intelectuais do século XIX retomado por Gilberto Freyre na década de 1930, caracterizando o homem brasileiro como sincrético, produto dessas três culturas distintas, constituído por esse elemento popular oriundo da miscigenação cultural (ORTIZ, 2012, p. 128). Apesar de ser datado e problematizado nos tempos atuais, esse conceito nos fornece dicas dos ideais que guiaram o processo de formação da coleção. Ao observar a diversidade desse acervo, é possível perceber a preocupação de reunir esses três pilares da formação étnica brasileira. Entendendo essas peças como representações, podemos exemplificar com a presença de grandes esculturas em madeira de provável origem africana (Figura 1), as bonecas Karajá (Ritxoko) trazendo as culturas indígenas (Figura 2) e dos galos de Barcelos como um dos símbolos da cultura portuguesa, que podem ser observados no canto inferior direito da Figura 3.

FIGURA 1

Escultura africana.
Fonte: Acervo do
Museu D. João VI,
Coleção Renato
Miguez de Arte
Popular. Fotografia:
Gabrielle Nascimento.

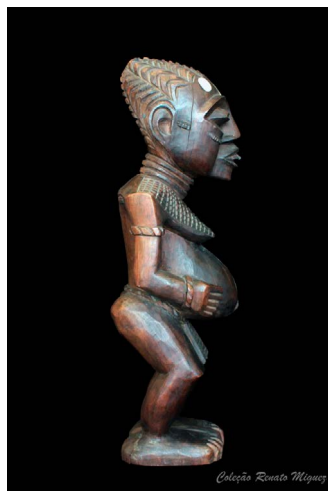


FIGURA 2

Boneca Karajá (Ritxoko).
Fonte: Acervo do Museu
D. João VI, Coleção
Renato Miguez de Arte
Popular. Fotografia:
Gabrielle Nascimento.



FIGURA 3

Coleção Renato
Miguez de Arte
Popular, ainda
na residência
do colecionador.
Fonte: Merisa e
Irene Miguez,
acervo pessoal.



Nos termos de Krzysztof Pomian, uma possível definição de coleção seria “[...] conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar [...]” (1984, p. 55). Essa definição, segundo o autor, teria um caráter universal, aplicada tanto a coleções particulares quanto a coleções pertencentes a instituições museológicas. Após o falecimento de Renato Miguez, em 2002, sua casa permaneceu fechada por quase dez anos, apenas administrada por suas irmãs Merisa e Irene Miguez até que se iniciasse o processo de doação, conservando a disposição das peças como deixadas pelo colecionador. Pelo acesso às imagens (Figura 3) da coleção cedidas pelas irmãs, é possível identificar em que medida as características descritas por Pomian podem orientar essa coleção enquanto mantida em âmbito privado.

Organizada em armários com portas de vidro e em prateleiras, com luminárias direcionadas para as peças, a coleção se coloca ao dispor do olhar do espectador, de forma similar à expografia que pode ser encontrada em museus etnográficos, mesmo estando armazenadas em ambiente privado. Essa organização, aparentemente tipológica, não é ingênua, mas fruto de uma intenção, a materialização de uma ordem particular que indica não somente o fascínio provocado por essas obras tanto em termos plásticos quanto em sua capacidade de representação, mas também o intenso trabalho de pesquisa a ela relacionado. Essa coleção se constitui também como uma biografia, uma prova material de toda uma trajetória de vida que, além de possibilitar a formação da coleção, também foi por ela motivada.

Renato Miguez é frequentemente identificado pela imprensa como estudioso do folclore. Também é comum se deparar com documentos que o associam à intensa rede de folcloristas, além do fato de ter sido o primeiro professor da disciplina de Folclore na Escola de Belas Artes. Como já exposto, o próprio folclore enquanto campo de estudos, é problematizável. A identificação do objeto “folclore”, como aponta Vilhena:

[...] é produto de uma classificação que, como todas as classificações, tem uma carga de arbitrariedade relativa e na qual um conjunto de manifestações culturais é incluído numa categoria que se pretende discreta, a dos “fatos folclóricos”. Os critérios pelos quais esse corte é realizado tem implicações não apenas “científicas”, mas também estéticas e de política cultural. Esse problema classificatório, portanto,

não só é a base da delimitação do objeto, como também é uma das principais questões que devem ser problematizadas ao investigá-lo. Assim, o destino dessa categoria nativa, “folclore”, tem muito mais a ver com o destino dos estudos que se construíram em torno dela do que normalmente se pensa (VILHENA, 1997, p. 64).

Chartier (1990, p. 19) propõe uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das representações do mundo social “[...] que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse [...]”. É importante considerar, também, que as perguntas que fazemos ao passado são determinadas pelas nossas questões do presente, mas, se nos deixarmos dominar completamente pelas concepções atuais dos fatos, podemos perder de vista as problemáticas da época, submergindo-as nas interpretações e valorações que as submetemos (VILHENA, 1997, p. 67).

Importante pista para o entendimento dos estudos folclóricos desenvolvidos por Miguez é o processo de implantação dessa disciplina na Escola de Belas Artes. Sendo o primeiro professor, consequentemente, o primeiro a elaborar a ementa que guiou esses estudos no campo das artes visuais na UFRJ, existe grande possibilidade de que os conteúdos selecionados tenham intrínseca relação com suas pesquisas e o processo de curadoria de sua coleção particular. Um pequeno artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, em 1971, trata da criação dessa disciplina na ENBA, informando que a matéria, que seria ministrada pelo professor Renato Miguez, constaria em seu programa, no primeiro ciclo, da análise da distinção da arte popular integrada no folclore, origens da arte popular brasileira com suas fontes indígenas, europeias e africanas, arquitetura, cerâmica popular em geral e ex-votos, especialmente escultura em madeira e pintura. No segundo ciclo, seriam dadas aulas práticas no Museu do Folclore (acervo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), Museu Nacional de Belas Artes e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. O trabalho final seria uma pesquisa de assunto de livre escolha do aluno.

Esse artigo também frisa que o estudo da arte popular brasileira seria uma necessidade que se impõe aos programas universitários, atendendo aos apelos dos folcloristas tanto em livros quanto nos congressos de folclore. Essa informação se constitui como uma evidência de que as atividades do colecionador estavam inseridas em um projeto coletivo por parte do

movimento folclórico. Edison Carneiro, uma das personalidades mais importantes no processo de institucionalização da cultura popular, escreveu em 1957 sobre a demanda de oficializar o ensino do folclore em nível universitário, considerando que o vasto contato de culturas presentes no nosso país exigiria, mais cedo ou mais tarde, a criação dessa cadeira nas universidades nacionais a fim de tornar possível a compreensão de certas modalidades especiais de comportamento social (CARNEIRO, 2008). Mais tarde, em 1972, Renato Miguez e Edison Carneiro estariam juntos na programação de um curso sobre folclore⁶ na Associação Brasileira de Imprensa, o primeiro ministrando uma aula sobre cerâmica popular e o segundo sobre cultos afro-brasileiros.

Os esforços para inserir conhecimentos sobre arte e cultura popular na universidade não se limitaram às pesquisas ou inserção da disciplina, mas também à tentativa de vincular um acervo de arte popular à ENBA antes mesmo da criação do Museu D. João VI. Em 3 de setembro de 1970, foi inaugurada na Galeria Macunaíma, importante espaço anexo à Escola de Belas Artes, implementado pelo diretório acadêmico, uma exposição sobre arte popular⁷ reunida pelo professor Renato Miguez. Patrocinada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a mostra reuniria várias coleções oficiais e particulares, entre elas a do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu do Folclore, da jornalista Eneida e da figurinista Kalma Murtinho, além da coleção pessoal de Miguez. Esse evento se configurou como a primeira exposição de arte popular vinculada à Escola de Belas Artes.

Já em 1972, jornais noticiaram a inauguração de um Museu de Artes e Tradições Populares que funcionaria dentro do mesmo local onde ocorrera a exposição dois anos antes, a Galeria Macunaíma, até a total transferência da ENBA para a Ilha do Fundão. O acervo, dividido em arte religiosa, social, utilitária e lúdica, teria sido constituído por doações dos filhos da jornalista Eneida, já falecida, do Museu Histórico Nacional, Museu Nacional da UFRJ e Museu do Folclore. Na ocasião de sua inauguração, o então presidente

6. Foram encontradas referências a esse curso nas seguintes publicações: *Jornal dos Sports*, e 2 de julho, 16 de julho e 6 de agosto de 1972; *Última Hora*, 17 de julho de 1972.

7. Foram encontradas referências à exposição em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1970, 1 cad. 5; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 set. 1970, 1 cad. 10; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 set. 1970 e na *Revista Brasileira de Folclore*.

do Conselho Nacional de Cultura, Artur César Ferreira Reis, sugeriu que o museu não fosse transferido para a Ilha do Fundão, mas permanecesse no prédio da Galeria Macunaíma, localizado na Rua México, no Centro, independente da transferência da ENBA, por ser um local mais acessível ao público. Renato Miguez, por sua vez, discordou dizendo que “[...] o museu deve acompanhar os alunos, para fornecer elementos de análises e pesquisas”⁸.

Até onde esta pesquisa pôde avançar, não há notícias ou qualquer evidência de que O museu fundado por Miguez ou qualquer peça do acervo tenha permanecido com a ENBA após a transferência da instituição, sendo uma hipótese que a coleção doada para o Museu D. João VI seja composta, pelo menos em parte, por peças remanescentes desse acervo.

Embora os estudos sobre folclore e cultura popular tenham se desenvolvido sobretudo fora da academia e tenham encontrado grandes obstáculos para se inserir nas universidades, Renato Miguez pode ser considerado, pelo menos nesse contexto específico da Escola de Belas Artes, uma ponte entre o movimento folclórico e a instituição. Embora ele apontasse alguma dificuldade de aceitação da universidade⁹, o fato de ser uma pessoa ligada à rede de folcloristas atuantes em diferentes instituições e estar inserido no ambiente acadêmico foi fundamental para que, de alguma forma, esse diálogo fosse aberto, proporcionando infinitas possibilidades de pesquisa até os dias atuais.

Retomando a discussão proposta por Chartier, é possível pensar todo o processo de formação e institucionalização da coleção dentro de uma luta de representações, que, segundo o autor, “[...] tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio [...]” (CHARTIER, 1990, p. 17). Portanto, os conflitos de classificações e delimitações são fundamentais para localizar os pontos de confronto presentes na sociedade e que se encontram materializadas no acervo do Museu D. João VI.

8. Informações publicadas em: *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 set. 1972 e *Folha do Norte*, Belém, 21 set. 1972.

9. Em um artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, em 1971, Renato Miguez concluiu seu trabalho de campo sobre os ceramistas populares de Pernambuco com um depoimento sobre o fato de ter sido redigido para a então Escola Nacional de Belas Artes, enquanto professor, mais de dez anos antes de sua publicação independente. Porém, segundo o pesquisador, a instituição não teria publicado o artigo nem contribuído para sua divulgação (MIGUEZ, 1971, p. 271).

De acordo com José Reginaldo Gonçalves, tanto em seus usos sociais quanto em sua reclassificação como itens de coleção, peças de acervo museológico ou patrimônio cultural, objetos materiais sempre existirão como parte integrante de sistemas classificatórios. Segundo o antropólogo:

[...] esta condição lhes assegura o poder não só de tornar visíveis e estabilizar determinadas categorias socio-culturais, demarcando fronteiras entre estas, como também o poder, não menos importante, de constituir sensivelmente formas específicas de subjetividade individual e coletiva [...] (GONÇALVES, 2007, p. 8).

As fronteiras entre a arte acadêmica, fruto de grande investimento em um sistema pedagógico institucionalizado, condizente com uma tradição ocidental e legitimado por diversas esferas de poder, independentemente do marco temporal de sua produção, e a arte popular, categoria representada por produções das classes trabalhadoras, principalmente rurais ou de menor poder socioeconômico, relacionada a uma produção coletiva construída a partir de saberes não institucionalizados e ligados a tradições orais, são historicamente bem demarcadas e, mais do que isso, são colocadas em oposição tanto pelas representações desses campos de conhecimento quanto pelo senso comum.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, por si, fale muito mais sobre a tradição de um campo de estudos construído em prol de um nacionalismo e sua relação com o processo de ensino dentro da universidade, também pode ser entendida como uma representação de segmentos da população que historicamente estiveram excluídos do ambiente acadêmico. Na década de 1970, foram realizadas tentativas de construir um lugar para arte popular dentro da universidade. Apesar de todos os obstáculos específicos que essa pesquisa ainda não conseguiu abarcar e que foram determinantes para que esse empreendimento não se consolidasse, é importante considerar que a universidade ainda se constituía como um espaço elitizado, com pouco diálogo com a sociedade, um espaço onde essas “classes populares” eram ainda mais marginalizadas e tinham menor possibilidade de ingressar do que as obras que produziam.

A incorporação dessa coleção do acervo do Museu D. João VI ocorreu em uma década de grandes modificações no cenário da UFRJ. É no mesmo ano da chegada dessas peças, em 2012, que as cotas sociais são implementadas na universidade e, no ano seguinte, são adotadas. Essas Políticas de Ações Afirmativas possibilitaram o maior ingresso de estudantes de baixa renda provenientes de escolas públicas, além de proporcionar maior diversidade étnica, com a garantia da presença de estudantes pretos, pardos e indígenas.

Temos como principal hipótese o fato do potencial simbólico dessa coleção se expressar além da materialidade dos objetos. Sua presença em um museu universitário voltado para a história do ensino da arte e para as referências das tradições ocidentais que serviram de base para a construção de uma arte acadêmica abre precedentes para outras formas de leitura sobre essas produções tão diversas, mesmo que ainda definidas por uma categoria tão genérica, como arte popular. Ainda que as fronteiras entre arte popular e arte erudita, em si, sejam problemáticas, principalmente em um país tão profundamente afetado pela colonialidade, considerar outros centros de produção de saberes artísticos, divergentes da hegemonia, pode ser parte de um importante processo de democratização. Entretanto, é preciso atentar para o risco eminente de reforçar hierarquias dentro desse espaço. O que vai determinar, de fato, os impactos que esse processo tão recente trará para a instituição é o tratamento direcionado a esses objetos, assim como as pesquisas e as atividades educativas desenvolvidas a partir deles.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda; FROZZA, Marília. Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potencialidades. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 289310, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2019.47976>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo*. 2001. 311 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/pt-br.php>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. VILHENA, Luís Rodolpho da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 7592, 1990. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2296>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, Rio de Janeiro, v. 13 n. 13, 1999. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 69-79, 1994.

COSTA, Haroldo. *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000.

DIAS, Carla da Costa. *De sertaneja à folclórica: a trajetória das coleções regionais do Museu Nacional: 1920-1950*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Museu, Memória e Cidadania).

MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 28, p. 228-258, set./dez. 1971.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PEREIRA, Sonia Gomes. O Museu D. João VI. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 149-160, jan./jun. 2008.

POMIAN, Krzysztof. Coleções. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. v. 1.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

WALDECK, Guacira. *Brasis revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Iphan, 2008.



GERENCIAMENTO DOCUMENTAL INTEGRADO À GESTÃO DE CONSERVAÇÃO:

PROTOCOLOS PARA O ACERVO ARTÍSTICO DA UFMG¹

ANA MARTINS PANISSET, UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS,
BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL

Professora Adjunta do Departamento de Teoria e Gestão da Informação da Escola de Ciência da Informação Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordenadora do Acervo Artístico UFMG e do Laboratório de Preservação de Acervos da Escola de Ciência da Informação (ECI). Doutora em Artes – Preservação do Patrimônio Cultural – pela Escola de Belas Artes (EBA/UFMG). Mestre em Artes – Conservação Preventiva e Tecnologia da Obra de Arte pela Escola de Belas Artes (EBA/UFMG)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7892-2628>

E-mail: anapanisset.eci@gmail.com

(continua...)

1. Este artigo é produto da tese de doutorado *A documentação como ferramenta de preservação: protocolos para documentação e gestão do Acervo Artístico da UFMG*, desenvolvida sob orientação da profa. Dra. Yacy-Ara Froner pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes-UFMG, 2013-2017). Apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

GERENCIAMENTO DOCUMENTAL INTEGRADO À GESTÃO DE CONSERVAÇÃO:

PROTOCOLOS PARA O ACERVO ARTÍSTICO DA UFMG

(continuação)

YARA-ACY FRONER, UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE,
MINAS GERAIS, BRASIL

Professora Titular do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG e professora permanente nos Programas de Pós-Graduação em Artes e em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da UFMG. Estágio Sênior Capes no ICCROM. Doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História Social pela USP. Pesquisadora PQ-Nível 2 e bolsista CNPq de Pós-Doutorado Sênior junto ao Programa de Pesquisador Colaborador do Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5675-6945>

E-mail: froner@ufmg.br

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p215-241>

RECEBIDO

18/06/2020

APROVADO

29/10/2022

GERENCIAMENTO DOCUMENTAL INTEGRADO À GESTÃO DE CONSERVAÇÃO: PROTOCOLOS PARA O ACERVO ARTÍSTICO DA UFMG

ANA MARTINS PANISSET, YARA-ACY FRONER

RESUMO

Este artigo enfatiza a importância dos processos de documentação para uma gestão integrada de coleções, a partir do princípio de que o gerenciamento documental é uma das ferramentas indispensáveis para sua preservação. Aborda os protocolos desenvolvidos para políticas de documentação e gestão do Acervo Artístico da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), destacando a especificidade dos acervos universitários. Constituído ao longo da trajetória da UFMG, esta coleção possui hoje aproximadamente 1700 objetos, entre pinturas, gravuras, desenhos, aquarelas, paisagens, retratos, fotografias, livros de artistas, esculturas e murais, englobando desde o século XVI ao XXI. A fim de problematizar a inserção e a formação de acervos nas universidades, o texto discute aspectos que envolvem a história e o desdobramento de ações que perspectivam o reconhecimento, a gestão, a salvaguarda e a necessidade de articulação nos âmbitos locais, nacionais e internacionais. Tais acervos, embora acumulados no âmbito da universidade, têm origem distinta, o que demanda uma percepção diferenciada de seus registros. Diante de tais desafios, é fundamental estabelecer subsídios para a discussão da necessidade da documentação para conhecimento e visibilidade dos acervos universitários. O reconhecimento das bases teóricas, dos princípios conceituais das ferramentas operacionais e dos protocolos estruturantes de gestão é fundamental para o estabelecimento de políticas de gestão de acervos no âmbito universitário, perspectivando sua integração às ações universitárias de ensino, pesquisa e extensão.

PALAVRAS-CHAVE

Acervo museológico, Documentação museológica, Gestão de acervos, Museus universitários.

DOCUMENT MANAGEMENT INTEGRATED WITH CONSERVATION MANAGEMENT: PROTOCOLS FOR UFMG'S ART COLLECTION

ANA MARTINS PANISSET, YARA-ACY FRONER

ABSTRACT

This paper emphasizes the importance of documentation processes for an integrated collection management, arguing that document management is an indispensable tool for its preservation. It addresses the protocols developed for documentation policies and management of the Federal University of Minas Gerais (UFMG) Art Collection, highlighting the specificity of university collections. Built throughout UFMG's trajectory, this collection currently holds approximately 1700 objects, including paintings, engravings, drawings, watercolors, landscapes, portraits, photographs, artists' books, sculptures, and murals, ranging from the 16th to the 21st century. To problematize the insertion and formation of university collections, the text discusses aspects involving the history and unfolding of actions that aim at the recognition, management, safeguarding, and the need for articulation at local, national, and international levels. These collections, although accumulated within the university, have different origins, which requires a different perception of their records. Faced with such challenges, it is essential to establish subsidies for discussing the need for documentation for knowledge and visibility of university collections. Recognition of the theoretical bases, conceptual principles, operational tools and structuring management protocols is fundamental for establishing collection management policies within universities, considering their integration with university teaching, research and extension actions.

KEYWORDS

Museum collection, Museum documentation, Collection management, University museums.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo discute a importância de protocolos para políticas de preservação, documentação e gestão de acervos universitários, tendo como objeto de estudo o Acervo Artístico da Universidade Federal de Minas Gerais (AAUFMG), reafirmando o valor dos processos de documentação e da gestão integrada, como ferramentas indispensáveis à conservação.

Esse acervo resultou de um colecionamento assistemático, caracterizado pela acepção comum da universidade enquanto local exemplar para a produção de conhecimento por meio da pesquisa e da guarda de acervos a ela destinados. Assim, cabe pontuar que a constituição do AAUFMG ocorreu sem um projeto ou um programa específico, tampouco sem uma intencionalidade precisa ou um recorte conceitual histórico ou artístico, o que se refletiu nos atuais problemas relacionados à sua destinação, alocação, gestão e organização documental. Assim, propomos uma reflexão acerca da necessidade da documentação para o acesso e a visibilidade dos acervos universitários, geralmente dispersos pelo campus, como é o caso do AAUFMG, e habitualmente despercebidos no cotidiano da comunidade. O reconhecimento do valor desse patrimônio traz à tona a necessidade de estabelecimento de políticas de gestão no âmbito universitário e de um compromisso efetivo dos órgãos de direção na proteção destes acervos.

A pesquisa de doutorado que fundamentou esta discussão (PANISSET, 2017) propôs um modelo para a implantação do sistema de informação do AAUFMG, subsidiando a implementação de um sistema de gestão em rede do patrimônio universitário, que está sendo aplicado também aos outros acervos, museus e espaços de ciências e cultura da UFMG. Partimos da hipótese que a documentação é uma ferramenta integrada ao campo da Conservação Preventiva. Nessa perspectiva, a documentação pode produzir ressignificações de acervos no âmbito universitário, transformando sua existência, aparentemente invisível, em um sistema acessível, colaborativo e compartilhado.

A elaboração do diagnóstico e das propostas de protocolos de documentação e gestão de acervos aplicados ao AAUFMG seguiram as normativas internacionais nomeadamente do Comitê Internacional para a Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC-ICOM Brasil); da *Collections Trust* (CT); do *Getty Research Institute* (GRI); e da *Canadian*

Heritage Information Network (CHIN). Desta forma, por meio da compreensão do estado da arte, tanto no contexto nacional quanto internacional, procuramos estabelecer normas de estrutura de dados e procedimentos a serem utilizadas no registro, documentação e gestão do AAUFMG. Diante da interface entre teoria e prática nas questões relativas à documentação em museus, propomos a aproximação entre as áreas da Conservação, Museologia, Ciência da Informação e Documentação, a partir de um diálogo que se julga imprescindível para a reflexão interdisciplinar da documentação em museus.

Acreditamos que a situação atual do AAUFMG pode ser modificada ao serem integradas práticas e ações de ensino, pesquisa e extensão, políticas culturais na UFMG, além da definição clara da sua missão. Desse modo, elaboramos protocolos para viabilizar o levantamento, a análise, a organização catalográfica, a informatização e a difusão do acervo artístico gerenciada por órgãos administrativos da UFMG, a fim de que a Universidade veja a necessidade de se criar normas que protejam esse patrimônio.

2 ACERVOS E MUSEUS UNIVESITÁRIOS

A formação de um acervo/museu universitário pode se dar de diferentes formas: pela aquisição de objetos ou coleções de particulares por doação ou compra, pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, pela coleta e pesquisa de campo, pelo acúmulo histórico, pelos instrumentos científicos utilizados no passado, pela combinação desses processos, entre outras. Peter Stanbury (2000, p. 6) questiona: “O que torna as coleções universitárias únicas, tanto no campus universitário quanto entre um grupo maior de museus ‘comuns’? Por que os museus universitários são especiais?”. Existem, de fato, coleções e museus universitários de todas as áreas do conhecimento, abrangendo todas as disciplinas possíveis, e que poderiam estar reunidos aos seus similares não universitários. Mas estes, embora apresentem aspectos semelhantes detêm características que os diferenciam dos demais, “inserindo-se em um contexto transmuseal” (RIBEIRO, 2007, p. 22).

A diversidade de museus e coleções universitárias é surpreendente e abrange:

- diversidade de disciplinas e tipologias;

- diversidade terminológica, a partir de uma multiplicação de termos ex.: museu, galeria com ou sem coleção, herbário e arquivo - usos frequentemente divergentes do mesmo termo – museu;
- a coexistência de museus [instituições museológicas] e coleções não institucionalizadas;
- diversidade de modelos de tamanho e gestão;
- diversidade de propósitos: coleções reunidas para ensino, pesquisa, exibição pública e coleções resultantes da acumulação de *memorabilia* universitária e arte;
- diversidade de posicionamento dentro da estrutura universitária, resultando em diversidade de modelos de autonomia: museus e coleções filiados à departamentos, à faculdades, à bibliotecas, aos conselhos executivos da universidade (reitores, vice-reitores etc.);
- diversidade de público e usuários: as coleções universitárias podem ser utilizadas por pesquisadores e estudantes, elas podem ser abertas ao público em geral e podem não ser mais ser usadas de forma nenhuma (órfãs) (LOURENÇO, 2005, p. 46).

Diante de uma diversidade temática tão ampla, devemos buscar entender sua natureza, como são planejados, construídos, dirigidos, organizados, expandidos, negligenciados e desmantelados por professores, pesquisadores, estudantes, funcionários e ex-alunos no contexto acadêmico. Segundo Marta Lourenço (2005):

Se a natureza, a história e o *modus operandi* das universidades não forem levados em conta, é provável que se possa achar que a complexidade dos museus e das coleções universitárias seja de certa forma opressiva, que as razões da sua existência sejam caóticas e arbitrárias, e que seu desempenho público seja bem abaixo dos padrões museológicos estabelecidos. A comparação com as instituições museológicas que não são geridas por universidades deve claramente ser realizada, mas apenas uma vez que a natureza e o significado das coleções universitárias estejam mais claramente compreendidos² (LOURENÇO, 2005, p. 19, tradução nossa).

2. “If the nature, history and *modus operandi* of universities are not taken into account, one is likely to find the complexity of university museums and collections overwhelming, the reasons for their existence chaotic and arbitrary, and their public performance well below standards. One can and should benchmark against the museum sector, but only once the nature and significance of university collections is more clearly understood”.

Portanto, a origem e o uso das coleções, assim como sua diversidade, parecem ser condicionantes a formas distintas de gestão no contexto universitário. Desse modo, podemos conceber que uma coleção constituída no espaço universitário admite características distintas de outras coleções formadas fora das universidades, principalmente em relação os modelos ou paradigmas operacionais de uso. O fato destes acervos serem integrados às universidades – e principalmente no nosso caso, à uma universidade pública – é determinante para o estabelecimento de sua missão, principalmente em relação às políticas de acesso.

No âmbito da gestão pública é importante perceber que, quando tratamos dos museus e acervos das instituições de ensino superior públicas, estamos tratando de instituições cuja gestão está vinculada ao funcionamento, regras e impedimentos da administração da coisa pública, com as vicissitudes do bom ou mau funcionamento do Estado brasileiro (RIBEIRO, 2013, p. 89).

A conceituação do patrimônio universitário encontra-se intimamente ligada e identificada com à origem de suas coleções, do qual não podemos prescindir das relações intrínsecas estruturadas a partir da comunidade acadêmica, seus hábitos, campos de atuação, valores e função social.

Contudo, devemos ter em conta que parte deste patrimônio universitário não foi constituído pela comunidade acadêmica; diversos acervos e museus são formados por doações de coleções e acervos constituídos fora das universidades, o que traz outras questões em relação a esse patrimônio: diversas funções dos acervos e museus universitários estão ligadas diretamente à história da universidade, seu perfil e região em que se localizam. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão, são fundamentais para a construção de sua missão. Diante do exposto apresentamos uma síntese das características dos museus universitários a partir dos delineamentos propostos por Gil (2005, p. 49):

- deve obviamente estar integrado numa universidade [...];
- deve ter a preocupação de estudar, conservar e apresentar convenientemente as coleções que possui, usando-as em ações científico-pedagógicas [...];
- tem como uma das suas missões constituir a “face visível” da universidade para o grande público, procurando chamar a atenção

deste para o que ali se faz, como investigação, ensino e ação cultural, evidenciando de forma inteligível, a sua importância para a comunidade. [...];

- tem o dever de proteger e valorizar o seu patrimônio histórico-artístico, facilitando a fruição dele pelo grande público e favorecendo o seu estudo pelos especialistas da própria universidade ou exteriores a ela;
- distinguem-se dos seus congêneres dependentes de outros organismos no fato das atividades enumeradas serem realizadas numa perspectiva universitária, dando origem a uma instituição híbrida que projeta a universidade nas populações que não a frequentam – influenciando na sua qualidade de vida – bem como nos jovens que nela pretendem ingressar (GIL, 2005, p. 49).

O fato de estar inserido no meio acadêmico traz alguns benefícios a essas coleções, tais como: a possibilidade de enriquecer as pesquisas e ensino com a colaboração de colegas das faculdades; a participação de sistemas de fomento da universidade no financiamento e permuta de exposições; a oferta pelo museu de cursos de extensão e a ajuda administrativa dada por órgãos competentes da universidade (ALMEIDA, 2001). Sendo assim, os acervos e museus universitários deveriam, portanto, tirar o máximo proveito, uma vez que a universidade sendo local de experimentação e de formação, é um lugar privilegiado para a produção de conhecimento.

2.1 Acervos e museus univesitários: desafios

Segundo Lourenço (2005), as coleções universitárias foram reorganizadas, negligenciadas, descartadas, dispersas, vendidas e perdidas nas últimas décadas. De fato, as coleções universitárias sempre foram submetidas aos fluxos das mudanças: no passado, isso ocorreu principalmente por razões científicas; atualmente, os motivos da reorganização e dispersão parecem gerados em grande parte por questões políticas e administrativas.

Diversos autores (ALMEIDA, 2001; LOURENÇO, 2005; RIBEIRO, 2007; RIBEIRO, 2013; STANBURY, 2000) apontam problemas recorrentes em museus universitários, nacionais e estrangeiros, decorrente de suas características e particularidades. Dentre as dificuldades descritas citamos: inexistência de políticas específicas endossadas pela universidade as quais

assegurariam a continuidade de projetos e programas; diferentes vinculações político-administrativas com as próprias universidades; quadro deficitário de pessoal, acarretando sobrecarga de trabalho para os demais; insuficiência de programas de capacitação das equipes atuantes; falta de espaço adequado para abrigar suas coleções e inadequação de espaços para diferentes funções; grande disparidade em relação à pesquisa e ao ensino desenvolvidos pelos departamentos; tensões nas relações com departamentos (entre professores, estudantes e funcionários) e com as comunidades universitária e local; abandono das coleções; falta de tratamento correto do acervo; dificuldades no planejamento e na organização de exposições e reserva técnica; tratamento inadequado da informação; falta de planejamento de ações integradas de pesquisa, educação e comunicação; dentre outras. A lista apresentada é longa e, ainda assim, não exaustiva. O AAUFMG, investigado nesta pesquisa, é uma exceção.

As coleções universitárias são ativos com um valor potencial de pesquisa e, no caso dos museus, valor espacial, além do valor monetário. No entanto, poucos acervos têm tão pouca proteção contra o descarte arbitrário e alienação de espaço como os museus universitários. A construção e manutenção dos edifícios em que as coleções universitárias são acondicionadas é frequentemente negligenciada porque essas áreas são frequentemente ignoradas nos planos de gestão financeira e desenvolvimento institucional, e nem sempre as equipes responsáveis são consultadas. No do AAUFMG, o apoio institucional tem sido fundamental.

Entretanto, como afirma Ribeiro (2007), a falta de recursos é o maior problema que afeta quase todos os museus universitários brasileiros, desencadeando uma série de problemas. Por fim, nunca é demais ressaltar a complexidade das práticas relacionadas à gestão dos museus, cujas necessidades de adquirir, conservar, estudar, expor e transmitir o patrimônio material, com fins de estudo, educação e deleite (ICOM, 2017), demandam, cada vez mais, articulação entre eficiência técnica e o atendimento às demandas da sociedade contemporânea.

As crescentes demandas impostas a estas instituições exigem respostas rápidas, capacidade de adaptação frente às adversidades econômicas e flexibilidade em relação as mais variadas abordagens de produção de conhecimento, bem como posicionamento político tolerante com as diferenças e defesa da inclusão social (MENDONÇA, 2014, p. 86).

Tendo em vista todos os problemas enfrentados, necessitamos buscar formas de atuação para que os acervos e museus universitários possam exercer suas funções. De acordo com Almeida (2001) consideramos que acervos e museus universitários, idealmente, deveriam realizar todas as funções de um museu, consoantes à definição do ICOM³ e, além disso, deveriam:

- abrigar / formar coleções significativas para desenvolvimento de pesquisa, ensino e extensão;
- dar ênfase ao desenvolvimento de pesquisas a partir do acervo;
- manter disciplinas que valorizem as coleções e as pesquisas sobre as coleções;
- participar da formação de trabalhadores de museus;
- propor programas de extensão: cursos, exposições, atividades culturais, atividades educativas baseados nas pesquisas e no acervo;
- manter programas voltados para diferentes públicos: especializado, universitário, escolar, espontâneo, entre outros, dependendo da disponibilidade de coleções semelhantes na região e do interesse dos diferentes públicos. Esses programas também são frutos de pesquisas (ALMEIDA, 2001, p. 5).

Para além destas funções acima elencadas, de acordo com Dyson (1990):

Um museu universitário deveria assim se tornar, caso já não o seja, um símbolo da preocupação da universidade com sua própria missão educacional mais ampla na sociedade. O museu deveria constituir uma janela - tanto para dentro como para fora da universidade - estabelecendo uma ligação importante entre a comunidade acadêmica e as comunidades vizinhas. A percepção clara deste papel é um poderoso argumento para o apoio contínuo de ambas as clientelas (DYSON, 1990, p. 69).

Reafirmamos ainda a importância dos museus e acervos desempenharem um papel vital para o ensino, pesquisa e extensão da universidade, sob risco de não sobreviver aos cortes de verbas e reformas universitárias. Segundo o documento de conclusões gerais do I Encontro Nacional de

3. “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64).

Museus Universitários, estes devem ser órgãos necessários ao ensino, à pesquisa e à extensão devendo ser levados em conta em qualquer política cultural e acadêmica que a universidade venha a adotar (MEIRELLES, 1992). Destaca-se que a função primordial dos museus é educativa e, nesse sentido, os museus universitários devem democratizar o conhecimento, contribuindo para a formação da consciência social.

É necessário pensar em coleções universitárias e museus não como repositórios, mas como centros de formação e pesquisa. O museu da universidade deve simultaneamente ser um instrumento de difusão, comunicação e servir à educação formal e informal, além de constituir redes de comunicação e intercâmbio entre os diferentes museus. Desse modo, políticas de preservação devem ser concebidas inseridas no princípio da indissociabilidade entre o ensino, pesquisa e extensão. No entanto, dentro desses princípios, torna-se fundamental incorporar as questões específicas que envolvem o campo específico dos museus e da Museologia, principalmente as relações de extroversão e publicização. Defendemos que os museus universitários possuem muitas missões e atribuições particulares, frutos das atividades museais e, portanto, não podem ser tratados de forma igualitária a outros órgãos institucionais.

3 DOCUMENTAÇÃO COMO FERRAMENTA DE PRESERVAÇÃO

Diversos problemas relacionados à preservação do AAUFMG decorrem da falta de seu reconhecimento institucional, devido, principalmente, à falta de registro inicial, de protocolos de documentação e de gestão deste acervo. Froner (2001, p. 263) destaca “os objetos adquirem valor pelas mãos do conhecimento [...]. O objeto existe enquanto um elemento a ser preservado quando lhe é imputado um valor histórico, artístico e cultural”. As atividades museológicas – coletar, colecionar, documentar, expor, estudar etc. – “reproduzem as noções de valor e de significado desses bens” (FRONER, 2007, p. 1). Segundo Alves (2012) o estudo das informações sobre os objetos, coletadas por meio de um processo de inventário/catalogação, permite a interpretação destes como uma testemunha da história. As atividades de registro e documentação dos bens culturais supõem, portanto, seu reconhecimento como patrimônio, que exige tutela e proteção. Esse reconhecimento do valor e importância de um bem cultural é muitas vezes o primeiro passo para a sua conservação.

De acordo com Mensch (1983, p. 21), objeto museológico é “qualquer elemento pertencente ao âmbito da natureza e da cultura material que seja considerado merecedor de preservação”⁴. O ato de selecionar e atribuir valor, por si, já acrescenta um novo valor ao objeto – o de ter sido escolhido – e este valor aumenta com o passar do tempo. As medidas de salvaguarda farão com que os objetos escolhidos “sobrevivam” e aqueles objetos desprezados pelos critérios de seleção sejam abandonados ao esquecimento ou condenados ao desaparecimento (MENSCH, 1983).

Ainda assim, de acordo com Alves (2012), um objeto não precisa ser transferido à uma instituição museológica para ganhar o status de patrimônio, basta apenas que ele seja tratado por meio de modelos museológicos de interpretação e valorização para que seja musealizado. O objeto que está em seu uso cotidiano – como algumas obras do AAUFMG que cumprem o papel de decoração de algumas unidades do campus –, ao receber tratamento documental e museológico, também é legitimado como patrimônio artístico, cultural e científico, e consequentemente fica sujeito às políticas institucionais de salvaguarda.

Todo objeto pode ser interpretado e passar a ser considerado patrimônio. A busca dos valores intrínsecos dos bens patrimoniais e a pesquisa sobre sua relação com o meio [valores extrínsecos] são maneiras de atribuir outros valores ao bem patrimonial público e, consequentemente, levam a uma política de preservação (ALVES, 2012, p. 24).

Os protocolos propostos para a investigação e o registro das obras que estão sob tutela da universidade, constituintes do AAUFMG, abarcam essa busca de valores, disponibilização de informações e geração de conhecimento, para que estes objetos, sendo então considerados patrimônio artístico, cultural e científico, como bens musealizados, sejam protegidos por políticas de preservação. Negligenciar a documentação “é, sobretudo, negar à esfera pública a pluralidade de significados e sentidos presentes nos acervos” (LOUREIRO, 2008, p. 25).

É importante termos em vista, principalmente no campo da gestão pública, que: “as decisões concernentes à dotação de recursos e à conservação

4. “Any element belonging to the realm of nature and material culture that is considered worth to be preserved”.

das propriedades culturais implicam em considerações políticas. Um maior apoio político para a conservação e a preservação de bens culturais dependerá de uma maior consciência pública de sua necessidade” (FRONER, 2001, p. 46).

O núcleo documental da peça é formado pelo seu registro. Sua importância e independência são evidentes. Se a peça for perdida por qualquer motivo, ou se a peça perdeu sua referência museológica, ela não terá sido completamente perdida se este núcleo documental for preservado, através do qual podemos conhecer sua história, reconstruí-la (mesmo para a função comunicativa, para a exposição) ou encontrá-la, redescobri-la. É no registro onde a memória e o contexto do objeto são preservados⁵ (CABALLERO ZOREDÁ, 1983, p. 4, tradução nossa).

Segundo Marín Torres (2002, p. 24, tradução nossa), “neste desejo de deixar por escrito o conteúdo de uma coleção, há um interesse pela perpetuidade da mesma no tempo, e mesmo que se desintegre e disperse, sempre haverá a lembrança do que aquela foi”⁶. Lembramos ainda que um sistema de documentação museológica eficiente gera, dissemina e preserva as informações de que são portadoras suas coleções.

Dada a complexidade do conjunto de objetos criados pelo homem, é necessário o desenvolvimento de sistemas de documentação igualmente complexos no âmbito dos museus, de modo a otimizar o acesso não só aos objetos, mas também às informações (intrínsecas e extrínsecas) (LOUREIRO, 2008, p. 113).

Museus e acervos precisam de um sistema de documentação racional e viável.

4 O ACERVO ARTÍSTICO DA UFMG

Em seus 92 anos de existência, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) reuniu, ao lado de suas coleções científicas, um importante e numeroso patrimônio artístico, com aproximadamente 1700 obras – objetos, pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, entre outros – criações

5. “El núcleo documental de la pieza lo forma el expediente. Su importancia y su independencia es evidente. Si la pieza se pierde por cualquier razón, o si la pieza ha perdido su referencia museológica no se habrá perdido del todo si se conserva este núcleo documental, a través del cual podemos conocer su historial, reconstruirla (incluso para la función comunicativa, para la exposición) o encontrarla, redescubrirla. Es en el expediente donde se conserva la memoria del objeto, su contexto”.

6. “En este deseo de dejar por escrito el contenido de una colección hay un interés por la perpetuidad de la misma en el tiempo, y aunque se desintegre y disperse, siempre quedará la memoria de lo que aquella fue”.

que datam do século XVI ao século XXI, hoje espalhadas pelas unidades acadêmicas da universidade ou sob a guarda direta da Diretoria de Ação Cultural da UFMG (DAC), armazenadas em reserva técnica⁷.

Considerando o extenso intervalo de tempo desde sua formação, cabe ressaltar o caráter de sua constituição eclética, formada a partir de distintas intencionalidades, valores e princípios, principalmente a partir de projetos individuais, programas descontínuos, propostas esporádicas e, até mesmo, de ações circunstanciais, não planejadas. Desse extenso conjunto, muitas obras avulsas foram incorporadas ao patrimônio da UFMG, por diversos meios como doações, projetos e premiações em salões. Dos retratos de diretor de unidades e reitores, comuns a qualquer instituição universitária, às coleções doadas por pesquisadores e artistas, oriundos ou não dos quadros da universidade, o acervo de arte da UFMG é obra de um processo de colecionismo assistemático.

É justamente na inexistência de uma identidade única, singular e própria que podemos encontrar seu valor múltiplo, testemunho das mudanças de gosto, da atuação individual de agentes culturais e artísticos da UFMG e das oscilações políticas na direção da universidade. Se nos parece que o acervo se constituiu sem um propósito claro, tanto do ponto de vista de seu recorte artístico quanto de sua destinação, o desafio de encontrar uma organicidade desse acervo a partir da sua própria história constitutiva torna-se estratégia fundamental.

Partindo deste princípio, o primeiro protocolo desenvolvido foi o *Diagnóstico de Documentação*, baseado em distintos *Diagnósticos de Conservação Preventiva* e no próprio modelo traduzido por Panisset de *Checklist para uma política de gestão de acervos* (PAASKOSKI; EKOSAARI, JANTUNEN, 2014). Essa avaliação consistiu no levantamento dos distintos modelos de inventário, registro ou catalogação, considerando o próprio sistema de patrimonialização institucional inerente ao controle de bens das Unidades Acadêmicas e Reitoria, além da notação daqueles bens não inventariados, principalmente porque muitos deles, ao serem vistos apenas

7. São ao todo 34 unidades da UFMG localizadas no Campus Pampulha, Campus Saúde e unidades do centro de Belo Horizonte, como também em outras cidades como Tiradentes e Diamantina, nas diversas unidades, departamentos, salas, jardins e espaços da universidade.

como itens decorativos, não constam nos sistemas, conforme descrito no *Histórico do atual sistema de documentação do AAUFMG* (PANISSET, 2017).

Como vimos, com frequência, as universidades foram consideradas guardiãs por excelência de acervos já formados e mesmo de museus já constituídos, reforçando sua vocação e seu papel social para a recepção de coleções, quer por doações, que por políticas de aquisição. Identificada como um centro produtor de conhecimento a partir de um quadro de pesquisadores qualificados e de recursos financeiros direcionados à pesquisa, a universidade seria por excelência o espaço ideal para a manutenção de bens culturais, artísticos e científicos. É, naturalmente, dessa identidade e ajuizamento social que a UFMG constituiu boa parte de seu acervo artístico. Observando uma prática social comum, os primeiros museus universitários foram formados a partir da doação de coleções particulares às universidades. A atitude do colecionador e/ou de seus herdeiros de repassar a gestão de uma coleção para um centro universitário pressupunha, naturalmente, a competência da instituição para a pesquisa, a extroversão e a consequente salvaguarda e uso do acervo.

Contudo, esta prática determina muitas vezes a assimetria na formação das coleções das universidades, pois, na maioria dos casos a seleção de obras feita por colecionadores é pautada pelo seu gosto pessoal, pelo mercado e até mesmo por aquisições aleatórias, resultando na aquisição de obras de diferentes artistas, distintas épocas e várias procedências. Associado aos diversos agentes de doação, o ecletismo específico de uma determinada coleção combinado com o ecletismo resultante da sobreposição de diversas coleções direcionadas a um mesmo equipamento, centro ou sistema no âmbito das universidades, impede a formação de um conceito de organização a partir de ‘série’, exatamente pela ausência de uma lógica, tanto no conjunto de uma doação específica quanto na somatória de todas as coleções individuais. Como exemplo, Coelho discute essa problemática ao falar sobre a formação do acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP):

Ter uma obra de cada é típico de colecionadores privados e não de um Museu; ter uma obra de cada é típico do pensamento enviesado que norteia o colecionismo e que faz do colecionismo muito mais um fenômeno de psicologia individual (e de psicologia individual problemática, para dizê-lo claramente) que de estética ou história da arte (COELHO, 1999, p. 29).

Se por um lado a universidade busca, ao adquirir essas coleções, o fortalecimento de sua imagem diante da sociedade, por outro lado, os doadores desses acervos também buscam visibilidade e reconhecimento público, muitas vezes valorizando não apenas sua imagem pessoal, mas das empresas que representam.

A posse de valiosas coleções dava prestígio às universidades, tanto pelo fato de poderem utilizá-las para ensino e pesquisa como pela criação de uma imagem de patrocinadoras/protetoras das artes e ciências. Nas décadas de 60 e 70 muitas universidades britânicas tornaram-se responsáveis por museus e coleções que estavam com problemas financeiros e também adquiriram outras importantes coleções. Com a crise financeira das universidades nos anos 80, passou-se a questionar a sua capacidade de gerir todo esse patrimônio (ALMEIDA, 2001, p. 26).

No entanto, como observa Ribeiro (2013), o processo de recepção de acervos em contextos universitários pode acarretar diversas dificuldades, tanto na gestão quanto na consolidação de espaços apropriados, caso não tenha sido feito um planejamento inicial. A ausência de recursos financeiros e humanos, de espaço físico adequado, de efetiva gestão de informação, de um corpo de pesquisadores das áreas abrangidas pelas coleções, de políticas de gestão, de cursos relacionados com as coleções e até mesmo de um espaço efetivo, como é o caso da ausência de um museu artístico na UFMG e de uma reserva técnica adequada, conduzem à inoperância da pesquisa e da acessibilidade e, portanto, ao não cumprimento do objetivo primordial dessas doações que é a visibilidade e a salvaguarda do acervo doado.

No bojo desta reflexão que discute o caráter assistemático do AAUFMG, duas coleções, a *Coleção Brasileira* e a *Coleção Amigas da Cultura*, encaminhadas à universidade nas décadas de 1960 e 1970, guardam princípios de identidade relevantes e coesos, bem como a indicação de encaminhamento a partir de propósitos específicos, delineados por seus respectivos doadores – a primeira doada pelo jornalista e fundador do Diários e Emissoras Associados, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968), em 1966, e a segunda doada em 1970 pela Sociedade Amigas da Cultura.

As duas iniciativas conduzidas por Chateaubriand e pela Sociedade Amigas da Cultura tinham por intenção apoiar a criação de um museu ou estrutura similar no contexto do espaço cultural e artístico da UFMG.

Fato que nunca ocorreu. Porém, não há como negar a importância do AAUFMG e a constituição de um referencial de acervos de arte na UFMG.

A despeito dessas ações mais sistemáticas de gestão de coleções artísticas da UFMG, entre os anos de 1960 e 1970, esse acervo seguiu uma espécie de trajetória errática dentro da Universidade. O museu para o qual a doação das Amigas da Cultura visava instalar nunca foi criado; o espaço da reitoria dedicado à exibição da coleção Brasileira também não se manteve. A constatação de Araújo (2012), referindo-se à situação da Coleção Brasileira, de lacunas de documentação que comprometem compreender a história dessas obras na Universidade, além de dissociação de conjuntos, pode ser estendida às demais coleções, senão a todo o acervo artístico da UFMG (JULIÃO; PANISSET, 2017, p. 1895).

Entre os anos de 2009 e 2010 a UFMG desenvolveu o Projeto “Memória, Acervo e Arte” (PAULA, 2011), a partir da coordenação do Pró-Reitor de Extensão da UFMG João Antônio de Paula, da professora aposentada da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) Marília Andrés Ribeiro e pelo então diretor do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Fabrício Fernandino. O projeto realizou um extenso levantamento do AAUFMG, com participação da conservadora Moema Nascimento Queiroz (EBA). O trabalho resultou na publicação de um livro e na realização de exposições no campus.

O inventário realizado entre 2009 e 2011 teve o mérito de selar a ideia de um acervo artístico da Universidade. Além das coleções doadas à UFMG, a exemplo das já mencionadas, o projeto mapeou obras de arte que integram outras coleções e tipologias de acervo, a exemplo do Curt Lange, Escritores Mineiros, coleção de cerâmica do Vale do Jequitinhonha do Museu de História Natural e Jardim Botânico, esculturas ao ar livre, painéis dos prédios, retratos de personalidades, obras que estão expostas em gabinetes e salas das escolas, institutos e faculdades (JULIÃO; PANISSET, 2017, p. 1896).

O que nos parece é que o que consideramos hoje como AAUFMG foi conformado a partir de um formato de documentação, cunhado pelo inventário realizado no projeto “Memória, Acervo e Arte”. Até o momento do projeto (2009-2011) a UFMG possuía somente distintas coleções de arte e obras avulsas que decoravam o campus, o mapeamento “descobriu” outras coleções e selou a ideia de um acervo de arte na universidade. Vale destacar, que o inventário anterior é de extrema importância para o AAUFMG,

uma vez que realizou extenso levantamento do acervo, gerando informações quantitativas e qualitativas sobre ele.

A obra “em si” não existe realmente; ela se diz “obra” por meio e com a condição de ser posta em determinada forma, de ser posta “em sítio”. Fora do sítio, que a teoria construiu e que as teorizações mantêm vivo, ela não é nada. São necessárias essas mediações, todo esse trabalho tecido incansavelmente pelo comentário, para que seja reconhecida como obra. Pois nenhuma atividade – e a arte não escapa a essa condição – pode ser exercida fora de um sítio que lhe dê seus limites, determine os critérios de validade e regule os julgamentos que serão tecidos a seu respeito (CAUQUELIN, 2005, p. 21).

A Coordenadoria de Acervos Artísticos da UFMG designada para a gestão do AAUFMG é atualmente um setor da Diretoria de Ação Cultural da UFMG (DAC) e tem como objetivo gerir todo o acervo artístico pertencente ao patrimônio da Universidade, independentemente das unidades de tutela. O trabalho de gestão do AAUFMG, iniciado pela DAC em 2015, visa a continuidade das ações de preservação, pesquisa e extroversão do patrimônio para o público interno e externo. Foi também instituído pela DAC, na mesma época, o Conselho Consultivo do Setor de Acervo Artístico, formado por representantes do corpo docente dos cursos de Museologia, Conservação-Restauração e Artes Visuais.

A compreensão dos antecedentes formadores e do contexto atualizado desse acervo é fundamental para políticas de gestão a curto, médio e longo prazo, bem como para a consolidação de um espaço específico e de uma política contínua de salvaguarda baseada em protocolos indiciais coerentes, ainda que adaptáveis ao longo do tempo, uma vez que as ferramentas tecnológicas e os modelos de conhecimento não são estáticos.

É importante enfatizar que AAUFMG, pelos motivos expostos acima, entre outros, apresenta um papel potencial para o desenvolvimento de projetos de ensino e pesquisa nos âmbitos de diversos cursos existentes atualmente na UFMG, que carecem de um campo de estudo para corroborar suas pesquisas e práticas. É necessário, portanto, que sejam criadas condições para que esse acervo se torne um laboratório capaz de contribuir, com as várias disciplinas, para a inovação e a excelência de projetos acadêmicos desenvolvidos em diferentes campos

do conhecimento, tanto do ponto de vista das obras em si quanto da formação e da preservação de suas coleções.

4.1 PROTOCOLOS PARA DOCUMENTAÇÃO E GESTÃO DO ACERVO ARTÍSTICO DA UFMG

Conforme apontado, o primeiro protocolo foi o diagnóstico da documentação existente, a partir de uma metodologia qualitativa que avaliou a historicidade do processo e quantitativa que sistematizou as informações contidas no levantamento anterior (2009-2010). Este exame permitiu identificar a quantidade estimada de obras, o número de unidades a serem inventariadas, as tipologias de objetos artísticos arrolados, as lacunas ou incongruências informacionais e as condições de acesso às obras nas unidades da UFMG, a fim também de possibilitar uma comparação com as ferramentas escolhidas e compreender as necessidades de documentação do acervo para subsidiar o processo de escolha do software de gestão de acervos e a estruturação do sistema. O diagnóstico visou ainda o levantamento dos termos necessários para a construção do vocabulário controlado. Com essas informações sistematizadas e a partir de estudos do acervo foi possível desenvolver adequadamente a normalização do trabalho de documentação, assim como seu planejamento, conforme descrito por Panisset no Anexo 7 de sua tese (2017, V.II, p. 438).

Partindo desse Diagnóstico, foram desenvolvidos outros protocolos, necessários à implantação do projeto junto à DAC que, por meio do apoio continuado da Reitoria (2009-2022), em suas distintas gestões – Clélio Campolina Diniz (2010-2014); Jaime Arturo Ramírez (2014-2018); Sandra Goulart Almeida (2018-2022). Descritos no segundo volume da tese de Panisset (2017), estão sistematizados no formato de manuais. De acordo com a *Collections Trust* (2016, p. 1):

um plano de documentação é um documento ou relatório cuidadosamente pensado que analisa a documentação em um museu, identifica áreas problemáticas e propõe um plano para resolver esses problemas. Geralmente incluirá detalhes da escala de tempo, métodos, equipamentos e materiais, responsabilidades e custo⁸.

8. “A documentation plan is a carefully thought out document or report which reviews the documentation at a museum, identifies problem areas and puts forward a plan to solve those problems. It will generally include details of the timescale, methods, equipment and materials, responsibilities, and how much it will cost”.

O segundo protocolo, *Manual de procedimentos de documentação* (PANISSET, 2017), determinou a Metodologia para o inventário in loco; o Manuseio; a Higienização; a Numeração dos objetos e documentação associada; a Marcação dos objetos; a Medição; as Regras gerais de introdução de dados; o Roteiro para descrição; e a Gestão da base de dados. Foram desenvolvidas nesse trabalho: Ficha de catalogação simplificada para registro dos objetos; Ficha de catalogação detalhada para preenchimento em campo; Planilha de inventário in loco; *Checklist* de materiais para trabalho em campo; Escalas para fotografia de objetos; e Ficha de inserção de novos termos controlados, em Excel, bem como o Manual de Preenchimento. Por meio desse manual, foi estruturado um vocabulário controlado específico para o AAUFMG, tendo como base ferramentas como tesouros, listas de termos de diversas instituições e o próprio levantamento anterior do acervo. A elaboração de um vocabulário controlado, para o inventário das obras do Acervo Artísticos, promove a padronização, não apenas como facilitadora para a comunicação da equipe e do público externo e interno, como também para eficiente gestão e preservação do acervo, possibilitando a escolha de termos preferíveis sem desconsiderar suas variantes.

O terceiro protocolo desenvolvido, em colaboração com Alexandre Leão, professor da Escola de Belas Artes da UFMG, foi o manual *Sistema de Informação Acervo Artísticos UFMG: manual para fotografia de campo* (PANISSET, 2017), visando a orientação sobre o processo fotográfico a partir do conceito de Documentação Científica por Imagem, por meio da inclusão de parâmetros dimensionais, a partir da inclusão de escalas; informacionais, através da orientação dos esquemas de posição e detalhes; e colorimétricos, considerando a iluminação, a inclusão da cartela de referência cromática (X-Rite ColorChecker Passport) e as configurações da câmera fotográfica para o Projeto Acervo Artísticos, além das orientações em relação aos programas de tratamento das imagens, formatos diferenciados em relação às distintas funções – fotografia de alta resolução para publicações e em formatos específicos para bases de dados digitais.

Os três processos integrados – diagnóstico, registro documental de dados e registro documental fotográfico – determinaram a acuidade a implantação da política de inventário do AAUFMG, servindo de modelo para outros acervos da universidade e para outras universidades.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apontamos, o objeto documentado, como herança cultural está vinculado à ideia de salvaguarda da identidade cultural. No caso de objetos pertencentes à Universidade, o melhor caminho para assegurar sua preservação é certificá-lo como patrimônio artístico cultural, “estudando-o como fruto da relação do homem com o meio e incentivando os cidadãos a valorizarem o patrimônio como uma parcela de sua herança cultural” (ALVES, 2012, p. 25). A partir dessas ponderações, torna-se evidente a importância da Universidade em assumir um compromisso de salvaguardar o patrimônio artístico cultural mantido sob sua tutela.

Devemos ressaltar de acordo com Pinheiro que:

todo esse processo [de documentação de acervos] depende de profissionais, tecnologia (informática e telecomunicações), recursos, capacitação e aprendizado continuado, com o objetivo comum de coletar, selecionar, processar, recuperar, disseminar e trocar informações, em uma ou mais áreas do conhecimento, para atender às necessidades e demandas de informação de uma determinada comunidade (PINHEIRO, 1994, p. 4).

Portanto, consideramos, principalmente, que é preciso estabelecer uma política institucional na universidade analisando as necessidades da documentação, preservação e gestão de seu patrimônio cultural e científico. Os gastos com infraestrutura, como o uso de sistemas e sua manutenção, e a contratação de equipe qualificada devem estar previstos no orçamento das universidades. Porém, antes de tudo, buscamos fomentar, entre as diversas hierarquias da instituição, uma conscientização sobre a relevância dos processos documentais tanto para o controle e a gestão do patrimônio, como a preservação da história de seus acervos (SILVA, 2015).

A equipe do AAUFMG após a etapa inicial de conhecimento do acervo deverá concentrar a sua atenção em definir uma política de coleções abrangente, pública, suportada pela missão do acervo, que determine claramente a sua atuação em relação ao desenvolvimento, conservação, documentação e acessibilidade da coleção. Um instrumento que deverá servir como guia de longo prazo para o AAUFMG, para os seus profissionais e, acima de tudo, para o seu público (JULIÃO; PANISSET, 2017).

Entendemos que o AAUFMG, como um bem público, necessita além de conservação, estar disponível como fonte de pesquisa, documentação e

acima de tudo como espaço de educação e formação, objetivando cumprir sua função social e gerando subsídios para o ensino, a pesquisa e a extensão. As questões relacionadas com a própria comunidade acadêmica são pontos relevantes. É essencial criar estratégias para a educação e sensibilização dos cuidados que devem ser tidos para a conservação deste patrimônio importante da Universidade. Apenas com a participação deste conjunto de pessoas conseguiremos salvaguardar as nossas coleções, para a partilha com a comunidade.

Os protocolos propostos no âmbito da tese (PANISSET, 2017) objetivam a implementação de um sistema de informação do AAUFMG desenvolvidos para auxiliar as informações sobre o patrimônio universitário. Como parte de um sistema, as informações geradas têm como objetivo responder às necessidades de gestão integrada de informação que se pretende alcançar no AAUFMG, para ser posteriormente estendido para todo o patrimônio cultural e científico da UFMG. Nesse sentido, o sistema de informação contribui na elaboração de uma herança cultural ao reunir e organizar registros, transformando em informações que servem de referência para identificar e agregar valor. “A partir do valor atribuído, ações educativas e de difusão completam o vínculo com a comunidade, pois na medida em que esta se reconhece no patrimônio, ela passa a preservá-lo” (ALVES, 2012, p. 101). É importante ressaltar que a disponibilização do acervo na web fornece visibilidade, acesso e segurança ao acervo. A publicação das coleções também auxilia na pesquisa, uma vez que as bases de dados informatizadas desempenham importante papel no registro e na difusão de informações, particularmente quando disponíveis on-line (SILVA, 2015).

Nesta perspectiva, a UFMG deve adaptar-se às novas tecnologias de informação e comunicação, flexibilizando-se como instituição, identificando novas formas de preservar e conferir acesso às suas coleções, reformulando os seus processos e sistemas de gestão, de forma a abranger este “novo meio” como parte integrante da gestão de acervos, e integrando-se, por sua vez, na dinâmica cotidiana da Universidade.

Nossa pesquisa não pretende de maneira nenhuma esgotar o tema, mas objetivamos estabelecer subsídios para a discussão da necessidade da documentação para conhecimento e visibilidade dos acervos universitários, no caso, principalmente dos acervos de arte. O reconhecimento deste importante patrimônio traz à tona a necessidade de estabelecimento de políticas de

gestão no âmbito universitário e de um compromisso efetivo dos órgãos de direção na preservação destes acervos. A intenção é de refletir e acrescentar propostas e aspectos que possam estar na pauta das discussões da Universidade, aprimorando a organização, o controle e a gestão de seus acervos, ampliando a difusão de informações sobre objetos artísticos e criando políticas públicas que viabilizem o acesso e a preservação do patrimônio público.

Cabe ressaltar, que as discussões relacionadas aos modelos de gestão documental e gestão de conservação fazem parte de um contexto de longa duração que estabelece as bases da Ciência da Conservação na primeira metade do século XX a partir da atuação do Escritório Internacional de Museus e do Comitê Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações nas décadas de 1920 e 1930 (FRONER, 2016).

Atualmente, outros protocolos têm sido discutidos no âmbito do projeto de Produtividade em Pesquisa *Protocolos de gestão sustentável de acervos em museus: competências técnico-científicas para a definição de standards, recomendações e políticas públicas de salvaguarda*, desenvolvido por Froner junto ao CNPq. Discussões subsidiadas por reflexões e experiências anteriores, adaptadas a contextos distintos e compartilhadas por redes colaborativas, determinam a qualidade dos processos de gestão.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- ALVES, Juliana Rodrigues. *Patrimônio: gestão e sistema de informação*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BRASIL. Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do §3º do art. 37 e no §2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 18 nov. 2011.
- CABALLERO ZOREDA, Luis. A propósito del “sistema de documentación para museos”. *Boletín de la ANABAD*, Madrid, t. 33, n. 3, p. 493500, 1983.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHRISTISON, Muriel B. Professional Practices in University Art Museums. *Museum News*, Washington, DC, p. 3040, 1980.

COELHO, José Teixeira. Para um museu contemporâneo de arte. In: SEMANA DE MUSEUS DA USP, 2., 1999, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999. p. 2730.

COLLECTIONS TRUST. Documentation planning pack. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: https://www.obs-traffic.museum/sites/default/files/ressources/files/CT_Documentation_Planning_Pack.pdf. Acesso em: 19 out. 2016.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DYSON, Robert H. Public Education: The Experience of the University Museum at the University of Pennsylvania. In: SOLINGER, Janet (ed.). *Museums and Universities: New Paths for Continuing Education*. New York: Nucea; American Council on Education; Macmillan Publishing Company, 1990. p. 5980.

FRONER, Yacy-Ara. Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa, a retórica e o semiológico. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 165177, 2015.

FRONER, Yacy-Ara. Demandas históricas: a constituição da ciência da conservação e a formação do conservador-restaurador. *Conservar Patrimônio*, Belo Horizonte, n. 23, p. 1523, 2016.

FRONER, Yacy-Ara. *Memória e preservação: a construção epistemológica da ciência da conservação*. [S. l.: s. n.], 2007.

FRONER, Yacy-Ara. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GIL, Fernando Bragança. Museus universitários: sua especificidade no âmbito da Museologia. In: SEMEDO, Alice (coord.). *Coleções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil*. Porto: Universidade do Porto, 2005.

JORGE, Natália Maria da Costa; MEDEIROS, Filipa; RODRIGUES, Juliana; MEDINA, Susana. *Os vocabulários controlados na organização e gestão de informação sobre patrimônio cultural: orientações práticas*. [S. l.]: Grupo de Trabalho “Sistemas de Informação em Museus”; Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas, 2017.

JULIÃO, Leticia et al. *Acervo Artístico da UFMG: política de preservação no âmbito universitário*. Belo Horizonte: Escola de Ciência da Informação, UFMG, 2015.

JULIÃO, Leticia; PANISSET, Ana. Acervo Artístico da UFMG: o papel da museologia na gestão do patrimônio universitário. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA, 3., 2017, Belém. *Anais [...]*. Belém: Faculdade de Artes Visuais, 2017.

LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus. A documentação museológica entre a arte e a ciência. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia Niemeyer Matheus (org.). *Documentação em museus*. Rio de Janeiro: Mast, 2008. p. 2432.

LOURENÇO, Marta C. *Between Two Worlds: The Distinct Nature and Contemporary Significance of University Museums and Collections in Europe*. 2005. Tese (Doutorado em Museologia e História da Tecnologia) – École doctorale technologique et professionnelle, Conservatoire national des arts et métiers, Paris, 2005.

MARÍN TORRES, María Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Trea, 2002.

MEIRELLES, Lúcia Maria. Conclusões gerais do I Encontro Nacional de Museus Universitários. *Boletim do Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia, MG, v. 5, n. 9, 1992.

MENDONÇA, Lúcia Glicério. Museus universitários: de legisladores do saber a intérpretes de culturas. In: SEMEDO, Alice; NASCIMENTO, Elisa Noronha; CENTENO, Rui (coord.). *Atas do Seminário Internacional o Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*. Porto: Universidade do Porto, 2014. p. 8087.

MENSCH, Peter van. Society, object, museology. In: ICON. *Collecting Today for Tomorrow*. Leiden: Icofom, 1983. p. 2132.

PAASKOSKI, Leena; EKOSAARI, Maija; JANTUNEN, Sari. Checklist para uma política de gestão de acervos. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBAUFMG*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 200229, 2014.

PANISSET, Ana Martins. *A documentação como ferramenta de preservação: protocolos para documentação e gestão do Acervo Artístico da UFMG*. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

PAULA, João Antônio de (coord.). *Acervo artístico da UFMG*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; VIRUEZ, Guilma Vidas; DIAS, Mauro. Sistema de Informação em Arte e Atividades Culturais (Iara): aspectos políticos, institucionais, técnicos e tecnológicos. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 23, n. 3, p. 327334, 1994.

RIBEIRO, Emanuela Sousa. Museus em universidades pública: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, DF, v. 2, n. 4, p. 88102, 2013.

RIBEIRO, Maria das Graças. Universidades, museus e o desafio da educação, valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza, SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007. p. 2047.

SILVA, Camila Aparecida da. *Avaliação dos processos de catalogação em museus de arte: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

STANBURY, Peter. University Museums and Collections. *Museum International: University Museums*, [s. l.], v. 52, n. 2, p. 49, 2000.



O MUSEU NACIONAL ALÉM DO PAÇO:

TRÊS PROJETOS NO HORTO BOTÂNICO DA QUINTA
DA BOA VISTA

MARINA CORREIA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, BRASIL

Graduada em Arquitetura pela The City University of New York. Mestre em Arquitetura pela Harvard Graduate School of Design. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). É sócia do escritório Atelier de Arquitetura e Desenho Urbano e membro dos grupos de pesquisa Urbanismo, Crítica e Arquitetura (UrCA) da FAUFRJ e Pensamento Crítico e Cidade Contemporânea (PC3) da FAUUSP. Leciona projeto de arquitetura atualmente na Pratt Institute em Nova York. Lecionou anteriormente na Harvard University Graduate School of Design, Rhode Island School of Design e Spitzer School of Architecture – The City University of New York e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAUFRJ), onde coordenou a Ação Projetual: Museu Nacional.

E-mail: a.marinacorreia@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p242-267>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

17/03/2022

O MUSEU NACIONAL ALÉM DO PAÇO: TRÊS PROJETOS NO HORTO BOTÂNICO DA QUINTA DA BOA VISTA

MARINA CORREIA

RESUMO

O Paço Imperial, edifício sede do Museu Nacional do Rio de Janeiro, sofreu, em 2 de setembro de 2018, um grande incêndio que devastou boa parte de seu interior, comprometendo não apenas seu acervo, mas também as dinâmicas da comunidade científica que ali cotidianamente se reunia. Três projetos desenvolvidos em uma ação emergencial coordenada por professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAUFRJ) são apresentados com o intuito de revelar as especialidades do Museu Nacional e suas funções acomodadas além do Paço Imperial, no Horto Botânico da Quinta da Boa Vista. Trata-se de intervenções em pequena escala e de sutil visibilidade que compõem, a partir das premissas do projeto arquitetônico, uma análise crítica das condições espaciais e dinâmicas funcionais que envolvem a história e o presente do Museu Nacional. Será apresentado, inicialmente, o ponto de partida teórico e prático das intervenções, marcado pelo debate acerca do potencial crítico do projeto arquitetônico e suas formas de representação. Em seguida, algumas temáticas metodológicas para o desenvolvimento do projeto arquitetônico no ambiente universitário serão abordadas com o intuito de fomentar a participação discente e docente nos processos de transformação, manutenção e expansão da infraestrutura universitária pública.

PALAVRAS-CHAVE

Projeto de arquitetura, Patrimônio arquitetônico, Memória social, Museus universitários.

THE NATIONAL MUSEUM BEYOND THE PALACE: THREE PROJECTS IN THE BOTANICAL GARDEN OF QUINTA DA BOA VISTA

MARINA CORREIA

ABSTRACT

The Imperial Palace, headquarters of the National Museum of Brazil in Rio de Janeiro, suffered a major fire on September 2, 2018, which devastated much of its interior and compromised both its collection and the dynamics of the scientific community that gathered there. This paper presents three projects developed within an emergency action coordinated by professors from the School of Architecture and Urbanism of the Federal University of Rio de Janeiro (FAUUF RJ) to reveal the spatialities of the museum and its functions beyond the Imperial Palace, in the Botanical Garden of Quinta da Boa Vista. These are small-scale interventions of subtle visibility that make up, through the lens of architectural design, a critical analysis of the spatial conditions and functional dynamics involving the museum's history and present. First, it presents the theoretical and practical framework of the interventions, focusing on the debate around the critical potential of architectural projects and its forms of representation. Next, it addresses some methodological themes for developing architectural projects in academia to foster student and faculty participation in the processes of transforming, maintaining, and expanding public university infrastructure.

KEYWORDS

Architectural project, Architectural heritage, Social memory, University museums.

1 INTRODUÇÃO

O Paço Imperial, edifício sede do Museu Nacional do Rio de Janeiro, sofreu, em 2 de setembro de 2018, um grande incêndio que devastou boa parte de seu interior. O incêndio não apenas comprometeu o edifício histórico e seu acervo, mas também a comunidade científica que ali cotidianamente se reunia. Localizado na Quinta da Boa Vista, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, o museu é uma das instituições científicas mais antigas do Brasil e uma das mais importantes do mundo. A dispersão física dos recursos humanos e materiais em consequência do incêndio gerou uma demanda emergencial de restabelecimento e valorização de seu legado.

Em conjunto com professores, funcionários e a administração do Museu Nacional, três projetos foram desenvolvidos por professores e alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAUURJ) em uma iniciativa de apoio emergencial. Os projetos estão localizados no Horto Botânico, na Quinta da Boa Vista, uma área do campus universitário da UFRJ que, junto ao Paço Imperial, edifício sede do Museu Nacional incendiado, formam um conjunto de parques e edificações dedicados não apenas às funções clássicas de um museu, mas também à sua missão acadêmica. Os projetos para a nova Biblioteca Francisca Keller, Pavilhão de Laboratórios e Percorso Educativo são apresentados com o intuito de revelar as espacialidades do Museu Nacional em sua mais ampla

complexidade. Trata-se de intervenções em pequena escala e de sutil visibilidade que compõem uma análise crítica das condições espaciais e dinâmicas territoriais que envolvem a história e o presente do Museu Nacional. O processo de projeto adotou a investigação representacional como caminho para o partido arquitetônico. Apresentaremos, inicialmente, este ponto de partida teórico e prático das intervenções, marcado pelo debate acerca do potencial crítico do projeto arquitetônico e suas formas de representação. Abordaremos também algumas temáticas metodológicas para o desenvolvimento do projeto arquitetônico no ambiente universitário, com o intuito de fomentar a participação discente e docente nos processos de transformação, manutenção e expansão da infraestrutura universitária pública.

2 VISUALIZAÇÃO, ARQUITETURA E CRÍTICA

No ambiente cultural da arquitetura nos últimos anos é possível identificar a intensificação dos debates acerca da responsabilidade social da prática profissional e a busca de um sentido ético e político na investigação projetual arquitetônica. Essa inflexão é marcada internacionalmente por uma série de exposições que ocorreram na última década, como as Bienais de Arquitetura de Veneza, *Reporting from the Front* e *How Will We Live Together*, de 2016 e 2020, e a exposição do MoMA, em Nova York, *Small Scale Big Change*, de 2010.

Na segunda metade do século XX, houve um gradual afastamento da arquitetura de sua dimensão política, estabelecendo-se, assim, uma polaridade acentuada entre a prática profissional e a função social da arquitetura. No contexto do Brasil, pode-se reconhecer em projetos comunitários, ou “engajados”, um gradual enfraquecimento técnico e estético. O ambiente de discussão projetual frequentemente se reduz ao “mínimo possível” no domínio público, seja governamental ou não governamental, e é marcado pela supressão da dimensão experimental e crítica da disciplina. Sérgio Ferro (2004, p. 1) abordou esse desafio no contexto da atuação militante do grupo Usina, que busca subverter esse padrão através do aprofundamento da dimensão técnica do projeto: “a mistura de tecnologia avançada [...] com procedimentos bastante primitivos por vezes, rompe com a associação comum entre tais canteiros e pobreza técnica”.

O termo “crítico” nos debates teóricos da arquitetura a partir da década de 1970 é utilizado para designar abordagens que consideram a arquitetura como um sistema de crenças e valores e que explora a relação entre a arquitetura e os processos materiais vigentes na sociedade. O debate acerca do potencial crítico da arquitetura nas últimas décadas do século XX está atrelado à sua dimensão político-social: na medida em que a arquitetura é capaz de participar de um projeto socialmente ampliado – para além de efeitos de superação internos à disciplina, em contato com seu papel cultural mais amplo –, ela pode ser considerada crítica.

É importante ressaltar o papel central que a representação desempenha nesta discussão. Os modos de visualização de um determinado contexto físico e social, a maneira em que as informações se reúnem sobre uma superfície visualizada (seja bidimensional ou tridimensional) é protagonista do processo de interpretação crítica. As visualizações possuem também um potencial papel conciliador, pois reúnem numa proposta delimitada as complexidades e divergências que podem estar envolvidas nos processos de projeto.

O termo “contra-visualizações” é apresentado pelo teórico Neil Brenner (2018) como representações que buscam dissolver ideologias urbanas e questionar paradigmas e hierarquias vigentes. As contra-visualizações buscam desestabilizar as estruturas hegemônicas da ideologia urbana globalizada e podem ser entendidas como um trabalho de crítica destinado a abrir novos horizontes para a imaginação de padrões emergentes e caminhos da urbanização nas diversas geografias de nosso planeta (BRENNER, 2018). As hierarquias sócio-espaciais, muitas vezes subjacentes e implícitas, tomadas como óbvias e não questionadas, tendem a reiterar dinâmicas de poder e exclusão. A dissolução de ordens visuais, tanto em escala territorial quanto arquitetônica, é um projeto de representação, que reivindica a dimensão crítica do desenho como ferramenta capaz de informar os processos que regem o fazer da cidade contemporânea.

No campo da representação cartográfica, algumas investigações teóricas apontam para uma “política geral da espacialidade” e para o estudo cultural das formas literárias, artísticas e ideológicas do mapeamento. Segundo Bruno Bosteels (1998, p. 146), a relação entre a cartografia e a subjetividade artística está atrelada a sua capacidade de ordenar territórios existenciais desconexos. As múltiplas articulações do social e do subjetivo no

campo da cartografia exploram modelos capazes de revelar como o desejo e a produção, a loucura e o trabalho se cruzam no território.

Um mapa, então, nunca é apenas um espelho da natureza. Não é nem uma imitação adequada nem um reflexo transparente de um território estável já existente em outros lugares. [...] os mapas ainda são frequentemente avaliados em termos da sua exatidão referencial e científica em relação aos objetos representados, em vez de serem julgados como obras de arte pela sua eficácia ontológica e pragmática na criação e desmantelamento do ambiente, na criação de territórios existenciais [...] (BOSTEELS, 1998, p. 147).

Essa visão, mais difundida no campo da Crítica Literária e Filosofia, apenas recentemente tornou-se conhecimento comum entre os teóricos e historiadores da cartografia. O urbanista Charles Waldheim (1999), em *Aerial Representation and the Recovery of Landscape*¹, reitera essa noção, explicando a relação entre o projeto paisagístico e a representação paisagística como uma codependência, que pode ser entendida como um mecanismo para a construção do espaço:

O mundo é visualmente pré-fabricado através do seu potencial de ser visto. Talvez mais do que em qualquer outro campo ou empreendimento cultural, a representação da paisagem tornou-se sinônimo da própria disciplina, como se a paisagem só existisse através de sua representação² (WALDHEIM, 1999, p. 127, tradução nossa).

Segundo Waldheim (1999, p. 125), a partir do advento da fotografia aérea, a imagem cênica e pictórica foi substituída pela percepção métrica de uma vasta “superfície administrada”. O pictórico emoldurado, o ato de produção da paisagem na pintura, estabeleceu uma referência do que antes era inatingível. A fotografia aérea, como a cartografia, inaugurou uma nova época de imaginação da superfície do mundo, que mudou o significado e o status da prática do desenho da paisagem. O autor explica essa consciência como subjetividade aérea. A questão da representação, tal como apresentada pelo autor, não é apenas uma discussão teórica, mas também prática – relativa à nossa capacidade de imaginar e projetar novas espacialidades. A representação, seja através do desenho, pintura ou fotografia, é central para a definição de um espaço projetual mais amplo, que viaja além de uma

1 Representação aérea e a recuperação da paisagem, tradução nossa.

2. “The world is visually prefabricated through its potential for being seen. Perhaps even more than in any other field or cultural endeavor, the picturing of the landscape has become synonymous with the discipline itself, as if landscape only existed through its picturing.”

experiência óptica direta. O espaço não começa nem termina onde o olho pode chegar, mas envolve todos os meios de construir a nossa imaginação.

Estas abordagens evidenciam a importância do desenho no processo de formulação de novos imaginários culturais. A experimentação no campo do desenho deve ser entendida não apenas como recurso técnico e documental, mas como ferramenta de aproximação entre os campos da arquitetura, artes visuais, política e literatura. Um desenho crítico, como ponto de partida do processo projetual implica em que a realidade não seja entendida “a priori” mas sim desconstruída visualmente. Assim, poderá ser reformulada através de respostas projetuais capazes de aproximar a subjetividade e a estética do âmbito coletivo, de forma que a ética e o meio ambiente se encontrem.

3 DESENHO, PRÁTICA E ENSINO

No contexto universitário brasileiro, a produção do conhecimento projetivo apoiado em técnicas de visualização não chega a interagir diretamente com as práticas coordenadas pelos órgãos gestores. Os projetos de transformação, expansão e manutenção do patrimônio arquitetônico universitário público tendem a ser iniciados por administradores e escritórios universitários que, frequentemente, abordam desafios técnicos, logísticos e financeiros, em primeira instância e raramente disfrutam de espaços críticos de reflexão sobre o potencial mais amplo das intervenções. Há uma desconexão, que pode ser vista como uma oportunidade, entre as atividades de ensino de projeto e as ações projetivas do ambiente universitário e extrauniversitário público. Tais ações podem integrar de maneira aplicada o conhecimento ao qual os alunos se dedicam, fomentando assim uma relação mais estreita entre teoria, ensino e prática de projeto. Na busca pela inserção de pautas políticas e de fomento da função social da arquitetura no ambiente acadêmico, o vínculo com a prática profissional é fundamental.

Uma das tentativas mais bem-sucedidas de aproximação destas instâncias é o Grupo de Pesquisa em Projeto de Arquitetura de Infraestruturas Urbanas Fluviais – Grupo Metrópole Fluvial, pertence ao Laboratório de Projeto do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). O grupo tem como objetivo o estudo, fomento e difusão da cultura de projeto de arquitetura de infraestruturas de cidades fluviais. Inserido no eixo de extensão, o grupo colaborou com os Estudos de Pré-Viabilidade do Hidroanel Metropolitano de São Paulo, apresentado

à comunidade acadêmica através de seminários e exposições realizados na FAUUSP. A realização deste estudo é fruto do contato realizado em 2010 com o Departamento Hidroviário da Secretaria Estadual de Logística e Transportes do Governo do Estado de São Paulo, com o objetivo de estabelecer um acordo de cooperação técnica entre as duas instituições (GRUPO METRÓPOLE FLUVIAL, [20--]). Atualmente, o grupo participa de estudos para o Sistema de Transporte Público Hidroviário de Passageiros no Reservatório Billings, com a Prefeitura Municipal de São Paulo.

No contexto da FAUFRJ, destaca-se o Atelier Universitário Arquilab, uma estrutura de projetos estabelecida com o intuito de proporcionar uma experiência integrada de ensino. O Arquilab se dedica a organizar no âmbito acadêmico o desenvolvimento de atividades profissionais voltadas para a prestação de serviços para a sociedade de modo geral. Sua organização inicial foi impulsionada pela oportunidade de projetar um edifício de 3 mil metros quadrados destinado a abrigar laboratórios de pesquisa. A experiência envolveu professores e estudantes de mais de 20 cursos diferentes (ARQUILAB, 2006).

Estas iniciativas, que demandam um empenho constante de mediação entre recursos internos e externos à universidade, não desfrutam do devido reconhecimento e apoio institucional, devido a uma lacuna-chave que aflige a atuação do professor-arquiteto: o reconhecimento da atividade de concepção como um meio de Pesquisa Científica (LASSANCE et al., 2004, p. 20). Há uma fragilidade latente nestas estruturas em decorrência das exigências simultâneas de ensino e pesquisa (que não incluem *o projetar* propriamente, apenas a reflexão teórica acerca da atividade), e competem com a dedicação docente adequada às demandas do desenvolvimento de projeto de arquitetura pública enquanto atuação pedagógica. Vale ressaltar que a elaboração do projeto de arquitetura no ambiente de formação tende a ser extremamente laboriosa, posto que os alunos adquirem o conhecimento enquanto desenvolvem o projeto. A composição de equipes e o tempo de realização do trabalho são mais desafiadores do que na prática profissional, contexto em que a equipe técnica é dotada de um maior conhecimento adquirido *a priori*.

A Ação Projetual: Museu Nacional foi uma iniciativa de caráter emergencial organizada na FAUFRJ com o intuito de apoiar a reestruturação

espacial das funções acadêmicas do Museu Nacional, gravemente prejudicadas e temporariamente desabrigadas após o incêndio de 2018.

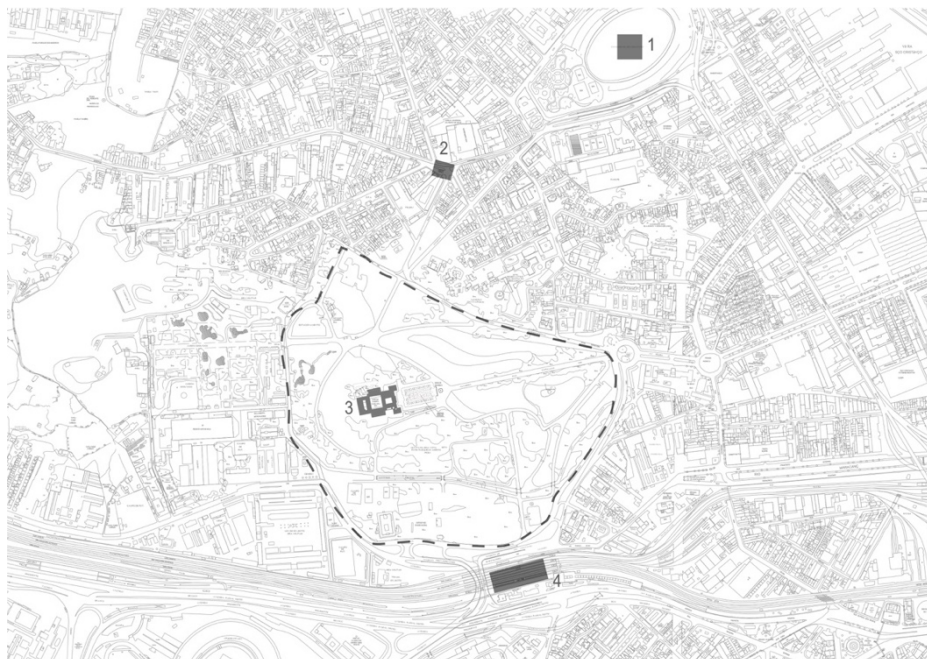
4 TRÊS PROJETOS NO HORTO BOTÂNICO DA QUINTA DA BOA VISTA

O incêndio do Museu Nacional, em setembro de 2018, pode ser entendido como a manifestação mais extrema e visível de um fenômeno gradual de afastamento da gestão pública do patrimônio cultural e memória social do país. Os agentes burocráticos implicados na preservação dos edifícios universitários compõem uma trama quase impenetrável que falha, por tempo, recurso e técnica, em acompanhar o processo de envelhecimento real das edificações. A renovação, tanto infraestrutural quanto espacial (os modos de uso do espaço, suas novas demandas e transformações), é lenta, e a vontade individual daqueles que vivem cotidianamente o abandono se enfraquece com o passar dos anos. Apesar disso, após o incêndio, houve uma mobilização intensa por parte de toda a comunidade de professores, funcionários e alunos do Museu Nacional para estabelecer uma nova ordem cotidiana, que viabilizasse imediatamente as funções mais fundamentais de operação dos departamentos científicos e administrativos que compõem o Museu Nacional. Muitos foram temporariamente acomodados nas edificações existentes no Horto Botânico, parcela da Quinta da Boa Vista que integra o complexo universitário da UFRJ.

A Quinta da Boa Vista está localizada na região central do Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, e tem como vizinhos os bairros Mangureira, Benfica, Caju, Santo Cristo e Maracanã (Figura 1). A região é marcada pela presença de algumas das principais vias elevadas de transporte da cidade, tendo sua borda sul contornada pelo eixo viário e a norte pela malha residencial. O Horto Botânico está localizado no canto sudoeste da Quinta, ponto mais próximo à estação de metrô local. Trata-se de uma área verde tombada por seus jardins históricos e valioso acervo botânico, onde também se situam algumas edificações, como a Biblioteca Central, Pavilhão de Aulas, Casa de Pedra e os edifícios do Departamento de Vertebrados e Botânica.

FIGURA 1

Contexto Urbano:
São Cristovão,
Quinta da Boa
Vista. Marcos
Urbanos 1 – Feira
de São Cristovão,
2 – Largo da
Cancela, 3 – Palácio
do Museu Nacional,
4 – Estação de São
Cristovão. Fonte:
elaborado por Equipe
Ação Projetual –
Museu Nacional³.



4.1 Biblioteca Francisca Keller

Uma das ações mais imediatas pós-incêndio foi a formação de uma comissão para a reconstrução da Biblioteca Francisca Keller do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), integrada pelos professores Carlos Fausto, Federico Neiburg, Olívia Cunha e a bibliotecária Dulce Carvalho. A Biblioteca Francisca Keller era considerada uma das mais importantes bibliotecas de Ciências Sociais do Brasil e da América Latina, que abrigava um acervo de cerca de 37 mil volumes. A comissão se movimentou rapidamente e em menos de três meses recebeu doações do mundo inteiro que compunham um novo acervo de quase 20 mil volumes⁴. Para acomodar a nova biblioteca, após enorme disputa espacial entre todos os departamentos que perderam sua capacidade operacional com o incêndio, foi cedida uma pequena sala de 110 m² no ponto mais longínquo do edifício da Biblioteca Central (Figura 2).

3. Amanda E. S. Lima, Ana Beatriz T. R. Passos, Arthur G. Frensch, Betina Albrecht, Bruno Kraemer, Esther A. M. C. da Cunha, Fernanda B. S. Alonso, Gabriela Casal, Gabriela da S. C. de Lima, João Polo B. de Oliveira, Leandro de J. da Silva, Luisa Voss, Marina Correia, Mariana Cruz, Miriam Lins, Murilo Nogueira, Rafael D. Acampora Leite e Vitoria Maia.

4. Mais informações sobre a iniciativa em: <http://www.bfkmuseunacional.org>.

FIGURA 2

Localização
Biblioteca Francisca
Keller no Horto
Botânico, Quinta da
Boa Vista. Fonte:
elaborado por Ana
Beatriz T. R. Passos,
Arthur G. Frensch,
Fernanda B. S.
Alonso, Luisa Voss,
Mariana Cruz e
Marina Correia.



Com o intuito de auxiliar a comissão no processo de restabelecimento de suas funções de acervo, consulta e administração, a Ação Projetual mobilizou um grupo de 18 alunos do segundo ano do curso de graduação (Figura 3) para iniciar a elaboração de um projeto para a pequena sala⁵. O objetivo era não apenas atender as demandas emergenciais da biblioteca, mas possibilitar, em novo contexto físico, a recomposição de uma atmosfera de convivialidade, fundamental para a comunidade do PPGAS que se encontra, até hoje, sem um espaço próprio de trabalho e encontros cotidianos.

FIGURA 3

Reunião do Grupo
Ação Projetual:
Museu Nacional.
Fotografia:
Marina Correia.



5. O grupo foi coordenado por Marina Correia (arquiteta e então professora efetiva do Departamento de Projeto de Arquitetura da FAU-UFRJ, autora deste artigo) com o apoio de Miriam Lins (arquiteta e então professora substituta do Departamento de Urbanismo e Meio Ambiente da FAU-UFRJ) e contou 18 estudantes do 2º ano da graduação sob a iniciativa “Ação Projetual: Museu Nacional”, posteriormente oficializado como projeto de extensão universitária. A equipe foi organizada em três grupos voluntários de alunos com participação em três níveis, integral (durante todo o ano de 2019), intermediária (durante as férias de verão e primeiro semestre de 2019) e inicial (durante as férias de verão no início de 2019). Equipe integral: Ana Beatriz Totti Rezende Passos, Arthur Frensch, Fernanda Bravo Silveira Alonso, Luisa Voss e Mariana Cruz. Equipe intermediária: Esther Azevedo Moreira Carneiro da Cunha, Gabriela da Silva Cândido de Lima e João Polo B. de Oliveira. Equipe inicial: Amanda Evelyn dos Santos Lima, Betina Albrecht, Bruno Kraemer, Leandro de Jesus da Silva, Murilo Nogueira, Rafael D. Acampora Leite e Vitoria Maia. A iniciativa contou com o apoio integral do professor Andrés Passaro, então chefe do Departamento de Projeto de Arquitetura, e com a participação pontual dos professores Ayara Mendo e Diego Portas.

A equipe desenvolveu, nas férias de verão de 2019, uma investigação arquitetônica em diálogo com a comissão do PPGAS, explorando diversas oportunidades de sobreposição entre as condições mais rígidas e funcionais e a convivialidade que se havia perdido com o incêndio, buscando viabilizar um novo cenário que interagisse de maneira ativa com a identidade e a história do PPGAS. O processo de desenho e as visualizações resultantes cumpriram duas funções fundamentais: conferir legibilidade a uma possível nova espacialidade expandida para além das bordas da sala e aproximar as diferentes instâncias administrativas dentro do Museu Nacional para a realização do projeto. O projeto abriu novas alternativas para a comissão e direção do Museu Nacional e viabilizou a negociação de áreas internas e externas adjacentes, com o potencial de triplicar a metragem original do projeto. O pátio do edifício do Museu Nacional incendiado cumpria a função de congregação da comunidade do PPGAS, e a possibilidade de ocupação de área adjacente externa se relaciona a essa história. Junto à Associação de Amigos do Museu Nacional, meses depois, foi iniciado um processo de captação de recurso que resultou na arrecadação de 220 mil reais para a realização da obra, que já foi iniciada.

A ilustração tridimensional (Figura 4) apresenta o conceito mais importante do projeto: a continuidade entre o interior da sala e as áreas externas. A representação sugere um elemento modular em transformação, que assume diversas condições no interior e exterior da sala e conversa com a paisagem da Quinta da Boa Vista.

FIGURA 4

Biblioteca Francisca Keller – diagrama conceitual com elemento modular conector entre espaços internos e externos. Fonte: elaborado por Equipe Ação Projetual – Museu Nacional.



Para a modulação da estrutura metálica, foi desenvolvido um sistema único de suportes para livros, em três configurações fundamentais: estantes verticais (soltas da parede, apoiadas no piso e no teto), estantes centrais auto-portantes e marquise horizontal interior/exterior. A estrutura metálica possui espaçamento duplo que dispensa prateleiras, explorando a materialidade mínima para a função estrutural robusta que os livros demandam. A marquise se expande para além do interior da biblioteca, através do jardim que compõe uma nova praça e alcança um pequeno edifício em ruínas, sugerido como novo espaço expositivo para os alunos do PPGAS. A obra de reforma do novo espaço para a Biblioteca Francisca Keller foi iniciada em 2019 e atualmente, aguarda a finalização da reforma do edifício da Biblioteca Central (onde está situada) para ser concluída.

O projeto foi concebido em duas etapas. A primeira etapa compreende a ocupação da sala (110 m²) e de sua varanda (35 m²) e possui capacidade para 22.300 livros, 24 alunos e 6 funcionários. A segunda etapa (Figura 5) prevê a obra de expansão do edifício da Biblioteca Central (iniciada em 2020 e interrompida devido à pandemia), a ocupação da sala adjacente (320 m²) e a expansão da marquise (32 m linear), e possui capacidade para 59 mil livros, 60 alunos e oito funcionários.

FIGURA 5

Biblioteca Francisca Keller – planta, segunda etapa.
Fonte: elaborado por Equipe Ação Projetual – Museu Nacional.



Uma das estratégias mais importantes do projeto foi a liberação do espaço central da função de acervo, de modo que áreas de uso mais informal pudessem acolher transições no tempo de leitura e convívio dos alunos (Figura 6). Nesse sentido, a marquise metálica suspensa cumpriu essa função de esvaziamento do centro, aproveitando o pé direito alto para acomodar parte do acervo.

FIGURA 6

Biblioteca Francisca Keller – Perspectiva interna. Fonte: elaborado por Equipe Ação Projetual – Museu Nacional.



O projeto executivo da primeira etapa incluiu o desenvolvimento de todo o mobiliário, elaborado em diálogo com os professores e funcionários do Museu Nacional (Figuras 7 e 8). A maior parte dos elementos foi fabricado em serralheria customizada de porte industrial, o que ajudou na redução dos custos de aquisição de mobiliário. A serralheria customizada viabilizou o aproveitamento pleno do potencial de acervo da sala, utilizando o pé-direito de 3,80 m (não comum nas linhas modulares mais econômicas disponíveis no mercado). A fixação das estantes no piso e na laje estrutural possibilitou também o afastamento dos módulos da parede, resguardando a estrutura da umidade intensa do Horto Botânico.

FIGURA 7

Detalhe construtivo das estantes em planta. Fonte: elaborado por Marina Correia.

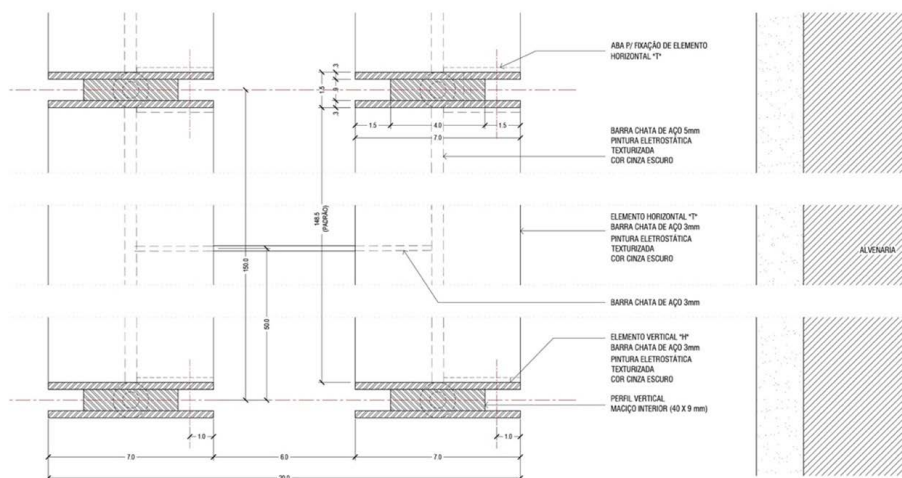


FIGURA 8

Alunos Arthur Frensch, Gabriel Gaspar e Ronaldo Lee e funcionários da biblioteca ao receber as estantes no Horto Botânico. Fotografia: Tomás Quadros.



4.2 Pavilhão de Laboratórios

Após o desenvolvimento do projeto da Biblioteca Francisca Keller, professores e a direção do Museu Nacional convidaram o mesmo grupo para auxiliar na elaboração de um projeto de reforma para o Pavilhão de Aulas, edificação existente no Horto Botânico que seria destinada a reunir os laboratórios dos vários departamentos do Museu Nacional em um único local (Figura 9). Recursos emergenciais haviam sido destinados ao projeto, mas sua disponibilidade requeria a comprovação de sua exequibilidade e compatibilidade orçamentária. Nesse contexto, o processo de orçamento do projeto de reforma da edificação existente foi central, sendo a visualização do projeto final importante para reunir, como acordo comum, os diversos departamentos que compõem o corpo científico do Museu Nacional. O mapeamento das demandas específicas de cada departamento foi coordenado pelo Prof. José P. Pombal Júnior (Setor de Herpetologia do Departamento de Vertebrados do Museu Nacional UFRJ) em diálogo com o grupo da FAUFRJ. Tratou-se de um projeto de integração desafiador, pelo caráter multidisciplinar dos laboratórios, dinâmicas de trabalho e especificidade técnica dos equipamentos. A colaboração foi celebrada entre a equipe pelo intuito de homenagear futuramente a zoologista e diplomata Bertha Lutz.

FIGURA 9

Localização do Pavilhão de laboratórios no Horto Botânico. Fonte: elaborado por Ana Beatriz T. R. Passos, Arthur G. Frensch, Fernanda B. S. Alonso, Luisa Voss, Mariana Cruz e Marina Correia.



O projeto de intervenção na edificação existente se define pela abertura de dois eixos principais no edifício, um longitudinal de acesso principal e outro transversal dedicado a áreas abertas multifuncionais (Figura 10). O principal objetivo foi integrar o edifício existente à paisagem exterior e ampliar as áreas comuns, provendo melhores condições de circulação e ventilação natural. Atualmente, o acesso ao edifício é pela fachada lateral. A relação com a rua principal foi ampliada pela criação de um novo acesso frontal (Figuras 11 e 12), através do pequeno lago existente, por uma ponte, que acentua a relação da edificação com a natureza.

FIGURA 10

Pavilhão de laboratórios – diagrama. Fonte: elaborado por Ana Beatriz T. R. Passos, Arthur G. Frensch, Fernanda B. S. Alonso, Luisa Voss, Mariana Cruz e Marina Correia.

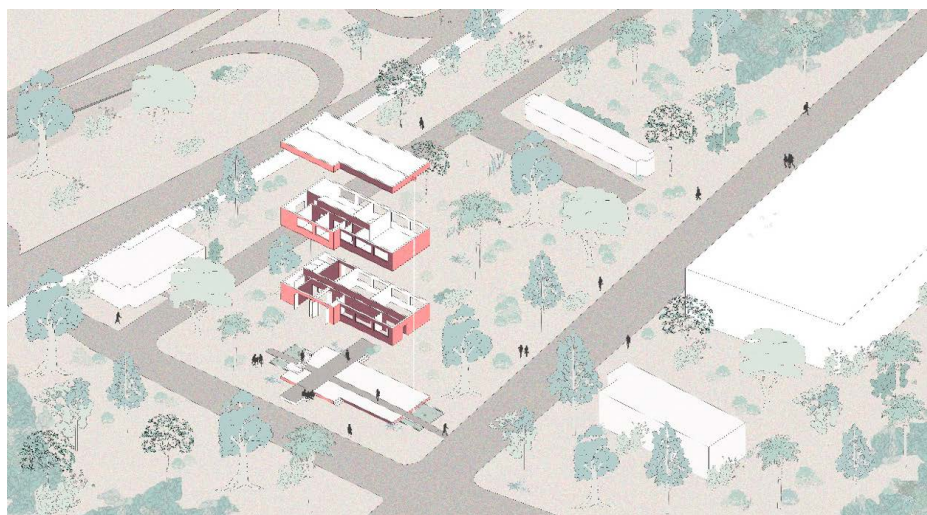


FIGURA 11

Edifício existente –
condição atual da
fachada norte.
Fotografia:
Marina Correia.



FIGURA 12

Fachada norte do
novo pavilhão de
laboratórios. Fonte:
elaborado por Ana
Beatriz T. R. Passos,
Arthur G. Frensch,
Fernanda B. S.
Alonso, Luisa Voss,
Mariana Cruz e
Marina Correia.



O projeto é orientado no eixo longitudinal pela reativação dos dois lagos existentes e, no eixo transversal, pela transparência e contato visual com uma grande árvore, ao redor da qual uma nova pavimentação, contínua com o interior do edifício, demarca um espaço de convívio ampliado. Os espaços flexíveis no eixo transversal são espaços de uso livre pelos funcionários dos laboratórios e poderiam também ser usados para reunir grupos de estudantes, tanto no interior quanto nas áreas externas.

A pesquisa preliminar sobre os parâmetros legais edilícios indicavam que o perímetro da edificação não poderia ser alterado, mas que intervenções nas fachadas e reconfigurações internas eram permitidas, posto que o edifício não é tombado. O projeto explorou também a adição de um terceiro pavimento, a partir da remoção da cobertura existente, com acréscimo mínimo de altura, mantendo, assim, as fachadas principais existentes (Figura 13). O acréscimo de área auxiliaria na distribuição das funções acadêmicas do museu em proximidade com as áreas de laboratórios.

FIGURA 13

Pavilhão de laboratórios – corte longitudinal que investiga a adição de um pavimento.

Fonte: elaborado por Ana Beatriz T. R. Passos, Arthur G. Frensch, Fernanda B. S. Alonso, Luisa Voss, Mariana Cruz e Marina Correia.



O caráter uniforme e monolítico da fachada frontal foi preservado e reativado pelo novo acesso (Figura 14). Nas fachadas laterais, propõe-se um novo sistema de aberturas e painéis leves, acoplados a uma estrutura metálica com proteção térmica que auxiliaria no controle ambiental do edifício que abriga equipamentos de alta tecnologia, que demandam um controle preciso de temperatura e umidade (Figuras 15 e 16).

FIGURA 14

Maquete de estudo
com novo eixo
de circulação no
pavimento térreo.
Fonte: elaborado
por Ana Beatriz T.
R. Passos, Arthur G.
Frensch, Fernanda
B. S. Alonso, Luisa
Voss, Mariana Cruz e
Marina Correia.

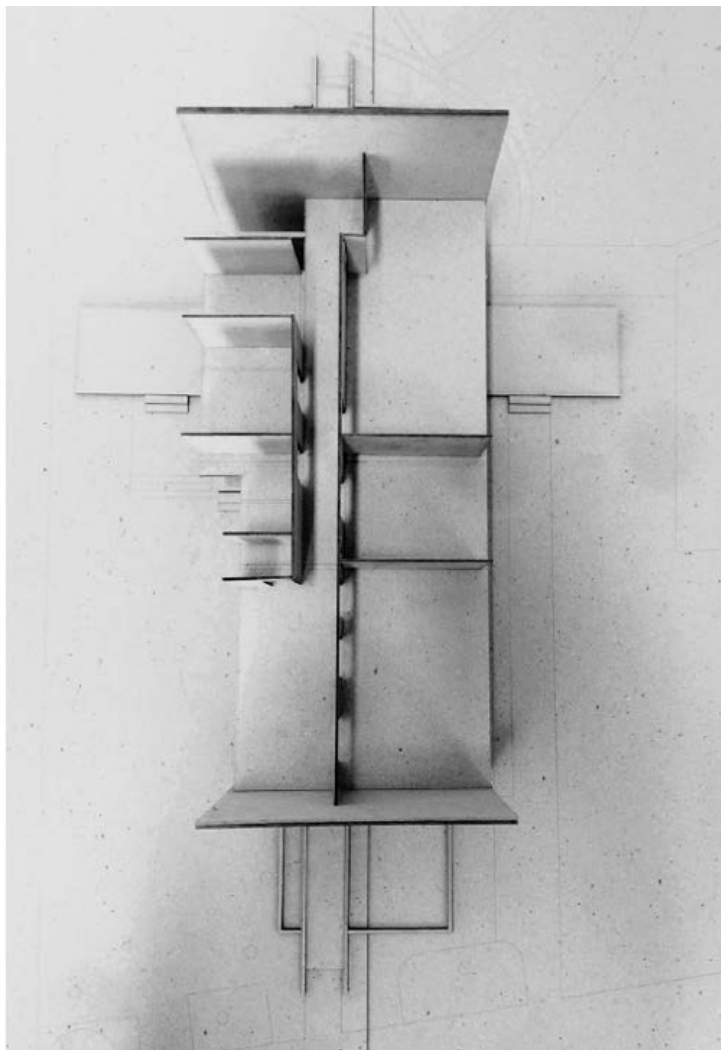


FIGURA 15

Fachada leste:
abertura de novo
eixo de circulação e
novo acabamento.
Fonte: elaborado
por Ana Beatriz T.
R. Passos, Arthur G.
Frensch, Fernanda
B. S. Alonso, Luisa
Voss, Mariana Cruz
e Marina Correia.



FIGURA 16

Vista lateral da
edificação existente.
Fotografia: Ana
Beatriz T. R. Passos,
Arthur G. Frensch,
Fernanda B. S.
Alonso, Luisa Voss,
Mariana Cruz e
Marina Correia.



4.3 Percurso educativo

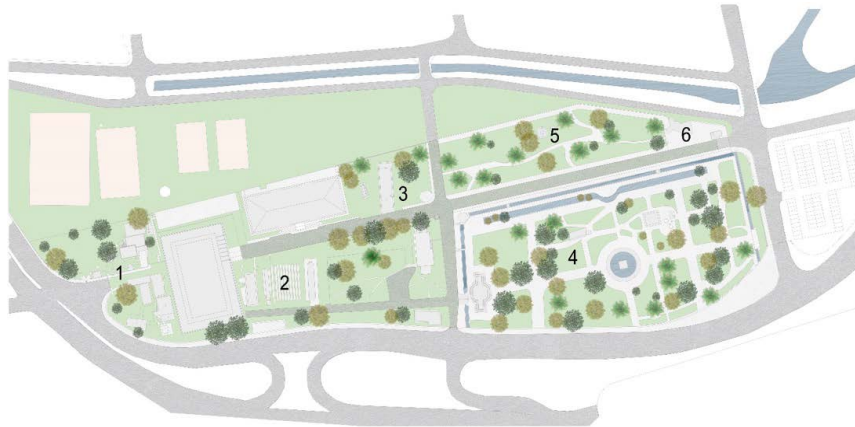
As análises do contexto dos dois edifícios no Horto Botânico, Biblioteca Central e Pavilhão de Aulas, foram aprofundadas num terceiro momento. A pedido da direção do Museu Nacional, a mesma equipe elaborou um projeto para um novo percurso educativo, que possibilitaria o uso do acervo botânico existente e a criação de novos espaços expositivos menores, conectados com as áreas externas para o recebimento de grupos escolares. O intuito era manter as portas do Museu Nacional abertas de maneira mais imediata e ambientalmente interativa. A região do Horto contém, atualmente, uma série de edificações em mal estado de conservação e subutilizadas. Assim, foi necessário revelar as possibilidades de interação entre espaços externos e edifícios para compor um percurso interativo com a flora existente: um museu ao ar livre.

O trabalho consistiu no levantamento de demandas e diretrizes para a realização do projeto, como um plano geral de intervenções, que incluiriam o restauro de algumas edificações existentes, melhorias em áreas pavimentadas e zonas de acesso. O projeto não se dedicou a elaboração específica de cada intervenção, mas visou estabelecer um parâmetro financeiro geral para o investimento e auxiliar em seu processo de viabilização. O levantamento das condições existentes e diretrizes implicou num processo de mapeamento do local (Figura 17) a partir de entrevistas com a equipe

técnica de manutenção do Horto, professores, funcionários e o escritório técnico do Museu Nacional⁶. O diálogo com o Departamento de Botânica foi também fundamental para identificar os principais focos de interesse do acervo e sua história, dando visibilidade ao potencial educativo da flora existente do Horto Botânico.

FIGURA 17

Centralidades mapeadas no Horto Botânico. 1 – Horto Leste, 2 – Horto Central Sul, 3 – Horto Central Norte, 4 – Baixo Horto, 5 – Horto Norte, 6 – Horto Oeste.
Fonte: elaborado por Arthur G. Frensch, Bruno Kraemer, Fernanda B. S. Alonso, Gabriela Casal, Mariana Cruz e Marina Correia.



O percurso educativo proposto foi organizado em seis centralidades: Horto Leste, Horto Central Sul, Horto Central Norte, Baixo Horto, Horto Norte e Horto Oeste. Para cada núcleo, foram propostas intervenções de pequeno e médio porte, consideradas fundamentais para a readequação e melhoria dos espaços internos e externos. A impossibilidade de construção de novas edificações, dado o tombamento de todo o perímetro do Horto Botânico, restringe a capacidade de expansão dos espaços disponíveis. A acomodação de novas funções educativas ou acadêmicas, previamente situadas no Paço Imperial, pode ser pensada apenas no interior das edificações existentes ou em áreas externas. Tornou-se fundamental o mapeamento dos usos atuais para ampliar a eficiência da organização interna dos edifícios.

Na região Horto Leste foi proposto um novo acesso, dedicado a grupos escolares. Foi proposta a reforma da cantina existente para ampliar seu uso e atender grupos escolares. Foi sugerida, também, a localização de uma nova área de apoio à manutenção em área semicoberta que atualmente acumula resíduos, com o intuito de remover este uso de edificações existentes para que possam ser direcionadas a novos usos. A intervenção inclui também

6. Parâmetros de restauro foram sugeridos por estes de forma preliminar e adotados na elaboração das diretrizes gerais de intervenção. O projeto elaborado não avançou às especificidades de cada edificação histórica de maneira pormenorizada. Se dedicou ao escopo de um mapeamento geral com diretrizes de intervenções gerais que pudessem auxiliar no processo orçamentário.

uma nova portaria para facilitar o fluxo de grupos escolares que utilizem o estacionamento localizado em frente ao portão atualmente usado para funções de serviço. O pequeno edifício desativado (Figura 18), já incluído no projeto da Biblioteca Francisca Keller, foi integrado ao percurso como novo espaço expositivo. Nesta área, foram consideradas ainda pequenas melhorias para integração visual e intervenção paisagística, de modo a orientar o visitante como novo acesso principal.

FIGURA 18

Horto Leste –
edificação existente
não ocupada.
Fotografia: Marina
Correia.



Na região Horto Central Sul foi identificada uma área de restinga a ser revitalizada e duas edificações existentes em estado precário de conservação, que poderiam ser restauradas para o uso expositivo (Figura 19). A região do Baixo Horto (Figura 20) é uma das mais importantes zonas da Quinta da Boa Vista, por seus jardins e edificações históricos, como a Casa de Pteridófitas e a pequena caixa d'água. A região Horto Norte possui vegetação mais densa e menor concentração de espécies a serem preservadas e foi incluída no percurso como uma área de exposições temporárias ao ar livre. O cuidado cotidiano de todas as regiões do Horto demanda o aumento da equipe de manutenção paisagística. Para tanto, foi também apresentada uma proposta de reforma do edifício existente chamado Pavilhão de Funcionários.

FIGURA 19

Horto Central Sul –
edificação existente
não ocupada.
Fotografia: Marina
Correia.



FIGURA 20

Baixo Horto –
edificação existente
não ocupada.
Fotografia: Marina
Correia.



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso educativo, assim como os projetos para a Biblioteca Francisca Keller e Pavilhão de Laboratórios, possui um caráter silencioso, de certa invisibilidade. São intervenções um tanto quanto cirúrgicas, marcadas por suas bordas estritamente delimitadas – restritas pelos perímetros edificados existentes – e pela busca de conexão entre os espaços internos e a flora.

Tanto nas edificações mais antigas quanto nas mais recentes, a intervenção se revela mais forte quando reconhece na simplicidade uma moldura adequada à exuberância da natureza ali presente. No contexto do Horto Botânico, a arquitetura encontra seu valor em se dispor a operar como um pano de fundo bem estruturado, que facilita a ordem da vida cotidiana.

É possível inferir que os projetos do Horto atingem uma dimensão crítica a partir da pequena escala e do reconhecimento mais cênico, do que métrico, de uma subjetividade inerente. Essa subjetividade se revela na tradução material – na literal escolha dos elementos arquitetônicos e paisagísticos – do valor histórico e afetivo dos espaços do Horto. Essa expressão é um processo de escuta e organização das diversas temporalidades sobrepostas e narrativas guardadas não apenas em documentos, mas na memória do corpo docente e funcionários do Museu Nacional. Trata-se de um processo de representação visual investigativo, que reposiciona as hierarquias espaciais em uma escala mais ampla, sensível às complexidades geográficas não apenas no sentido físico, mas também social e histórico. A transposição da imediatez de cada demanda específica é fundamental para um desenvolvimento coerente do Horto, que supere a “colcha de retalhos” de pequenos reparos e extensões. Esse processo, ensaiado de forma emergencial e preliminar pela Ação Projetual, requer uma postura arqueológica, dedicada a decifrar as múltiplas camadas históricas sobrepostas e esquecidas.

A valorização do patrimônio natural e arquitetônico do Horto Botânico, aqui apresentado a partir de suas centralidades atualmente pouco evidentes, requer um projeto amplo institucional de visibilidade e abertura, bastante desafiador de ser conduzido atualmente no contexto economicamente frágil das universidades federais brasileiras. Integrar um público mais amplo ao cotidiano do Horto, seu acervo histórico botânico e edificações que apoiam suas atividades de manutenção e visitação é um projeto fundamental que deve ser levado adiante com a mesma urgência que a recuperação do Paço Imperial.

Na busca por uma atuação disciplinar mais eficaz nos contextos de vulnerabilidade institucional e pública, se faz evidente a importância do caráter experimental da investigação arquitetônica. Ainda que a viabilidade financeira e lentidão processual projete uma enorme sombra sobre aquilo que pode ser imaginado, a redução do espaço imaginativo e provocador a priori acarreta o achatamento das propostas espaciais. Assim, a retomada

da função social da arquitetura pode ser pensada em nosso contexto universitário também a partir da reformulação das hierarquias institucionais, fomentando um cruzamento mais livre e horizontal entre as Faculdades e facilitando a contribuição do trabalho discente. O estreitamento das colaborações entre a administração universitária, outros órgãos públicos gestores e as faculdades de arquitetura e urbanismo públicas é fundamental para envolver a produção de conhecimento acadêmico nos processos construtivos.

REFERÊNCIAS

ARQUILAB. Infraestrutura de trabalho. *Arquilab Atelier Universitário FAUUFRRJ*, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://auarquilab.wixsite.com/arquilabfauufrj/sobre>. Acesso em: 13 jan. 2022.

BOSTEELS, Bruno. From Text to Territory. In: KAUFMAN, Eleanor; JON HELLER, Kevin (ed.). *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. p. 145174.

BRENNER, Neil. O Trabalho do Urban Theory Lab. Publicado pelo canal do Observatório das Metrópoles, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UPf4_Afs9pE&t=2s. Acesso em 9 mar. 2022.

FERRO, Sérgio. Nota sobre a usina. *Usina_CTAH*, Salvador, 2004. Disponível em: <http://www.usina-ctah.org.br/notasobreusina.html>. Acesso em: 13 jan. 2022.

GRUPO METRÓPOLE FLUVIAL. Carta de Apresentação. *Metrópole Fluvial*, São Paulo, [20--]. Disponível em: <http://www.metropolefluvial.fau.usp.br>. Acesso em 13 jan. 2022.

LASSANCE, Guilherme; LASSANCE, Patrícia F.; Elaine Garrido VAZQUEZ, Elaine G.; FARAH, Ivete; RODRIGUES, Paulo F. N.; PENTER, Pedro E. Prática profissional em ambiente acadêmico: associando pesquisa, ensino e extensão. *Revista FAU*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1823, 2013.

WALDHEIM, Charles. *Aerial Representation and the Recovery of Landscape*. In: CORNER, James (ed.). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural, 1999. p. 121152.



O MUSEU NACIONAL E A CONSTITUIÇÃO DA SAE:

ASPECTOS HISTÓRICOS DE SUA FUNÇÃO EDUCATIVA

FERNANDA DE LIMA SOUZA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Formada em Pedagogia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio),
mestre e doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Atua na Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional da UFRJ.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3394-5612>

E-mail: fernandalima@mn.ufrj.br

MARIA MARGARIDA GOMES, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Licenciada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),
mestre em Currículo e Ensino pela Universidade do Kansas e doutora em Educação
pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora Associada da Faculdade
de Educação (UFRJ). Atua no Programa de Pós-Graduação em Educação, no Mestrado
Profissional em Ensino de Biologia (ProfBio), no Projeto Fundação Biologia (UFRJ) e no
Laboratório do Núcleo de Estudos Curriculares (LaNEC), no qual coordena o grupo
de estudos "Currículos escolares, ensino de Ciências e materiais didáticos".

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8609-3898>

E-mail: margaridapl@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p268-295>

RECEBIDO

27/06/2020

APROVADO

23/06/2022

O MUSEU NACIONAL E A CONSTITUIÇÃO DA SAE: ASPECTOS HISTÓRICOS DE SUA FUNÇÃO EDUCATIVA

FERNANDA DE LIMA SOUZA, MARIA MARGARIDA GOMES

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir evidências sobre a constituição social e histórica da função educativa da Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional. Dialogando tanto com contribuições do campo do currículo relacionadas a estudos sobre as disciplinas escolares como também com literatura da área de educação em museus, busca-se argumentar sobre a importância da produção de coleções didáticas por esse setor e a respeito da construção da relação com as instituições escolares. Assim, procura-se trazer indícios sobre dois momentos marcantes da história dessa seção: a sua criação nas décadas de 1920-1930 e a socialização de objetos da coleção didática zoológica da SAE no tempo presente. Para isso, são articulados para análise trabalhos bibliográficos, relatórios sobre suas atividades e trechos de entrevistas com professores de ciências e biologia que vêm utilizando exemplares dessa coleção didática de zoologia. Desse modo, apresentam-se reflexões sobre aspectos sócio-históricos determinantes para a constituição dessa seção. Além disso, mostra-se como a relação do Museu Nacional com as escolas vem sendo construída ao longo de sua história a partir de mediações que incluem a produção e disponibilização das coleções didáticas de ciências da SAE.

PALAVRAS-CHAVE

Coleções didáticas, Museus de ciências e tecnologia, Educação museal, Museus universitários.

THE NATIONAL MUSEUM OF BRAZIL AND THE EDUCATION SECTOR: HISTORICAL ASPECTS OF ITS EDUCATIONAL FUNCTION

FERNANDA DE LIMA SOUZA, MARIA MARGARIDA GOMES

ABSTRACT

This paper discusses the social and historical constitution of the National Museum of Brazil's Education Sector (SAE) and its educational function. Based on contributions from the curriculum field related to school subjects and on literature about museum education, it defends the importance of teaching collections produced by this sector and examines the relations developed with school institutions. Hence, the text looks at two remarkable moments in the history of this sector: its creation in the 1920s-1930s and the socialization of its zoological teaching collection today. To do so, the analysis articulates literature on this sector, SAE activity reports and interviews with science and biology teachers, reflecting on social-historical aspects decisive for its creation. Moreover, it explores how the relationship between the museum and schools has been built throughout its history by producing and making available the SAE science teaching collections.

KEYWORDS

Teaching collections, Science and technology museums, Museum education, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, buscamos evidenciar a função educativa da Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional, destacando a produção de suas coleções didáticas de ciências e a dinâmica de sua relação com as escolas de educação básica. Procuramos resgatar aspectos do referido setor desse museu que possibilitam compreender a constituição histórica de sua função educativa.

Para tal propósito, lançamos mão de elementos sociais e históricos que envolvem a criação da SAE, em 15 de outubro de 1927, para dar ênfase à faceta educativa do museu institucionalizada pela formação do setor. Destacamos que a sua função educativa se constitui em uma relação histórica construída pelo Museu Nacional com as escolas. Essa relação vem acontecendo, principalmente, pela produção de materiais didáticos de ciências, desde as décadas de 1920 e 1930, para serem usados nas instituições escolares.

Argumentamos que a relação do museu com as escolas é firmada, principalmente, a partir do trabalho, fortemente mediado pelas coleções didáticas, que esse setor desenvolve historicamente com essas instituições. Compreendendo os currículos disciplinares de ciências e biologia como produzidos em meio às dinâmicas sócio-históricas de uma comunidade disciplinar (GOODSON, 1997), defendemos o Museu Nacional como partícipe de sua constituição, uma vez que é possível observar elementos de sua influência em práticas curriculares escolares de ensino de ciências. Em outras palavras, consideramos que educadores da SAE exercem influência sobre a comunidade disciplinar de Ciências.

Nossa análise é construída a partir de dois momentos: a criação da SAE nas décadas de 1920/30 e a socialização de objetos da coleção didática zoológica da SAE no tempo presente. Para isso, articulamos trabalhos bibliográficos produzidos sobre essa seção, relatórios sobre as atividades da SAE¹ e trechos de entrevistas com professores de ciências e biologia² que utilizam exemplares da coleção didática de zoologia da SAE.

Este estudo discorre sobre a função educativa do Museu Nacional a partir da SAE e de sua relação com as escolas. Articulada aos princípios

1. Referentes ao período de 1920 a 1930.

2. Realizadas no período de maio a junho de 2019.

da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)³ de pesquisa, ensino e extensão, a SAE procura promover uma educação museal, desenvolvendo ações junto a um público diverso e ainda a escolas e universidades. Ressaltamos a especificidade da educação museal, fortalecida também pela implantação da Política Nacional de Educação Museal (PNEM)⁴, que, dentre outras questões, destaca a importância da SAE neste cenário:

As ações educativas pensadas e implementadas no espaço museal emergiram como atividade de um setor educativo institucionalizado no Brasil em 1927, com o surgimento do então Serviço de Assistência ao Ensino do Museu Nacional, criado por Roquete Pinto. O Serviço tinha como missão auxiliar o desenvolvimento de práticas educativas que colaborassem com o aprendizado e com o currículo escolar (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2018).

O documento da PNEM conta com a apresentação de textos produzidos por diferentes profissionais do campo da Educação Museal. Conforme afirmam Costa et al. (2018, p. 74), a Educação museal é uma peça fundamental da educação geral na sociedade, “seu foco não está em objetos ou acervos, mas na formação dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os profissionais dos museus e com a experiência da visita”. Dessa forma, a “... Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos, sua emancipação e atuação consciente na sociedade com o fim de transformá-la ...” (COSTA et al., 2018, p. 74).

A esse respeito, dialogamos ainda com os estudos de Marcele Pereira (2010), Luciana Conrado Martins (2011), Paulo Rogério Sily (2012) e Hooper Greenhill (1999) para compreender as ações do Museu Nacional e da SAE no contexto da Educação Museal. Por outro lado, as teorizações de Ivor Goodson (1997) nos permitem entender as relações dessas ações com os currículos escolares.

Buscando elucidar a função educativa do Museu Nacional a partir de elementos que vêm constituindo sócio-historicamente a SAE, organizamos

3. O Museu Nacional é um museu universitário, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

4. “A Política Nacional de Educação Museal é produto de um processo iniciado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2010. O documento resultante é representativo da interlocução entre museus de todo o país, com o protagonismo de seus educadores. Essa ampla construção coletiva gerou a constituição de parâmetros, no intuito de impulsionar a área museológica brasileira e contribuir com a reflexão no cenário internacional” (ARAÚJO, 2018, p. 7).

o trabalho da seguinte forma: na seção 2 trazemos as reflexões sobre os currículos escolares e comunidades disciplinares com base nos estudos de Ivor Goodson (1997), destacando ainda a construção do acervo empírico. Em seguida, na seção 3, discorremos sobre aspectos históricos da construção da SAE, enfatizando o protagonismo de Edgard Roquette Pinto. Já na seção 4, abordamos a análise desenvolvida a partir de depoimentos de professores e trechos de relatórios produzidos pela SAE. E apresentamos as considerações finais na seção 5.

2 A ARTICULAÇÃO DA SAE COM OS CURRÍCULOS ESCOLARES DE CIÊNCIAS

Ivor Goodson (1997) compreende as disciplinas escolares como constructos sócio-históricos resultantes de disputas no interior de comunidades disciplinares. Portanto, são formadas em meio a conflitos e embates travados em torno da produção do conhecimento. À luz dessa perspectiva histórica, ressaltamos o processo dinâmico de construção das disciplinas escolares, que se constituem em meio a padrões de estabilidade e mudança relacionados à valorização de diferentes finalidades educativas propostas por grupos e subgrupos que atuam nas comunidades disciplinares em contextos históricos específicos. Na sua formação, as disciplinas escolares se configuram tanto a partir da manutenção de tradições e sofrem alterações.

A comunidade disciplinar é formada por grupos heterogêneos, no interior dos quais os sujeitos atuam discutindo e selecionando conhecimentos escolares:

A comunidade disciplinar não deve ser vista como um grupo homogêneo cujos membros comungam dos mesmos valores e definição de papéis, interesses e identidades. A comunidade disciplinar deve ser vista, sim, como um movimento social incluindo uma gama variável de missões ou tradições distintas representadas por indivíduos, grupos, segmentos ou facções (GOODSON, 1997, p. 44).

Essa comunidade tem papel fundamental nos processos de estabilidade e mudança relacionados às disciplinas escolares. O conhecimento é produzido no âmbito da comunidade disciplinar, mas não apenas naquele espaço, e sim também a partir da influência de fatores externos a essa comunidade. Fatores internos, ou seja, discussões no

interior da comunidade disciplinar entre os membros que a constituem; e fatores externos, relacionados a influências externas à comunidade disciplinar, como atuação das famílias, sistema e políticas de ensino, produção de livros didáticos, demandas de mercado e demandas sociais do momento vigente, incidem sobre as decisões tomadas no universo das comunidades disciplinares (GOODSON, 1997).

Por esse viés, a seleção de conhecimentos escolares que ocorre nas comunidades disciplinares envolve conflitos e embates entre os indivíduos da comunidade:

É dessa forma que determinadas retóricas sobre as disciplinas escolares são mantidas ou modificadas, numa junção de interferências internas e externas às comunidades, associando interesses materiais, idealistas e morais (GOMES, 2008, p. 176).

Os atores da comunidade disciplinar vão construindo retóricas que visam à obtenção de apoio ideológico e de recursos materiais. Neste caminho interpretativo, podemos compreender que as disciplinas são construídas “[...] social e politicamente e os atores envolvidos empregam uma gama de recursos ideológicos para levarem a cabo as suas missões individuais e coletivas [...]” (GOODSON, 1997, p. 27). No entanto, apesar dos conflitos e tensões em seu interior, compartilham momentos entre seus membros com objetivos comuns que possibilitam o fortalecimento da disciplina. Dessa maneira, em meio a acordos e negociações, tornam-se hegemônicos em determinado contexto sócio-histórico, os conhecimentos escolares que vencem as disputas curriculares (FERREIRA, 2005).

Acreditamos que pensar a função educativa da SAE implica pensar na relação do setor com os currículos escolares, atravessados pela definição dos conhecimentos preconizados para as disciplinas Ciências e Biologia no espaço de sua comunidade disciplinar. À luz das contribuições teóricas de Ivor Goodson (1997) sobre a constituição sócio-histórica das disciplinas escolares Ciências e Biologia em meio a disputas no interior de uma comunidade disciplinar, compreendemos o currículo como uma construção social, produzido por uma comunidade disciplinar. Nesse sentido, procuramos argumentar que os educadores e pesquisadores da SAE fazem parte da comunidade disciplinar de ensino de Ciências e Biologia, o que pressupõe considerar que conhecimentos valorizados pela SAE podem ser percebidos na produção de materiais didáticos e ações educativas valorizadas por essa comunidade disciplinar.

Promovendo o diálogo entre esses estudos sobre a constituição sócio-histórica dos currículos escolares de ciências e biologia com aqueles

sobre a educação museal, organizamos neste trabalho um acervo empírico construído a partir da articulação entre: (i) leituras da literatura sobre educação em museus e sobre o Museu Nacional; (ii) trechos de relatórios anuais da Seção de Assistência ao Ensino oriundos da época de criação do setor nas décadas de 1920 e 1930⁵; e (iii) trechos de depoimentos de professores que usam as coleções didáticas da SAE atualmente⁶. Desse modo, com base na análise desses elementos, buscamos discutir aspectos da construção histórica da função educativa do Museu Nacional por meio da constituição da SAE. Para isso, articulamos a dinâmica de relações entre a comunidade das disciplinas escolares Ciências e Biologia com a atuação dos educadores do Museu Nacional.

Ressaltamos que, no período de 1920 a 1930, selecionado para leitura dos relatórios, se deu a criação da SAE, assim como a produção de coleções didáticas, pelo Museu Nacional, para serem encaminhadas às escolas. Além disso, esse período também se relaciona ao Movimento de Renovação da Escola Nova, que contou com participação do educador criador da SAE, o que será destacado na seção 3.

Os relatórios produzidos pela SAE, nesse período, trazem as diversas atribuições do setor à época de sua criação e o quanto suas atividades se relacionavam à divulgação das Ciências Naturais em consonância com as ideias educacionais predominantes. Nesses documentos, eram descritas mensalmente as atividades desenvolvidas pela seção, além de trazerem dados quantitativos do movimento de material produzido e distribuído às instituições escolares, incluindo aulas de taxidermia⁷ ministradas pela seção a professores da educação básica, quantitativo de professores que usaram a sala de cursos do museu, número de aulas práticas ministradas aos professores com seus temas e pesquisadores naturalistas do museu responsáveis pelas mesmas, alunos e escolas atendidas, serviço de catalogação,

5. Foram analisados os relatórios anuais referentes aos anos de 1929 e 1930, recortando-se os aspectos articulados aos objetivos deste trabalho.

6. Extraídos da tese de doutorado concluída em março de 2020. As entrevistas realizadas são parte do projeto aprovado pelo Comitê de Ética.

7. Técnica de conservação de espécies por via seca conhecida como taxidermia. “O preparo de peles para exposição ou estudo denomina-se taxidermia. Tradicionalmente taxidermizam-se para coleções mamíferos e aves. Mamíferos menores (exceto morcegos) e a quase totalidade das aves são taxidermizadas definitivamente no campo” (MARTINS, 1994, p. 32).

conservação e classificação de material realizado, além de cursos sobre organização de museus escolares.

Além da análise dos relatórios, como instrumento de coleta de dados, de natureza qualitativa, optamos pela realização de entrevistas semiestruturadas, a partir das quais foram selecionados trechos dos depoimentos dos professores de Ciências e Biologia. Esses professores utilizam as coleções didáticas de zoologia da SAE, que, antes enviadas às escolas para montagem dos museus escolares, são agora emprestadas ao público. Assim, são produzidas, guardadas e expostas por instituições científicas e de ensino superior devidamente reconhecidas como fiéis depositárias do patrimônio genético brasileiro, como é o caso do Museu Nacional. Foram entrevistados nove professores, de diferentes instituições escolares, selecionados a partir de formulários de avaliação, sobre o uso que fazem do material, parte dos acervos da SAE.

Compreendemos, a partir de Ivor Goodson (1997), que as disciplinas escolares Ciências e Biologia se formam em meio a diferentes contextos sociais e políticos, atravessadas por processos históricos de atuação da comunidade disciplinar que designa sobremaneira sobre os conhecimentos escolares a serem valorizados. Ao abordarmos, neste estudo, que a formação da SAE implica em instituir a função educativa do Museu Nacional, destacamos que suas ações mostram sua participação na comunidade disciplinar de Ciências e Biologia, influenciando seus currículos escolares.

3 RELAÇÕES HISTÓRICAS DA SAE COM EDGARD ROQUETTE PINTO

Nesta seção, mobilizamos centralmente autores da área da educação em museus, particularmente Marcele Pereira (2010), Luciana Conrado Martins (2011), Paulo Rogério Sily (2012) e Hooper Greenhill (1999). Os referidos autores auxiliam a traçar um panorama histórico da criação da SAE, expondo suas atribuições e seu lugar no Museu Nacional, mostrando a sua importância para a institucionalização da educação em museus. Ainda que práticas educativas pudessem ser percebidas no Museu Nacional antes da criação do setor, em 1927, se instituía esse setor responsável oficialmente pelos processos educativos.

Partimos da distinção que Pereira (2010) apresenta entre dimensão e função educativa de museus para compreender como o Museu Nacional

institucionalizou sua dimensão educativa com a criação da SAE em 1927, transformando-a em uma função educativa específica. Concordando com a autora, destacamos que a dimensão educacional constitui uma das dimensões que acompanha o Museu Nacional desde sua criação.

Pereira (2010, p. 22) discute ainda as dimensões educacional contemplativa, cívica, democrática, escolar e socioeducativa, considerando que se relacionam e possibilitam “[...] um entendimento da dinâmica histórica dos museus com relação às questões educativas [...]”. A função educativa se insere na perspectiva de institucionalização das práticas educativas dos museus:

O museu tem várias dimensões que se complementam. A dimensão educacional, por exemplo, é inerente ao seu surgimento e o acompanha em todos os momentos de sua história. Essa dimensão passa a tomar contornos que vão além de uma aura educacional permanente quando o museu passa a requerer para si uma estrutura funcional que possibilite o exercício educativo de forma organizada com objetivos definidos. Ou seja, dá-se assim início ao processo de institucionalização de suas práticas educativas (PEREIRA, 2010, p. 19).

Nesse sentido, podemos considerar que, embora a dimensão educativa dos museus tenha se fortalecido e se tornado mais valorizada a partir do século XX, o Museu Nacional a mantém desde sua criação. Naquele momento, as preocupações educacionais eram perpassadas pela formação de uma identidade nacional, a construção de uma nação, a promoção da educação científica do povo, a difusão da História Natural e a instrução de um público seletivo, formado por cientistas, pesquisadores e naturalistas. No entanto, a sua função educativa é afirmada e fortalecida com a criação da SAE em 1927.

Dessa forma, concordando com Pereira (2010), a criação da SAE representou a transição de uma dimensão educativa pautada por uma aura educacional inerente à origem do museu, para a valorização de sua função educativa.

Compreendemos que o Museu Nacional nas décadas iniciais do século XX deu um grande passo para a educação em museus no Brasil, principalmente por inovar ao criar uma seção dedicada ao ensino, aos moldes das demais seções científicas do Museu. Significava a oficialização da prática educativa realizada pelo Museu Nacional desde o seu surgimento. Dessa forma, podemos compreender no exemplo

do Museu Nacional como se deu a mudança de perspectiva dos museus em que a dimensão educacional tida como inerente se transforma em função educativa institucionalizada. Mesmo compreendendo que estas perspectivas podem ser concomitantes, percebemos que a função educativa assume, na maioria dos casos, o controle das práticas educativas nos museus (PEREIRA, 2010, p. 16).

Então, a partir de 1927 passou a existir um setor no Museu Nacional responsável pelos processos educativos, sendo a educação museal concebida como um conjunto integrado de planejamento, sistematização, realização, registro e avaliação dos programas, projetos e ações educativas (COSTA et al., 2018). Desse modo, é constituída a ideia de que o museu possui um modo próprio de desenvolver sua dimensão educacional, pressupondo-se uma especificidade no fazer-pensar da educação em museus, que perpassa desde a constituição de equipes educativas até a existência de uma pedagogia própria associada a esse fazer (MÔNACO, 2013). Nesse sentido, Machado (2009) complementa que o setor responsável pela educação no Museu Nacional passou a desenvolver práticas educativas intencionalizadas, com propostas pedagógicas definidas. Em outras palavras, a função educativa se refere à existência de uma finalidade sistemática e comprometida com objetivos educacionais (COSTA, 2017).

Importante destacar ainda o momento de criação dos primeiros setores educativos de museus no mundo, influenciado, de certa forma, por projetos de construção de uma sociedade, pela perspectiva da educação pública, ampliação do acesso ao público, modernização social e divulgação da ciência como progresso e caminho para a resolução dos problemas, o que pressupõe a relação com as escolas, os professores e o público. Por exemplo, o setor educativo do Museu do Louvre foi criado ainda no século XIX, em 1880, seguido do Victoria e Albert Museum, na Inglaterra (MACHADO, 2009).

Importante lembrar que os museus – instituições científicas e de instrução pública – estavam inseridos no projeto de modernização da sociedade – leia-se projeto de expansão capitalista – marcado por uma perspectiva otimista quanto ao progresso da ciência e da tecnologia. Esta visão tinha na ciência a solução de todos os problemas e o melhor instrumento para construir uma sociedade civilizada e creditava à educação a responsabilidade pela adaptação do homem às exigências demandadas pelo processo de modernização. Assim, a educação tornara-se um signo de modernidade (MACHADO, 2009, p. 15).

Nesse cenário de criação dos setores educativos de museus, a Inglaterra influenciou a forma como a educação passou a ser compreendida nos espaços dos museus. Hooper Greenhill (1999) desenvolveu estudos sobre as origens dos serviços educativos dos museus ingleses, destacando que o alcance do papel educacional dos museus se alterou e ampliou profundamente nos últimos anos. No final do século XIX, as visitas escolares naquele país passaram a ser consideradas atividades educacionais, e os museus começaram a se organizar para receber as escolas, desenvolvendo cursos para a formação de professores, visitas monitoradas e montando kits didáticos para empréstimos às escolas, com animais empalhados, fósseis e rochas. Dessa forma, surgiram os primeiros serviços educativos organizados nessas instituições (MARANDINO et al., 2016; MARTINS, 2011).

Segundo Martins (2011), visitas escolares e *kits* para empréstimo fornecem indícios de como os setores educativos de museus começaram a ser estruturados. O papel educacional dos museus se fortaleceu nos séculos XIX e XX, momentos que coincidiram com a estruturação dos setores educativos dessas instituições, que passaram a estabelecer relação mais estreita com as escolas.

Ressaltamos também que, para responder às atribuições que lhe foram conferidas, os setores educativos foram utilizando recursos, programas, estratégias e atividades que acabaram se tornando comuns, tais como: organizar visitas explicadas; realizar cursos, palestras e conferências, especialmente para professores e alunos de cursos de formação; produzir materiais didáticos para uso do museu e das escolas; estruturar sistemas de empréstimo de coleções e materiais para as escolas; articular-se com o sistema formal de ensino de forma a desenvolver atividades educativas para professores e alunos que sejam coerentes com as necessidades curriculares (MACHADO, 2009, p. 55).

Podemos pressupor que essa demanda inicial de atendimento às escolas acabou por configurar os setores educativos dos museus. As coleções de pesquisa passaram a ser dissociadas daquelas para exposição, o que denota preocupação com a divulgação científica, com a socialização do conhecimento produzido no interior dos museus, reforçando o caráter público do museu a partir de um acesso cada vez mais ampliado. Além disso, afirma-se a função educativa com suas particularidades na apresentação das coleções ao público. Dessa forma, no bojo da criação da SAE, se instituía:

[...] uma separação entre educação e pesquisa, na medida em que este novo serviço deveria tomar para si as atividades relativas às ações educativas do Museu, principalmente as dirigidas para os estabelecimentos de ensino, deixando às seções as atividades de pesquisa científica (SILY, 2012, p. 12).

Tal compreensão da especificidade dos setores educativos torna importante dar destaque ao idealizador da SAE do Museu Nacional, primeiro setor educativo de um museu brasileiro. Roquette Pinto foi o primeiro chefe do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural⁸ (1927-1935), acumulando o cargo com o de diretor do Museu Nacional. Era antropólogo e educador, considerado o pai da radiodifusão. Defendeu que o acesso ao conhecimento científico fosse irrestrito, que todos tivessem acesso à ciência e ao ensino de história natural de forma igualitária, reconhecendo o papel educativo do Museu Nacional (COSTA, 2017).

Kóptcke, Lopes e Pereira (2007) investigaram as atividades de colaboração entre o Museu Nacional e as instituições de educação formal no período de 1832 até o final de 1927, um período em que tal articulação ainda não caracterizava uma ação sistemática. Ao analisarem arquivos do acervo do Museu Nacional, como regulamentos, regimentos, ofícios, relatórios e livros de visitantes, as autoras puderam observar indícios de colaboração entre o Museu Imperial e a instrução elementar da época. Com isso, as autoras expõem uma relação antiga do Museu Nacional com as escolas, indicando a presença da dimensão educacional na sua trajetória histórica.

No entanto, é a partir da criação da SAE, em 1927, que as ações se tornam sistemáticas, priorizadas as atividades pedagógicas, ganhando força a preocupação educacional e a divulgação científica:

Foi instalada uma sala de conferências, considerada uma das mais bem aparelhadas para o ensino de história natural utilizada principalmente pelas escolas. Foi remodelado o Horto Botânico e renovados os antigos laboratórios de Mineralogia que passam a integrar a seção de ensino. Em 15 de outubro de 1927, a seção de assistência ao ensino de história natural deu enorme impulso às atividades ligadas a esse setor dentro do Museu. Em 1932, 30 colégios e escolas públicas, totalizando 2.282 alunos, frequentaram a sala de conferências do Museu. Eram exibidos filmes e dispositivos. A organização do acolhimento ao público escolar

8. Nome atribuído ao setor à época da sua criação.

acontece no bojo do Movimento da Escola Nova (KÓPTCKE; LOPES; PEREIRA, 2007, p. 7).

Ressaltamos a importância, nesse momento, da atuação de Roquette Pinto no Museu Nacional marcada pela relevância de concepções científicas e sua socialização. O educador teve protagonismo nesse cenário político social, atuando no Movimento dos Pioneiros da Escola Nova, enxergando no museu um lugar de educação e ciência. Na década de 1930, o Movimento dos Pioneiros da Escola Nova constituiu um movimento liderado por educadores brasileiros, como Anísio Teixeira, Lourenço Filho e Fernando de Azevedo, que, influenciados pela discussão internacional sobre educação da época, se apropriaram de discussões teóricas e inovações práticas realizadas na educação europeia e norte-americana (PEREIRA, 2010).

O educador John Dewey foi um grande expoente dessa influência, defendendo uma educação para a vida, a experiência e a vivência do aluno. A valorização da experiência e da escola conectada com a vida, defendidos por John Dewey, em muito influenciaram o escolanovismo no Brasil. O filósofo destacava a importância dos museus como complementares das escolas, oportunizando experiências enriquecedoras para os estudantes. A Escola Nova influenciou fortemente as práticas da educação em museus (PEREIRA, 2010).

Sob essa influência, foram defendidas novas práticas educativas nas escolas, que se opusessem às práticas tidas como tradicionais. O movimento argumentava em favor de uma renovação no ensino, com valorização da experiência do aluno e uma educação que estimulasse os seus sentidos, partindo do concreto para o abstrato (VIDAL, 2003).

Também Edgard Roquette Pinto atuou nesse movimento, influenciado pelas concepções de educação disseminadas por ele. Estavam aí presentes concepções de educação que o educador trouxe para o Museu Nacional, caracterizando a forma como se concebia a educação e a ciência no museu. As práticas educativas do Museu Nacional foram, dessa forma, influenciadas por concepções trazidas por Edgard Roquette Pinto, apoiado por outros atores do Movimento de Renovação da Escola Nova, como Paschoal Lemme.

O Museu serviria como locus de experimentação para as ações educativas que Roquette acreditava. Adepto dos conceitos e preceitos da Escola Nova, movimento educacional internacional difundido na década de 1920 por educadores e filósofos, principalmente norte

americanos, Roquette seria um dos pioneiros que enxergariam no Museu um local para experimentação e para o exercício da aprendizagem a partir da observação e da prática como acreditavam os escolanovistas (PEREIRA, 2010, p. 130).

Essa proposição pode ser identificada nas relações que o Museu Nacional estabeleceu com as escolas. Por ordenação do governo brasileiro e demanda das escolas, nas décadas de 1920 e 1930, o Museu Nacional produziu coleções didáticas e quadros murais⁹ para as escolas, o que evidencia a relação de longa data construída com elas. Esses materiais eram fornecidos às escolas para auxiliar a prática dos professores (SILY, 2012, p. 217). Os museus escolares eram constituídos por objetos do Museu Nacional montados nas escolas:

Na Assistência ao Ensino de Ciências Naturais eram oferecidos para as escolas, além dos serviços já listados, materiais educativos e instruções para auxílio na elaboração de museus escolares. Aliás, é importante destacar as iniciativas de apoio que o Museu Nacional, por intermédio da Seção, oferecia às escolas. A procura era considerável e as iniciativas de surgimento destes museus eram absorvidas pelo Museu Nacional como uma conquista. Os museus escolares eram considerados objetivos da Seção de Assistência ao Ensino (PEREIRA, 2010, p. 141).

Foram produzidas e distribuídas coleções didáticas de zoologia, geologia e mineralogia, com o intuito de apoiar o ensino de ciências, em um momento em que se tinha como pressuposto que a população deveria ter acesso ao conhecimento científico e que era o museu que tinha autoridade para tal tarefa.

Podemos perceber que os primeiros passos do processo de institucionalização da educação museal no Brasil se caracterizam pelo estabelecimento de uma relação de dependência entre o Museu Nacional e as escolas (COSTA, 2017, p. 53).

Entendemos que, quando o Museu Nacional produziu materiais didáticos de ciências, durante o período de 1920 e 1930, para serem usados nas escolas, essa instituição museal passou a participar da formação dos currículos da disciplina escolar de Ciências, imprimindo ideias sobre o ensino relacionadas à importância do conhecimento de história natural nas produções desses objetos para o ensino.

9. Quadros compostos sobre folha de papel amidoado, com imagens em desenho e pintura em aquarela e breves textos explicativos sobre conhecimentos elementares de história natural (SILY, 2012).

Reforçando esse argumento, observamos que, já com a Reforma Benjamim Constant, em 1890, reforma do ensino para a Instrução Primária e Secundária no Distrito Federal após a Proclamação da República, o Museu Nacional era acionado a participar da implantação de um novo currículo para as escolas, que incluísse o ensino de história natural em meio a outras disciplinas científicas, empregando o método intuitivo¹⁰ de ensino (SILY, 2012, p. 254).

Isso mostra que, mesmo antes da criação do setor, o Museu Nacional já influenciava o ensino de Ciências nas escolas. No entanto, a tarefa educativa é transferida exclusivamente à SAE no momento de sua criação, sendo a mesma responsável pela preparação de coleções didáticas, ação antes realizada pelas demais seções do museu (PEREIRA, 2010).

Com base em Goodson (1997), argumentamos que o Museu Nacional assume historicamente o papel de uma instituição que tem influência nas construções curriculares de ensino de Ciências nas escolas. Seus educadores intervêm na comunidade disciplinar de Ciências e Biologia, com concepções pedagógicas difundidas pelo Movimento de Renovação da Escola Nova, o que se reflete também na produção de materiais didáticos. Para Goodson (1997), como vimos, o currículo e as disciplinas escolares devem ser percebidos como constructos sociais produzidos em meio à atuação nas comunidades disciplinares em torno dos conhecimentos escolares.

À luz dessas ponderações, podemos dizer que, à época da criação da SAE, os conhecimentos de história natural foram muito valorizados, assumindo o Museu Nacional uma importante responsabilidade pela sua disseminação. Assim, a sua função educativa é perpassada pela relevância que tinha o conhecimento da história natural a ser divulgado nas escolas.

No Museu Nacional, nas primeiras décadas do século XX, constatamos que a percepção de educação em museus e de função educativa passa inicialmente pela relação de prestação de serviços a favor da boa apropriação das ciências naturais pela escola, e se coloca a favor destas relações, servindo como mediador entre a escola e o conhecimento da História Natural (PEREIRA, 2010, p. 141).

10. O método intuitivo valorizava a aquisição de conhecimentos pelos sentidos. Era pela visão, tato, audição, paladar e olfato que a criança seria levada a conhecer o mundo que a cercava. O ensino seria realizado pelas “lições de coisas” – maneira como foi vulgarizado (VIDAL, 2003, p. 6).

O ensino de história natural é preconizado por Edgard Roquete Pinto, que argumentava que a sociedade tivesse acesso irrestrito a esse conhecimento. Tal valorização pode ser reconhecida no próprio nome da seção, em 1927, quando foi criada, o “Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural”. Dessa forma, os objetos produzidos para serem enviados às escolas carregavam essa perspectiva:

Esta seção surge com o objetivo de concentrar todas as iniciativas que o Museu já desenvolvia no campo da educação. O intuito era fazer com que as práticas realizadas sem caráter sistemático pudessem ser realizadas e potencializadas para a comunidade de professores e alunos que já frequentavam o museu e que demandavam ajuda e esclarecimentos acerca da História Natural (PEREIRA, 2010, p. 133).

Nas Figuras 1 e 2, expomos a sala de preparação e determinação de material do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural, à época de sua criação, em 1927. Nesta sala, eram preparadas as coleções didáticas para serem enviadas às escolas.

FIGURA 1

Sala de preparação e determinação de material da SAE, 1927. Fonte: Seção de Arquivo e Memória Museu Nacional (SEMEAR).



FIGURA 2

Sala de preparação e determinação de material da SAE, 1927. Fonte: Seção de Arquivo e Memória Museu Nacional (SEMEAR).



No período de 1920 a 1930, as escolas procuravam com frequência o museu em busca de informações e aulas para aprender a preparar as coleções e as técnicas para o cuidado com os espécimes colecionados (PEREIRA, 2010). Antes da criação da SAE, essas ações eram realizadas por diversas seções do museu. No entanto, com o surgimento do setor, essas atividades passam a ser exclusivas da seção de ensino.

Em certa medida, esse pode ser considerado um avanço pois caracteriza a importância das ações educacionais e, no intuito de desobrigar as outras seções com assuntos de ensino, concentrar todas as solicitações em lugar apropriado a questões educativas (PEREIRA, 2010, p. 137).

Julgamos relevante destacar que as ações do setor foram se ampliando até o tempo presente, em articulação com transformações na sociedade e novas demandas sociais. Nesse sentido, a SAE continua mantendo ações que caracterizam uma relação estreita com as escolas, buscando ainda atender a heterogeneidade de públicos visitantes do Museu Nacional e tendo suas ações pautadas pelas premissas da acessibilidade cultural, inclusão social, divulgação científica e democratização do Museu Nacional.

A busca por elementos que garantam à escola e à educação aspectos de qualidade, de democracia e de igualdade encontrou nos museus grandes parceiros. Em princípio um parceiro prestador de serviços complementares ao currículo escolar, no entanto, esse espaço de serviço contribuiu para a melhoria das práticas educacionais em nosso país e também inseriu nas escolas o hábito de buscar parceiros na empreitada

da educação. Hoje o universo destes serviços é outro. As possibilidades e situações esperadas desses serviços também são outras. A perspectiva de estar aberto a possíveis relações e a novas parcerias, porém, não mudou. Os setores educativos dos museus se mantêm atentos e receptivos a novas possibilidades de atuação (PEREIRA, 2010, p. 147).

Atualmente, a SAE desenvolve diversas pesquisas no campo da educação museal e projetos educativos que visam promover a popularização do conhecimento científico e a ampliação do alcance social, como o projeto de extensão “Clube de Jovens Cientistas do Museu Nacional: Ciência na Quinta”. A sua proposta é a formação de um clube de ciências com estudantes de escolas públicas municipais localizadas no território compartilhado com o Museu Nacional no Rio de Janeiro.

O projeto “O Museu vive nas escolas” visa proporcionar atividades educativas e culturais junto aos estudantes a partir da interação direta com as coleções didático-científicas da SAE e da mediação dialógica feita pelos educadores museais, mediadores e técnicos do Museu Nacional.

O projeto “Coleções didáticas da SAE” se relaciona aos cuidados e manutenção das coleções, além de envolver os procedimentos de empréstimo dos materiais. As coleções didáticas são ferramentas pedagógicas fundamentais no setor, utilizadas na maior parte das ações desenvolvidas em todos os projetos.

Já o projeto “O Museu Nacional ocupa a Quinta: encontros com a comunidade” busca promover ações de popularização da Ciência no parque da Quinta da Boa Vista. O projeto alcança público numeroso e os mediadores atuam na interação com os visitantes e na exposição do acervo das coleções didáticas da SAE. Na Figura 3, mostramos uma das ações deste projeto.

FIGURA 3

Encontros com a Comunidade.
Fonte: Frieda Marti, acervo pessoal.



4 RELAÇÕES HISTÓRICAS DA SAE COM OS PROFESSORES DE CIÊNCIAS E BIOLOGIA

Buscando compreender mais profundamente a construção social e histórica da função educativa da SAE do Museu Nacional, nesta seção, trazemos dados que complementam a argumentação de que esse setor reflete as ações de participação dessa instituição na comunidade disciplinar de Ciências e Biologia. São apresentados tanto depoimentos de professores¹¹, usuários das coleções didáticas da SAE no tempo presente, como também trechos de relatórios anuais produzidos pela seção nas décadas de 1920 e 1930¹². Acreditamos que esses documentos contribuem para ampliar a compreensão de aspectos relevantes da função educativa do Museu Nacional a partir de seu setor de ensino, bem como evidenciar a relação do museu com as escolas construída desde longa data e mediada pela produção de materiais didáticos de ciências.

Em um dos depoimentos dos professores entrevistados, o papel da SAE foi destacado como um planejamento coletivo da aula:

[...] isso eu achava fantástico. Esse amparo que existia dos profissionais da coleção, de saber o que você quer, quais são seus objetivos, o que você quer daquilo, quase que um planejamento coletivo da atividade, entendeu? [...] (professor Hugo)¹³.

Então existia um serviço de auxílio onde um profissional do museu sempre que eu fui fazer retirada do material a gente discutia objetivos que eu ia ter com aquele material, se eu precisava de um material A ou do material B e existia uma possibilidade de uma montagem bem customizada, digamos assim, para o que eu queria. Sempre me foi oferecido isso, sei lá, a gente pode montar de repente uma caixa com outros exemplares para essa atividade que você quer. Isso eu achava interessante (professor Hugo)¹⁴.

Essa ideia de um “planejamento coletivo” denota uma forma de perceber a relação entre o museu, representado pela SAE, e a escola. Ou seja, trata-se de um trabalho conjunto de planejamento de aula, em parceria,

11. Trechos de entrevistas com professores de Ciências e Biologia ocorridas no período de maio e junho de 2019.

12. Documentos produzidos pela SAE para envio à Direção do Museu Nacional que discorrem sobre as atividades desenvolvidas ao longo do ano.

13. Fonte: entrevista com professor Hugo. Arquivo de pesquisa Liga Acadêmica de Neurociências da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LaNEC/UFRJ).

14. Fonte: entrevista com professor Hugo. Arquivo de pesquisa LaNEC/UFRJ.

um impactando o outro, museu impactando a escola e escola impactando o museu. O currículo da escola norteia em certa medida o trabalho desenvolvido pelo museu, e o olhar e as práticas do museu também incidem sobre as práticas da escola.

Nesse contexto, a SAE seleciona, organiza e prepara material didático de Ciências e Biologia para ser usado nas escolas, o que pressupõe pensar que a demanda das escolas influencia o trabalho que o Museu Nacional desenvolve a partir de sua seção de ensino, observando ainda a existência de conhecimentos valorizados por esse setor a serem ensinados nas escolas. A ideia apresentada por esse professor a respeito de uma “montagem customizada” do material didático pela SAE parece indicar a inclinação do setor em selecionar o material que se encaixe dentro da proposta pedagógica do professor, de seu planejamento de aula, articulando-se aos seus objetivos pedagógicos.

A importância do empréstimo dos exemplares também é ressaltada na medida em que se compreende que “[...] nem todos os organismos poderão ser vistos na natureza [...]”¹⁵. O trabalho de empréstimo desenvolvido pela SAE também é valorizado como fundamental na afirmativa “[...] fiquei admirada com a quantidade de material disponível e a facilidade de empréstimo [...]”¹⁶ ou “[...] bom ter essa parceria com o Museu [...]”¹⁷ ou ainda que “[...] esse trabalho do empréstimo é fantástico. Divulgo aos outros professores de ciências da escola”¹⁸.

Uma explicação sobre como a SAE poderia contribuir para o trabalho desenvolvido em sala de aula também deixa clara a relevância do empréstimo das suas coleções didáticas:

[...] Ah, eu vejo mais especificamente no empréstimo dos lotes. Não consigo visualizar hoje um motivo que a seção poderia estar auxiliando. Mas como ela trabalha com empréstimo, acho que me ajuda dessa forma. Porque eu não acho ético eu sair pegando animais, insetos e mostrando para os meus alunos. Muitas vezes eu posso, por exemplo, levar para o Jardim Botânico e fazer com que eles vejam na natureza, mas nem todo animal está ali, nem todos os organismos estão ali ou são acessíveis para eles. Eu quero mostrar um animal marinho, eles não vão ter condições de fazer

15. Fonte: entrevista com professora Mariana. Arquivo de pesquisa LaNEC/UFRJ.

16. Fonte: formulário de avaliação nº 9, 2016.

17. Fonte: formulário de avaliação nº 92, 2017.

18. Fonte: entrevista com professor Franco. Arquivo de pesquisa LaNEC/UFRJ.

um mergulho. Então acaba que a seção facilita dessa forma, tornando mais acessível às pessoas, aos meus alunos [...] (professora Mariana)¹⁹.

O empréstimo de coleções didáticas de zoologia pelo setor constitui uma de suas facetas educacionais, que mostra essa relação antiga do Museu Nacional com as escolas. No momento do empréstimo, há uma interação entre os professores e os funcionários da SAE, que buscam esclarecer os objetivos e interesses do professor. Esse atendimento permite compreender o que o professor pretende com o uso daquele material em sala de aula²⁰. No blog da seção, o professor tem acesso a um formulário de agendamento para empréstimo, a partir do qual pode selecionar datas e horários disponíveis.

Mudança de procedimentos, em relação às atuais condições de trabalho, ocorreu em relação à seleção do material. Anteriormente ao episódio do incêndio²¹ do Museu Nacional, o professor tinha a opção de escolher os exemplares no dia agendado. Atualmente, como os objetos das coleções didáticas da SAE encontram-se alocados em diferentes laboratórios do Museu Nacional, os professores fazem uma seleção prévia do material pelo formulário de agendamento, e os funcionários da SAE separam. No dia agendado, os professores realizam a retirada do material.

Pelos relatórios anuais também pudemos observar a relação do Museu Nacional com as escolas, a partir da qual se destacou uma intensa participação do museu nos currículos escolares por meio, centralmente, da produção de materiais didáticos.

Ainda há pouco foi ali creada uma secção de assistência ao ensino de historia natural, feliz e louvável iniciativa do actual diretor, Dr Roquette Pinto, secção que vem se desenvolvendo rapidamente graças também, ao acolhimento que tem merecido de professores officiaes e particulares (RELATÓRIO ANUAL DA SAE, 1929, p. 19).

A importância dada à criação do setor pode ser vista ainda pelo depoimento de professores da educação básica observada no relatório anual da seção de 1930, no qual um professor de Biologia do Instituto La-Fayette elogia o museu pelo “grande trabalho científico que possui”

19. Fonte: entrevista com professora Mariana. Arquivo de pesquisa LaNEC/UFRJ.

20. Os objetivos, propostas e interesses do professor também são descritos nos formulários de agendamento.

21. Ocorrido em 2 de setembro de 2018.

(RELATÓRIO..., 1930). E ainda a valorização do setor na divulgação do conhecimento de história natural também é destacada:

Nada mais útil. O ensino de História Natural torna-se, assim, mais interessante, espelhados em exemplos concretos, levando ao estudante o hábito da observação, com o que aprenderá a conhecer as relações e dependências causas na natureza, melhor compreendendo a nossa própria vida, eivada de problemas que desafiam soluções (RELATÓRIO..., 1930, p. 19).

Ao analisar afirmações dos professores atualmente e aquelas referentes ao período de criação do setor, conforme exposto nos relatórios, podemos perceber a importância da seção de ensino, valorizada tanto pelo seu idealizador como pelas escolas. Estas reconhecem a importância do trabalho do Museu Nacional como difusor do conhecimento científico e da história natural.

Esses aspectos também são expostos nos depoimentos dos professores entrevistados. O esclarecimento de que “[...] criamos um gabinete de curiosidades para provocar o público para o olhar científico e curioso [...]”²² expressa bem a potência que os objetos, agrupados de determinada forma nos gabinetes de curiosidades, teriam para despertar o olhar científico e curioso dos estudantes. Os exemplares da SAE servem como recursos para despertar o interesse pela Ciência e pela História Natural, uma premissa que se aproxima das épocas de 1920 e 1930, quando o Museu Nacional produziu e enviou às escolas coleções diversas para apoiar o ensino de ciências, momento em que se tinha como pressuposto que a população deveria ter acesso ao conhecimento científico, sendo o museu a instituição que tinha autoridade para tal tarefa.

Por outro lado, entendemos que os sentidos de História Natural tão fortemente associados aos objetos zoológicos da SAE no espaço do Museu Nacional são reforçados na medida em que professores reconhecem o trabalho científico de pesquisa que envolve esses objetos. Ou seja, os professores reconhecem a existência de um trabalho de pesquisa por trás das coleções didáticas zoológicas, que implicam em procedimentos científicos, como catalogação e descrição dos objetos, expresso nos depoimentos a seguir:

Mas a gente não pode esquecer que a ciência começa na sua prática. Então primeiro o objeto, depois é o conceito, o conteúdo, o que for, né?

22. Fonte: formulário de avaliação nº 91, 2017.

Dentro dessa área aí, por exemplo, o Linneu, o Darwin, o Bates, o Muller, eles não criaram os conceitos, as teorias, as classificações pra depois aplicar na natureza, foi ao contrário... Então, assim, sempre é a primeira observação de um objeto, de um fenômeno, de uma paisagem... Ou seja, ela é a prática experimental primeiro (professor Hugo)²³.

[...] quando dou alguma aula de Ciências com a coleção principalmente, uma das coisas importantes que quero que eles aprendam é a importância do trabalho científico para a vida humana. [...] Então, ele entender através daquela coleção o trabalho científico, que aquela coleção faz parte de um trabalho científico [...] (professora Mariana)²⁴.

Além da importância atribuída ao conhecimento da História Natural, também as metodologias de ensino preconizadas pelo ideário da Escola Nova e por Edgard Roquette Pinto podem ser percebidas nas perspectivas dos professores que usam as coleções didáticas da SAE. Sob esse aspecto, o ensino concreto, por meio dos objetos, que promovam uma educação pelos sentidos, experimental, constituem elementos que sobressaem nas explanações dos docentes, como no depoimento da professora Luciene²⁵: “[...] mostrar de maneira palpável e diferenciada do que seria simplesmente uma projeção de forma a despertar o maior interesse dos alunos [...]”, ao se referir aos exemplares zoológicos da coleção didática da SAE.

Vimos nesta seção o valor dado aos procedimentos de empréstimo de coleções didáticas da SAE; os objetos dessas coleções invocando o caráter científico do Museu Nacional; a marca da História Natural nesses objetos, conhecimentos relevantes nas concepções dos professores; o reconhecimento da importância da criação da SAE e de suas ações para a sociedade, representada pelos professores e instituições escolares; e ainda os pensamentos pedagógicos difundidos pelo Movimento de Renovação da Escola Nova e defendidos por Edgard Roquette Pinto no Museu Nacional impactando as práticas docentes.

O Museu Nacional desenvolve atividades para as escolas, tendo as mesmas como foco de suas ações educativas, o que pode ser visto na sua dimensão educativa e que marca também as ações do setor após a institucionalização da educação em museus com a instituição da SAE, um setor que legitima os processos educativos no Museu Nacional, desenvolvendo a

23. Fonte: entrevista com professor Hugo. Arquivo de pesquisa LaNEC/UFRJ.

24. Fonte: entrevista com professora Mariana. Arquivo de pesquisa LaNEC/UFRJ.

25. Fonte: entrevista com professora Luciene. Arquivo de pesquisa LaNEC/UFRJ.

educação museal, com propostas pedagógicas sistematizadas. Como vimos, em outubro de 1927, Edgard Roquette Pinto criou o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional (SAE), institucionalizando a prática educativa no museu (SILY, 2012, p. 300).

Consideramos que os educadores da SAE vêm atuando ativamente no contexto socio-histórico estudado, intervindo na comunidade disciplinar de Ciências e Biologia, preconizando determinados conhecimentos que julgam os mais relevantes de serem ensinados aos estudantes, e, portanto, orientando ações e pensamentos que incidem sobre o currículo das disciplinas escolares Ciências e Biologia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos explorar a função educativa do Museu Nacional por meio da criação da SAE. Para isso, dialogamos com os estudos de Ivor Goodson (1997), particularmente no que diz respeito à perspectiva das comunidades disciplinares e ao caráter socio-histórico de construção dos currículos escolares. E ainda nos apoiamos em trabalhos do campo da educação museal, o que nos permitiu situar a SAE em um contexto socio-histórico relacionado à sua origem.

A análise tem por foco dois momentos da história do Museu Nacional: o primeiro, nas décadas de 1920/30, e o segundo, no momento presente. Desse modo, a literatura explorada dialoga também com trechos de depoimentos de professores e a análise de trechos de relatórios anuais elaborados pelo setor no período de 1920 a 1930.

Argumentamos que a constituição da função educativa da SAE se constitui como uma influência relevante no ensino de Ciências e Biologia a partir da valorização de conhecimentos de História Natural, expressos nas coleções didáticas de zoologia encaminhadas às escolas.

Dessa forma, compreendemos que a função educativa da SAE se constitui pela sua relação com as escolas, que, ainda que fosse possível de ser percebida antes da sua criação, passa a ser legitimada por esse setor, institucionalizando essa relação, se tornando o setor responsável pelo diálogo com as instituições escolares, pelo trabalho em colaboração com as escolas, por pensar os processos educativos do Museu Nacional, o que pressupõe uma relação estreita e um trabalho permanente com as escolas. Por esse

viés, é possível indicar que o Museu Nacional incide sobre os currículos escolares, tanto na época em que a SAE foi criada quanto atualmente.

Mais ainda, é possível também perceber que a SAE, que completou 94 anos de existência em 2021, apresenta uma trajetória histórica relevante que auxilia a pensar o próprio Museu Nacional e sua função educativa. A SAE vem, ao longo de sua história institucional, participando da comunidade disciplinar que socio-historicamente produz as seleções de ensino dos currículos escolares.

Diante do exposto, consideramos este estudo relevante, uma vez que dá ênfase a um setor educativo do museu reconhecido socialmente pelo seu pioneirismo no contexto de museus brasileiros. E, nesse sentido, o trabalho traz contribuições para refletirmos sobre a relação entre o museu e as escolas a partir da relação que a SAE construiu com elas desde longa data.

Assumimos que o foco nas décadas de 1920 e 1930 nos trouxe elementos que favoreceram a análise na medida em que permitiram destacar o contexto de criação da SAE, a intensa produção de materiais didáticos de Ciências e Biologia pelo Museu Nacional, o estímulo ao conhecimento de História Natural, articulados ao Movimento de Renovação da Escola Nova, com atuação marcante de Edgard Roquette Pinto.

Destacamos, por fim, o pioneirismo da SAE como o primeiro setor educativo de um museu no Brasil, o que se constitui como marco na institucionalização da educação em museus. Esse pioneirismo singulariza as ações do setor no cenário da educação em museus, legitimando e dando visibilidade às ações educativas dos museus de uma forma mais ampla. A SAE vem participando da comunidade disciplinar de ensino de Ciências e Biologia, da produção de ideais, concepções e práticas para os currículos escolares.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Marcelo Mattos. Apresentação. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, DF: Ibram, 2018. p. 7-8. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2022.

COSTA, Andréa Fernandes. Breve histórico da Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional: da institucionalização aos dias atuais. In: COSTA, Andréa Fernandes *et al.* *O lugar da educação nos museus*. Rio de Janeiro: Museu de Ideias, 2017. p. 49-59.

COSTA, Andréa Fernandes *et al.* Educação museal. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, DF: Ibram, 2018. p. 73-77.

Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FERREIRA, Márcia Serra. *A história da disciplina escolar ciências no Colégio Pedro II (1960-1980)*. 2005. 212 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, Maria Margarida. *Conhecimentos ecológicos em livros didáticos de ciências: aspectos sócio-históricos de sua constituição*. 2008. 250 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

GOODSON, Ivor. *A construção social do currículo*. Lisboa: Educa, 1997.

HOOPER GREENHILL, Eilean. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, DF: Ibram, 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2022.

KÓPTCKE, Luciana Sepúlveda; LOPES, Maria Margareth; PEREIRA, Marcelle. A construção da relação museu-escola no Rio de Janeiro entre 1832 e o final dos anos de 1927: análise das formas de colaboração entre o Museu Nacional e as instituições da educação formal. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo. *Anais [...]*. São Leopoldo: Unisinos, 2007. CD-ROM. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210562_5488a583a8a96556d2757196b1615377.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.

MACHADO, Maria Iloni Seibel Machado. *O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do Museu da Vida*. 2009. 250 f. Tese (Doutorado em Ensino e História das Ciências da Terra) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/31846>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MARANDINO, Martha et al. *A educação em museus e os materiais educativos*. São Paulo: GEENF/USP, 2016.

MARTINS, Luciana Conrado. *A constituição da educação em museus: o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia*. 2011. 390 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04072011-151245/pt-br.php>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MARTINS, Ubirajara. Coleção taxonômica. In: PAPAVERO, Nelson (org.). *Fundamentos práticos de taxonomia zoológica: coleções, bibliografia, nomenclatura*. 2. ed. São Paulo: Unesp-Fapesp, 1994. p. 19-43.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. *Educação museal: entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional*. 2010. 180 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/8298410/Educacao_museal_-_Marcelle_Pereira_dissertacao. Acesso em: 27 jun. 2022.

RELATÓRIO ANUAL DA SEÇÃO DE ASSISTÊNCIA AO ENSINO DE HISTÓRIA NATURAL DO MUSEU NACIONAL. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1930. Seção de Arquivo e Memória (SEMEAR)/Museu Nacional/UFRJ.

SILY, Paulo Rogério Marques. *Casa de ciência, casa de educação: ações educativas do Museu Nacional (1818-1935)*. 2012. 399 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/10322>. Acesso em: 27 jun. 2022.

VIDAL, Diana Gonçalves. Escola Nova e o processo educativo. *In: VEIGA, Cynthia Greive; LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. 500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.p. 1-9.



COLEÇÕES BIOLÓGICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA:

O PROGRAMA DE VISITAÇÃO NA SOCIALIZAÇÃO
DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO

MARIA AUREA PINHEIRO DE ALMEIDA SILVEIRA, UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, PORTO VELHO, RONDÔNIA, BRASIL

Doutora pela Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz (ESALQ/USP). Docente na Universidade Federal de Rondônia (Unir). Curadora da coleção de insetos com experiência na área de Zoologia, com ênfase em Entomologia.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9858-8794>

E-mail: aurea@unir.br

MARILUCE REZENDE MESSIAS, UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, PORTO VELHO, RONDÔNIA, BRASIL

Bióloga pela Universidade Estadual de Campinas, doutora pela Universidade Estadual Paulista. Docente e coordenadora do Laboratório de Mastozoologia e Vertebrados Terrestres. Curadora das Coleções de Vertebrados Terrestres da Universidade Federal de Rondônia (Unir).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8322-3327>

E-mail: messias.malu@unir.br

NARCÍSIO COSTA BÍGIO, UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, PORTO VELHO, RONDÔNIA, BRASIL

Biólogo pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), mestre em Botânica pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor na Universidade Federal de Rondônia (Unir). Implantou e foi curador do Herbário Rondoniense João Geraldo Kuhlmann.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3592-1171>

E-mail: narcisio@gmail.com
(continua...)

COLEÇÕES BIOLÓGICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA:

O PROGRAMA DE VISITAÇÃO NA SOCIALIZAÇÃO
DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO

(continuação)

ANTÔNIO LAFFAYETE PIRES DA SILVEIRA, UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA,
PORTO VELHO, RONDÔNIA, BRASIL

Engenheiro Florestal pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestre em Botânica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutor em Biologia Vegetal pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Curador do Herbário Rondoniense João Geraldo Khulmann.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5048-1100>

E-mail: antonio@unir.br

ALINE ANDRIOLO, UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, PORTO VELHO,
RONDÔNIA, BRASIL

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Conservação e Uso dos Recursos Naturais, técnica nas Coleções Zoológicas pela Universidade Federal de Rondônia.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2569-4075>

E-mail: alineandriolo@unir.br

CAROLINA RODRIGUES DA COSTA DORIA, UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA,
PORTO VELHO, RONDÔNIA, BRASIL

Bióloga com doutorado em Ciências Socioambientais pela Universidade Federal do Pará. Docente na Universidade Federal de Rondônia (Unir), coordena o Laboratório de Ictiologia e Pescas e a coleção de peixes.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1638-0063>

E-mail: carolinarcdoria@unir.br

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p295-316>

RECEBIDO

15/07/2020

APROVADO

19/05/2022

COLEÇÕES BIOLÓGICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA: O PROGRAMA DE VISITAÇÃO NA SOCIALIZAÇÃO DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO

MARIA AUREA PINHEIRO DE ALMEIDA SILVEIRA, MARILUCE REZENDE MESSIAS, NARCÍSIO COSTA BÍGIO, ANTÔNIO LAFFAYETE PIRES DA SILVEIRA, ALINE ANDRIOLO, CAROLINA RODRIGUES DA COSTA DORIA

RESUMO

A Universidade Federal de Rondônia (Unir) é referência importante relacionada à biodiversidade da Amazônia em razão de suas coleções biológicas, que apresentam significativo acervo com foco na região sul-ocidental do bioma. Essas coleções têm papel relevante para que a Unir se destaque no tripé ensino, pesquisa e extensão. Este artigo tem como objetivos descrever e refletir sobre o processo de implantação e implementação do Programa de Visitação às Coleções Biológicas da Unir, frente aos desafios de socialização do conhecimento da biodiversidade do estado de Rondônia; e relacionar as possibilidades e desafios para intensificação das atividades de extensão. As coleções e as ações na área de extensão foram estabelecidas na última década por meio do programa de visitas orientadas por roteiro interpretativo à coleção didática e acervos, e se intensificaram nos últimos anos (mil alunos/visitantes/ano). Os desafios para os próximos períodos envolvem produção de materiais didáticos mais interativos (físicos e virtuais), elaboração e promoção de atividades virtuais e curso de formação de monitores. Os resultados demonstram a importância de a ciência ir além dos muros da academia, e que ela deve ser transferida para toda a sociedade com metodologias apropriadas, em espaços formais e não formais de educação. Conclui-se que o conhecimento da biodiversidade local é favorecido com a presença de coleções biológicas e museus que podem ser acessadas pela população.

PALAVRAS-CHAVE

Coleções didáticas, Biodiversidade, Divulgação científica, Museus universitários.

FEDERAL UNIVERSITY OF RODÔNIA'S BIOLOGICAL COLLECTIONS: VISITATION PROGRAMS IN SOCIALIZATING SCIENTIFIC KNOWLEDGE

MARIA AUREA PINHEIRO DE ALMEIDA SILVEIRA, MARILUCE REZENDE MESSIAS, NARCÍSIO COSTA BÍGIO, ANTÔNIO LAFFAYETE PIRES DA SILVEIRA, ALINE ANDRIOLO, CAROLINA RODRIGUES DA COSTA DORIA

ABSTRACT

The Federal University of Rondônia (UNIR) is a key reference in relation to the Amazon biodiversity, represented in its biological collections, especially one biological material collection focused on southwestern Amazon. These collections play a key role in making UNIR stand out in the teaching, research, and extension tripod. This article seeks to describe and reflect on the implementation process of the UNIR Biological Collections Visitation Program, before the challenges of socializing biodiversity knowledge in the state of Rondônia; and list the possibilities and challenges for intensifying extension activities. The collections and their extension actions were established in the last decade by a visitation program of visits guided by an interpretative script of the didactic collection and archives, which have increased in recent years (1000 students / visitors / year). Challenges for the coming years involve producing more interactive teaching materials (physical and virtual), developing and promoting virtual activities, and providing training courses for monitors. Results show that the importance of science goes beyond academia, and must be disclosed to society through appropriate methodologies, in formal and non-formal educational spaces. Knowledge of local biodiversity is enhanced by the presence of biological collections and museums open to the population.

KEYWORDS

Didactic collections, Biodiversity, Scientific divulgation, University museum.

1 INTRODUÇÃO

A Amazônia é reconhecidamente o ecossistema de maior diversidade do planeta. Somente de plantas com sementes, são mais de 14 mil espécies estimadas na região (CARDOSO et al., 2017). Apesar disso, os jovens locais conhecem pouco sobre essa diversidade, sobre a dinâmica desse sistema e a importância dessa dinâmica para conservação da diversidade e manutenção dos serviços ambientais que ela oferece, como a diversidade ictíica dos rios amazônicos, que abastecem tanto a área rural quanto urbana das cidades, ou como essa diversidade de pescado é usada como fonte de alimento e renda em muitas comunidades (DORIA; LIMA, 2015).

Rondônia está localizada na região do arco do desmatamento (FEARNSIDE, 2005) e foi submetida à descaracterização ambiental antes mesmo de ter sua biodiversidade reconhecida pela ciência. Até o ano de 2017, 30% das áreas alvo de coletas botânicas foram desmatadas (STROPP *et al.*, 2020). Atualmente, o único registro da ocorrência destas espécies naquelas áreas são as coleções botânicas dos herbários onde foram depositadas (CARLEIAL; BIGIO, 2014).

Uma característica das florestas remanescentes em Rondônia é que elas estão em sua maioria dentro das unidades de conservação (UC). No entanto, 11 UC foram extintas recentemente (FEARNSIDE; CRUZ, 2018), e o cenário futuro é que essas áreas poderão sucumbir ao desmatamento caso não haja alteração no quadro de descaracterização da cobertura vegetal natural observado atualmente (FONSECA et al., 2020). Para além das espécies vegetais, este quadro alcança também os diferentes grupos de fauna.

Este cenário reforça a necessidade de conhecimento dessa biodiversidade e seus serviços ambientais prestados por ela, não somente pela academia, mas também por seus usuários diretos e indiretos. Para Wilson (1994, p. 22), “a diversidade biológica – ‘Biodiversidade’, como se diz hoje em dia – é a chave da preservação do mundo como o conhecemos”.

São muitas as definições e interpretações do termo “biodiversidade”, e registramos neste texto a definição de Edward Wilson, no seu livro *Diversidade de vida*:

A variedade de organismos considerada em todos os níveis, desde variações genéticas pertencentes a mesma espécie até as diversas séries de espécies, gêneros, famílias e outros níveis taxonômicos superiores.

Inclui a variedade de ecossistemas, que abrange tanto as comunidades de organismos em um ou mais habitats quanto as condições físicas sob as quais eles vivem (WILSON, 1994, p. 413).

O conhecimento da biodiversidade local muitas vezes tem como base coleções biológicas e museus, que são ferramentas importantes para garantir o registro e testemunhos adequados das informações das espécies e do histórico ambiental de uma região, atuando como fonte de informação tanto para academia como para a sociedade em geral.

Neste sentido, as coleções biológicas da Universidade Federal de Rondônia (Unir) são referência importante quanto à biodiversidade amazônica, apresentando significativo acervo biológico da região sul-ocidental do bioma¹. Apesar de recentes (com atividades intensificadas na segunda metade da década de 2000), apresentam um acervo com material biológico representativo de todas as regiões do estado e algumas regiões fronteiriças dos estados do Amazonas, Acre e Mato Grosso, além da fronteira com a Bolívia.

Essas coleções têm papel relevante para que a Unir se destaque no tripé ensino, pesquisa e extensão. Pesquisas realizadas subsidiaram a publicação de livros e artigos em periódicos que ressaltam sua importância no contexto da biodiversidade amazônica (CARLEIAL; BIGIO, 2014; OHARA et al., 2015; QUEIROZ et al., 2013; SILVA et al., 2020), e igualmente têm atuado como meio de ensino e extensão (CASTRO et al., 2019; COSTA et al., 2019) para os docentes e discentes dos cursos de Ciências Biológicas (Bacharelado e Licenciatura) e alunos de outras instituições de ensino em diferentes níveis.

As atividades de visitação às coleções iniciaram em 2013, em atendimento à demanda por parte de diferentes segmentos da sociedade. Primeiramente, de forma esporádica e informal, chegando à média de mil alunos-visitantes por ano, de diferentes níveis de ensino. Isso permitiu a institucionalização, em 2017, do Programa de Visitas Monitoradas às Coleções Biológicas da Universidade Federal de Rondônia, dando mais visibilidade às ações que vinham sendo desenvolvidas.

Aqui, pretendemos descrever e refletir sobre o processo de implantação do Programa de Visitação às Coleções Biológicas da Unir e seus objetivos, destacando a trajetória de implantação das coleções e a estruturação de uma sala de coleção didática visando à complementação da

¹ Informações em: <http://www.gpbiodiversidade.ro.unir.br>

visita. Pretendemos ainda refletir sobre as possibilidades de intensificação das atividades de extensão nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Ciências Biológicas, utilizando as coleções, mediante o contexto da curricularização da extensão. Por fim, destacamos os desafios futuros para envolver pesquisadores de outras áreas ou linhas de pesquisa para a missão de socializar o conhecimento científico da fauna e flora regionais.

2 IMPLANTAÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO DAS COLEÇÕES ZOOLOGICAS E HERBÁRIO

Em 2003, com os estudos para elaboração do Estudo de Impacto Ambiental/Relatório de Impacto Ambiental (EIA/RIMA) das usinas do rio Madeira, uma grande quantidade de material zoológico foi coletada no trecho de corredeiras do rio Madeira, entre as cidades de Nova Mamoré e Porto Velho. Paralelamente, a universidade recebeu a doação de um prédio de madeira, que manteve as coleções de referência destas coletas por sete anos.

As seis coleções biológicas científicas da Unir foram reconhecidas e institucionalizadas em agosto de 2009 (Portaria 556/Gabinete Reitoria/Unir), com o objetivo principal de manter representantes da biodiversidade do estado de Rondônia e localidades próximas em condições *ex-situ*, fornecendo informações à manutenção de bancos de dados de biodiversidade e subsidiando pesquisas em sistemática, biogeografia, evolução e ecologia. Espera-se, ainda, que o arquivamento desta biodiversidade oriente tomadores de decisão de políticas públicas ambientais.

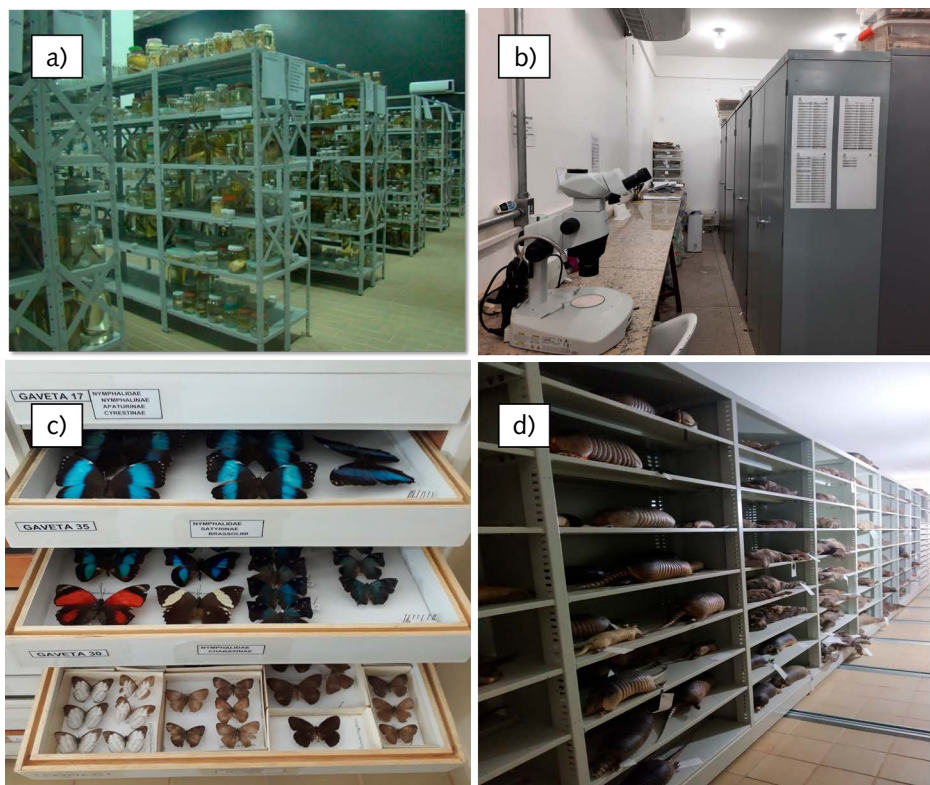
Os acervos salvaguardam cerca de 4.600 espécies representantes da biodiversidade de fauna e flora da porção sudoeste da Amazônia. A Coleção Botânica (Herbário) é composta por mais de 20 mil espécimes e 2716 espécies vasculares, o que representa mais de 70% das espécies registradas para Rondônia (BFG, 2015). A Coleção Entomológica possui cerca de 15 mil espécimes catalogados em 11 ordens, 27 famílias e 365 gêneros. A Coleção Herpetológica conta com 3.424 espécimes (sendo 1949 de anfíbios e 1475 de répteis) de 267 espécies; Coleção Ornitológica com 142 espécimes e 76 espécies. A Coleção Mastozoológica, com 986 espécimes e 119 espécies (há espécies crípticas de roedores e marsupiais cuja identificação taxonômica precisa ser confirmada), abriga o holótipo e parátipos de uma espécie de primata da família Pitheciidae descrita em 2019

(*Plecturocebus parecis*, o zogue-zogue de Parecis), além de parátipos de espécie nova de rato-de-espinho do gênero *Oecomys* do grupo *bicolor*. A coleção Ictiológica tem mais de 240 mil espécimes distribuídos em 1057 espécies que representam mais da metade do que se conhece entre os peixes da Amazônia (Figura 1).

FIGURA 1

- a) Coleção Ictiológica.
- b) Herbário.
- c) Coleção Entomológica.
- d) Coleção Mastozoológica.

Fonte: acervo do Grupo de Estudos da Biodiversidade da Amazônia Sul-Occidental, Unir.



Todo material recebido é preparado para ser incorporado nas coleções da forma mais viável e ideal para cada espécime, podendo ser via seca ou úmida. Os indivíduos armazenados em via úmida (peixes, anfíbios e répteis) são mantidos em álcool 70% em potes de vidro, com manutenção semestral. Os anfíbios e répteis passam por um processo de formalização de todos os tecidos a 10% em posturas adequadas ao manuseio e observação de características fenológicas tanto dorsais como ventrais, sendo somente depois conservados em álcool 70%. Os insetos são preservados em via seca com uso de alfinetes inoxidáveis e organizados em gavetas entomológicas. Os materiais em via seca, constituídos por aves, mamíferos e alguns répteis, como crocodilianos e quelônios de grande porte, são eviscerados e têm a pele preservada por borato de sódio (popularmente conhecido por bórax). Todos os dados

relacionados ao espécime (dados de campo, ecológicos e taxonomia) são arquivados de forma digital em planilhas, formando bancos de dados (BD) organizados separadamente para cada coleção. Entre as coleções zoológicas da Unir, a de peixes foi a primeira a aderir a um sistema de gerenciamento de coleção biológica, o Specify 6.7. Hoje todas estão implementando esse sistema.

Os dados uma vez inseridos no programa são exportados e passam por mais uma revisão antes de serem publicados na plataforma *on-line* Sistema de Informação sobre a Biodiversidade Brasileira (SIBBR), atendendo à Lei 13.123, de 20 de maio de 2015, que dispõe sobre o acesso ao patrimônio genético, sobre a proteção e o acesso ao conhecimento tradicional associado e sobre a repartição de benefícios para conservação e uso sustentável da biodiversidade.

O Herbário Rondoniense, João Geraldo Kuhlmann (RON), também institucionalizado em 2009, passou por processos um pouco diferente das coleções zoológicas. Além de receber o material oriundo das usinas do rio Madeira, recebeu a doação das plantas coletadas em 1996 e 1997 do Plano Agropecuário e Florestal de Rondônia (Planafloro) ampliando seu registro histórico (CARLEIAL; BIGIO, 2014). Desde 2013, desenvolve o projeto Flora de Rondônia em conjunto com o Jardim Botânico de Nova Iorque (NYBG), que tem permitido o incremento acelerado da coleção e a descrição de novas espécies (nesse período, foram descritas 11 novas espécies de plantas).

O acervo do RON possui a principal coleção de plantas de Rondônia, com suas mais de 20 mil plantas tombadas. As plantas são montadas em papel cartão 220 gr e condicionados em sala climatizada a 18 °C e umidade a 40%. O acervo se encontra digitalizado e disponibilizado em repositórios nacionais como o Herbário Virtual da Flora e dos Fungos² (INCT), Herbário Virtual Re flora³ e no SIBBR. Ter a coleção disponível remotamente facilita o acesso por qualquer pessoa, aumentando sua capacidade de extensão, além disso, as imagens possibilitam a identificação virtual. Somente em 2020 os dados do herbário RON foram acessados mais de 1 milhão de vezes.

A estruturação, qualificação de dados e o incremento de material biológico são necessários para a expansão, consolidação e relevância

² Disponível em: <http://inct.splink.org.br>. Acesso em: 20 jun. 2022.

³ Disponível em: floradobrasil.jbrj.gov.br. Acesso em: 20 jun. 2022.

local de uma coleção. Papavero (1994, p. 20) define coleção taxonômica como “reunião ordenada de espécimes mortos ou partes corporais desses espécimes, devidamente preservados para estudos”. Igualmente, ele destaca o valor cultural, científico e material que os países desenvolvidos direcionam às suas coleções, o que permite que grandes coleções de importância mundial estejam presentes em alguns desses países. O histórico da construção do patrimônio científico, de algumas áreas da ciência é suportado pelo material depositado nessas coleções, como destacado por Rangel (2009), que aponta a coleção Costa Lima como testemunho da consolidação da entomologia agrícola brasileira. O autor afirma que:

As coleções científicas constituem o testemunho e o banco de dados do conhecimento gerado pela pesquisa pregressa. Hoje, além de as coleções científicas se colocarem como fonte crucial de informação para diversas áreas, elas também se transformaram em herança cultural, em testemunho da rica história do descobrimento e da expansão da sociedade brasileira em seu território (RANGEL, 2009, p. 4).

Discorrendo sobre porque formar e manter coleções zoológicas, Zaher e Young (2003) destacam que as coleções salvaguardam a história natural de um local e documentam a expansão da sociedade no território e mantêm registros de espécies que hoje são extintas. Além disso, fazem parte da formação de vários profissionais, no entanto, os desafios de obter recursos financeiros para manutenção das coleções são inúmeros.

Deve-se destacar que as coleções biológicas da Unir são as únicas coleções científicas de todo o estado de Rondônia com grandes acervos, fato que as torna referência para pesquisadores, professores, divulgadores científicos e alunos de todo o estado.

3 O ESTABELECIMENTO DAS VISITAS MONITORADAS

As universidades têm uma tendência natural a abrigarem coleções e a Unir, através do curso de Biologia, que forma bacharéis e licenciados em Ciências Biológicas com ênfase em Meio Ambiente e Biodiversidade, seguiu a mesma tendência. Os discentes cursam disciplinas obrigatórias que contemplam conteúdos básicos de vários eixos, entre eles Diversidade Biológica e Ecologia, portanto, os conteúdos se relacionam com animais e plantas que são objetos notadamente relacionados a coleções.

Além de promover a manutenção de um rico acervo, geralmente contextualizando a diversidade biológica local e regional, gerando conhecimento e apoio às pesquisas científicas, as coleções funcionam como um instrumento promotor de educação ambiental, especialmente as coleções didáticas definidas por Papavero (1994) como um tipo de coleção que contém exemplares apropriados para serem expostos, destinados a atividades educativas, e comumente são encontradas em instituições que possuem cursos com temática zoológica. Ao implantarmos o programa de visitas monitoradas, buscamos qualificar as visitas às coleções da Unir, aproximando a universidade das escolas de Educação Básica, contribuindo para modificar as estruturas da educação brasileira e inserir o conhecimento científico no cotidiano de estudantes, de professores e da comunidade em geral, além de mostrar a importância desse acervo para o entendimento e a conservação dos ecossistemas e dos ambientes naturais no estado de Rondônia.

Algumas instituições com coleções com histórico antigo, como a de Malacologia da Universidade Federal de Juiz de Fora, vêm há mais de uma década e meia desenvolvendo projetos e ações educativas, e estas atividades são importantes para o reconhecimento da coleção por parte da comunidade (D'ÁVILA, 2016; QUADRA; D'ÁVILA, 2016). As coleções da Unir seguem a mesma linha de se estabelecer como promotora da popularização da ciência, com grande reconhecimento pela comunidade rondoniense.

Em um estudo realizado sobre os caminhos que se cruzam entre museus e universidades, Novaes (2019) verificou que geralmente as universidades abrigam coleções não vinculadas a museus, contudo, nestas são aplicadas as mesmas ações adotadas nas coleções museológicas. As ações extensionistas geram democratização da cultura científica e inclusão social. Na mesma linha de inclusão social, Barbosa e Moret (2020, p. 215) apontam que o “conhecimento é capaz de transformar bens e serviços, que quando distribuídos de modo justo promovem a melhoria da qualidade de vida”.

A crescente demanda espontânea de escolas (tanto da rede pública como privada) e instituições de ensino superior de Porto Velho para visitar as coleções levou os curadores a priorizar a estruturação de um espaço receptivo adequado tanto ao público quanto à conservação do valioso material biológico, havendo remanejamento dos espaços do prédio das Coleções Zoológicas para

a criação da Coleção Didática em uma sala de 43 m² utilizando material biológico dos acervos destas coleções (tombados ou não).

É importante salientar aqui a diferença entre os objetivos, custos, processos e métodos/técnicas concernentes a coleções científicas e exposições didáticas. Apesar do elevado custo para preparação de material biológico (principalmente em via seca, ou seja, taxidermia) e sua manutenção em condições adequadas em longo prazo, os processos envolvidos na elaboração de uma exposição didática são ainda mais complexos, pois, além da diferença de técnicas de preparação do material biológico, é preciso desenvolver um processo de linguagem textual, visual, tátil e de vivências para repassar informações e mensagens claras a um público-alvo muitas vezes de diferentes faixas etárias e níveis sócio/educacionais, o que demanda uma linguagem diferente à utilizada no meio acadêmico, exigindo adaptação de linguagem ou mesmo profissionais com diferentes expertises. Desta forma, nem toda instituição de pesquisa que abriga coleções científicas tem recursos humanos ou financeiros para a montagem de exposições didáticas, e nem necessariamente uma instituição educacional que tenha um espaço expositivo ou uma coleção didática precise abrigar coleções científicas.

Apenas para ilustrar a diferença de tratamento do material biológico entre estes dois contextos, no caso dos vertebrados terrestres, foi feita primeiramente uma triagem do material a ser destinado para a coleção didática – que poderia ser eventualmente manipulado ou tocado, com maior potencial educativo sobre diferentes interações ecológicas, como predação, competição intra e interespecífica, assim como temas relacionados à conservação, como conflitos humanos com predadores de topo e mesmo acidentes fatais com humanos, e um processo de aprendizagem empírico de técnicas de taxidermia artística (ou taxidermia educativa) pelos membros do Laboratório de Mastozoologia e Vertebrados Terrestres. A preparação das peças de vertebrados terrestres em posturas naturais, diferentemente da taxidermia científica, demanda materiais, técnicas e métodos totalmente distintos, e o ideal é que as peças sejam expostas em dioramas⁴, objetivo a ser alcançado em breve.

4 Apresentação artística, realista, de cenas da vida real em seu ambiente natural.

Com o crescimento do número de visitas e de visitantes observado a partir de 2016, foi necessário ordenar as visitas monitoradas para alcançar os objetivos propostos para a visitação. Dentro do Programa de Visitas Monitoradas às Coleções Biológicas da Unir, uma das primeiras ações foi a elaboração de um roteiro interpretativo uniformizando as visitas quanto ao objetivo e tema(s) a ser(em) desenvolvido(s). Os roteiros incluem a visita à coleção didática e aos laboratórios integrados às coleções.

Um meio interpretativo (trilhas em ambientes naturais, roteiros guiados em museus entre outros) propicia explicações sobre o meio ambiente (flora, fauna, geologia, história local, relações ecológicas, proteção do ambiente), e é um instrumento pedagógico que proporciona ao público, de modo especial crianças e adolescentes, uma aproximação com a realidade dos assuntos estudados, preenchendo as lacunas de um ensino excessivamente teórico e fatigante (VASCONCELLOS, 2000). O planejamento de um meio interpretativo deve considerar: localização; recursos naturais e culturais do local; configuração do acervo, objetivo e tema a ser desenvolvido (VASCONCELLOS, 2000).

Nessa sequência, o roteiro interpretativo proposto tem como objetivo central demonstrar a biodiversidade do estado de Rondônia e tratar das questões ligadas à conservação ambiental. As coleções surgiram a partir das coletas advindas dos estudos para elaboração do EIA/RIMA das usinas do rio Madeira, assim como animais oriundos do resgate de fauna destas hidrelétricas e duplicatas de plantas do Programa Planafloro. A questão ambiental permeia a humanidade desde sempre, e é ímpar que esse tema seja divulgado. Como Lins de Barros (2015, p. 47) relata, “a divulgação da Ciência assume um papel político de extrema importância atualmente. Ela é que poderá fornecer ao cidadão ferramentas para fazer uma escolha diante das propostas colocadas na mesa”.

Durante a visita ao herbário, os visitantes são instigados a pensar em quais plantas existem no estado de Rondônia, o que são espécies endêmicas, onde ocorrem, como funciona um herbário, entre outros. Nessa construção de ideias o público percebe as plantas que estão a sua volta, lembram-se de plantas da sua casa, das que estão nas ruas e das que comem, dessa forma, tentamos diminuir a cegueira botânica, que é um dos problemas atuais do conhecimento da biodiversidade vegetal no qual o grande público ou mesmo

acadêmicos de áreas ambientais não percebem as plantas que os cercam e como a vida é dependente das plantas (SALATINO; BUCKERIDGE, 2016). Neves, Bündchen e Lisboa (2019) realizaram um extenso levantamento dos trabalhos sobre a cegueira botânica e meios de como podemos superá-lo e apontam para um conjunto de metodologias, espaços formais e não formais de educação, onde professores da educação básica devem atuar conjuntamente para criação de políticas para diminuir a cegueira botânica.

Em relação à fauna, além da singularidade da fauna de Rondônia, que apresenta representantes típicos dos três biomas brasileiros (Amazônia, Cerrado e Pantanal), sua importância econômica e alimentar (principalmente os peixes), o impacto das grandes hidrelétricas na reprodução dos bagres migradores e da comunidade ictíica de modo geral, são abordados temas conservacionistas, como conflitos com predadores de topo de cadeia (ex.: onça-pintada, gavião-real ou harpia, jacaré-açú), entre outros.

A trajetória de recebimento de visitas segue agendamento, pois não há pessoal exclusivamente dedicado a recepcionar os visitantes. A forma de contato é via *e-mail* e contas nas redes sociais Facebook e Instagram. Os contatos para acessar a coleção estão disponíveis no site das Coleções Biológicas e do Departamento de Biologia da universidade, além de divulgação para os professores de Ciências e Biologia da rede pública e particular de ensino.

A experiência com a seleção de monitores indica que alunos envolvidos em laboratórios de pesquisa apresentam conhecimento prévio de diversos grupos, são comprometidos com as atividades e naturalmente se integram ao programa como monitores voluntários. A base da educação escolar é a pesquisa e, através dela, é possível desenvolver no aluno o questionamento sistêmico e reconstrutivo da realidade (DEMO, 2011). Essa reconstrução compreende o conhecimento inovador e sempre renovado, tendo como base a consciência crítica. Dessa forma, o aluno-pesquisador inclui sua própria interpretação e formulação pessoal nas diferentes etapas das atividades desenvolvidas.

Para os monitores, um dos primeiros desafios foi desenvolver habilidades de fala e exposição de ideias que envolvessem a atenção do visitante e, desta forma, atraí-lo para a temática da exposição. Barros, Langui e Marandino (2018, p. 14), investigando a prática de monitores e fornecendo subsídios para a formação, “[...] compreendem a monitoria

como uma experiência bastante proveitosa que pode enriquecer a formação do monitor ao agregar habilidades, técnicas e conhecimentos que constituem sua trajetória profissional”.

Outro desafio é lidar com o que o visitante espera da visita e a contextualização com o conhecimento prévio que cada um traz consigo. Conforme Oliveira et al. (2014), os alunos habitualmente tratam as visitas como passeios e ao investigar visitas guiadas em um museu de geodiversidade, eles consideram que o meio termo entre um passeio meramente contemplativo e o rigor de uma aula formal foi o ideal para a situação. O trabalho de Mendonça, Guimarães e Sousa (2014) destaca a importância das visitas de alunos à coleção de invertebrados da Universidade Federal de Sergipe, pois, além da associação da prática com a teoria, o aluno se depara com objetos da realidade da qual ele faz parte.

Nesse sentido, os insetos, répteis, aves e mamíferos foram montados em quadros, taxidermizados de maneira artística com a finalidade de dar um toque estético à exposição, para atrair a atenção do visitante (Figura 2). Essa proposta é ressaltada por Marandino e Laurini (2018) como uma estratégia de acentuar os objetivos de comunicar e ensinar em um museu. Na avaliação de Pozenato et al. (2016) para os visitantes do museu em Caxias do Sul, o que mais se destaca são os diferentes animais taxidermizados.

FIGURA 2

Coleção Didática da Universidade Federal de Rondônia: a) taxidermia artística de algumas aves; b) exposição de entomologia; c) mamíferos representativos da Amazônia. Fonte: acervo do Grupo de Estudos da Biodiversidade da Amazônia Sul-Ocidental, Unir.

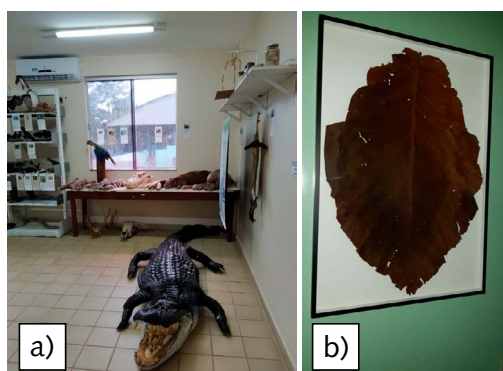


O tamanho dos exemplares também recebe atenção (Figura 3). Estão presentes na exposição da Unir um jacaré-açu – *Melanosuchus niger* Spix, 1825 de 4,1 m de comprimento original; uma harpia, ou gavião-real – *Harpia harpija*

Linnaeus, 1758 –, maior ave de rapina brasileira; uma onça-pintada *Panthera onca* Linnaeus, 1758 – maior predador terrestre das Américas; e uma folha de *Coccoloba gigantifolia*, espécie recentemente descrita por Melo, Cid Ferreira e Gribel (2019) para as florestas ombrófilas da bacia do rio Madeira. Estes espécimes em particular chamam a atenção dos visitantes e são alvo de curiosidade e de muitas perguntas durante as visitas. A atenção despertada é a oportunidade utilizada pelos monitores para discorrer sobre sua biologia, distribuição, interação com outras espécies, conflitos com humanos e a forma como estes exemplares chegaram até a exposição.

FIGURA 3

Exemplares que se destacam pela grandiosidade:
a) jacaré-açú;
b) folha de *Coccoloba gigantifolia*. Fonte: acervo do Grupo de Estudos da Biodiversidade da Amazônia Sul-Occidental, Unir.



Tratar de conservação da biodiversidade não é uma tarefa simples. Envolve atribuir valor para a biodiversidade, mas esse valor deve ser mais do que uma sensibilidade estética e sentimento de empatia pelas formas de vida, deve ser um saber científico (FRANCO, 2013). É trabalhado de forma direta e/ou transversal o conceito filosófico e postura ética do direito inalienável de existência de cada espécie (incluindo as que não apresentam nenhum “interesse econômico” ou valor estético). Assim, durante a visita, de acordo com a faixa etária dos visitantes e o tempo disponível, é enfatizada a importância de toda espécie na rede da vida, e que a espécie humana não possui primazia sobre as outras espécies, tendo a mesma importância na complexa rede da vida de nosso planeta. Os monitores orientam os visitantes a refletir sobre o papel da humanidade na biosfera e a potencial mudança de uma visão antropocêntrica da biodiversidade para uma concepção mais biocêntrica.

A experiência relatada demonstra a importância das coleções como meio interpretativo para socialização do conhecimento com a comunidade acadêmica e não acadêmica; do estabelecimento de um roteiro interpretativo para garantir o alcance dos objetivos educativos da visita, tais como a

sensibilização dos visitantes para a necessidade de se conhecer e conservar a biodiversidade, e qual pode ser seu papel nesse cenário; e do processo de criação e implantação das visitas monitoradas no fortalecimento da formação dos acadêmicos ligados ao projeto.

4 POSSIBILIDADES E DESAFIOS PARA OS PRÓXIMOS CINCO ANOS

Em um debate sobre a ciência e geopolítica na Amazônia, Barbosa e Moret (2020) consideram:

Enfim, que a ciência pode ser um caminho viável para melhorar a qualidade de vida e sanar a dívida social existente no Brasil. Para tanto, é importante que ela não fique restrita aos muros da academia, mas que seja transferida para toda a sociedade. Diante do desafio acima referenciado, a produção de conhecimentos científicos acerca da realidade nacional e regional, a sistematização de informações sobre o potencial da floresta amazônica e a apropriação desses saberes pela população local podem ser o passo mais importante para a construção de uma nova geopolítica para a Amazônia (BARBOSA; MORET, 2020, p. 215).

Ao longo das visitas, o público-alvo tem tido acesso a material biológico das coleções zoológicas e do herbário da Unir. A equipe executora das ações de extensão percebeu a necessidade de sistematizar o material utilizado nas visitas visando melhorar o nível de aprendizado do público-alvo e facilitar as ações por parte dos monitores. O estudo piloto de Costa et al. (2019), com 101 visitantes às coleções biológicas da Unir, apontou como uma das contribuições para dinamizar a visita a confecção e emprego de materiais diversos de educação ambiental, como modelos didáticos e jogos, para auxílio nas visitas. Os autores observaram que os problemas ambientais que afetam a fauna e a flora de Rondônia são desconhecidos por parte dos estudantes visitantes, e que esses temas precisam ser mais bem abordados.

Diante desse cenário, tem-se o desafio de elaborar materiais educativos físicos de apoio às visitas que poderão servir também como material didático auxiliar em salas de aula do ensino fundamental e médio. Assim, pretendemos, a partir da escolha de material didaticamente adequado, incentivar a curiosidade e a busca pelo conhecimento entre os visitantes e os alunos das escolas públicas parceiras do curso de Licenciatura em Ciências Biológicas, e incentivar a visitação a espaços não formais (coleções) onde a cultura científica se expressa.

Ao longo dos anos, as fronteiras entre educação e tecnologias têm se estreitado cada vez mais. Por onde quer que olhemos, a tecnologia está presente. Além disso, informações qualificadas na internet têm transformado e potencializado as estratégias de aprendizado, tornando viável o acesso a

informações a milhões de pessoas em todo o mundo. Visando democratizar ainda mais o acesso às coleções, reforçado pela pandemia global do novo coronavírus em 2020 e pela necessidade de distanciamento social, o planejamento estratégico para os próximos anos prevê a elaboração e promoção de atividades virtuais em duas linhas de atuação: a realização de visitas virtuais às coleções; e a realização de lives para serem assistidas em tempo real em salas de aula das escolas de Porto Velho, como material didático complementar (previsto nos planos de curso dos docentes e devidamente agendadas).

Também durante as visitas presenciais pretendemos utilizar QR Code, que é uma valiosa ferramenta educativa, principalmente em exposições de museus. O QR Code é um dos tipos mais populares de códigos de barras bidimensionais, permitindo a inserção de uma quantidade de dados de aplicação prática que é convertida em um código bidimensional. Nas identificações das espécies expostas na sala da coleção didática (vertebrados e invertebrados) e no herbário, será anexado um código QR Code, que irá redirecionar para o *link* de cada espécie. Isso permitirá ao visitante o acesso a informações mais aprofundadas das espécies de interesse enquanto o monitor apresenta as informações gerais.

A potencialidade do uso de código de QR Code em exposições didáticas tem um amplo horizonte ainda pouco explorado. Cita-se como exemplo o Carnegie Museum of Natural History, localizado em Pittsburgh, Pensilvânia, USA, que desenvolveu o aplicativo AR Perpetual Garden de realidade aumentada e imersiva, incluindo bioacústica, para aprendizado informal que cria um diorama virtual baseado em fatos, usando modelos 3D realistas e perspectiva precisa. O aplicativo combina realidade real e virtual em uma experiência de aprendizado holística e abrangente, transferindo conhecimento científico para o iniciante em um instante (HARRINGTON et al., 2019). Além da própria vivência imersiva em si, esta aplicação economizaria muitos recursos financeiros, materiais e de recursos humanos.

É possível estabelecer um programa de formação de monitores que ao mesmo tempo em que suprirá uma lacuna existente, atenderá à nova proposta do Projeto Pedagógico dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Ciências Biológicas. Os espaços das coleções zoológicas e do herbário são locais propícios ao atendimento das novas exigências em relação à curricularização da extensão no âmbito dos cursos de graduação proposta na Resolução 7

MEC/CNE/CES, de 18 de dezembro de 2018⁵. Neste sentido, o Programa de Visitação às Coleções Biológicas da Unir se coloca como instrumento poderoso na implementação da política universitária de extensão da Unir, regulamentada pelas Resoluções 111/CONSEA/2019⁶ e 349/CONSUN/2021⁷, abrindo espaço para que alunos de graduação destinem obrigatoriamente 50% da carga horária total do curso a ações com a comunidade externa ao mundo acadêmico, possibilitando realizar atividades formativas ricas em experiências e aprendizagens de natureza teórico-prática-intencional, reflexiva, interventiva e transformadora. No âmbito da Unir, este programa é um dos maiores em execução, há mais de cinco anos. A partir das novas exigências legais, vislumbra-se um reforço na continuidade do programa.

Um programa de formação, de acordo com Barros, Langui e Marandino (2018), precisa ser fundamentado em aspectos do papel e do perfil do monitor, da educação não formal e da divulgação científica, além de articular a temática das coleções. Nessa linha de formação acadêmica, a articulação com o Grupo de Pesquisa Laboratório de Ensino de Ciências (Educiência) enriquecerá a formação do biólogo licenciado, uma vez que este está diretamente conectado com o público-alvo do Programa de Extensão das Visitas Monitoradas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos problemas atuais do conhecimento da biodiversidade é a “cegueira”, a partir da qual o grande público ou mesmo acadêmicos de áreas ambientais não percebem o ambiente que os cercam e os serviços ambientais que ela oferece. Esta cegueira pode ser superada por metodologias inovadoras em espaços formais e não formais de educação (NEVES; BÜNDCHEN; LISBOA, 2019). Nesse sentido, o presente trabalho pretendeu demonstrar que implementar na universidade ações coletivas de educação para a biodiversidade utilizando as coleções biológicas como tema, além de mostrar a importância desse acervo para o entendimento e a conservação

5. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação – PNE 2014-2024 e dá outras providências. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=104251-rces007-18&category_slug=dezembro-2018-pdf&Itemid=301926
6. Regulamenta a Política de Extensão Universitária da Federal de Rondônia. Disponível em: https://secons.unir.br/uploads/ato/111___CONSEA___Regulamenta_a_Extens_o_na_UNIR___Revogou_Resol_241768230.pdf
7. Regulamenta a curricularização das atividades de extensão na UNIR. Disponível em: https://secons.unir.br/uploads/ato/Resolucao_349_2021_CONSUN_967892369.pdf

dos ecossistemas e dos ambientes naturais frente as ameaças de atividades antrópicas na região sul-ocidental da Amazônia brasileira, faz com que o visitante conheça a riqueza de espécies do nosso estado, sua endemidade e importância e, a partir deste conhecimento venha a apoiar ações efetivas de conservação, através da valorização dos recursos naturais de seu estado, o que naturalmente aumentará sua autoestima e o orgulho de sua origem.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Xênia de Castor; MORET, Artur de Souza. Por uma nova geopolítica da Amazônia. In: MORET, Arthur de Souza; AZEVEDO, Mariangela Soares de; BASTOS, Wanderley Rodrigues (org.). *Meio ambiente e o desenvolvimento regional na Amazônia Ocidental*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 195-216.
- BARROS, Lucas Guimarães; LANGHI, Rodolfo; MARANDINO, Martha. A investigação da prática de monitores em um observatório astronômico: subsídios para a formação. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, São Paulo, v. 40, n. 3, e3405, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2017-0319>.
- CARDOSO, Domingos *et al.* Amazon Plant Diversity Revealed by a Taxonomically Verified Species List. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Washington, DC, v. 114, n. 40, p. 10695-10700, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.1706756114>.
- CARLEIAL, Samuel; BIGIO, Narcísio Costa. What Survived from the PLANAFLORO Project: Angiosperms of Rondônia State, Brazil. *Check List*, São Paulo, v. 10, p. 3345, 2014. DOI: <https://doi.org/10.15560/10.1.33>.
- CASTRO, Débora Cristina de; SILVEIRA, Maria Aurea Pinheiro de Almeida; MESSIAS, Mariluce Rezende; DORIA, Carolina Rodrigues da Costa. A popularização das informações científicas da biodiversidade de Rondônia como ferramenta de educação ambiental. In: AZEVEDO, Mariangela Soares de; MANZATO, Angelo Gilberto; BASTOS, Wanderley Rodrigues; MORET, Artur de Souza (org.). *I SDRMA – Práticas Sustentáveis para o Desenvolvimento da Amazônia*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. p. 72-75.
- COSTA, Maria Solangia da Silva *et al.* Percepção sobre a biodiversidade de Rondônia: estudo piloto com visitantes das coleções biológicas da UNIR. In: AZEVEDO, Mariangela Soares de; MANZATO, Angelo Gilberto; BASTOS, Wanderley Rodrigues; MORET, Artur de Souza (org.). *I SDRMA – Práticas Sustentáveis para o Desenvolvimento da Amazônia*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. p. 125-128.
- D'ÁVILA, Stéfane. A coleção malacológica professor Maury Pinto de Oliveira. *Arquivos de Ciências do Mar*, Fortaleza, v. 49, p. 7579, 2016. DOI: <https://doi.org/10.32360/acmar.v49io>
- DEMO, Pedro. *Educar pela pesquisa*. 7. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.
- DORIA, Carolina Rodrigues da Costa; LIMA, Maria Alice Leite (org.). *Rio Madeira: seus peixes e sua pesca*. Porto Velho: Edufro, 2015.
- FEARNSIDE, Philip Martin. Desmatamento na Amazônia brasileira: história, índices e consequências. *Megadiversidade*, Manaus, v. 1, n. 1, p. 113-126, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3HTuSgm>. Acesso em: 14 jun. 2022.

FEARNSIDE, Philip Martin; CRUZ, Paulo Vilela. Massacre de motosserra para áreas protegidas em Rondônia. *Amazônia Real*, [s. l.], 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3QFpmBE>. Acesso em: 14 jun. 2020.

FONSECA, Antônio; RIBEIRO, Júlia; ALVES, Alexandra; SANTOS, Bianca; AMORIM, Larissa; FERREIRA, Raíssa.; SOUZA JR., Carlos. *Ameaça e pressão e desmatamento em áreas protegidas*: SAD de agosto de 2019 a julho de 2020. Belém: Imazon, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3n6U5u3>. Acesso em: 13 jul. 2020.

FRANCO, José Luiz de Andrade. O conceito de biodiversidade e a história da biologia da conservação: da preservação da wilderness à conservação da biodiversidade. *História*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 2148, 2013.

HARRINGTON, Maria C. R.; TATZGERN, Markus; LANGER, Tom; WENZEL, John W. Augmented Reality Brings the Real World into Natural History Dioramas with Data Visualizations and Bioacoustics at the Carnegie Museum of Natural History. *Wiley Periodicals*, Hoboken, v. 62, n. 2, p. 177-193, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1111/cura.12308>

LINS DE BARROS, Henrique. Divulgar ciência: que ciência? In: VALENTE, Maria Esther; CAZELLI, Sibeles (org.). *Educação e divulgação de ciência*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia, 2015. p. 3549.

MARANDINO, Martha; LAURINI, Carolina. A compreensão da biodiversidade por meio dioramas de museus de zoologia: um estudo com público adulto no Brasil e na Dinamarca. *Revista Ensaio*, Belo Horizonte, v. 20, p. 119, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1983-211720182001018>.

MELO, Efigenia de; CID FERREIRA, Carlos Alberto; GRIBEL, Rogério. A New Species of *Coccoloba* P. Browne (Polygonaceae) from the Brazilian Amazon with Exceptionally Large Leaves. *Acta Amazonica*, Manaus, v. 49, n. 4, p. 324329, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/1809-4392201804771>.

MENDONÇA, Luana Marina de Castro; GUIMARÃES, Carmem Regina Parisotto; SOUSA, Glauber Santana. Museu e Ciência: coleções zoológicas como alternativa didática para o ensino de Ciências. *Scientia Plena*, São Cristóvão, v. 10, n. 4, p. 19, 2014.

NEVES, Amanda; BÜNDCHEN, Márcia; LISBOA, Cassiano Pamplona. Cegueira botânica: é possível superá-la a partir da Educação? *Ciência & Educação*, Bauru, v. 25, n. 3, p. 745762, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1516-731320190030009>.

NOVAES, Mariana. Museus e universidades: caminhos que se cruzam. *Caderno de Ensaios TOM*, Curitiba, v. 9, p. 2545, 2019.

OHARA, Willian Massaharu; QUEIROZ, Luiz Jardim de; ZUANON, Jansen; TORRENTE-VILARA, Gislene; VIEIRA, Fabíola Gomes; DORIA, Carolina Rodrigues da Costa. The Ichthyological Collection of the Universidade Federal de Rondônia: Its Importance to the Knowledge of Amazonian Fish Diversity. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 37, p. 251-258, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4025/actasciobiolsci.v37i2.26920>.

OLIVEIRA, Guilherme Cordeiro da Graça de; TURCI, Cássia Curan; SILVA, Filipe Saraiva de Sá; OLIVEIRA, Luyne dos Santos Cordeiro; ABREU, Sabrina de. Visitas guiadas ao museu da geodiversidade promovendo a cultura científica e motivando estudantes do ensino médio. *Investigações em Ensino de Ciências*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 465476, 2014.

PAPAVERO, Nelson (org.). *Fundamentos práticos de taxonomia zoológica*: coleções, bibliografia, nomenclatura. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

POZENATO, Agnes; PACHECO, Gabriela; SCOPEL, Janete Maria; SCUR, Luciana. A importância da visitação monitorada no Museu de Ciências Naturais da Universidade de Caxias do Sul. *Scientia cum Industria*, Caxias do Sul, v. 4, n. 4, p. 244-247, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/23185279.v4iss4p244>.

QUADRA, Gabrielle Rabello; D'ÁVILA, Sthefane. Educação não-formal: qual a sua importância? *Revista Brasileira de Zoociências*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 2227, 2016.

QUEIROZ, Luiz Jardim de; TORRENTE-VILARA, Gislene; OHARA, William Massaharu; PIRES, Tiago Henrique da Silva; ZUANON, Jansen; DORIA, Carolina Rodrigues da Costa (org.). *Peixes do Rio Madeira*. São Paulo: Dialto, 2013. p. 19-25.

RANGEL, Márcio Ferreira. A construção de um patrimônio científico: a Coleção Costa Lima. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Márcio Ferreira (org.). *Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 284-302. Disponível em: <http://livroaberto.ibict.br/handle/1/930>. Acesso em: 11 jun. 2020.

SALATINO, Antônio; BUCKERIDGE, Marcos. Mas de que te serve saber botânica? *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 30, n. 87, p. 177-196, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142016.30870011>.

SILVA, Paula Raiele Reis da; NIENOW, Samuel dos Santos; ANDRIOLO, Aline; SILVEIRA, Maria Aurea Pinheiro de Almeida. Borboletas (Lepidoptera, Papilionoidea) da Coleção Entomológica da Universidade Federal de Rondônia (UFRO/ELEP), Brasil. *Revista Brasileira de Ciências da Amazônia*, Porto Velho, v. 9, n. 3, p. 4677, 2020. DOI: <https://doi.org/10.47209/2317-5729>.

STROPP, Juliana; UMBELINO, Bruno; CORREIA, Ricardo; CAMPOS-SILVA, João Vitor; LADLE, Richard; MALHADO, Ana. The Ghosts of Forests Past and Future: Deforestation and Botanical Sampling in the Brazilian Amazon. *Ecography*, Hoboken, v. 43, p. 111, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1111/ecog.05026>.

THE BRAZIL FLORA GROUP – BFG. Growing Knowledge: An Overview of Seed Plant Diversity in Brazil. *Rodriguesia*, Rio de Janeiro, v. 66, n. 4, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-7860201566411>.

VASCONCELLOS, Jane Maria de Oliveira. Interpretação ambiental. In: MITRAUD, Sylvia. *Manual de Ecoturismo de Base Comunitária: um guia para planejamento e implementação*. Brasília, DF: WWF, 2000. p. 261-294. Disponível em: <https://bit.ly/3QFUAIU>. Acesso em: 14 jun. 2020.

WILSON, Edward Osborne. *Diversidade da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ZAHER, Hussam; YOUNG, Paulo Secchin. As coleções zoológicas brasileiras: panorama e desafios. *Ciência e Cultura*, Campinas, v. 55, n. 3, editorial, 2003. DOI: <http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602015000400001>.



CONTEXTO HISTÓRICO E AÇÕES EDUCATIVAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS DE ARARAQUARA:

OS 30 ANOS DE UM MUSEU UNIVERSITÁRIO
DO INTERIOR PAULISTA

CAMILA SILVEIRA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, CURITIBA, PARANÁ, BRASIL
Licenciada em Química pelo Instituto de Química da Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Araraquara. Mestre e Doutora em Educação para a Ciência pela Faculdade de Ciências da Unesp de Bauru. Professora e Pesquisadora do Departamento de Química, Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e em Matemática e do Mestrado Profissional em Química em Rede Nacional, na Universidade Federal do Paraná (UFPR).
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6261-1662>
E-mail: camilasilveira@ufpr.br

JOSÉ ANTONIO MARUYAMA, UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, ARARAQUARA, SÃO PAULO, BRASIL
Licenciado em Química pelo Instituto de Química da Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Araraquara. Mestre em Ensino de Química pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara. Professor da Educação Básica e Servidor Técnico do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia, campus Matão/SP.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8623-2157>
E-mail: jamaruyama@gmail.com.br

DOI
<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p317-340>

RECEBIDO
30/07/2020
APROVADO
15/06/2021

CONTEXTO HISTÓRICO E AÇÕES EDUCATIVAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS DE ARARAQUARA: OS 30 ANOS DE UM MUSEU UNIVERSITÁRIO DO INTERIOR PAULISTA

CAMILA SILVEIRA, JOSÉ ANTONIO MARUYAMA

RESUMO

Os museus universitários são instituições vinculadas às universidades, com importante função social, atuando no Ensino, na Pesquisa e na Extensão. Pesquisas sobre esses locais e as práticas que desenvolvem podem evidenciar aspectos que contribuam para o entendimento de suas particularidades no campo museal. Neste artigo, analisaremos o processo de consolidação do Centro de Ciências de Araraquara (CAA) como museu universitário, destacando as suas ações educativas. Partindo dos pressupostos de uma pesquisa qualitativa documental, foram analisados os documentos históricos do museu tais como: decretos institucionais, notícias de jornais, fotografias, relatórios e produções científicas. Os dados possibilitaram traçar o percurso histórico do CCA, que ficou marcado por três grandes fases que indicam o papel e comprometimento da equipe, a ampliação de suas ações, a caracterização museal e as estratégias para superação dos obstáculos operacionais para manutenção de suas atividades e funcionamento.

PALAVRAS-CHAVE

Museus de ciência e tecnologia, Educação museal, Formação continuada do professor, Museus universitários.

HISTORICAL CONTEXT AND EDUCATIONAL ACTIONS AT THE ARARAQUARA SCIENCE CENTER: 30 YEARS OF A UNIVERSITY MUSEUM IN THE COUNTRYSIDE OF SÃO PAULO

CAMILA SILVEIRA, JOSÉ ANTONIO MARUYAMA

ABSTRACT

University Museums are institutions of important social function linked to universities, acting in Teaching, Research and Extension. Research on these institutions and their practices can highlight aspects that further the understanding of their particularities in the museum field. This paper analyzes the consolidation of the Araraquara Science Center (CCA) as a University Museum, emphasizing its educational actions. As a qualitative documentary research, it analyzed the museum's historical documents, such as institutional decrees, newspaper reports, photographs, reports and scientific productions. These data allowed to trace CCA's historical path, marked by three major phases that indicate the team's role and commitment, the expansion of its actions, the museum characterization, and the strategies developed to overcome operational obstacles for maintaining its activities.

KEYWORDS

Science and technology museums, Museum education, Continuing teacher education, University museums.

1 SOBRE OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Os museus universitários são espaços vinculados às universidades que guardam características de Ensino, Pesquisa e Extensão. Essas instituições atuam na produção de conhecimento científico, na formação de recursos humanos, na salvaguarda do patrimônio cultural-científico-histórico, na divulgação científica e nos processos educativos. De acordo com Ribeiro, Segantini e Granato (2019, p. 54), os museus universitários “[...] são aqueles que foram criados no contexto das práticas típicas das universidades e que no seu cotidiano técnico, político e administrativo vivenciam o seu sistema de valores e a sua função social [...]”. Há uma diversidade de museus desse tipo no Brasil, com perfis diversos, mas ainda com pouca sistematização de dados e conhecimentos aprofundados sobre as realidades que os constituem. Por isso, a produção de pesquisas, catálogos, diagnósticos e mapeamentos colaboram com a compreensão sobre este cenário.

Para quem atua em locais desta natureza, há um consenso em perceber “[...] que existe um perfil administrativo destas instituições, o qual está vinculado, principalmente, ao baixo nível de institucionalização e à predominância de iniciativas individuais na formação das coleções e gestão dos museus [...]” (RIBEIRO; SEGANTINI; GRANATO, 2019, p. 57). Ao tratar da necessidade de uma política para os museus universitários, contextualizando os percursos históricos desses lugares de conhecimento, Michelin (2014, p. 166) expõe também alguns consensos e tendências:

O fato consensual é de que este museu pertence e é mantido por uma universidade. Esta tendência se contrapõe à realidade, mais densa, que já desafia a desconsiderar a classificação anterior, incompatível com o que se pode perceber. Se além do lugar onde surge e permanece, o museu universitário pode ser um aparelho à serviço da divulgação científica, então, outros valores devem a ele ser relacionados. Como tema recorrente, também se diz sobre a sua função educacional, não lhe sendo peculiar, já é pertinente a todo o museu. Sob o assunto, considera-se as capacidades do museu universitário para educar o visitante e promover a produção do conhecimento. Na atualidade, além do guardar e ensinar, atribui-se outra função aos museus universitários, a de inovar. Não do mesmo modo como sempre foi, mas dentro de um conceito de inovação que vincula a produção do conhecimento acadêmico com um aproveitamento direto deste pela sociedade.

Pelo fato de serem instituições vinculadas a universidades, é imprescindível tomar esse lugar como referência para as análises sobre os museus universitários. Assim, de acordo com Ribeiro (2013, p. 90), ao elucidar o valor do patrimônio por meio dos acervos desses espaços, expressa que “[...] o sistema de valores, modos de vida e função social das universidades [...]” é “[...] um dos principais elementos que constituem o acervo dos museus universitários [...]”. A cultura universitária acaba por direcionar e legitimar os saberes e as experiências que serão valorizados nesses museus.

Em síntese, Ribeiro (2013, p. 92) elenca as particularidades dos museus universitários, destacando que estes “[...] agregam às funções dos museus não universitários [...]”, “[...] as demandas por legitimação e difusão dos saberes, experiências, sensibilidades e representações do campo científico e da vida acadêmica, sendo também responsáveis por apresentar a Universidade aos não universitários [...]”.

É interessante explicitar que muitos museus universitários acabam por ocupar o espaço da Extensão em seu princípio de funcionamento e financiamento perante as instituições a que são vinculados. As atividades extensionistas, no contexto universitário, são consideradas de menor prestígio científico, mesmo tendo todo o alcance e o potencial transformador social como seus resultados mais diretos, o que reflete diretamente na gestão museal, com os cargos de direção e coordenação de museus universitários desprestigiados na comunidade acadêmica em muitos casos. Esta percepção é compartilhada por Ribeiro (2013, p. 94) :

Apesar de não dispormos de dados produzidos em pesquisas exaustivas sobre a realidade dos museus das universidades públicas brasileiras, acreditamos que existem dados suficientes para afirmar que os cargos de diretoria de museus universitários são assumidos em detrimento de atividades que geram maior prestígio, maior rendimento, seja no âmbito do capital científico com uma atuação temporal/política, seja no âmbito do capital científico com atuação “científica pura”.

Os museus das universidades conservam, expõem, investigam e comunicam o patrimônio universitário.

As discussões sobre o patrimônio universitário transitam, muitas vezes, pelas suas áreas de sombreamento com outras categorias de patrimônio cultural, posto que a própria definição do patrimônio universitário apresenta forte relação com o ensino, a ciência, a tecnologia, mas também com a trajetória das regiões onde estão inseridas, seja através da política, da arte, da economia ou das inúmeras complexidades da vida social local (RIBEIRO, 2013, p. 52).

Esse patrimônio, muitas vezes, é apresentado ao público por meio da visitação às instituições museológicas ou pela participação das pessoas em atividades itinerantes que carregam consigo parte dos acervos. Tais ações configuram práticas de museus essenciais para a formação/ampliação de públicos e para a valorização da educação patrimonial.

No âmbito da Política Nacional de Educação Museal (PNE), em 2018, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) lançou o “Caderno da Política Nacional de Educação Museal” (IBRAM, 2018). Nesse documento, além dos eixos e princípios e das diretrizes para os museus, há elementos orientadores para a escrita de um plano educativo e cultural. Ademais, apresenta um Glossário e, em particular, vamos destacar o conceito de Educação Museal por estar associado ao trabalho dos museus universitários, foco deste estudo. No documento, a Educação Museal é entendida como “[...] uma ação consciente dos educadores, voltada para diferentes públicos [...]” e envolve:

[...] uma série de aspectos singulares que incluem: os conteúdos e as metodologias próprios; a aprendizagem; a experimentação; a promoção de estímulos e da motivação intrínseca a partir do contato direto com o patrimônio musealizado, o reconhecimento e o acolhimento dos diferentes sentidos produzidos pelos variados públicos visitantes e das maneiras de ser e estar no museu; a produção, a difusão e o compartilhamento de conhecimentos específicos relacionados aos diferentes acervos e processos museais; a educação pelos objetos

musealizados; o estímulo à apropriação da cultura produzida historicamente, ao sentimento de pertencimento e ao senso de preservação e criação da memória individual e coletiva.: (COSTA et al., 2018, p. 73-74).

Outro documento no qual nos apoiamos é “Conceitos-chave da Educação em Museus”, produzido pelo Sistema Estadual de Museus do Estado de São Paulo (Sisem/SP), e elenca pontos fundamentais da ação educativa dos museus. Esse documento destaca alguns dos desafios que pautam o cotidiano museal, como o atendimento às expectativas de um público diverso, a inclusão e acessibilidade de todos os tipos, a adequação dos processos comunicacionais e a formação de vínculos com e entre os visitantes (SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2015).

Alguns aspectos são considerados como estruturais no contexto dos museus para que promovam sua prática educativa. Um deles diz respeito aos trabalhadores ou estagiários que cumprem diferentes funções nas ações educativas das instituições e recebem a denominação de guia, monitor, mediador, orientador de público ou educador. De acordo com a particularidade institucional, os conceitos e papéis que os cabem são delineados. A formação desses indivíduos deve ser uma das prioridades devido à relevância de suas funções e das atividades que realiza:

O processo de educação em museus deve ser visto com a mesma densidade de qualquer outro processo educativo, por isso é fundamental que os que atuem na área, independente da nomenclatura que recebam, tenham formação universitária, sejam profissionais (ou seja, contratados) e tenham sólida formação e prática na área de especificidade do museu e no campo pedagógico (SISEMSP, 2015, p. 7).

Esta ainda é uma questão enfrentada por muitos museus universitários, que esbarram na dificuldade de contratação e na formação de pessoas com qualificação profissional para atuação em suas práticas educativas. Em geral, nesses museus, as pessoas que atuam na mediação junto ao público visitante são estudantes, docentes e técnicos das universidades à qual estão vinculados.

Os museus também possuem centralidade em seus objetos e como estes comunicam parte de determinada cultura. Por serem produtos culturais, a intencionalidade na seleção dos objetos que compõem uma exposição de museu promove múltiplas interpretações pelo olhar de quem visita. No museu de ciências, por exemplo, há objetos que o caracterizam e que reforçam a

sua tipologia museal. Nas exposições de museus de ciências e tecnologia, há intencionalidade de provocar o público a pensar e se posicionar sobre temas científicos, artefatos tecnológicos, o papel que desempenham nas sociedades e sua concepção sobre a ciência. Eles promovem uma aprendizagem social das ciências (NASCIMENTO, 2005).

A prática educativa desenvolvida no âmbito do museu possibilita a aprendizagem dos envolvidos, indo ao encontro da perspectiva defendida por Nascimento (2005, p. 236) ao afirmar que:

[...] a prática educativa permeia toda a existência humana, mediando as relações entre os seres humanos, a sociedade, os objetos, a natureza e o conhecimento. A aprendizagem é um processo sócio-histórico, mediado pela cultura, onde se atribui o papel de impulsionar o desenvolvimento cognitivo à interação entre o adulto e a criança, à ação da escola e às diversas práticas educativas propostas pela sociedade.

A prática educativa realizada em museus tem marcado as suas características, considerando as particularidades de suas ações e os atores sociais envolvidos. O espaço, o tempo, os objetos e a linguagem fundamentam a Pedagogia Museal (MARANDINO, 2005), fundando uma prática educativa própria dos museus. As práticas educativas que acontecem nos espaços museais podem ser entendidas, segundo Falcão (2009, p. 16), como as atividades:

[...] visitas “orientadas”, “guiadas”, “monitoradas” ou mesmo “dramatizadas”, programas de atendimento e preparo dos professores, oficinas, cursos e conferências, mostras de filme, vídeos, práticas de leitura, contação de histórias, exposições itinerantes, além de projetos específicos desenvolvidos para comemorar determinadas datas e servir de suporte para algumas exposições. Além dos materiais educativos e informativos editados com a finalidade de servir a estas práticas, tais como: edição de livros, jogos, guias, folders e folhetos diversos, folhas de atividades, kits de materiais pedagógicos, áudio-guide (guia auditivo), aplicativos multimídia, CD-ROM, site institucional na internet, etc.

A formação docente, tanto na perspectiva inicial quanto continuada, também é uma ação educativa de grande impacto dos museus. Pesquisas que evidenciaram a contribuição dos museus de ciências para a formação continuada, revelaram que a visita de professores a esses locais pode promover mudanças na prática pedagógica, que aprimoram o processo de ensino e de aprendizagem. De acordo com o estudo de Jacobucci (2006, p. 273-274), os museus de ciências ampliam a percepção sobre o trabalho docente,

“[...] privilegiando o estabelecimento de relações entre as diferentes formas de se ensinar ciências e as possibilidades futuras do aluno se tornar independente e crítico frente às informações científicas presentes no dia a dia [...]”. Ainda, a visita ao museu pode colaborar com a revisão de conceitos científicos, a aprendizagem de métodos de ensino, o estreitamento da relação professor-aluno, a apropriação da cultura científica, a valorização do patrimônio, além da vivência de experiências estimulantes que contribuem com o exercício da profissão docente (SILVA, 2012).

A prática educativa que se desenvolve no contexto dos museus universitários carece de mais pesquisas que possam desvelar os diferentes aspectos institucionais, respeitando a diversidade dos contextos locais e ampliando os diálogos para uma compreensão que ressignifique e valorize os processos que a compõem.

Diante do exposto, este artigo tem por objetivo contextualizar o processo histórico de constituição do Centro de Ciências de Araraquara (CCA) como museu universitário a partir de suas ações educativas, revelando suas contribuições no campo do Ensino, Pesquisa e Extensão Universitária.

2 O CENTRO DE CIÊNCIAS DE ARARAQUARA EM FOCO: FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS DO ESTUDO

Este estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa do tipo documental, pois adotou como fontes de informação “[...] materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa [...]” (GIL, 1999, p. 66). Neste caso, os documentos utilizados foram fotografias, decretos, ofícios e reportagens de jornais. Adotamos as orientações metodológicas de Gil (1999, p. 66) para subsidiar o delineamento da pesquisa documental, considerando que:

O desenvolvimento da pesquisa documental segue os mesmos passos da pesquisa bibliográfica. Apenas há que se considerar que o primeiro passo consiste na exploração de fontes documentais, que são em grande número. Existem, de um lado, os documentos de primeira mão, que não receberam qualquer tratamento analítico, tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc. De outro lado, existem os documentos de segunda mão, que de alguma forma já foram analisados, tais como: relatórios de pesquisa, relatórios de empresa, tabelas estatísticas etc.

A documentação adotada como dados da pesquisa foi encontrada nas dependências do Centro de Ciências de Araraquara, o que exigiu o trabalho de campo *in loco* ao longo de três meses. A secretaria do CCA possui um acervo de documentos, sem sistematização de arquivamento, exigindo que o trabalho de campo considerasse o manuseio de todas as fontes de informação localizadas na instituição.

Sobre as fotografias, a grande maioria continha anotações sobre a época em que foram tiradas e/ou eventos correspondentes, o que configurou um aspecto primordial para a organização e tratamento das informações desta pesquisa. Na mesma secretaria, encontramos os documentos oficiais do Centro de Ciências, tais como: cópia do *Diário Oficial* que contém o Decreto de cessão da área em que está a sede do CCA; cópia do *Jornal da Unesp*, com a reportagem sobre o dia da criação do Centro de Ciências de Araraquara; e ofícios solicitando, para o Governo do Estado de São Paulo, um novo local para o Centro. Tais documentos, assim como outros como o Regimento e Normas Internas encontravam-se armazenados em um portfólio sobre a história do CCA.

Os documentos compreenderam o período de 1989 a 2019 e foram analisados culminando em três fases da instituição e que revelam suas principais características como museu de ciências universitário e das ações educativas realizadas pelo Centro de Ciências de Araraquara neste período. São elas: 1) 1989-1990: fase de início e implementação da instituição, definição de sua missão e primeiro espaço físico ocupado; 2) 1991-1998: fase correspondente à ampliação das atividades, configuração como programa de extensão e estabelecimento de parcerias com outras instâncias; e 3) 1999-2019: consolidação como espaço de educação não formal, educação e divulgação científica, formação de professores, e identidade firmada como instituição museológica.

3 A CONSTITUIÇÃO DO CENTRO DE CIÊNCIAS DE ARARAQUARA COMO MUSEU DE CIÊNCIAS UNIVERSITÁRIO E SUAS AÇÕES EDUCATIVAS

O CCA é vinculado à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de Araraquara. Da análise documental, depreendemos o percurso institucional trilhado, destacando as ações e

as pessoas que contribuíram para que o referido museu se consolidasse como um importante espaço de referência para o Ensino, Pesquisa e Extensão do interior paulista.

Os dados serão apresentados por ordem cronológica, de acordo com as três fases institucionais que reúnem as características centrais do CCA ao longo dos 30 anos tomados como recorte temporal neste estudo.

3.1 1989-1990: surgimento e implementação da instituição

A cidade de Araraquara situa-se na região central do Estado de São Paulo e, na década de 1980, já contava com um campus da Unesp, sendo uma das suas unidades o Instituto de Química. Alguns professores desta instituição, prestes a iniciar o curso de Licenciatura em Química, almejavam auxiliar os professores da rede básica de ensino com empréstimos de materiais para o apoio no ensino de Ciências. Esse foi o contexto que deu início às tratativas entre Unesp, Instituto de Química, Prefeitura de Araraquara e Governo do Estado de São Paulo para a criação do Centro de Ciências de Araraquara. Assim, em 28 de dezembro de 1989, foi publicado no Diário Oficial a Portaria n. 00925/89, que firmava o convênio entre a Secretaria de Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico de São Paulo (SCTDE) e a Unesp para a implantação do Centro de Ciências de Araraquara, tendo o Instituto de Química da Unesp como órgão executor.

Os primeiros anos de atividades do Centro de Ciências aconteceram em um imóvel alugado pela SCTDE no centro da cidade de Araraquara, e os objetivos gerais eram: estímulo ao uso da experimentação no ensino de Ciências no ensino Fundamental e Médio; oferecimento de condições para o aperfeiçoamento constante de professores das áreas de Ciências; aumento da interação Universidade-Sociedade; e divulgação dos conhecimentos científicos para a comunidade geral. A Figura 1 mostra uma reportagem do *Jornal da Unesp*, destacando uma entrevista com o primeiro coordenador e idealizador do Centro, professor doutor Aerolvado Del'Acqua.

FIGURA 1

Reportagem do *Jornal da Unesp* (n. 45, março de 1990) sobre a criação do CCA com excerto de entrevista com o primeiro coordenador e idealizador, prof. Dr. Aerovaldo Del'Acqua. Fonte: acervo do Centro de Ciências de Araraquara.



Da análise do documento disposto na Figura 1, extraem-se informações que dialogam com os objetivos dos museus universitários: oportunizar o acesso ao patrimônio, neste caso, da Ciência e da Tecnologia; promover processos educativos junto ao público, ampliando os conhecimentos científicos; estimular o interesse pela Ciência; e qualificar a formação docente por meio de projetos voltados para a realidade das escolas.

Segundo a Política Nacional de Museus (PNM), instaurada em 16 de maio de 2003, *os museus*, mais do que instituições estáticas, são “processos a serviço da sociedade” (PNM, 2003), e são *instâncias fundamentais para o aprimoramento da democracia, da inclusão social, da construção da identidade e do conhecimento, e da percepção crítica da realidade* (IBRAM, 2018, p. 13, grifos nossos).

Em um excerto da entrevista concedida pelo idealizador da instituição, a percepção crítica da realidade, orientada pelos conhecimentos científicos, é uma das motivações para criação do espaço. Ele também reconhece a necessidade de oportunizar práticas educativas com foco na experimentação e na investigação científica para que as crianças e os jovens formulem novas perguntas e criem respostas a partir dos fenômenos que observam no mundo natural e social.

Nesta etapa, o CCA contou com a contratação, pela SCTDE, de seis profissionais, todos professores da educação básica da cidade de Araraquara

e dois bolsistas, pela Fundação do Desenvolvimento Administrativo do Governo do Estado de São Paulo (FUNDAP), também professores da educação básica. As principais atividades desempenhadas nessa época foram: acompanhamento de aulas práticas de Ciências nas escolas estaduais e municipais de Araraquara; organização e elaboração de material didático; e aplicação e análise de *kits* de experimentos junto a alunos de 5ª a 8ª séries na cidade de São Carlos. Esses *kits* foram doados pelo - Centro de Divulgação Científica e Cultural (CDCC) da Universidade de São Paulo (USP) de São Carlos – e são conhecidos como Experimentoteca.

Já em 1991, a SCTDE cessou o pagamento dos profissionais contratados e do aluguel do imóvel que abrigava o Centro de Ciências. Esse acontecimento marca o término da parceria entre Unesp e SCTDE e teve como consequência a mudança de localização da sede do Centro de Ciências, passando a atender a população escolar em um imóvel emprestado pela ETEC Professora Anna de Oliveira Ferraz¹.

3.2 1991 a 1998: a parceria universidade-escola como um eixo central
A análise documental desvelou que o fim da parceria citada na fase anterior trouxe incertezas para a equipe que coordenava o Centro de Ciências sobre a continuidade do apoio aos professores, principalmente pela necessidade de um local para estabelecer alicerce e, a partir dele, dar continuidade às atividades.

A ETEC Professora Anna de Oliveira Ferraz, escola situada na região central de Araraquara, e o galpão emprestado por eles era de fácil acesso aos professores, configurando-se como um local estratégico para manter e firmar os vínculos com esse público. Essas duas características da ETEC foram essenciais para o aumento do atendimento ao público e às escolas da cidade e região: os professores passavam pelo galpão e pegavam emprestado os *kits* da Experimentoteca, vidrarias e reagentes para realizarem atividades experimentais com suas turmas nas escolas em que atuavam. O Instituto de Química da Unesp, além de ceder vidrarias e reagentes químicos, continuou gerindo as atividades do CCA. Como consequência ocorre um aumento expressivo do número de empréstimos de materiais, como as caixas da

¹ Escola Técnica Estadual do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza do Estado de São Paulo.

Experimentoteca, fitas VHS e livros, e, conseqüentemente, no número de alunos atendidos pelo Centro de Ciências. A Figura 2 apresenta uma foto de parte do espaço utilizado pelo Centro nesta época.

FIGURA 2

Foto de parte interna do galpão utilizado pelo CCA no período de 1992 a 1997. Fonte: acervo do Centro de Ciências de Araraquara.



Na fotografia, notamos a disposição dos reagentes e vidrarias usados para a realização de atividades experimentais, uma característica muito presente desde o surgimento da instituição, principalmente pelo fato de ser coordenada por docente com formação em Química e gerida pelo Instituto de Química. Nesse sentido, a ciência Química e a Química enquanto disciplina escolar sempre teve centralidade nas práticas educativas realizadas pelo museu.

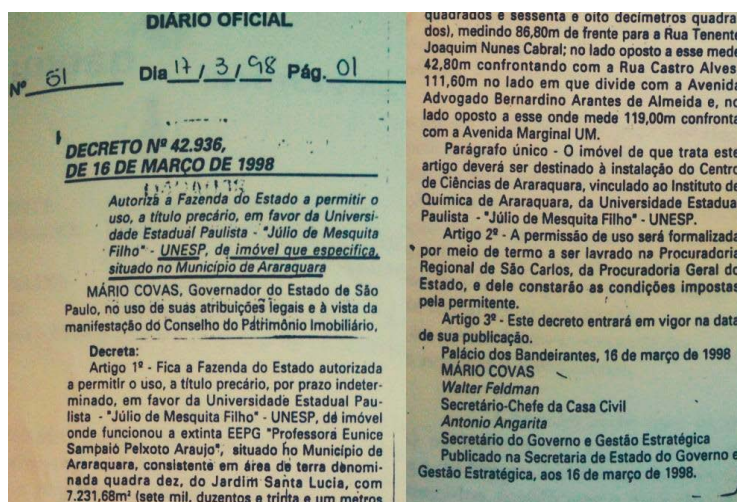
Do aumento constante de atendimentos e auxílios aos professores da rede de educação básica de Araraquara, evidenciado nos documentos, surgiu a necessidade de um espaço físico definitivo, uma vez que a comunidade escolar e a população em geral manifestaram interesse pelos experimentos de Ciências e pela Ciência como um todo. A diversidade de professores, de diferentes disciplinas escolares, que procuravam pelos materiais do CCA e participavam das atividades oferecidas pela instituição configurou o fortalecimento da parceria entre museu e escola.

Nesta fase de expansão, já sob coordenação do professor doutor Luiz Antonio Andrade de Oliveira, também docente do Instituto de Química da Unesp, foi publicado em 17 de março de 1998, no Diário Oficial, o Decreto n. 42.936 (Figura 3), que cede o espaço ocupado pela extinta Escola Estadual

Profª Eunice Sampaio Peixoto Araújo ao Centro de Ciências de Araraquara por um período de 20 anos, renováveis por igual período.

FIGURA 3

Cópia da página do Diário Oficial de 17 de março de 1998, que contém o decreto de cessão. Fonte: acervo do Centro de Ciências de Araraquara.



Com a cessão do espaço físico, a instituição passa a vislumbrar a ampliação de suas ações educativas e a reconhecer-se como um espaço de educação não formal e divulgação científica, transitando para uma nova fase, analisada na sequência.

3.3 1999 a 2019: a ampliação das ações educativas e a identidade museal

O espaço cedido na fase anterior está localizado à Av. Bernardino Arantes de Almeida, s/n, um bairro periférico da cidade de Araraquara, porém relativamente próximo ao Instituto de Química da Unesp (1,2 km de distância). A conquista de uma sede própria para abrigar o acervo e desenvolver as atividades possibilitou almejar novos objetivos, destacando-se como principal a visita do público às instalações do CCA. Para isso, a antiga escola necessitava de adequações estruturais e reformas.

Entre março de 1998 e março de 1999, com apoio financeiro da Diretoria do Instituto de Química e da Reitoria da Unesp, foram realizadas reformas que possibilitaram a abertura do CCA para visitação do público. Assim, em 16 de abril de 1999, ocorreu o evento de inauguração das novas instalações, contemplando os seguintes espaços expositivos: Laboratório de Química; Sala de Física; Sala de Matemática; Sala de Mineralogia; e Sala de Biologia. Posteriormente, foram adicionadas mais duas salas expositivas:

Sala de Astronomia, em 2001, e Salão Interativo de Física, em 2005. A Figura 4 apresenta imagens das exposições datadas da inauguração e início das atividades no novo espaço físico.

FIGURA 4

Detalhes das exposições de longa duração, respectivamente, sala de mineralogia e física, 2001. Fonte: acervo do Centro de Ciências de Araraquara.



Das fotografias usadas como fontes de informação, correspondentes a esta fase institucional, observamos a ampliação dos objetos que constituem o acervo do CCA, a diversidade de temas científicos contemplados nos espaços expositivos e a configuração de uma expografia organizada por setores temáticos a partir das áreas científicas. Mas, ainda com as reformas iniciais, o espaço físico do CCA ainda guardava as marcas de um espaço escolar.

Com a aprovação da instituição, de um edital da Fundação Vitae, em 2005, um novo processo de adequação estrutural do prédio e das exposições é observado. Os registros indicam a aquisição de novos modelos para a Sala de Biologia e experimentos para a Sala de Física e a criação do Salão Interativo de Física, além de uma grande reforma nas estruturas físicas do prédio, como a remoção de algumas paredes, integrando os ambientes

e alterando parte da arquitetura original, valorizando a museografia. A Figura 5 apresenta algumas fotos das exposições após as reformas.

FIGURA 5

Exposições de longa duração: a) sala de matemática; b) biologia; c) química; d) salão interativo de física.

Fonte: acervo do Centro de Ciências de Araraquara.



As imagens estudadas revelam uma maior atenção da equipe do Centro de Ciências com a experiência dos visitantes, setorizando os percursos com cores, valorizando os objetos e aprimorando os recursos usados na mediação instrumental.

Em dezembro de 2014, o CCA comemorou seu Jubileu de Prata, mantendo todos os seus objetivos iniciais, aperfeiçoando-os e ampliando a sua prática educativa, conforme registros documentais. Com 25 anos de existência, o Centro de Ciências tornou-se uma Unidade

Auxiliar Simples² da Unesp e consolida-se como um Museu de Ciências. A instituição passa a ser local de desenvolvimento de diversos projetos de extensão universitária, atuando como um Programa de Extensão da universidade, recebendo professores, estudantes e pesquisadores de diversos cursos da Unesp de Araraquara.

Em 2019, o Centro de Ciências de Araraquara completou 30 anos, inaugurando outras exposições que se uniram às demais: *Energias Alternativas*, uma área externa que congrega modelos de produção de energia eólica e solar, um catavento para bombeamento de água e consequente movimentação de uma roda d'água para produção de energia elétrica e um relógio solar; *Água*, um recurso inesgotável?: destaca a importância da conservação e uso consciente da água, além de contemplar um modelo de hidrelétrica e uma maquete de estação de tratamento de água; *A criança na língua*: projeto que apresenta a importância da alfabetização bilíngue desde a primeira infância; *Cana-de-açúcar: do ouro branco ao etanol de segunda geração*: aborda a região sucroalcooleira de Araraquara, apresentando como é a produção de etanol e açúcar e do etanol de segunda geração; *Primo Levi, um quimiscritor no museu*: apresenta a vida e obra do italiano, químico, escritor e sobrevivente de Auschwitz Primo Levi; *Museu da Química*: expõe equipamentos utilizados no Instituto de Química da Unesp ao longo de sua trajetória histórica; *Trilha sensorial*: projeto que instiga os visitantes a realçarem suas sensações e sentidos, além de apresentar plantas medicinais presentes no cotidiano de muitas pessoas.

Esta fase revela o empenho da equipe em valorizar o espaço físico, atribuindo características museológicas mais marcantes, aprimorando a comunicação com o público, captando mais recursos financeiros externos, investindo na ampliação de ações educativas de forma a se (re)conhecer como museu de ciências.

É neste período que o CCA foi cadastrado no Instituto de Brasileiro de Museus (Ibram), na Associação Brasileira de Centros e Museus de

2. De acordo com o artigo 1º da Resolução Unesp n. 50, de 2 de julho de 2019, que dispõe sobre a criação, a organização e o funcionamento de Unidades Auxiliares, são consideradas Unidades Auxiliares, as estruturas de suporte acadêmico que têm como princípio a busca da eficiência administrativa e a otimização de recursos para o desenvolvimento pleno de atividades de ensino, pesquisa e extensão de uma ou mais Unidades Universitárias instaladas em um mesmo campus, dentro de sua área de atuação.

Ciência (ABCMC), no Sistema Estadual de Museus de São Paulo (Sisem-SP) e na Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários. Também neste contexto surgiram as produções científicas sobre Educação em Museus, projetando o CCA como um espaço de pesquisa junto à comunidade acadêmica, com a realização de estudos no âmbito da Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado.

A formação dos educadores do museu também se iniciou neste período, com um processo formativo voltado especificamente para a mediação de suas exposições (SILVA, 2009), com a formação de grupos de estudos, cursos e orientações direcionadas sobre a comunicação com o público visitante e a divulgação científica de grande alcance. Alguns estágios supervisionados e disciplinas obrigatórios da Licenciatura passaram a se desenvolver no Centro de Ciências neste período, considerando a educação não formal como um eixo central da formação inicial docente. São exemplos a disciplina de Instrumentação para o Ensino de Química; Metodologias para o Ensino de Ciências; e Prática de Ensino e Estágio Curricular Supervisionado. O CCA se tornou um centro de referência para a realização de cursos de formação continuada de docentes da Educação Básica de Araraquara e região, firmando convênios e parcerias institucionais com as Secretarias de Educação do Município e do Estado.

Foi na terceira fase que o museu teve o maior aporte de recursos financeiros capitaneados por editais externos, investindo em novas exposições, espaços e projetos atingindo o grande público, para além de estudantes e professores. Passou a ser uma Unidade Auxiliar Simples da Unesp, apoiando as atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão do Instituto de Química, e conquistou sua sede própria, tendo a doação do terreno e do prédio pela Prefeitura de Araraquara. Desde 1999, a Pró-Reitoria de Extensão Universitária da Unesp, por meio de editais, disponibiliza bolsas de extensão para estudantes de Graduação atuarem em projetos realizados no CCA. Eles atuam como mediadores das visitas, participam de projetos, auxiliam na elaboração de novas atividades e exposições, além de realizarem pesquisas científicas.

Do levantamento realizado a partir das fontes de informação deste estudo, foram publicados em eventos e congressos 15 trabalhos completos, 12 resumos expandidos e 60 resumos simples; oito artigos em periódicos nacionais; e cinco capítulos de livros. Além dessas publicações, foram produzidas uma tese e três

dissertações de mestrado (SILVA, 2009; MARUYAMA, 2013; PALMIERI, 2018) sobre as atividades desenvolvidas pelo CCA. A autoria da maior parte desses estudos é de professores da Unesp e professores/pesquisadores colaboradores do Centro e, principalmente, dos mediadores.

Além dos trabalhos acadêmicos, o CCA recebeu uma média anual de 8 mil estudantes da rede básica de ensino que visitaram as dependências do CCA por meio de convênios com a Secretaria Municipal de Educação de Araraquara, do programa “Cultura é Currículo – Lugares de Aprender: a Escola sai da Escola³” ou ainda em visitas agendadas por escolas públicas e privadas de Araraquara e região.

Vários projetos foram desenvolvidos com o apoio de órgãos externos à Unesp, como Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Fundação Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social (VITAE), Instituto Claro, Programa de Ação Cultural (PROAC) do Estado de São Paulo, Sistema Estadual de Museus de São Paulo (Sisem-SP) e Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, totalizando um aporte financeiro de mais de R\$ 480.000,00, nessa fase institucional.

O CCA já foi responsável pela formação e orientação de mais de 400 mediadores, entre voluntários e bolsistas, qualificando pessoas para a prática educativa museal, o que revela o seu papel como instituição comprometida com o atendimento ao público, disseminando e comunicando temas científicos, além de colaborar com a valorização e salvaguarda do patrimônio científico-tecnológico.

Todas as visitas feitas no Centro de Ciências são acompanhadas por um educador do museu. As visitas com público escolar ocorrem por meio do Programa “Ciência Viva”, sob agendamento. A escola visitante tem a turma dividida em grupos que ficam sob a responsabilidade de um educador que faz a mediação das exposições. Esses mediadores são estudantes de graduação dos cursos da Unesp de Araraquara selecionados em um programa de formação oferecido pela equipe do CCA no início do ano letivo. A formação inicial tem duração de um mês, e nela são abordados os saberes da mediação;

3. Programa da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo que oportuniza a visitação de escolas a instituições culturais. Mais informações disponíveis em: <https://www.educacao.sp.gov.br/cultura-curriculo>. Acesso em: 21 jun. 2022.

políticas, fundamentos e práticas de instituições museológicas; conceitos/ assuntos envolvidos nas exposições e acervo; e história e missão do CCA.

Outro programa desenvolvido é o “Ciência vai à Escola”, com a atuação de equipes compostas por estudantes de Licenciatura da Unesp que realizam atividades em escolas parceiras. Trata-se de uma relação entre universidade e escola que tem como foco maior o aprimoramento do processo de ensino e aprendizagem de Ciências, contemplando escolas de Ensino Fundamental e Médio.

O Plantão de Dúvidas, outra ação, consiste em aulas particulares para os estudantes da comunidade, de qualquer nível de ensino ou sem vínculo escolar formal. As aulas funcionam sob agendamento, com informação prévia do assunto a ser abordado, e ocorrem nas dependências do museu.

Em outros programas, como o “Programa Ciência na Unesp”: projeto de iniciação científica na área de Ensino de Ciências e Química; Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID); Gincana Tecnológica e Investigativa de Química, os visitantes participam de uma gincana nas dependências do museu e realizam atividades investigativas pelas exposições permanentes, sempre acompanhados por um monitor, um aparelho celular e notebook conectados à internet para a realização de pesquisas, também consolidaram-se como práticas educativas do CCA. Também são as atividades de itinerância, exposições temporárias, feiras de ciências, Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, Olimpíadas.

Ao longo dessas três fases, diversas ações educativas foram realizadas no e pelo CCA, revelando os movimentos para a conquista de um território e a busca pela valorização e pelo reconhecimento de seu trabalho como um museu de ciências universitário, o que corrobora a ideia de Ribeiro (2013, p. 96-97) de que os museus universitários

[...] não costumam gerar capital científico e, por este motivo, não recebem suficiente valorização no ambiente institucional universitário, estando sempre em situação de inferioridade na disputa por recursos humanos e materiais [...].

Após 30 anos de contribuições relevantes para a educação, a divulgação, a popularização e a formação científica e cultural, o CCA ainda carece de recursos humanos, com especialidade em Museologia e na Educação em Museus. Não há uma estrutura organizacional e um Plano

Museológico para o Centro de Ciências por falta de uma equipe profissional especializada e pelo quadro profissional e organograma da Unesp, que não prevê o cargo de museólogo.

Diante disso, o CCA, internamente à Unesp, parece trabalhar para o seu reconhecimento como um museu de ciências, mesmo que externamente esteja cadastrado no Ibram, no Sisem, na ABCMC. Esse descompasso reafirma a urgência de

[...] correlacionar a gestão dos museus com o funcionamento do campo científico, pois, são as dinâmicas internas deste campo – aliadas à gestão da coisa pública no Brasil – que atribuem o lugar dos museus nas universidades [...] (RIBEIRO, 2013, p. 97).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do percurso histórico percorrido por meio dos documentos analisados, foi possível compreender os marcos característicos das três fases que embasaram a trajetória do Centro de Ciências de Araraquara e sua identidade como um museu de ciências universitário, com forte atuação no Ensino, Pesquisa e Extensão.

As ações educativas desenvolvidas vão ao encontro do que se atribui como papéis às instituições museológicas. Destacam-se os programas de visitação às exposições, feiras de ciências, olimpíadas, itinerância, projetos em parcerias com escolas, cursos, palestras, oficinas.

Além disso, o fato de a instituição ser espaço de formação docente, com o desenvolvimento de disciplinas e estágios do Curso de Licenciatura em Química e em Pedagogia da Unesp, por exemplo, sublinha uma vertente de grande relevância, a perspectiva da educação não formal na formação inicial docente de forma mais sistematizada. O fato de os educadores do museu serem estudantes de Graduação contribui para a experiência formativa desses sujeitos tanto para atuação profissional futura em instituições museológicas como para a docência.

Do histórico, nota-se que a formação continuada de professores sempre foi um marco identitário do Centro de Ciências, que, desde o seu início, priorizou o aprimoramento das metodologias de ensino formais, colaborando com materiais didáticos inovadores, com cursos e estratégias que promoveram grandes avanços nos sistemas de ensino da cidade e região.

Esta pesquisa soma-se a outras que procuram conhecer as particularidades e complexidades dessas instituições, defendendo que a criação de sistemas e redes de museus universitários configura-se como estratégia potente de “[...] reconhecimento, legitimação e articulação de ações [...]” (RIBEIRO, 2019, p. 62).

O presente estudo revelou os avanços que ainda são necessários para a gestão do CCA, realçando a demanda de políticas internas e externas à Unesp. Concordamos com Ribeiro (2019, p. 62) ao enfatizar que ainda temos que “[...] perspectivar estratégias para consolidação de políticas específicas no âmbito das universidades, iniciando-se pela institucionalização dessas diferentes unidades de salvaguarda, garantindo condições de gestão [...]”. Os museus universitários desempenham imprescindíveis ações educativas e merecem valorização e reconhecimento no âmbito de suas universidades, oportunizando condições de trabalho que aprimorem a gestão museal e ampliem o alcance de suas atividades.

AGRADECIMENTOS

A autora e o autor agradecem ao CCA por disponibilizarem os materiais para a realização deste estudo.

REFERÊNCIAS

COSTA, Andréa; CASTRO, Fernanda; CHIOVATTO, Milene; SOARES, Ozias. Educação museal. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, DF: Ibram, 2018. p. 7377. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022.

FALCÃO, Andréa. Museu como lugar de memória. In: Salto para o Futuro. Museu e escola: educação formal e não-formal. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação a Distância. Ano XIX, n. 3, maio, 2009. Disponível em: <https://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012191.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, DF: Ibram, 2018. 132 p. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022.

JACOBUCCI, Daniela Franco de Carvalho. *A formação continuada de professores de ciências em centros e museus de ciências no Brasil*. 2006. 317 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: https://www.museudavidahomolog.fiocruz.br/brasiliana/media/Tese_Jacobucci.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

MARANDINO, Martha. Museus de ciências como espaços de educação. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argymentum; Brasília, DF: CNPq, 2005. p. 165-176.

MARUYAMA, José Antonio. *O uso das tecnologias da informação e comunicação nas visitas escolares do Centro de Ciências de Araraquara: análise sobre a Gincana Tecnológica e Investigativa de Química*. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Química) – Departamento de Química, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/6654>. Acesso em: 21 jun. 2022.

MICHELON, Francisca Ferreira. Museus universitários: uma política para estes lugares de conhecimento. *Expressa Extensão*, Pelotas, v. 19, n. 2, p. 165-168, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/index>. Acesso em: 21 jun. 2022.

NASCIMENTO, Silvania Sousa do. O desafio de construção de uma nova prática educativa para os museus. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argymentum; Brasília, DF: CNPq, 2005. p. 221-239.

PALMIERI, Luciane Jatobá. *Museus de ciência e o ensino de química: análise praxeológica de uma atividade museal*. 2018, 164 p. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e em Matemática) – Setor de Ciências Exatas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/56031>. Acesso em: 21 jun. 2022.

RIBEIRO, Emanuela Sousa. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 1, n. 4, p. 88-102, maio/jun. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/museologia.v2i4.16366>. Acesso em: 21 jun. 2022.

RIBEIRO, Emanuela Sousa; SEGANTINI, Verona; GRANATO, Marcus. Museus e patrimônio cultural universitário: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações. In: ARAÚJO, Bruno Melo de et al. (org.). *Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios*. Recife: UFPE, 2019. p. 51-65.

SILVA, Camila Silveira da. *Formação e atuação de monitores de visitas escolares de um centro de ciências: saberes e prática reflexiva*. 2009. 141 p. Dissertação (Mestrado em Educação para a Ciência) – Faculdade de Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/90931>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SILVA, Camila Silveira da. *Visitas escolares ao Centro de Ciências de Araraquara: a relação museu-escola na perspectiva dos professores*. 2012. 221 p. Tese (Doutorado em Educação para a Ciência) – Faculdade de Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Bauru, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102046>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Conceitos-chave da educação em museus*. São Paulo: Sisem, 2015. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/educacao-em-museus-uma-discussao-ainda-necessaria/>. Acesso em: 21 jun. 2022.



EDUCAÇÃO MUSEAL E MEDIAÇÃO DO NÚCLEO DE OFIOLOGIA E ANIMAIS PEÇONHENTOS DA BAHIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

JOSEFA ROSIMERE LIRA-DA-SILVA, SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO,
SALVADOR, BAHIA, BRASIL

Pedagoga, especialista em Psicopedagogia e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Orientação científica. É professora da Secretaria Municipal de Educação de Salvador/BA.
E-mail: rosimere.lira@gmail.com

(continua...)

EDUCAÇÃO MUSEAL E MEDIAÇÃO DO NÚCLEO DE OFIOLOGIA E ANIMAIS PEÇONHENTOS DA BAHIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

(continuação)

ROSILÉIA OLIVEIRA DE ALMEIDA, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, BAHIA, SALVADOR, BAHIA, BRASIL

Licenciada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora Associada do Departamento de Educação II da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Atua em Educação em Ciência e Ensino de Biologia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6804-1816>

E-mail: rosileiaoalmeida@hotmail.com

(continua...)

EDUCAÇÃO MUSEAL E MEDIAÇÃO DO NÚCLEO DE OFIOLOGIA E ANIMAIS PEÇONHENTOS DA BAHIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

(continuação)

REJÂNE MARIA LIRA-DA-SILVA, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, SALVADOR, BAHIA, BRASIL

Bacharela em Ciências Biológicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Venenos Animais (Instituto Butantan). Mestra em Saúde Coletiva (UFBA) e doutora em Ciências Médicas (Unicamp). Pós-doutora pelo Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa (Portugal) e pela University of Melbourne (Austrália). É professora titular da UFBA e membra da Academia de Ciências da Bahia. Bolsista Produtividade em Pesquisa em Divulgação Científica/CNPq.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8016-8599>

E-mail: rejane@ufba.br

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p341-365>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

16/12/2022

EDUCAÇÃO MUSEAL E MEDIAÇÃO DO NÚCLEO DE OFIOLOGIA E ANIMAIS PEÇONHENTOS DA BAHIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

JOSEFA ROSIMERE LIRA-DA-SILVA, ROSILÉIA OLIVEIRA DE ALMEIDA, REJÂNE MARIA LIRA-DA-SILVA

RESUMO

Os museus de ciências são espaços de educação e divulgação científica para diferentes públicos. Em 2017, o Instituto Brasileiro de Museus publicou a Política Nacional de Educação Museal (PNEM) e, em 2018, o Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Nesse documento estão os princípios que regem o trabalho educativo museal. O objetivo deste trabalho foi investigar a mediação na divulgação científica sobre animais peçonhentos no Museu do Núcleo de Ofiologia e Animais Peçonhentos da Bahia (NOAP) com base na educação museal proposta pela PNEM. A mediação analisada foi de uma das exposições do NOAP, a Rede de Zoologia Interativa, que possui *kits* zoológicos, terrários com animais vivos e jogos sobre zoologia e desenvolve palestras e teatro de fantoches. Foram aplicados questionários ao público visitante da exposição e realizadas entrevistas individuais e grupo focal, com os mediadores da exposição, sobre a itinerância do museu, o contato com o público, a qualificação dos mediadores e a produção de material. Foi possível concluir que o NOAP tem um caminho que, em parte, atende às perspectivas do PNEM, principalmente em relação às discussões dos grupos de trabalho sobre estudos e pesquisa, acessibilidade e relação com a comunidade, no entanto, em relação à formação, qualificação e capacitação, o museu precisa aproximar sua dinâmica do que preconiza o documento, ainda que se ressalte que o PNEM é uma referência, e as instituições museais têm autonomia na sua gestão, tendo em vista suas especificidades.

PALAVRAS-CHAVE

Educação museal, Divulgação científica, Museus de ciências naturais, Museus universitários.

MUSEUM EDUCATION AND MEDIATION OF THE CENTER OF THE OPHIOLOGY AND VENOMOUS ANIMALS OF BAHIA, FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

JOSEFA ROSIMERE LIRA-DA-SILVA, ROSILÉIA OLIVEIRA DE ALMEIDA, REJÂNE MARIA LIRA-DA-SILVA

ABSTRACT

Science museums are spaces for education and scientific dissemination for different audiences. In 2017, the Brazilian Institute of Museums published the National Policy for Museum Education (PNEM) and in 2018 published the National Museum Education Policy Notebook. This document features the core principles which should conduct the museum-oriented educative work. The purpose of this paper aimed at the inquiry of the mediation at the Ophiology and Venomous Animals Nucleus Museum of Bahia (NOAP) following PNEM's museum education guidelines of dissemination of scientific knowledge about Venomous Animals. The analyzed mediation was the Interactive Zoology Network, one of NOAP exhibitions, which features zoological kits, terrariums with living animals, games on zoology, lectures, and puppet theaters. Questionnaires were applied (to the attending audience) and individual interviews and focal groups were conducted (with the exhibition mediators) concerning the museum itinerancy, contact with the audiences, qualification of the mediators, and production of material. It was possible to conclude that NOAP has a path that partially fulfills PNEM perspectives. It keenly performs such task concerning the discussions of work groups about studies and research, accessibility, and the relations between museums and community. However, on what concerns the formation, qualification and training, the museum has a dynamic still far from what is regarded as ideal according to the document. In spite of this, it is important to highlight that PNEM is a reference guide, and that museum institutions may extrapolate or may not be suited to some of its discussions, depending on the specificities of each museum.

KEYWORDS

Museum education, Scientific dissemination, Natural science museums, University museums.

1 INTRODUÇÃO

A função educativa dos museus se define como a abordagem do discurso das exposições aos diferentes tipos de público, por meio de estratégias pedagógicas e recursos didáticos adequados a cada um deles, a fim de despertar sua curiosidade intelectual durante a estadia e gerar significativas aprendizagens ao sair. O museu tem a obrigação de gerar programas de pesquisa e educação para se conectar com sua comunidade, servindo como um espaço de aprendizado e recreação que contribui, através de seu trabalho diário, para questionar e transformar a realidade.

Prieto (2019, p. 8-9)

Nas discussões atuais sobre os museus de ciências, atribui-se a esses espaços importante papel relacionado à divulgação da ciência. Iszlaji e Marandino (2010) afirmam que os museus de ciências são considerados espaços de educação científica para diferentes públicos, apresentando particularidades relacionadas aos processos educacionais desenvolvidos nos seus interiores. Ao longo dos anos, tanto a pesquisa quanto as práticas educacionais e comunicacionais relacionadas a exposições e ou atividades em museus têm se intensificado, tornando-se cada vez mais um campo de produção de conhecimento, principalmente em relação ao público visitante.

Reconhecidos como espaços de aprendizagem, os museus evoluíram conceitualmente, apoiados pelo debate sobre sua função educativa e pelos processos de aquisição do conhecimento que ali se operam. Segundo a definição do International Council of Museums (Icom), são enquadradas como museus as instituições que abriguem espécimes vivos de plantas e animais (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2007), desde que realizem atividades de conservação, pesquisa, exposição; bem como adquiram e divulguem o referido material. Esta definição, de caráter geral, é aplicada a todas as instituições, seja de propriedade pública ou particular, e independente de seu tamanho ou complexidade, abertas ao público, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

No Brasil, em 2012, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) iniciou e incentivou um processo de consulta e construção participativa para a elaboração do Programa Nacional de Educação Museal, por meio de um espaço virtual¹ composto por eixos temáticos, com o objetivo de reunir

1. Disponível em: <http://pnem.museus.gov.br>.

reflexões, promover discussões e receber propostas relativas à educação museal. Em 2017, foi aprovado o documento final de toda essa discussão, com os princípios e diretrizes da Política Nacional de Educação Museal (PNEM). Assim, a PNEM é um conjunto de princípios e diretrizes que tem o objetivo de nortear a realização das práticas educacionais em instituições museológicas, fortalecer a dimensão educativa em todos os setores do museu e subsidiar a atuação dos educadores (BRASIL, 2017a).

O Caderno da Política Nacional de Educação Museal foi publicado em 2018 e propõe que a educação museal é uma modalidade educacional – que contempla um conjunto integrado de planejamento, sistematização, realização, registro e avaliação dos programas, projetos e ações educativas museais (BRASIL, 2018).

Nesse contexto, esta pesquisa tem por objetivo investigar o potencial da mediação² nas ações educativas do Núcleo de Ofiologia e Animais Peçonhentos da Bahia da Universidade Federal da Bahia (NOAP/UFBA), com base nas diretrizes, princípios e ações da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) (BRASIL, 2013; 2017a; 2017b; 2018), na divulgação científica sobre animais peçonhentos. Interessou-nos saber como a atuação de mediadores deste museu itinerante se relaciona com as diretrizes, princípios e ações da PNEM.

O NOAP/UFBA é um museu universitário itinerante criado em 13 de fevereiro de 1987 como laboratório do Instituto de Biologia e cadastrado como Grupo de Pesquisa do CNPq em 1992. Foi nesta perspectiva que o NOAP/UFBA foi cadastrado como Museu de Ciências, em 25 de abril de 2008, pelo Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural do então Ministério da Cultura (IPHAN/MINC) (LIRA-DA-SILVA et al., 2019).

Em 2017, o NOAP/UFBA foi inscrito como museu universitário no Worldwide Database of University Museums and Collections do University Museums and Collections do International Council of

2. O conceito de mediação se refere à ação do mediador focada no diálogo e na troca com o público e no estímulo ao compartilhamento das diferentes percepções e pontos de vista. A mediação em museus é a prática educativa que privilegia a troca de saberes, a construção dos significados por meio das percepções subjetivas e da experimentação, que levam à construção de conhecimento (GAMA, 2013, p. 37 apud BRASIL, 2013).

Museums (UMAC/ICOM)³. Consta, sob sua responsabilidade de curadoria, o patrimônio das Coleções Aracnológica e Herpetológica do Museu de História Natural da Bahia da Universidade Federal da Bahia (MHNBA/UFBA). Possui um rico acervo didático para atividades de extensão de cunho educacional e museológico, como é o caso do projeto Redezoo – Rede de Zoologia Interativa, que, de maneira lúdica e itinerante, leva a população à construção de conhecimentos acerca dos animais peçonhentos, cujos acidentes foram reconhecidos pela Organização Mundial de Saúde (OMS) como doenças negligenciadas (LIRA-DA-SILVA, 2017; LIRA-DA-SILVA et al., 2019).

O NOAP/UFBA possui um setor educativo, cuja responsável é a coordenação do museu, que trabalha em equipe que inclui profissionais (estudantes de pós-graduação) e estudantes (graduação) de diversas formações, a maioria Biologia, Medicina Veterinária, Pedagogia, Jornalismo e Museologia, selecionados através de processos seletivos que incluem carta de intenção, entrevista e disponibilidade de 12 horas semanais. Todos recebem formação através de cursos nas áreas específicas sobre animais peçonhentos e de educação museal, educomunicação, educação ambiental. A construção dos sujeitos como mediadores representam um processo dialógico, horizontal e criativo, para diferentes públicos, de diferentes idades e formações, sendo a itinerância estruturada nas características das comunidades visitadas.

As exposições são construídas a partir da Redezoo que é um conjunto de ações educativas prioritariamente sobre animais peçonhentos, que inclui:

- Zooteca, jogos didáticos catalogados e arquivados, constituindo uma ludoteca com cerca de 300 jogos, dos quais cinco são eletrônicos, produzidos em cursos de formação e projetos do NOAP/UFBA;
- Zoologia Viva, constituída pela coleção viva (serpentes, aranhas e escorpiões), com terrários ambientados para garantir o bem-estar dos animais, acompanhados de etiquetas de identificação, com textos elaborados com linguagem coloquial e imagens ilustrativas;
- Teatro de Fantoques e de Bonecos (Redezoo em Cena), histórias contadas e contextualizadas de acordo com o público-alvo, considerada

3. Worldwide Database of University Museums and Collections do UMAC/ICOM. Disponível em: <http://university-museums-and-collections.net/salvador-da-bahia/center-of-the-ophiology-and-poisonous-animals-of-bahia>. Acesso em: 14 abr. 2018.

- uma ferramenta didática que, por seu aspecto lúdico, cativa o visitante e facilita a aprendizagem e o contato com o público;
- Zookits, parte da coleção didática do NOAP/UFBA, inclui peças anatômicas, mudas, chocalhos, esqueletos, crânios, peles, peças diafanizadas e em parafina, lâminas e espécimes conservados em via seca e via úmida; esse material pode ser manipulado pelo visitante e observado a olho nu ou com o auxílio de lupa;
 - Zooamigos, livro infanto-juvenil, com histórias em quadrinhos, passatempos e desafios de lógica (LIRA-DA-SILVA, 2009);
 - Experimentos e vídeos sobre animais peçonhentos;
 - Zoorede, constitui-se de produção e divulgação de informação em nas nossas redes sociais (SANTOS, LIRA-DA-SILVA, 2012; LIRA-DA-SILVA et al., 2019).

Todo este conjunto de materiais didáticos constitui as exposições itinerantes, que têm como tema “Não existem vilões na natureza”, com a participação de mediadores que interagem com o público em uma comunicação dialógica, levando-se em consideração o espaço expositivo (SANTOS; LIRA-DA-SILVA, 2012). Smania-Marques, Silva e Lira-da-Silva (2006) investigaram a relação do público com os elementos que compõem as exposições itinerantes da Redezoo, em 2005 e 2006, e observaram que a quantidade de mitos e lendas sobre esse assunto é muito grande, fazendo com que a relação do público com o material exposto seja um misto de medo e fascínio.

A concepção e montagem das exposições da Redezoo têm como base o documento *Définition et role d'un Musée de l'éducation nationale*, conforme exposto por Santos e Lira-da-Silva (2012), que foi produzido pelo Ministério de Educação da França entre as décadas de 1980 e 1990 e formula algumas propostas para montagem de exposições em museus de ciência. No foco da exposição está a experimentação e a comunicação ativa com os visitantes, com objetos técnicos ou de experiência, o que envolve dois aspectos: a concepção museográfica e a relação com o público. Esses aspectos são estruturados para garantir que os visitantes sejam agentes ativos capazes de interagir com a exposição e para a criação de uma relação de confiança com eles, colocando monitores em número suficiente, preparados para o contato com o público e com o domínio sobre os temas abordados (SOUZA, 2009).

O processo de organização e realização das exposições é bastante simples, composto por um conteúdo sobre animais peçonhentos, acompanhado de atividades complementares adaptadas à necessidade do público através de alternância do método de abordagem. Cada público tem uma abordagem diferente, embora o material seja o mesmo. Todo o material foi elaborado pelos estudantes e pesquisadores do projeto, com exceção do material do teatro de fantoches, que foi feito por uma artista plástica.

Desde a sua criação, o NOAP/UFBA assumiu o compromisso da comunicação pública sobre esses animais, através de uma democracia científica participativa, inclusive em redes com outras instituições que se dedicam ao tema, construindo, ampliando e ressignificando o processo de musealização, através de diferentes atividades científicas, tais como exposições, produtos, cursos, palestras, entre outras, para públicos distintos, especialistas e não especialistas. Como museu universitário, o Núcleo estruturou-se também como um espaço de articulação da formação formal de estudantes da graduação e pós-graduação com a formação informal/não formal na tricotomia: literacia científica, literacia tecnológica e literacia da mediação (LIRA-DA-SILVA et al., 2019).

2 PERCURSO METODOLÓGICO

Esta pesquisa foi de abordagem qualitativa⁴. Pesquisas dessa natureza trazem a perspectiva dos participantes e sua diversidade, a reflexividade do pesquisador a respeito do seu trabalho como parte do processo de produção de conhecimento e depende de uma escolha e apropriabilidade de teorias para orientá-la (FLICK, 2009).

Para responder aos objetivos da pesquisa, foram utilizados diferentes procedimentos metodológicos: observação não participante de três exposições; entrevistas individuais e focalizada (grupo focal) com os mediadores da Redezoo; e questionários semiestruturados, autodeclarados, com o público visitante de duas exposições (Exposição Ninho das Cobras – 15ª Semana Nacional de Museus (SNM) – 15 a 19/05/2017; e *Crianças na UFBA* –

4. A pesquisa resultou na dissertação de Mestrado em Educação intitulada *Educação museal: investigando a mediação em um museu de ciências itinerante*, de autoria de Josefa Rosimere Lira-da-Silva. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26438/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Josefa%20Rosimere%20Lira%20da%20Silva.pdf.

Especial Meio Ambiente – 08/07/2017), cujo contexto social da visita foi de exposição itinerante, no espaço do Instituto de Biologia da UFBA.

A observação não participante foi feita para compreender a interação entre mediadores e visitantes nas ações educativas. Segundo Flick (2009), nesse procedimento os observadores mantêm distância do evento observado para evitar influenciá-lo e é normalmente realizada em espaços abertos. Foram observadas três exposições e nestas foram feitas filmagens das mediações para serem discutidas posteriormente com os mediadores.

Foi realizada uma investigação exploratória sobre a percepção do público acerca da mediação. Para tanto, foram aplicados questionários semiestruturados, autoadministrado, como forma de produzir dados sobre as opiniões do público do museu a respeito da mediação. O intuito foi de perceber se, na visão dos participantes, escolhidos aleatoriamente e que aceitaram fazer parte da pesquisa, os propósitos dos mediadores eram alcançados nas exposições, se conseguiam atingir o público nas suas peculiaridades ou adequar a linguagem para que cada público fosse recebido de um modo particular.

O questionário foi composto de 13 questões mistas, fechadas e abertas, muito simples, durante o qual a pesquisadora ficava à disposição para esclarecer possíveis dúvidas. As perguntas eram voltadas a entender a opinião dos visitantes sobre se o mediador foi importante para a compreensão da atividade proposta, se motivou a compreensão, se dialogou e compartilhou ideias, se conseguiu tirar suas dúvidas e se favoreceu o estabelecimento de relações com seus conhecimentos anteriores.

Foram conduzidas entrevistas individuais para compreender as concepções dos mediadores da exposição Redezoo sobre museus e ações educativas e conhecer as suas trajetórias na área. Minayo et al. (2009) explicam que as entrevistas podem ser consideradas conversas com finalidade, pois podem fornecer informações diretamente construídas no diálogo com o indivíduo entrevistado e que tratam da reflexão do próprio sujeito sobre a realidade que vivencia. Essas entrevistas foram documentadas por gravador de voz e o intuito foi conhecer profundamente o percurso acadêmico dos mediadores. Foi o momento de saber seu histórico na universidade, no NOAP/UFBA, e tudo o que fizeram, até então, inseridos no grupo, qual a especificidade do seu trabalho, as maiores habilidades, as principais dificuldades.

O grupo foi constituído por uma equipe diversa de dez mediadores, com experiência que variou de sete meses a nove anos de mediação na Redezoo, profissionais ($n = 2$) e estudantes ($n = 8$) do curso de Biologia, de Licenciatura e Bacharelado, entre o terceiro e décimo semestre, sendo apenas uma estudante de Medicina Veterinária, do nono semestre. Cinco mediadores participaram da produção de materiais educativos utilizados na Redezoo, tais como jogos, experimentos, histórias, vídeos e peças, o que lhes confere uma maior habilidade no uso dessas ferramentas. Neste trabalho, os mediadores são identificados com nomes fictícios.

Posteriormente, foi realizado o grupo focal, chamado por Flick (2009) também de entrevista focalizada, quando se discutiu coletivamente com os mediadores as filmagens que foram feitas durante a observação não participante das suas exposições mediadas. Os mediadores analisaram e verbalizaram o que mais lhes impressionou sobre as suas próprias práticas, como se viram, se corrigiriam algo na sua mediação e se acreditaram ter feito uma mediação interativa. Também foram estimulados a avaliar erros próprios ou dos outros mediadores, pontuando o processo com críticas positivas.

3 AS EXPOSIÇÕES

Foram acompanhadas três exposições itinerantes da Rede de Zoologia Interativa do NOAP/UFBA. Foi realizada apenas a observação não participante da exposição Viva Simples, Pense Complexo, realizada durante a 13ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT) do NOAP/UFBA, de 21 a 23 de novembro de 2016, na Escola Municipal Maria da Hora, São Francisco do Paraguaçu, Cachoeira, Bahia, para um público aproximado de oitenta pessoas. A exposição foi um conjunto de Ações Educativas, visando a comemoração do Ano Internacional do Entendimento Global, festejado em todo o planeta no ano de 2016. O tema desta 13ª SNCT foi “Ciência Alimentando o Mundo”, e o objetivo foi refletir a partir de uma perspectiva mundial e intervir no plano local, os grandes desafios da vida contemporânea. Na exposição Viva Simples, Pense Complexo, os visitantes puderam aprender sobre as curiosidades do mundo sobre os animais peçonhentos (mitos e realidade), principais espécies de importância médica, prevenção e primeiros socorros em caso de acidentes. Houve as atividades da Redezoo com a Zoologia Viva (animais vivos),

Zooteca (jogos educativos), Redezoo em Cena (teatro de fantoches), Zookits (*kits* didáticos), Experimentos; a oficina de culinária Coxinha no molho; a construção de minhocário e meliponário; e mostra de vídeos. Tudo isso com a participação da Sala Verde da UFBA e estudantes matriculados no componente curricular da UFBA, Atividade Curricular em Comunidade e Sociedade (ACCS A82), com a apresentação da peça teatral *Os bichos e a gente*, o Bailinho da Ciência e o *show* musical *Bicharada*.

A exposição Ninho das Cobras foi realizada durante 15ª Semana Nacional de Museus (SNM), de 15 a 19 de maio de 2017, no Instituto de Biologia/UFBA, Salvador, Bahia, visando as comemorações dos 30 anos do NOAP/UFBA, dez anos da Sala Verde da UFBA e do Ano Internacional do Turismo Sustentável, este último festejado em todo o planeta no ano de 2017. O tema desta SNM foi “Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museus” e o objetivo foi dialogar com o público, através da contação da história do NOAP como museu através da coleção de objetos históricos que foram utilizados, através da história das pessoas, através da história dos projetos nos cinco continentes e através das coleções biológicas dos animais peçonhentos que o museu trabalha. Discutiu-se sobre como o NOAP/UFBA está colaborando para a construção da sua identidade na área dos animais peçonhentos e da educação científica, as histórias das pessoas que precisam ser lembradas neste museu, através de uma expografia de lembranças e controvérsias. Os visitantes puderam aprender sobre a mudança da tecnologia em um laboratório de pesquisa em 30 anos (1987-2017), sobre os animais peçonhentos e sobre as múltiplas atividades do Museu, Sala Verde da UFBA e a Atividade Curricular em Comunidade e Sociedade (ACCS) – Programa Social de Educação, Vocação e Divulgação Científica. A exposição contou com equipamentos e mobiliário históricos painéis, experimentos, jogos educativos, Redezoo, mostra de fotos e vídeos, além do teatro de fantoches. As atividades ocorreram no *hall* do Instituto de Biologia/UFBA, com extração pública de veneno e alimentação pública de serpentes, aranhas e escorpiões, favorecendo assim o resgate da função social da universidade com a comunidade (Figura 3). A exposição também contou com o *Encontro das Cobras*, que tratou de um círculo de palestras de pesquisadores, ex-estagiários do NOAP/UFBA, hoje professores universitários e pesquisadores em diversas instituições

no Brasil. Nesta exposição foi realizada a observação não participante e aplicados dois questionários respondidos por duas estudantes da UFBA, com idade de 19 anos.

A exposição *Rede de Zoologia Interativa*, realizada no Crianças na UFBA – Especial Meio Ambiente no NOAP/UFBA, dia 8 de julho de 2017, para um público aproximado de 80 pessoas. Os visitantes puderam aprender sobre as curiosidades do mundo sobre os animais peçonhentos (mitos e realidade), principais espécies de importância médica, prevenção e primeiros socorros em caso de acidentes, com a Zoologia Viva, Zooteca, teatro de fantoches e Zookits (Figura 4). Nesta atividade foram realizadas a observação não participante e a aplicação de oito questionários respondidos por quatro meninos e quatro meninas, entre oito e 12 anos.

FIGURA 1

Exposição
Viva Simples,
Pense Complexo,
13ª Semana
Nacional de Ciência
e Tecnologia do
NOAP/UFBA,
21 a 23 nov. 2016,
São Francisco
do Paraguai,
Cachoeira-BA.
Fonte: Arquivo
NOAP/UFBA.



FIGURA 2

Exposição *Ninho das Cobras*, 15ª Semana Nacional de Museus, 15 a 19 maio 2017, Instituto de Biologia/UFBA, Salvador, BA.
Fonte: Arquivo NOAP/UFBA.



FIGURA 3

Exposição *Rede de Zoologia Interativa*, Crianças na UFBA - Especial Meio Ambiente no NOAP/UFBA, 8 jul. 2017, Instituto de Biologia, Salvador, BA.
Fonte: Arquivo NOAP/UFBA.



4 O QUE DIZ O PÚBLICO

Dez pessoas que participaram como visitantes de duas das exposições observadas foram convidadas a responder um questionário semiestruturado. Desses dez respondentes (identificados pela letra Q de “Questionário” seguida de números subsequentes de 1 a 10), quatro eram meninos e seis eram meninas, com idades variando entre oito e 19 anos de idade.

Quanto ao conjunto de perguntas, “O que você achou da exposição mediada sobre os animais peçonhentos? Por quê? Você acha que as pessoas que apresentaram a exposição souberam explicar bem sobre os animais? O que você entendeu? O que não entendeu?”, foi perceptível, pelas respostas, que as crianças e os jovens se sentiram atraídos pelos animais peçonhentos, que o assunto foi considerado interessante e mobilizou a atenção deles. Pelas falas também foi possível perceber que houve esforço por parte dos mediadores para a desmistificação desses bichos, o que fica claro nas avaliações positivas sobre a relevância das informações recebidas.

Apesar disso, apenas cinco das dez respostas (Q 1, 3, 6, 8, 10) se referiram diretamente à atuação dos mediadores. As outras, apenas expressaram superficialmente opiniões sobre a exposição de modo geral. Não houve respostas que evidenciassem falta de entendimento de alguma informação por parte dos participantes, ou que indicassem que eles não se sentiram suficientemente atraídos pela atividade (Quadro 1). As respostas superficiais suscitam uma reflexão: o ambiente em que foi aplicado o questionário apresentava outros atrativos, a exemplo de outras classes de animais não trabalhados na exposição daquele dia, o que deixava os participantes dispersos, prestando atenção àquele espaço, fato que certamente influenciou as respostas do questionário, já que essas demandavam elaboração, concentração, atenção e escrita.

QUADRO 1

Respostas à
Questão 7:
“O que você
achou da exposição
mediada sobre
os animais
peçonhentos?
Você acha que
as pessoas que
apresentaram a
exposição souberam
explicar bem
sobre os animais?”

Participante	Respostas	Idade
Q 1	Excelente, pois assim pode-se adquirir mais aprendizagem. Souberam explicar sobre os animais, entendi alguns sistemas de defesa das serpentes e compreendi o que o monitor falou.	19 anos
Q 2	Gostei. Porque sim, sim. Várias coisas.	12 anos
Q 3	Gostei porque ele contou tudo sobre os animais.	9 anos
Q 4	Gostaram porque os animais não tive reação a matar.	10 anos

(continua...)

(continuação)

Participante	Respostas	Idade
Q 5	<i>Que nem todas as cobras e escorpiões são peçonhentos.</i>	11 anos
Q 6	<i>Gostei sim bem legal o diálogo deles é bem explicado mesmo os animais!</i>	8 anos
Q 7	<i>Eu achei muito legal. Por quê tinha coisas muito legais.</i>	9 anos
Q 8	<i>Bem legal e interessante e otimista os apresentadores.</i>	9 anos
Q 9	<i>Muito legal os animais peçonhentos porque é assunto legal, apresentaram legal. Muitas novidades.</i>	9 anos
Q 10	<i>Achei uma quebra de tabus, pois com a explicação feita pelo monitor eu tive a oportunidade de entender sobre esses animais e como eles vivem, mas principalmente perdi um pouco do medo.</i>	19 anos

Outra questão perguntou se o mediador foi importante para que o participante compreendesse o assunto da exposição, sendo que todas as respostas foram afirmativas e envolveram uma opinião positiva da ação educativa (Quadro 2):

QUADRO 2

Respostas à Questão 11: O mediador foi importante para você compreender o assunto exposição? Em que momento você acha que ele ajudou você a compreender melhor?

Participante	Respostas	Idade
Q 1	<i>Sim. Quando ele tem a preocupação de resumir uma informação fazendo com que ela fique clara pra um melhor entendimento sobre os animais.</i>	19 anos
Q 2	<i>Sim. A voz, e quando a gente presta atenção.</i>	12 anos
Q 3	<i>Sim. Explicar melhor às crianças.</i>	9 anos
Q 4	<i>Presta atenção para um pouco sobre os animais.</i>	10 anos
Q 5	<i>Sim.</i>	11 anos
Q 6	<i>Sim. Que a gente presta atenção e compreende eles.</i>	8 anos
Q 7	<i>Sim. Porque ele falou em uma linguagem que as crianças dá para entender.</i>	9 anos
Q 8	<i>Sim. Explicar melhor sobre a ensina e a linguagem.</i>	9 anos
Q 9	<i>Sim. Fez linguagem que criança entenda.</i>	9 anos
Q 10	<i>Sim. Em todos os momentos ele foi importante porque sem ele eu não iria aprender tanto, desde a vida dos animais a como ocorre a pesquisa.</i>	19 anos

Os respondentes alegaram terem compreendido as informações e acharam que o diálogo com os mediadores foi acessível, por conseguirem alcançar esse entendimento. As respostas expressaram claramente que a

linguagem utilizada nesse diálogo foi o que permitiu a compreensão do assunto exposto. Não houve indicação pelos participantes de melhorias no processo de mediação, nem o que poderia ter sido feito para um melhor entendimento. Todos expressaram ter gostado da conduta dos mediadores e não apresentaram críticas negativas à mediação.

5 O QUE DIZEM OS MEDIADORES

Foram apresentadas aos mediadores, no grupo focal, as respostas dos participantes de duas exposições às perguntas: “O mediador foi importante para você compreender o assunto da exposição? Em que momento você acha que ele ajudou você a compreender melhor? Em que momento ele poderia ter ajudado mais? O que ele poderia ter feito para que você entendesse melhor?”. Após a exibição das respostas, foi perguntado aos mediadores: “Você acredita que as opiniões emitidas sobre a mediação pelos participantes refletem a sua preocupação quando está atuando como mediador(a)?”.

Todos responderam positivamente. Em cada uma das falas foi realçado o quanto é importante para os mediadores ter esse feedback do público. A resposta do mediador Gabriel reflete uma implicação interessante do papel desse diálogo entre mediador e visitante. Gabriel explica que uma pessoa vem com o seu conhecimento para a exposição e vai dialogar com o conteúdo dela. As duas visões em algum momento vão se encontrar num ponto:

É o encontro do saber que a gente tem, que eu tenho um conceito das coisas e que a gente vai chegar com uma informação e a linguagem vai fazer parte se essa informação vai ser assimilada, como vai ser assimilada, como vai se encontrar com o que a pessoa sabe, de que forma pode quebrar isso (Gabriel).

Na elaboração do Documento Preliminar da PNEM, o GT Profissionais da Educação Museal contemplou discussões sobre a importância do trabalho do educador do museu⁵ em relação a essa dialogicidade, quando destaca que “são agentes responsáveis para o desenvolvimento de

5. Macmanus (2013) explica que educador pode ser definido como aquele que vai promover o aprendizado dentro do ambiente de um museu. Outro papel é o de transformar as informações por parte daqueles que se tornam mediadores nos museus. O educador entende do aspecto pedagógico e de questões ligadas à aprendizagem no museu. Os mediadores sabem lidar com várias pessoas, com comunicação de massa.

uma museologia participativa e dialógica com os diferentes grupos culturais formadores da sociedade” (BRASIL, 2013, p. 23).

Foram apresentadas aos mediadores as respostas à pergunta “Quais foram as trocas de conhecimento mais significativas para você durante a exposição?”, destacando-se a resposta de uma participante de 19 anos (Q 10): Sobre o bote da cobra e a importância de Vital Brazil para a sociedade; e de um participante de 9 anos (Q 3): Achei interessante que a aranha come o camundongo. A partir destas respostas, foi questionado aos mediadores: “Alguma dessas respostas chama a sua atenção? Por quê? O que você acha que essas respostas dizem sobre a sua mediação?”. As respostas dos mediadores ressaltaram a transposição didática feita pelo mediador, como os participantes recebem as informações, sobretudo as que mais chamam a atenção do público, consideradas “sensacionalistas”:

Acho que também tem a particularidade de perceber que são duas respostas diferentes. Uma é que a aranha come o macho. Essa pessoa conseguiu obter a informação geral porque não é só a viúva-negra. As aranhas em geral podem sim comer outro macho. Umas pessoas tiveram esse entendimento, enquanto outras focaram na viúva-negra, que é mais conhecida. [...] Então, acho que vai também de como a pessoa recebe a informação, como ela processa isso, não só como a informação foi dada. Tudo isso faz parte da mediação. Às vezes não tem como calcular a dosagem dessa informação... (Gabriel).

Acho que a mediação de Vital Brazil chamou a atenção. Geralmente observo que é o que menos chama a atenção, na verdade. Quando a gente está falando sobre uma exposição de animais e toca no assunto da pessoa que participou disso, geralmente não chama a atenção deles. Achei interessante (Rodrigo).

A concepção do mediador Gabriel entende que, de todas as informações que recebe na exposição, o público assimila as informações que são convenientes para si. Embora ampliem seus saberes com a explicação da mediação, não é possível afirmar se o participante sairá com a informação completa ou processará o conteúdo de uma determinada forma. O depoimento do mediador Rodrigo confirma o que se diz sobre como as pessoas processam as informações na exposição. Na ação educativa, são dadas muitas informações e a possibilidade de chamar a atenção dos participantes vai depender do que eles buscam saber. A informação que os participantes retêm depende do seu interesse e da bagagem que eles trazem.

De acordo com as discussões sobre mediação no Grupo de Trabalho “Perspectivas Conceituais” da PNEM (Brasil, 2013), o conceito de mediação assume um sentido marcado tanto pela necessidade de ouvir o outro como pela clareza política e teórica de que o educando (que visita a exposição) é também um educador, e o educador (mediador) é também um educando, e que, nessa relação, ambos se constituem como pessoas que interagem com objetos que demarcam uma história, um momento, uma cultura, uma informação, uma possibilidade.

São os mediadores que deslocam os animais vivos, o que requer grande responsabilidade. Há uma tensão e um desgaste físico e emocional por conta do material que é sensível, destacando-se que os animais podem sofrer com o aumento da temperatura, pois são levados em terrários de vidro dentro de caixas plásticas. Essa itinerância não é fácil para a equipe de mediadores da Redezoo, pela falta de uma estrutura adequada para fazer tais deslocamentos, que depende dos veículos disponibilizados por cada instituição que nos convida.

Quando essas questões foram levadas ao grupo focal com os mediadores, foi perguntado a eles: *“Vocês acham que as desvantagens do museu itinerante, apresentadas pelas falas anteriores, têm influência na mediação realizada por vocês?”*. As respostas se relacionaram a dificuldade no deslocamento e transporte dos materiais e à complexidade imposta pelas exposições itinerantes:

Somos um museu universitário e temos algumas dificuldades e limitações relacionadas a transporte, a acessibilidade, a investimento. Além disso, muitos dos produtos somos nós que fazemos. Então, no momento da exposição, em que a gente vai até o local, sendo ela itinerante, a gente lida com todas essas dificuldades, que outros museus, por exemplo, fazem exposições itinerantes e às vezes não têm. Porque têm as pessoas para trabalhar, já têm os materiais da exposição itinerante, não precisa fazer esse deslocamento. Já tem, enfim, um carro, um caminhão, uma van que leva as pessoas. Que tem um tempo, que chega na comunidade e tem local para dormir para, no dia seguinte, fazer... então, tem toda uma logística que, às vezes, essa questão do investimento, que muito dos museus universitários acabam não tendo, pela falta de editais, de recursos, que não chegam... (Daniel).

O museu não possui investimento suficiente e não há transporte próprio para alocar os materiais de forma fixa, o que exige que os mediadores precisem dar conta de todo o processo: levar os materiais até o carro, cuidar

durante o deslocamento, arrumar ao chegar no local, que pode não ser adequado para os animais vivos. Apesar disso, os mediadores demonstram gostar muito de fazer o trabalho e se dedicam. Apesar de todas as dificuldades, que influenciam negativamente na mediação, os mediadores manifestam compromisso com as atividades no museu itinerante, buscando dar conta do propósito maior, que é a troca de conhecimento com as pessoas.

Algumas mediações filmadas foram mostradas aos entrevistados para suscitar novos debates. Uma delas tem a seguinte descrição:

A mediadora Tereza fala sobre escorpiões (onde vivem? O que comem?), através de um experimento “Cadê o escorpião que está aí?”, com dois terrários – um simula a natureza e outro a uma casa. A mediadora faz perguntas para os visitantes para que identifiquem onde os bichos estão escondidos dentro da casa.

Questiona sobre o porquê desses animais dentro de casa e o que serviria de esconderijo para eles etc. A mediação é conduzida para que os visitantes percebam que os escorpiões se alimentam de insetos (baratas) e, por isso, podem ficar na casa das pessoas.

Em um momento, Tereza sente a necessidade de explicar a diferença entre um aracnídeo e um inseto. Para isso usa os Zookits que mostram esses dois animais em resina. Em muitos momentos da mediação, Tereza levanta as questões e imediatamente induz as respostas por perceber que os jovens não se expressam com facilidade. Isso faz com que a própria mediadora os conduza às respostas.

Em seguida foi perguntado aos mediadores: “Essa mediação foi dialógica? Por quê?”; “Se não houvesse o material do museu, haveria diferença entre essa mediação e uma sala de aula convencional? Justifique a resposta e busque exemplificar”. As opiniões dos mediadores convergiram para o fato de que o processo foi dialógico de acordo com o que foi possível fazer naquela exposição, como mostra o depoimento de Vânia:

Bem dialógica porque, no meio de várias crianças, Tereza conseguiu colocar postura, voz e interagir com as crianças diante das perguntas que elas faziam e das respostas que eram dadas. E o material é justamente útil nesse sentido, de falar “A aranha não é um inseto”. Ao invés de somente falar que tem quatro pares de patas, mais fácil ter uma aranha na sua frente e mostrar. O material faz toda a diferença na interação entre o mediador e o visitante. Acho que a exposição de Tereza foi dialógica dentro do contexto em que ela estava. [...] A gente quer tocar nas coisas, quer fazer parte do que está acontecendo. Só olhar e ouvir não é fazer parte. Se te permitem pegar ou tocar em algo, você já se sente mais fazendo parte

daquela exposição. [...] pois a maioria das exposições tenta, na medida do possível, deixar algum espaço para que o visitante toque, pegue, interaja, tire foto, faça algo para que se sinta parte daquela exposição (Vânia).

Para os mediadores, Tereza percebeu que os participantes tinham dificuldades de expressão e não expunham saberes anteriores sobre o assunto. Além disso, estavam eufóricos e pouco concentrados, o que justifica a forma como Tereza conduziu a sua interação na ocasião. Na exposição, ela tem um compromisso com o conhecimento que precisa ser discutido, e queria atingir esse objetivo. Com o público eufórico com todo o contexto de novidade, a mediadora decidiu agir de modo didático, tendo em vista que desejava que o público aprendesse, o mínimo que fosse, sobre os animais. Dentro dessas circunstâncias, a mediação de Tereza foi considerada dialógica quando pensou no modo que mais tornaria possível manter a interação do público com o assunto da exposição.

Consideramos que o grupo focal foi rico, principalmente para os novos mediadores, porque as perguntas suscitaram reflexões. Os depoimentos refletiram que alguns deles não tinham pensado nas dimensões da itinerância, mediação, dialogicidade etc. Talvez, após esta atividade, tenha ficado mais evidente para eles a importância dessa prática. Isso pode, como consequência, gerar novas reflexões sobre como melhorar a preparação antes da ida a outras exposições e sua avaliação após implementá-las.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos documentos da PNEM mostra que não há uma discussão específica sobre o processo de mediação, nem sobre o perfil desejado do mediador. Apesar disso, os documentos representam um avanço no campo da educação museal no Brasil, destacando-se a Portaria 422/2017, que define Princípios e Diretrizes, resultado de um trabalho coletivo de educadores museais, professores e usuários de museus. A PNEM é um passo importante para embasar a promoção do desenvolvimento do Programa Educativo e Cultural no Plano Museológico e estabelece entre suas atribuições: missão educativa; referências teóricas e conceituais; diagnósticos de sua competência; descrição dos projetos e plano de trabalho; registro, sistematização e avaliação permanente de suas atividades e formação continuada dos profissionais dos museus.

O NOAP/UFBA tem um caminho que atende em grande medida às perspectivas do PNEM, e, desde que se reconheceu como museu, continua em busca de contemplar aos principais eixos do documento. Faz isso muito fortemente em relação às discussões dos grupos de trabalho sobre estudos e pesquisa, acessibilidade e relação do museu com a comunidade, no entanto, em relação à formação, qualificação e capacitação, o museu precisa aproximar sua dinâmica daquela preconizada no documento. Também é importante ressaltar que o PNEM é uma referência, o que significa que as instituições museais têm autonomia na sua gestão, tendo em vista suas especificidades.

As atitudes dos mediadores da Redezoo coadunam com o conceito de educador museal da PNEM, mas ainda não contemplam uma compreensão mais profunda do que é um espaço museal, o que fazer para que a exposição dialogue cada vez mais com seu público e qual o seu papel no processo de mediação para a educação museal.

Por menos que o conhecimento científico do público seja limitado sobre os animais peçonhentos, o mediador preparado consegue levantar questões para que o diálogo aconteça. Apesar disso, por se tratar de uma exposição sobre animais peçonhentos, existem informações muito específicas que precisam ser tratadas, como a de como se portar frente a um acidente com alguns desses bichos. Levando em conta o local, o público e a condição da exposição em determinadas ocasiões, ter uma mediação professoral é o que é possível de se fazer para abordar essas informações essenciais, e ainda assim manter uma atitude dialógica.

Do ponto de vista do educador de museu, este trabalho foi importante para compreendê-lo como alguém que tem um compromisso de estabelecer uma troca de conhecimentos. Para os mediadores da Redezoo, possibilitará que discutam e reflitam de quais maneiras podem aperfeiçoar suas atividades enquanto educadores de museus, dando-se conta da relevância do seu papel. A itinerância do NOAP tem uma série de especificidades, por isso, serão de grande relevância pesquisas que estudem mais profundamente a visão do público sobre suas ações educativas. Para outros pesquisadores, este trabalho fica como registro de análise de atividades museais itinerantes, tendo em vista que estas possuem uma dinâmica diferente, no entanto, os procedimentos metodológicos e os resultados poderão servir de referência para pesquisas sobre a mediação tanto em museus itinerantes quanto não itinerantes.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Cultura. *Documento preliminar do Programa Nacional de Educação Museal*: plataforma de diálogo para a construção de uma política de educação museal. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Museus. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3nenGlm>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Programa Nacional de Educação Museal*: plataforma de diálogo para a construção de uma política de educação museal. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Museus, 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/3OD4zwV>. Acesso em: 15 de jul. 2017.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, seção 1, n. 238, p. 5-6, 13 dez. 2017b.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, DF: Ibram, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2SZU21q>. Acesso em: 15 de jul. 2019.
- FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Museum Definition*. ICOM, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3S3dQkn>. Acesso em: 15 de jul. 2019.
- ISZLAJI, Cynthia; MARANDINO, Marta. Levantamento das exposições e ações educativas realizadas para o público infantil nos museus brasileiros. *Revista da SBEnBIO*, Niterói, v. 3, p. 2746-2754, 2010.
- LIRA-DA-SILVA, Rejane Maria. *Zooamigos*. Salvador: Edufba, 2009. Disponível em: <http://www.noap.ufba.br/biotabahia/zooamigos.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- LIRA-DA-SILVA, Josefa Rosimere. *Educação museal: investigando a mediação em um museu de ciências itinerante*. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ygp7m>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- LIRA-DA-SILVA, Rejane Maria; LIRA-DA-SILVA, Josefa Rosimere; MISE, Yukari Figueroa; BRAZIL, Tania Kobler. Educando sobre animais peçonhentos e salvando vidas: a importância de um museu universitário temático. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 139-152, mar. 2019.
- MACMANUS, Paulette Marion. Educação em museus: pesquisa e prática. In: MARANDINO, Marta; MONACO, Luciana Magalhães (org.). *Educação em museus: pesquisa e prática*. São Paulo: FEUSP, 2013. p. 8-97.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 28. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- PRIETO, Alejandro Jurado. *La gestión educativa en el museo*. México: [s. n.], 2019.
- SANTOS, Maria Dulcinéia Sales dos; LIRA-DA-SILVA, Rejane Maria. Rede de Zoologia Interativa: é possível uma mudança no perfil conceitual de estudantes do ensino médio sobre os animais peçonhentos? *Gazeta Médica da Bahia*, Salvador, v. 82, p. 40-45, 2012.

SMANIA-MARQUES, Roberta; SILVA, Jaqueline Souza; LIRA-DA-SILVA, Rejâne Maria.
Rede de zoologia interativa: popularizando e desmistificando os animais peçonhentos. *In*:
LIRA-DA-SILVA, Rejâne Maria (org.). *A ciência, a arte e a magia da educação científica*.
Salvador: Edufba, 2006. p. 121-131.

SOUZA, S. M. NOAP: 30 anos de pesquisa na Bahia. *Ciência e Cultura*: Agência de Notícias em
C&T. Disponível em: <https://bit.ly/3vjndCJ>. Acesso em: 2 mar. 2017.



O MUSEU DE ARTE DA UFC, POR ENTRE REINVENÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES:

NOTAS EM TEMPOS PANDÊMICOS

GRACIELE KARINE SIQUEIRA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ,
FORTALEZA, BRASIL

Museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) – Unirio/Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Diretora do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1857-9228>

E-mail: graciele@ufc.br

SAULO MORENO-ROCHA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, FORTALEZA,
CEARÁ, BRASIL

Museólogo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) – Unirio/Mast. Coordenador do Núcleo Educativo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9139-9779>

E-mail: smr.museologo@ufc.br

(continua...)

O MUSEU DE ARTE DA UFC, POR ENTRE REINVENÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES:

NOTAS EM TEMPOS PANDÊMICOS

(continuação)

HELEM CRISTINA RIBEIRO DE OLIVEIRA CORREIA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, FORTALEZA, CEARÁ, BRASIL

Administradora pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Estratégia e Gestão Empresarial pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestranda em Museologia pela Universidade de São Paulo. Administradora do Museu de Arte da UFC.

Orcid: 0000-0003-4173-4273

E-mail: helem.ufc@gmail.com

KATHLEEN RAELE DE PAIVA SILVEIRA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, FORTALEZA, CEARÁ, BRASIL

Designer de Moda pela Universidade Federal do Ceará (UFC), mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará e coordenadora do Núcleo de Comunicação do Museu de Arte da UFC.

E-mail: kathleen@ufc.br

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p366-393>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

21/03/2022

O MUSEU DE ARTE DA UFC, POR ENTRE REINVENÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES: NOTAS EM TEMPOS PANDÊMICOS

GRACIELE KARINE SIQUEIRA, SAULO MORENO-ROCHA, HELEM CRISTINA RIBEIRO DE OLIVEIRA CORREIA, KATHLEEN RAELE DE PAIVA SILVEIRA

RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar as ações e projetos desenvolvidos pelo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC) durante o isolamento social em virtude da pandemia de covid-19. Durante este período, a equipe do museu passou a desenvolver seus trabalhos de maneira remota, buscando estratégias de atendimento ao público, de produção de conteúdo para o ambiente digital e de qualificação profissional por meio da participação em cursos e do estabelecimento de parcerias intra e interinstitucionais. As ações ensejaram novas modalidades de apresentação e articulação junto à sociedade, fortalecendo vínculos anteriores e deflagrando novos, favorecendo diálogos, intercâmbios e novas formas de ser museu. A metodologia consistiu na consulta aos documentos institucionais elaborados pela equipe na execução dos trabalhos durante este período, assim como outros documentos basilares sobre a história e a gestão do museu. A partir destas fontes, foram estruturadas a apresentação da história da instituição e de suas políticas de gestão e atuação antes e durante a pandemia de covid-19. Como resultado, este trabalho apresenta um relato multifacetado sobre políticas de gestão e atuação museal em tempos de crise, refletindo sobre os desafios e as experiências de um museu universitário na pandemia, com o objetivo de contribuir com as reflexões mais amplas sobre o campo museal, seus dilemas no contemporâneo e o papel da arte, da cultura e da ciência em tempos pandêmicos.

PALAVRAS-CHAVE

Museu de arte, Administração de museus, Comunicação museológica, Museus universitários.

NOTES ON A UNIVERSITY ART MUSEUM DURING PANDEMIC TIMES: UFC'S MUSEUM OF ART, BETWEEN REINVENTIONS AND RESIGNIFICATIONS

GRACIELE KARINE SIQUEIRA, SAULO MORENO-ROCHA, HELEM CRISTINA RIBEIRO DE OLIVEIRA CORREIA, KATHLEEN RAELE DE PAIVA SILVEIRA

ABSTRACT

This paper discusses the actions and projects developed by the Art Museum of the Federal University of Ceará (Mauc/UFC) during social isolation due to the COVID-19 pandemic. During that time, the museum staff began to carry out their work remotely, seeking strategies to serve the public, producing content for the digital environment, and offering professional qualification by courses and intra and interinstitutional partnerships. The actions generated new ways of articulating and making society present, strengthening previous ties and creating new ones, favoring dialogues, exchanges and new ways of being a museum. Based on a reading of institutional documents elaborated by the museum staff while carrying out the tasks during the pandemic, and other key documents on the history and management of the museum, the text presents Mauc's history and its management and performance policies before and during the COVID-19 pandemic. Thus, this is a multi-layered report on management policies and museum performance in times of crisis, reflecting on the challenges and experiences of a university museum to contribute with broader reflections on museology, its current dilemmas and on the role of art, culture and science in pandemic times.

KEYWORDS

Art museum, Museum administration, Museum communication, University museums.

1 INTRODUÇÃO

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC) está localizado no município de Fortaleza, estado do Ceará, e, desde dezembro de 2020, encontra-se vinculado à Secretaria de Cultura da universidade (Secult/UFC). Este equipamento cultural foi inaugurado em 25 de junho de 1961 e iniciou suas atividades em 18 de julho do mesmo ano por meio do instrumento legal de criação, a Resolução n. 104, de 18 de julho de 1961 (UFC, 1961).

Em 2021, o Mauc completou 60 anos de criação, e sua atuação institucional ficou voltada à preservação e divulgação da produção artística cearense, bem como à produção nacional e internacional. Para além da gestão dos conjuntos museológicos adquiridos por meio de compras e doações ao longo destas seis décadas, durante sua trajetória institucional, o Mauc realizou exposições; organizou de forma orgânica o seu circuito de longa duração; atendeu visitantes espontâneos e grupos previamente agendados; atendeu pesquisadores nacionais e internacionais em busca dos seus acervos documentais e bibliográficos; ofereceu atividades formativas nos campos teóricos e práticos da arte e da museologia; e, talvez, o mais importante, estabeleceu um diálogo afetivo com a comunidade interna e externa à UFC.

Em 2020, às vésperas de seu aniversário de 59 anos, as atividades físicas e presenciais precisaram de pausa, e o universo remoto e digital entrou em cena por conta do avanço da pandemia da covid-19. Internamente, passamos a discutir como adaptar, ajustar e repensar as ações e atuações de um museu tradicional a este novo momento mundial e ao contexto digital imposto pela pandemia da covid-19, assim como questionar: qual o sentido de um museu se manter ativo e em funcionamento, mesmo que de forma remota, quando vidas são perdidas e ceifadas por uma doença nova que gera medo, desconfiança e até mesmo o negacionismo de sua existência entre os pares científicos e a sociedade civil?

Muitas foram as perguntas e as dúvidas ao longo de dois anos, que pareceram décadas quando voltamos nossos olhos para examiná-los, seja pela memória pessoal, seja pela memória documental produzida e guardada pelo Mauc. Importa ressaltar também que muitas foram as perdas e as conquistas do museu e dos membros de sua equipe. Foi necessário resiliência para ressignificar os dias, o planejamento, os planos e os projetos

junto das perdas e dores de pessoas próximas do campo museal e acadêmico que contribuíram para o Mauc.

Este relato de experiência tem como finalidade apresentar os caminhos trilhados por este museu universitário durante o período pandêmico e de como a equipe foi encontrando formas, soluções, ajustes e coragem para manter o museu em pleno vigor e acessível ao público. Sua redação também visa contribuir com o reconhecimento do papel dos museus e coleções universitários em tempos de crise e documentar as diferentes nuances e articulações produzidas para o enfrentamento dos desafios e dilemas contemporâneos, demarcando o papel essencial das equipes – valioso patrimônio de nossas instituições – na tecitura de diálogos e relações com a sociedade.

2 CONHECENDO O MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

O Museu de Arte da UFC tem seu projeto de criação iniciado em 1957, no contexto dos primeiros anos de funcionamento da Universidade do Ceará, atual UFC, órgão do Ministério da Educação (MEC), a partir das primeiras aquisições de conjuntos artísticos para o futuro museu. Sua vinculação institucional, durante a maior parte de sua trajetória, esteve ligada ao gabinete do reitor, tendo passado por rápidas mudanças em curtos períodos, tais como na Pró-Reitoria de Extensão (Prex) e no Instituto de Cultura e Arte (ICA). Dentro de um novo modelo de desenvolvimento institucional e organização administrativa, em dezembro de 2020, por meio da Resolução n. 23 do Conselho Universitário, o Mauc passou a integrar a Secretaria de Cultura da UFC (Secult).

Como primeira instituição museológica voltada para as artes plásticas e cearenses, o Mauc é criado com a missão educacional e extensionista bem definida dentro do escopo organizacional da universidade e se une a outros equipamentos culturais tais como Imprensa Universitária, Concha Acústica, Casas de Culturas Estrangeiras, Madrigal, Coral da UFC e Teatro Universitário. A partir do olhar do primeiro reitor e fundador da UFC e do Mauc, o prof. Antonio Martins Filho, o projeto de criação deste lugar de memória para as artes do estado toma como referência as matrizes europeias (Espanha, França e Itália) e se centra na “importância dos museus e sua alta significação na sedimentação da cultura de um povo” (MARTINS FILHO, 1983, p. 194).

FIGURA 1

Primeira Sede do
Museu de Arte
da UFC. Fonte:
autor desconhecido.
Acervo Mauc/UFC.



O Mauc foi inaugurado no dia 25 de junho de 1961, com a *Exposição Comemorativa de Instalação do Museu de Arte da Universidade do Ceará*, e em 15 julho do mesmo ano realizou a exposição individual do artista visual cearense Antônio Bandeira. Após estes dois eventos, o Conselho Universitário aprova, por unanimidade, a criação oficial do Museu de Arte da Universidade do Ceará, por meio da Resolução n. 104, de 18 de julho de 1961, assinada pelo reitor Antônio Martins Filho. Nesta resolução, a universidade, por meio do seu museu de arte, assume a responsabilidade de ser o mantenedor de “um acervo de produções artísticas, em todos os gêneros, notadamente de autores nascidos e residentes no Ceará” (UFC, 1961).

Com uma universidade em expansão e uma gestão superior apoiando diretamente o desenvolvimento deste projeto, o Museu de Arte da UFC foi instalado numa edificação localizada em frente à Reitoria, em 1961, constituído de dois pavimentos e que abrigava, no superior, as salas destinadas às exposições. O Mauc funcionou neste prédio entre 1961 e 1963, e, a partir de 1963, uma nova sede foi construída para atender as demandas das coleções e das funções museais. Com projeto original do arquiteto Neudson Braga, a edificação foi inaugurada em 1965 e passou por sucessivas reformas de expansão.

FIGURA 2

Retrato do Reitor
Prof. Antônio
Martins Filho. Fonte:
Oswaldo Teixeira.
Acervo Mauc/UFC.



FIGURA 3

Fachada do Museu
de Arte da UFC.
Fonte: Rômulo
Santos. Acervo
Mauc/UFC.



Quanto ao seu conjunto museológico, o Mauc tem sob sua guarda um relevante acervo composto de aproximadamente 7 mil obras, entre as quais se destacam as das coleções de Arte Popular e Artes Plásticas. Dentro do conjunto, possuem relevo grandes coleções, como as de Raimundo Cela, Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Chico da Silva, Sérvulo Esmeraldo, Barrica, Arte Popular

(estampas e matrizes de xilogravura, esculturas em madeira e cerâmica do Ceará, Bahia e Pernambuco) e coleção de Arte Estrangeira.

Além do conjunto museológico, o museu mantém relação com o sistema de bibliotecas da UFC por meio da Biblioteca de Arte Floriano Teixeira, cujo acervo é voltado para o campo das artes, em especial do Ceará. A ideia da biblioteca, com perfil setorial, remonta à criação deste museu, quando a coleção bibliográfica começou a ser formada. Outro destaque do acervo se refere ao conjunto arquivístico. Neste setor, de caráter histórico-institucional, pode-se encontrar a documentação referente às atividades do museu desde sua fundação, em 1961, bem como a coleção documental do artista plástico suíço Jean Pierre Chabloz e o conjunto documental da Batalha da Borracha, com reconhecimento e chancela do Selo de Memória do Mundo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

O Mauc conta ainda com a Oficina Mestre Noza, espaço de formação artística no estado do Ceará. A Oficina do Mauc é responsável pelos cursos de Desenho e Gravura ofertados no final da década de 1980 e início de 1990 e formadora de uma geração de artistas ainda atuantes. Hoje, a Oficina Mestre Noza ainda funciona como um espaço de ensino-aprendizagem de conteúdos artísticos e educativos. Além das estruturas históricas, em 2018 e 2019, respectivamente, foram instituídos os Núcleos de Comunicação e Educativo, que terão um protagonismo diante do cenário de pandemia, cujo conteúdo iremos discorrer à frente.

3 ANTECEDENTES: MUDANÇAS INSTITUCIONAIS E PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO

Antes de discorrer sobre as ações do Mauc em tempos de pandemia, é importante apresentar de forma direta o trabalho que a instituição vem realizando nos últimos anos. O Mauc vem desenvolvendo um trabalho criterioso na reformulação de suas políticas de gestão, considerando que o modelo de gestão deve alinhar suas ações e estratégias ao Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) da UFC, às estratégias de Gestão de Risco da Secretária de Governança da instituição (SeGov) na UFC e ao Estatuto Brasileiro de Museus (Ibram), por meio da elaboração e

execução do seu plano museológico, conforme indicado na legislação que rege o setor de museus¹.

O plano museológico do Mauc foi elaborado em sua primeira versão em 2009, e nele já estavam inseridas a missão e os objetivos do museu, previstos em sua portaria de criação e no seu regimento interno, assim como um diagnóstico global da situação da instituição naquele momento. Ao longo do tempo, este documento sofreu revisões bienais e alterações para inclusão de ações conforme se fazia necessário.

Em 2018, com a mudança da direção do museu, e em parceria com a Coordenadoria de Comunicação Social e Marketing Institucional da UFC (CCSMI), foram desenvolvidas importantes etapas para consecução de um planejamento estratégico para o museu que pudesse refletir novas políticas e diretrizes conforme o cenário e o trabalho que passamos a desenvolver. Neste processo, em que toda a equipe foi convidada a contribuir, foi elaborada, por meio de metodologias específicas², uma nova análise do contexto organizacional, a fim de redefinir a missão do museu e conhecer seus valores. Em outubro de 2019, um novo encontro da equipe colocou em debate a declaração de nossa missão, a partir do arcabouço já construído. Nesse sentido, a missão da instituição, anteriormente descrita como “Promover a valorização do patrimônio artístico do Ceará através da preservação, da pesquisa e da comunicação do acervo, visando ao acesso irrestrito e o desenvolvimento das artes do estado”, passou a ser “Produzir conhecimento através da arte, compartilhando experiências inspiradoras e envolventes de acolhimento, preservação, pesquisa e inovação para promoção do patrimônio cearense e da UFC” (UFC, 2020).

1. Desde 2006, com a Portaria n. 1, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) havia firmado a obrigatoriedade dos museus federais a ele vinculados elaborarem e executarem os seus “planos museológicos”. No mesmo documento, o plano museológico (PM) é definido como “ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da missão da instituição museal e para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento”. No contexto de construção de políticas públicas para o campo museal, o PM foi consolidado como ferramenta de gestão para todos os museus do país quando da criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e da publicação da Lei n. 11.904 (Estatuto de Museus), ambos em 2009.

2. Foram promovidos encontros com a equipe para aplicação de ferramentas de diagnóstico organizacional (análise SWOT e Canvas) que abriram espaço para uma reflexão mais aprofundada sobre o trabalho e os objetivos da instituição.

Com o início da implantação do Programa de Integridade na universidade, sob a orientação da Secretaria de Governança (Segov), o museu realizou o mapeamento de seus principais processos, o que permitiu a identificação e o tratamento de riscos. Este trabalho também representou uma importante ação no que tange à gestão do conhecimento organizacional, pois permitirá o acesso desse conteúdo por parte de toda a equipe, como também da sociedade.

O ano de 2019 foi fundamental na estruturação de diversas áreas do museu, destacando-se a criação do Núcleo Educativo (NEMauc), resultado da implementação do projeto educativo, concebido ainda em 2018, e o Núcleo de Comunicação (NCMauc). No caso do NEMauc, foi fundamental o apoio da Pró-Reitoria de Planejamento e Administração na concessão de bolsas do Programa Institucional de Bolsas de Inovação (PIBI) e a contratação de um museólogo para coordenação do setor.

FIGURA 4

Oficina *Pé com Pé*, ministrada pela historiadora, artista e educadora Sy Gomes no *Férias no Mauc*, em julho de 2019. Fonte: acervo Mauc/UFC.



No que tange à gestão de pessoas, cabe destacar que os debates da equipe na redefinição da missão fizeram emergir a necessidade de refletir sobre nosso trabalho a partir da visão de quem o executa. Assim, surgiu o projeto de formação interna do Mauc, que consiste em visitas técnicas a equipamentos culturais da cidade e cujo objetivo é conhecer as estratégias de gestão e atuação e repensar o atendimento ao público de forma ampla. Em 2019, a equipe realizou cinco visitas técnicas, incluindo equipamentos públicos e privados (UFC, 2019).

Outros projetos foram gestados e executados, promovendo a aproximação do Mauc com seu público. Entre eles, cabe destacar o *Projeto Música no Mauc*, fruto de uma parceria com o *Projeto CASA das Artes* da Escola Integrada de Desenvolvimento e Inovação Acadêmica (EIDEA-UFC), que promoveu apresentações musicais no horário do almoço, incentivando a presença da comunidade acadêmica nos espaços do museu, em especial os alunos e servidores docentes, técnicos-administrativos e terceirizados; e o *Projeto Férias no Mauc: arte e museu para todos* que, em julho de 2019³, ofertou cerca de 600 vagas gratuitas em cursos, oficinas e outras atividades. Estas e outras ações ocorreram por meio de uma política de gestão que manteve o diálogo com a comunidade abrindo espaço para parcerias, o que se mostrou uma medida eficaz para o engajamento de público e para oferta de serviços frente à limitação de recursos financeiros.

FIGURA 5

Apresentação da Camerata de Cordas da UFC no projeto *Música no Mauc* em 2019. Fonte: acervo Mauc/UFC.



É preciso destacar também a preocupação com as políticas de acessibilidade que incentivaram a equipe a buscar por qualificações nesta área. Como resultado, em 2019, o Mauc teve sua primeira exposição de curta duração com disponibilização de peças táteis intitulada *À Flor da Pele*, do artista Stênio Burgos. Com o apoio da Secretaria de Acessibilidade

3. Este projeto é uma iniciativa do museu e conta com a participação da comunidade na oferta de cursos, oficinas, palestras, entre outras atividades infantojuvenis, todas gratuitas, com significativa aceitação e participação do público.

da UFC, foram impressas as descrições das obras que foram produzidas a partir de um trabalho em conjunto feito pelo artista e pela assistente em administração Maria Carlizeth da Silva Campos, pessoa com deficiência visual. No que se refere à comunicação, nas redes sociais do museu foram incluídas as descrições das imagens e os vídeos institucionais produzidos passaram a contar com a janela de Libras, trabalho que também é realizado pela Secretaria de Acessibilidade da UFC. O Núcleo Educativo contou, na composição de sua primeira equipe, com a aluna Jully Dionízio, atualmente licenciada em Letras-Libras pela UFC, o que permitiu a realização de visitas mediadas em Libras. É relevante citar que, apesar da escassez de recursos, o museu vem buscando fortalecer suas políticas de acessibilidade, principalmente por meio de parcerias internas e externas à universidade.

Todo este percurso foi fundamental para a estruturação de bases de conhecimento mais consistentes, que usáramos durante a pandemia, e que abriram caminhos para pensar e colocar em prática novas abordagens de gestão. O principal resultado foi o crescimento da participação de público em 2019, com aumento de 74% em comparação a 2018 (UFC, 2019, p. 4).

FIGURA 6

Oficina de aquarela e bordado ministrada pelo projeto *Bolsa Arte Moda no Férias no Mauc*, julho de 2019. Fonte: acervo Mauc/UFC.



4 MAUC EM TEMPOS DE COVID-19: PLANEJAMENTO E GESTÃO

Em março de 2020, as portas do Mauc se fecharam por tempo indeterminado devido à pandemia que se aproximava do Brasil de forma veloz e inesperada. Não foi fácil parar as atividades presenciais, ver todo o calendário planejado suspenso e sem previsão de retorno. Com empatia, resiliência e respeito,

as diferenças nas estruturas domésticas de cada servidor e bolsista do Mauc foram evidentes e necessárias na adaptação ao mundo digital e ao trabalho em casa. O ambiente digital, anteriormente, era considerado como lugar de comunicação e divulgação institucional, e, naquele contexto, assumiu nova posição, como espaço e ambiente laboral da equipe, salão improvisado de exposições, espaço de interação interna entre os servidores e local de diálogo direto com o público. Não estávamos sozinhos, mas foram tempos de ajustes e de adaptação para toda a equipe e para o mundo dos museus.

Ao longo dos meses de quarentena, a equipe e o museu se reinventaram inúmeras vezes. Criaram, descobriram, reelaboraram e construíram novas práticas e formas, apesar do distanciamento, de estar mais próximos do público. Entre 2020 e 2021, foram realizadas *lives* sobre museus, arquivos, patrimônio, arte e cultura, que contaram com profissionais atuantes nestas áreas, tanto pertencentes ao museu e à universidade quanto de outras instituições; realizaram-se convocatórias aos artistas infanto-juvenis e aos artistas adultos para participarem de três exposições digitais⁴ organizadas e realizadas pela equipe, além do atendimento a solicitações departamentais e externas à UFC. Estas exposições contaram com um trabalho integrado no qual diversos setores do museu deram suporte ao recebimento e organização do material, documentação, comunicação e acessibilidade (Quadro 1).

QUADRO 1

Relação de exposições virtuais realizadas (2020/2021).
Fonte: elaborado pelos autores.

Ano	Título	Organizadores
2020	<i>Arte em Tempos de Covid-19</i>	Mauc
	<i>I Exposição Virtual Infantojuvenil</i>	Mauc
	<i>Monólitos – Gravura de Ponta a Ponta</i>	Grupo de artistas
	<i>III NossArte</i>	Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas/UFC
	<i>Arte sob o Microscópio - Edição Premium</i>	Mauc e Liga de Morfologia/UFC
2021	<i>I Concurso de Fotografias – Mulheres e Resistências</i>	Departamento de Estudos Interdisciplinares/UFC
	<i>Exposição On-line Maracatu em Ponto</i>	Grupo de artistas
	<i>Exposição Virtual Interação Social</i>	Curso de Gestão de Políticas Públicas da UFC
	<i>II Exposição Virtual Infantojuvenil</i>	Mauc

Para além das exposições virtuais, nos períodos em que foi autorizada a reabertura do museu, realizamos exposições presenciais seguindo os

4. As exposições em questão são *Arte em Tempos de Covid-19* e *I Exposição Virtual Infantojuvenil do Mauc*, cujos catálogos podem ser acessados por meio do link: <https://mauc.ufc.br/pt/publicacoes/>.

protocolos de biossegurança para prevenção e proteção da equipe e do público. Em termos de alcance numéricos, em 2020, a interação do público foi de 13.444 usuários e, em 2021, 24.546 (UFC, 2020, 2021).

FIGURA 7

Divulgação da
1ª Exposição
Infantojuvenil
Virtual do Mauc.
Fonte: acervo
Mauc/UFC.



Com a baixa transmissão do vírus e após a vacinação dos profissionais da educação com as duas doses, foi necessária a definição e redefinição dos rumos e das estratégias de retorno às atividades presenciais, tanto planejadas para acontecerem internamente como num futuro ainda indefinido com o público presente em nossos espaços. Estas ações precisaram ser pensadas e definidas a partir dos protocolos determinados pela Organização Mundial da Saúde (OMS), pelo plano de flexibilização do Governo do Estado do Ceará, pelos projetos institucionais (Pedagógico e Administrativo) da Universidade Federal do Ceará, pelas orientações do Conselho Internacional de Museus (Icom) e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Assim, as ações de retomada do Mauc precisaram dialogar com as ações da área de saúde, da educação e da museologia (Quadro 2).

QUADRO 2

Exposições
presenciais
realizadas
(2020/2021).
Fonte: elaborado
pelos autores.

Ano	Título	Organizadores
2020	<i>Odisseia do Consumo Sustentável</i>	FEEACS/UFC
2021	<i>Design por Mulheres 2020/21</i>	DAUD/UFC
	<i>Câmara Perphyry – Cecília Bichucher</i>	Própria artista
	<i>ADSUMUS – Túlio Paracampas</i>	Próprio artista
	<i>Infância Refugiada – Karine Garcez</i>	Fotógrafa
	<i>Um encontro</i>	Grupo de artistas

Para o Núcleo Educativo, foi preciso repensar as estratégias e metodologias de mediação, com ideias tecidas coletivamente a partir de encontros e

reuniões semanais que serviram tanto ao planejamento como à avaliação dos novos rumos a serem tomados, tanto nas ações digitais quanto presenciais. Nos períodos mais restritivos, as(os) educadoras(es) passaram a atuar diariamente nas redes sociais, chamando a atenção do público para detalhes e aspectos da vida e obra dos participantes das exposições digitais. Coube também ao Núcleo Educativo planejar e adaptar uma série de eventos que integram o calendário anual de atividades do Mauc para o ambiente digital (Quadro 3).

QUADRO 3

Atividades organizadas pelo NEMauc em contexto pandêmico. Fonte: elaborado pelos autores.

DESCRIÇÃO	PERÍODO
Exposições infantojuvenis	Julho ou outubro
Visitas mediadas – tour virtual	Janeiro a dezembro
Férias no Mauc	Janeiro, fevereiro, julho e agosto
Seminário de ambientação – bolsistas	Março ou abril
Calourada no Mauc	Início do semestre letivo
Semana Nacional de Museus	Maio
Semana Nacional de Arquivos	Junho
Aniversário do Mauc	
Semana do Patrimônio	Agosto
Primavera de Museus	Setembro
Semana da Infância	
Semana do Livro e da Biblioteca	Outubro
Semana da Consciência Negra	
Jornada de Práticas Educativas e Científicas do Mauc	Novembro

O isolamento estava imposto pelas condições necessárias de saúde pública, e o que fazer para ajudar o público a não perder o contato com a arte ou manter por meio da arte a sanidade mental neste novo momento? Um trabalho iniciado antes da pandemia foi mantido entre 2020 e 2021 com a mesma periodicidade. Nas quartas e sextas-feiras, semanalmente, a coluna *#Ficaadica*⁵ apresentou em textos curtos e de fácil compreensão sugestões de museus, filmes, livros e de leituras, obtendo grande reconhecimento dos públicos, constatado pelo engajamento, grande número de comentários e compartilhamentos.

Compreendendo a dimensão e o desafio do momento para as famílias com crianças em condições de atividades remotas e sabendo do compromisso da instituição com este público, a Oficina Mestre Noza ficou responsável pela produção de desenhos livres e releituras baseados no acervo do museu para serem transformados em cadernos de colorir. Em 2020, a produção

5. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/fica-a-dica/>.

gráfica e editorial dos cadernos ficou a cargo da bolsista de extensão Marília Bezerra de Freitas Silva. Em 2021, o Mauc contou em seu quadro funcional com a pedagoga Karla Karolina Vieira Lopes na organização do volume especial comemorativo do 60º. aniversário do Mauc. Esta versão especial (*Caderno de Colorir – 60 Anos Mauc*) foi produzida pelo contramestre em artes gráficas Thiago Nogueira de Freitas e o conteúdo ganhou novas propostas educativas e exploratórias para o público infantil (Figura 8).

FIGURA 8

Capa do *Mauc para colorir: caderno de ilustrações 1*. Fonte: acervo Mauc/UFC.



Os setores de arquivo e biblioteca mantiveram o atendimento ao pesquisador à distância ou seguindo protocolos rígidos quando da necessidade de atendimento presencial. Além do atendimento ao pesquisador, o Setor de Arquivo organizou o material que já se encontrava digitalizado e ficou responsável pela produção de conteúdo para os *#tbt* semanais do perfil das redes sociais do Mauc e da Biblioteca. A Biblioteca Floriano Teixeira atuou ativamente nas redes sociais no perfil institucional da biblioteca com dicas de livros e leituras.

O Núcleo de Comunicação (NCMauc) vivenciou um período de constante crescimento⁶ de suas demandas. Com novas iniciativas como, por exemplo, as exposições virtuais e as *lives*, a coordenação do NCMauc estabeleceu um planejamento cujas pautas eram decididas com antecedência e o trabalho de pesquisa e elaboração de conteúdo delegado antecipadamente. A manutenção diária das redes sociais garantiu a ampliação do número de seguidores e de visitantes e foi criada uma forma de interagir pautada na

6. Ressaltamos que o Mauc já desenvolvia um trabalho ativo de diálogo com o público nas redes sociais antes do início da pandemia. Este canal já era usado inclusive para sanar dúvidas quanto ao acesso ao museu, às coleções, entre outros assuntos demandados pelo público.

relação constante por meio de diálogos nos comentários, nos recompartilhamentos de conteúdos produzidos pelos públicos e remetidos ao museu, em campanhas específicas ou em momentos de saudade e nostalgia da vivência no espaço museal.

Intersetorialmente todos os setores do Mauc se uniram para celebrar os 59 e 60 anos da instituição durante os meses de junho de 2020 e 2021. Ambas as datas foram celebradas usando do espaço digital como palco da festa; semanalmente foram lembradas exposições, artistas e personagens a partir da nossa documentação institucional; foram criados e editados vídeos, assim como foram pensados *quizzes* buscando uma maior interação com o público.

Destaca-se neste período de contexto pandêmico, a realização do I Seminário de Museus e Coleções da UFC – Reflexões Contemporâneas, uma ação do Mauc em parceria com o Memorial da UFC e com a Secretaria de Cultura durante a Semana Nacional de Museus, em 2021. Um evento pioneiro de identificação, mapeamento e de estabelecimento de diálogos internos e externos sobre a presença de um patrimônio cultural com pouca visibilidade institucional. Na ocasião, foram organizados os anais do evento, publicados em três volumes.⁷

No final de 2020, a equipe do museu começou a idealizar a primeira edição da *Revista Mauc – volume I*⁸. A revista foi criada com o objetivo de recuperar a memória institucional do museu a partir das pesquisas dos profissionais lotados na instituição e de parceiros externos à UFC participando como colaboradores. O primeiro número traz como protagonista uma longa entrevista com a primeira diretora mulher do Mauc, Zuleide Martins Bezerra, e uma homenagem póstuma ao professor e pesquisador de cultura popular nordestina, Gilmar de Carvalho, vítima da covid-19 em abril de 2021.

Os servidores e bolsistas do Mauc participaram de inúmeros eventos de outras instituições como alunos e debatedores, apresentando tanto seus conhecimentos anteriores como aqueles aprendidos durante a pandemia. A equipe também participou de cursos de qualificação acadêmica; o Setor Administrativo respondeu a um grande volume de *e-mails* de pesquisadores e parceiros, garantindo o atendimento. Foram elaborados projetos culturais para submissão a prêmios e editais de fomento em prol

7. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/publicacoes/>.

8. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/publicacoes/>.

de benefícios para o Mauc, assim como foi necessário repensar e alinhar o planejamento estratégico anual.

Num contexto ainda atual de desconhecimento e de necessidade de prevenção, o planejamento coletivo e o dialógico entre a equipe se tornou essencial para que pudesse prever um retorno seguro e com menos impacto negativo e de risco na vida das pessoas por meio do uso obrigatório de EPIs; treinamento para reabertura; distanciamento seguro; manutenção do *home office* quando possível; manutenção de reuniões remotas; manutenção dos trabalhadores de grupos de risco afastados; e definição de novos protocolos de higienização e limpeza do ambiente.

Do ponto de vista da gestão, pode-se afirmar que a construção de uma metodologia de gestão participativa, com o incentivo à autonomia e à capacitação mostrou-se fundamental para possibilitar a adaptação de todo o trabalho desenvolvido pelo museu presencialmente para o trabalho em meio digital. Foi e continua a ser um período de intensos aprendizados, de superação diária de barreiras e problemáticas, com o objetivo de manter não somente o museu presente na vida das pessoas, mas relevante e significativo para a sociedade.

Tendo em vista tais desafios de gestão, o Mauc conta desde agosto de 2018 com uma profissional da área de administração e com formação em artes coordenando o Núcleo de Comunicação (NC), que atua em colaboração com bolsistas das áreas de Comunicação; Publicidade e Propaganda; Design e Sistema e Mídias Digitais. Este núcleo é responsável pela forma como o Mauc comunica o seu calendário anual de eventos, dentre os quais se destacam as participações na Semana Nacional de Museus e Primavera de Museus, realizados pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), Corredor Cultural Benfica e Projeto Férias no Mauc. Além desta programação “oficial”, o Mauc integra projetos em parceria com as pró-reitorias e com órgãos administrativos e acadêmicos da universidade e instituições externas.

Entre as atividades pensadas para ocorrer no museu, destaca-se no momento atual uma programação tecida e mantida através do estabelecimento de parcerias intra e interinstitucionais, em que o grande objetivo é oportunizar aos artistas cearenses um espaço no calendário de um museu universitário e propiciar aos projetos acadêmicos e administrativos da UFC possibilidades de ressonância junto à sociedade a partir da ocupação de um museu tradicional e reconhecido no âmbito local. Tais estratégias garantem ganhos partilhados entre todos os agentes envolvidos.

5 AÇÕES EDUCATIVAS: PÚBLICOS, INTERVENÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES

Conforme abordado anteriormente, em 2019 o Mauc implantou o seu Núcleo Educativo, como desdobramento do planejamento interno e em sintonia com o Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) da universidade. Além disso, destaca-se a relevância das políticas públicas e suas reverberações no contexto de qualificação e ampliação da estrutura e da cultura organizacional do museu, especialmente o Estatuto de Museus e a Política Nacional de Educação Museal (PNEM) (SIQUEIRA; CORREIA; MORENO-ROCHA, 2020).

O Projeto Educativo, elaborado em 2018 em consonância com as diretrizes e princípios consolidados na Política e no Estatuto, se concretizou a partir da ação articulada entre provimento de vaga para profissional coordenador e destinação de bolsas para a atuação de estudantes como educadoras(es), viabilizadas pelo Programa Institucional de Bolsas de Inovação (PIBI). Entretanto, o processo de institucionalização da função educativa (PEREIRA, 2010) não significa a ausência de práticas, processos e ações educativas ao longo dos quase 60 anos de sua existência. A estruturação tardia desse setor expõe, antes de tudo, a realidade de inúmeros museus e coleções universitários do país e dos percalços e dificuldades que enfrentam na consolidação de um corpo funcional e de uma estrutura organizacional que atenda às distintas funções dos museus na contemporaneidade.

Convém salientar que dimensões educativas (PEREIRA, 2010) sempre estiveram presentes na instituição, mesmo antes de sua criação (fase denominada internamente de pré-Mauc), visto a forma cooperativa com que o projeto de museu foi acalentado e construído em parceria com artistas, pesquisadores(as), docentes e técnicos administrativos, com forte presença de ações educativas e culturais, exposições e a participação dos públicos. Tais elementos, entre tantos outros, atestam que a inserção da educação sempre esteve no horizonte do Museu de Arte e daqueles que o projetaram e deram vida.

FIGURA 9

Capa do catálogo
do V Salão Infantil
de Artes Plásticas,
promovido pelo
Mauc em 1979.
Fonte: acervo
Mauc/UFC.



Inserido na estrutura universitária, a instituição sempre manteve relações com o universo da formação humana, por ser um museu de arte, o primeiro do estado do Ceará, desde a sua fundação serviu de território poroso e aberto à produção artística e ao incentivo à criatividade, à experimentação e à valorização da cultura cearense e regional. A presença dos denominados “guias” e pessoal técnico especializado, desde os primeiros anos da instituição, sinaliza a existência de preocupações pedagógicas, sintonizadas com os marcos teóricos e práticos dos museus naquele momento.

Nas décadas de 1960 e 1970, a instituição realizou ações pioneiras, como os salões de arte infantil, investindo nas relações com escolas e com a comunidade. Em 1977, no âmbito da UFC, mas sem ligação direta com o seu museu, foi criada a Bolsa Trabalho Arte, iniciativa vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e localmente gerenciada pela Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis e Extensão. O programa ofertou bolsas de incentivo à produção artística e dele participou Pedro Eymar Barbosa Costa, à época estudante de Arquitetura e Urbanismo da UFC e, posteriormente, professor do mesmo curso e diretor do Mauc de 1987 a 2018.

No final da década de 1980, a criação da Oficina de Gravura e Papel Artesanal do Mauc⁹ marca uma nova etapa na sua trajetória educativa, na qual a formação artística assume o primeiro plano, dando origem a toda uma nova geração de artistas em Fortaleza. A oficina fora marcada pela experimentação e pela presença de estudantes da própria UFC e pessoas da comunidade, contando com a colaboração de artistas e profissionais já consagrados e reconhecidos nos circuitos local e nacional.

A crescente relevância da educação no contexto museal, plasmada em políticas, na produção acadêmica e nas inovações produzidas em diferentes experiências e realidades, redimensionam o papel e a função social dos museus, especialmente os universitários, nos quais os desafios de articular solidariamente ensino, pesquisa e extensão revelam potencialidades, mas também inúmeros desafios adicionais. Conforme destaca Francisca Ferreira Michellon,

Na atualidade, além do guardar e ensinar, atribui-se outra função aos museus universitários, a de inovar. Não do mesmo modo como sempre foi, mas dentro de um conceito de inovação que vincula a produção do conhecimento acadêmico com um aproveitamento direto deste pela sociedade (MICHELLON, 2014, p. 166).

Além disso, destacamos o papel dos museus na produção de pesquisa e conhecimento, de diferentes tipos e possibilidades, bem como no reconhecimento, acolhimento e valorização de diferentes saberes e visões de mundo. Inovar significa também reexaminar o papel dos museus e de seu papel nas relações muitas vezes assimétricas com diferentes grupos e coletivos. Assim, tem-se buscado exercitar uma “ecologia de saberes” (SANTOS, 2007), com práticas calcadas no “interconhecimento” e na interculturalidade como possibilidades de emergência de sentidos outros para o patrimônio musealizado e para as dinâmicas institucionais.

Desse modo, o Núcleo Educativo do Mauc assume como missão:

Atuar como uma instância pedagógica alinhada às dinâmicas contemporâneas de diálogo e participação social, respeitando e considerando a acessibilidade universal como um direito humano fundamental e o acesso à arte e ao patrimônio como meios indispensáveis à construção de sociedades democráticas por meio da construção coletiva de saberes,

9. A oficina foi criada a partir de convênio entre a UFC e a Secretaria de Cultura do Ceará (Secult-CE), com a coordenação do professor e artista Eduardo Eloy. Em 2013, após reforma, ampliação e alocação de um servidor para o setor, foi batizada de Oficina Mestre Noza, em homenagem ao gravador popular pernambucano radicado em Juazeiro do Norte-CE.

do exercício crítico e reflexivo, da inovação social e do reconhecimento da diversidade cultural (MORENO-ROCHA; CORREIA, 2020).

A partir de tal marco, o NEMauc tem desenvolvido suas ações em cooperação com os demais setores técnicos do museu e buscando sistematicamente estabelecer e fortalecer parcerias, atuando por meio de projetos e programas, aos quais estão vinculados estudantes oriundos de diferentes graduações e instituições, fomentando a pluralização das percepções e contribuições das diferentes áreas do conhecimento no seio do museu nas suas relações com os públicos, presenciais e digitais.

FIGURA 10

Logomarca do Núcleo Educativo do Mauc, desenvolvido pela equipe do setor de forma coletiva e colaborativa em 2020. Fonte: acervo Mauc/UFC.

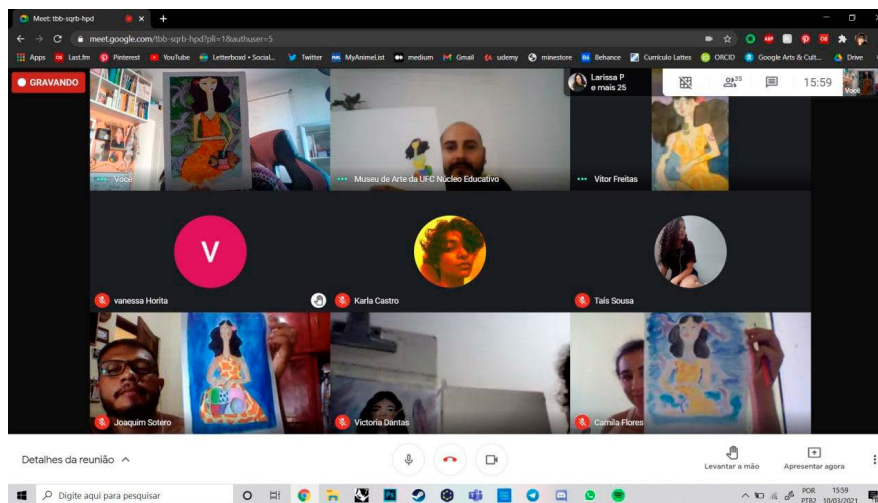


Neste período pandêmico, as ações educativas desenvolvidas e realizadas pelo Mauc foram traçadas a partir do Ciclo Formativo em Arte, Educação e Museologia, planejado e operacionalizado a partir de encontros online, realizados semanalmente com todos os estudantes (bolsistas e voluntários) vinculados ao núcleo. Por meio dessa estratégia, foi possível imaginar outros percursos e metodologias de intervenção e experimentação, com a realização de estudos, debates e reflexões, bem como a concretização das formas de atuação.

Entre as ações realizadas, destacam-se a realização de lives com profissionais atuantes no campo dos museus, do patrimônio e da cultura; pesquisa e produção textual; estruturação da Aba Núcleo Educativo no *site* do museu, com informações sobre a sua organização e funcionamento, projetos e programas, composição da equipe, entre outros; elaboração de conteúdo para a coluna *Educativo Indica!*, destinada ao compartilhamento de resenhas sobre as obras utilizadas no *Ciclo Formativo*, *ArteLives* e oficinas artísticas *on-line*, mediações de visitas *on-line* e também a colaboração com outras ações do museu no período da pandemia.

FIGURA 11

Print de tela da oficina *on-line* de aquarela, realizada em 2020 pelo educador Vitor Freitas, integrante do NEMauc. Fonte: acervo Mauc/UFC.



Nesse sentido, pensando nos desafios vivenciados pelas famílias com crianças e idosos em casa, o Mauc, através do Núcleo de Comunicação e da Oficina Mestre Noza, assumiu o desafio de produzir e compartilhar arte. Foram produzidos vídeos tutoriais sobre diferentes técnicas de gravura (linoleogravura, monotipia e xilogravura), aquarela e desenho. Foram produzidos e disponibilizados ao público dois cadernos de desenhos para colorir, com ilustrações assinadas pelo servidor e artista visual Francisco Bandeira. Nestes cadernos de ilustrações para colorir constam releituras de artistas consagrados das salas permanentes do museu, entre os quais destacam-se Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Chico da Silva, Raimundo Cela, Descartes Gadelha e Cultura Popular, além de reprodução de desenhos de autoria do próprio ilustrador. Estas ações reverberaram de forma positiva dentro da comunidade acadêmica e juntos aos usuários dos perfis do Mauc nas redes sociais, com inúmeros compartilhamentos e reconhecimentos à qualidade técnica do material oferecido aos diferentes perfis de público que deles têm se apropriado.

Outras ações educativas ganharam forma dentro das atividades previstas pelo museu: textos para o catálogo da exposição *Arte em Tempos de Covid-19*; produção de artigos e resumos para publicações científicas e técnicas; ações educativas *on-line*; intervenções nas redes sociais digitais por meio de *stories* sobre a exposição *Arte em Tempos de Covid-19*; produção de conteúdo para a *I Exposição Infantojuvenil*, com vídeos diários para os *stories* e elaboração de contação de histórias em colaboração com crianças, jovens e responsáveis.

Destaca-se, ainda durante o período de pandemia, a realização dos Encontros Universitários da UFC, em que a participação do coordenador e bolsistas é obrigatória. O evento tem como objetivo tornar pública as atividades acadêmicas produzidas, com apoio financeiro ou não, dentro e pela universidade. O Mauc conta com bolsas e projetos cadastrados na Pró-Reitoria de Extensão (área de comunicação, design, arte); Pró-Reitoria de Planejamento e Administração e Relações Internacionais e Desenvolvimento Institucional (Núcleo Educativo); Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (educativo, conservação, biblioteconomia, comunicação); e Secretaria de Cultura Artística (comunicação e educativo). Além disso, o museu mantém um convênio de estágios supervisionados e um programa de voluntariado.

Outros dois eventos que se destacam dentro das ações do museu: o *Seminário de Ambientação – Edição virtual*, cujo objetivo é integrar os novos bolsistas à equipe da instituição, que foi realizado pela primeira vez em 2020, já em formato *on-line*. O projeto *Férias no Mauc* realizou três de suas seis edições em formato *on-line* ou híbrido. A iniciativa foi planejada inicialmente como forma de repensar e reposicionar o lugar do museu universitário, especialmente no período de férias. Nas duas primeiras edições presenciais (julho de 2019 e janeiro de 2020), as atividades propostas tinham como objetivo trazer as famílias, crianças, jovens e idosos para dentro da instituição. A estratégia utilizada deu-se a partir da oferta de oficinas para o público infantojuvenil e adulto, indo desde contação de histórias até oficinas de bordado. Em sua versão digital, as oficinas práticas e as palestras/debates ganharam uma nova roupagem e uma nova forma de participação do público.

Por fim, entre as ações educativas que se encontram em curso no Mauc, situamos o desenvolvimento de uma linha de pesquisa institucional, tanto no setor educativo quanto na equipe administrativa, visando as comemorações dos 60 anos do museu, em 2021. As pesquisas institucionais se voltam ao estudo da história do museu de arte, dado que há muita documentação relativa ao funcionamento da instituição, assim como de sua dinâmica quanto à aquisição e formação dos acervos, exposições realizadas, projetos formativos – cursos e oficinas, equipes e programas de bolsas institucionais. Em suma, esta pesquisa visa à recuperação das

informações referentes à história/trajetória do Mauc ao longo de seus 60 anos de existência e de seus impactos, ressonâncias e contribuições à universidade e à sociedade como um todo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados 60 anos de sua criação e inauguração, marco celebrado em 2021, o Mauc se mantém fiel ao lema do seu criador – *O universal pelo regional* – e se renova por meio da ocupação do novo site, do fortalecimento das suas redes sociais, da implantação dos Núcleos de Comunicação e Educativo, cujo objetivo é melhorar a experiência de comunicação, seja ela presencial ou digital, com e do público visitante dos nossos espaços, estabelecendo uma nova relação entre museu e público.

Apesar dos desafios da gestão pública, o museu se apresenta hoje como um dos mais importantes museus universitários voltados à preservação, pesquisa e difusão das artes plásticas no cenário nacional e internacional, bem como um espaço e um acervo que é referência para a história da arte cearense, dialogando desta forma, com a proposta de universidade que, sem perder as suas raízes, lança-se na aventura dos encontros, das trocas e das partilhas.

A gestão das ações e projetos de qualquer organização envolve uma complexa rede que inclui diversos atores para que se possa atingir os objetivos. Este trabalho, sendo realizado de maneira presencial, já era bastante desafiador, principalmente quando se trata de instituições públicas de cultura. Manter-se no caminho de sua missão em tempos de isolamento social não foi uma tarefa simples, principalmente no caso do Museu de Arte da UFC, que vivenciava um período de grande expansão em diversas áreas, o que ampliou a responsabilidade quando se tratou de redefinir sua atuação.

A gestão participativa, o incentivo à autonomia na tomada de decisões e a constante capacitação da equipe foram cruciais para que fosse possível dar continuidade ao trabalho. Isto porque muitas ações foram criadas, adaptadas e implementadas por meio de um trabalho descentralizado, o que foi importante para dar celeridade. Assim, cabe a reflexão de que essas políticas podem ter sido fundamentais para o engajamento da equipe e criação de um ambiente propício à mudança, o que colaborou para a

realização de um trabalho de qualidade ofertado ao público, mesmo em tempos de pandemia.

O Mauc se destaca, neste momento pandêmico, pela forma como se reinventou institucionalmente ao encontrar caminhos e saídas para levar ao mundo digital as ações planejadas para acontecerem em formato presencial; pela força que toda a equipe colocou diariamente para que nenhuma atividade e nenhum projeto deixasse de ser executado, mesmo que em um ritmo diferente; e pelos resultados alcançados junto ao público através de convocatórias e realização de exposições digitais; de atuação dos Núcleos Educativo e de Comunicação; das ações desenvolvidas pelos setores de arquivo e biblioteca; pelo esforço diário de vistoria das condições estruturais e do acervo sob guarda da instituição; da nova forma de trabalhar administrativamente em casa e em condições desiguais; e do retorno do público quanto ao conteúdo disponibilizado.

Novos e instigantes desafios se avizinham com o processo de planejamento da reabertura gradual da universidade e, consequentemente, de seu museu. Será essencial, como tem sido até agora, a união da equipe e a construção (em andamento) de protocolos, parâmetros e diretrizes para um retorno seguro, consciente e cuidadoso, em observação às recomendações das autoridades de saúde, da educação e dos museus. Assim, esperamos romper mais uma etapa, demarcando sempre a vitalidade e a importância dos museus e do conhecimento científico no seio da sociedade. Mais do que nunca, os museus universitários são convocados a assumir novos compromissos e a se reinventar em um mundo em constantes transformações. Criatividade, persistência, conhecimento, diálogo e ressonância assumem novos sentidos nos movimentos diários e constantes de reconfiguração e (re)existência do ser museu em tempos tão difíceis.

Com uma expressiva e rica trajetória, o Museu de Arte da UFC chegou aos 60 anos de existência com inúmeras transformações, mas tendo sempre em perspectiva o seu compromisso social, científico e cultural com o Ceará e com o Brasil, que buscamos abordar aqui por meio de um relato de experiência. Trata-se de um caso entre tantos outros em um campo museal diverso e que, apesar das crises e dificuldades, segue dando suas contribuições fundamentais à sociedade por meio da preservação, pesquisa, comunicação e educação através do patrimônio musealizado.

REFERÊNCIAS

MARTINS FILHO, Antonio. A ideia da criação do Museu de Arte. In: MARTINS FILHO, Antonio. *O outro lado da história*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. p. 192195.

MICHELON, Francisca Ferreira. Museus universitários: uma política para lugares de conhecimento. *Expressa Extensão*, Pelotas, RS, v. 19, n. 2, p. 165168, 2014.

MORENO-ROCHA, Saulo; CORREIA, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira. *Laboratório de Práticas Experimentais em Arte e Educação Museal do Mauc (LAPEArte): Projeto de Extensão, Programa de Promoção da Cultura Artística (PPCA) – Secretaria de Cultura Artística da UFC*. Fortaleza: Museu de Arte da UFC, 2020.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. *Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional*. 2010. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 7194, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SIQUEIRA, Graciele Karine; CORREIA, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira; MORENO ROCHA, Saulo. A implantação do Núcleo Educativo do Mauc: políticas públicas, planejamento e experimentação. In: CASTRO, Fernanda; SOARES, Ozias; COSTA, Andréa (org.). *Educação museal: conceitos, história e políticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020. 3. v. p. 3043.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Resolução 104*. Fortaleza: Conselho Universitário/ Reitoria, 1961.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Relatório anual*. Fortaleza: Museu de Arte da UFC, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Relatório anual*. Fortaleza: Museu de Arte da UFC, 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Relatório anual*. Fortaleza: Museu de Arte da UFC, 2021.

