



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS  
ESCOLA DE MUSEOLOGIA

**COLEÇÕES DE ARTE NAÏF: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE GESTÃO  
DAS COLEÇÕES DO MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF DO BRASIL**

**TALITHA GUERRA DESTER QUEIROZ LIMA**

Rio de Janeiro

2019

TALITHA GUERRA DESTER QUEIROZ LIMA

COLEÇÕES DE ARTE NAÏF: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE GESTÃO  
DAS COLEÇÕES DO MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF DO BRASIL

Monografia de Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Elizabete de Castro Mendonça

Rio de Janeiro

Julho de 2019

TALITHA GUERRA DESTER QUEIROZ LIMA

**COLEÇÕES DE ARTE NAÏF: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE GESTÃO  
DAS COLEÇÕES DO MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF DO BRASIL**

Monografia de Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Rio de Janeiro, \_\_\_\_\_, de \_\_\_\_\_ de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabete de Castro Mendonça

Orientadora

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Ms. Ludmila Leite Madeira da Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

*“Cada indivíduo é um Universo.*

*Pensar e criar é o atestado de Existir”.*

Gerson, 1998

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família que desde o início, na escolha da Museologia para a minha vida, me apoiou, incentivou e se manteve ao meu lado ao longo dessa jornada. Obrigada pelo amor, ajuda e compreensão, na ausência e nervosismo. À minha mãe Gisele, minha avó Célia, minha irmã Renata, com todo amor.

Aos meus queridos amigos que fiz ao longo da graduação e me acompanham até hoje. Sem vocês os últimos quase nove anos não teriam sido os mesmos, e com certeza os próximos anos, como companheiros de profissão e de vida, também não serão.

Aos meus professores do Curso de Museologia pelo trabalho e dedicação que me foram dispensados nos tantos anos de vida acadêmica, em especial a minha orientadora Elizabete de Castro Mendonça, por toda a atenção, dedicação, carinho e paciência ao longo de toda a produção e conclusão dessa monografia. Obrigada por acreditar em mim e não me deixar desistir.

Ao meu noivo, companheiro e melhor amigo que, mesmo aparecendo no último capítulo dessa história, se tornou uma das pessoas mais importantes para o encerramento desse ciclo. Obrigada pela parceria nas madrugadas viradas de estudo, repletas de carinho, incentivo e todo um esforço e cuidado para tornar esse processo mais leve.

Por fim, mas jamais menos importante, agradeço ao Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil e a toda sua equipe, principalmente à D. Jacqueline Finkelstein e a Tânia Magalhães. Não tão somente pelo auxílio no desenvolvimento dessa pesquisa, mas principalmente por toda amizade, aprendizado e momentos compartilhados ao longo de quase três anos. Sem vocês nada disso seria possível. Obrigada.

## RESUMO

Este trabalho de Conclusão de Curso objetiva realizar uma análise sobre a gestão de coleções no Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, sediado no Rio de Janeiro, através da documentação museológica, apresentando paralelamente um panorama sobre a gestão do museu. Aborda cronologicamente o histórico do processo de concepção, criação e gestão da instituição e a trajetória do colecionador-fundador do museu, o parisiense Lucien Finkelstein, na atuação concomitante no ofício de *joallier* e no colecionismo. Têm como recorte temporal desde o início do processo de aquisição dos objetos e formação da coleção na década de 1960, passando pela musealização das coleções dentro do acervo, a abertura da instituição em 1995 e suas atividades e diferentes gestões até o fechamento do museu, em 2016. Apresenta os conceitos de coleção segundo Krzysztof Pomian; musealização, conforme Diana Farjalla Lima, Desvallées e Mairesse e documentação museológica e sistemas, a partir de Helena Dodd Ferrez e Renata Cardozo Padilha. Procura aproximar a coleção das práticas e procedimentos museológicos na conclusão da pertinência em aprofundar os estudos sobre as coleções do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil e seus processos e sistemas de documentação museológica.

**Palavras-chave:** Arte *naïf*. Documentação museológica. Gestão de Coleções. Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil.

## ABSTRACT

This paper analyzes the management of collections at the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, based in Rio de Janeiro, through the museum documentation, presenting a panorama about the museum management. It chronologically approaches the history of the process of conception, creation and management of the institution and the trajectory of the museum's founding collector, the Parisian Lucien Finkelstein, in the concomitant performance in jeweller's craft and collecting. Presents as a timeframe since the beginning of the process of acquisition of objects and formation of the collection in the 1960s, through the musealization of the collections, the opening of the institution in 1995 and its activities and different managements until the museum's closure, in 2016. Presents the concepts of collection according to Krzysztof Pomian; musealization, according to Diana Farjalla Lima, Desvallées and Mairesse; and museum documentation and systems, from Helena Dodd Ferrez and Renata Cardozo Padilha. It seeks to bring the collection closer to museum practices and procedures in the conclusion that it is pertinent to deepen studies on the collections of the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil and its processes and systems of museum documentation.

**Palavras-chave:** *Naïve art*. Museum documentation. Collections management. Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>1</b>  |
| <b>1. O MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF DO BRASIL .....</b>  | <b>4</b>  |
| 1.1 Acervo e história: o MIAN e seu fundador .....  | 5         |
| 1.2 A abertura do MIAN e sua primeira gestão .....  | 16        |
| 1.3 Novas Perspectivas: O projeto Vida Longa ao MIAN (2012) .....                                     | 20        |
| 1.4 2016: Um novo fechamento temporário ou possível extinção? .....                                   | 25        |
| <b>2. O OBJETO MUSEOLÓGICO E A DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS .....</b>                                       | <b>28</b> |
| 2.1 Musealização e Patrimonialização .....  | 28        |
| 2.2 Documentação Museológica .....  | 33        |
| 2.3 Gestão de Coleções e Acervo .....   | 40        |
| <b>3. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NO MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF DO BRASIL .....</b>              | <b>52</b> |
| 3.1 Primeiros Processos de Documentação .....   | 52        |
| 3.1.1 Convênio Nº 258/2000 – CGPRO/SPMAP/FNC .....  | 53        |
| 3.1.2 Convênio Nº 025/2001 – CGPRO/SPMAP/FNC .....  | 57        |
| 3.2 Chamada Pública Nº 015/2012 – SEC/RJ: O Projeto Vida Longa ao MIAN e o Banco de Obras .....       | 61        |
| 3.3 Os Banco de Obras do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil e seus Campos de Informação ..... | 63        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>   | <b>77</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>80</b> |

## INTRODUÇÃO

A escolha do Museu Internacional de Arte Naïf e sua coleção como objetos de estudo de caso para o presente trabalho se deu por vínculo pessoal, de naturezas profissional e afetiva, com a instituição. Minha atuação junto ao setor de Museologia do MIAN teve início com a assistência pontual a montagem da exposição “Arte Naïf, a Bola da Vez”, realizada no Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro, no mês de Abril de 2014, que me rendeu um convite por parte da diretoria do museu para integrar seu quadro de funcionários de forma permanente.

A viabilidade da exposição referida e da contratação, se deram no contexto do processo de reabertura do museu com a contemplação do projeto “Vida Longa ao MIAN” pelo edital de Apoio ao Desenvolvimento de Museus e Instituições Museológicas da Secretaria do Estado de Cultura, entre os anos de 2012 e 2014. De Abril de 2014 até a data de fechamento do museu, em 23 de Dezembro de 2016, atuei como assistente do setor de Museologia do MIAN na documentação museológica, gestão das coleções na base de dados, conservação preventiva do acervo, museografia e montagem de exposições.

As informações coletadas sobre a história de formação da coleção do MIAN, seu colecionador/fundador e os processos para a criação do museu utilizadas na redação do primeiro capítulo, intitulado “O Museu Internacional de Arte Naïf”, se deram através de fonte primária, tendo como base as entrevistas concedidas no ano de 2016 pela diretora da do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, Jacqueline A. Finkelstein, filha do colecionador e fundador do museu Lucien Finkelstein, e da administradora da instituição Tânia Magalhães, funcionária do museu desde 1997.

A pesquisa de fontes secundárias se deu no levantamento bibliográfico em acervo pessoal de publicações de autoria do colecionador Lucien Finkelstein sobre a arte *naïf* e seus artistas como “Miranda”, de 1990, e “Di Cavalcanti Desenhista – Uma Coleção de 500 Desenhos”, de 1986. Também foi utilizado como referência bibliográfica para o levantamento histórico de criação do museu o trabalho de conclusão de curso da museóloga Jacqueline Finkelstein “Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil – Uma Paixão, Um Sonho, Um Desafio”, defendido no ano de 1994, durante o processo de abertura do museu.

Foram utilizadas como referência arquivística os manuscritos do colecionador da década de 1980 em suas reflexões acerca da constituição de sua coleção e criação de um museu dedicado a arte *naïf* no Brasil. Foram também utilizados como fonte de informação arquivística documentos provenientes da submissão de projetos para participação da Fundação Lucien Finkelstein em chamadas públicas, convênios e editais de incentivo à cultura.

Na construção do capítulo “O Objeto Museológico e a Documentação em Museus”, foram utilizados como fonte de consulta os textos contidos na bibliografia da disciplina “Informação e Documentação Museológica I”, ministrada pela professora Elizabete de Castro Mendonça, da qual fui bolsista de monitoria durante os dois semestres do ano de 2016. Também foram utilizados outros textos apresentados em demais disciplinas cursadas ao longo da graduação em Museologia que abordam a documentação museológica, gestão de informação e de acervos.

Como referencial teórico para uma definição e reflexão sobre os conceitos da documentação museológica e seu objeto de estudo, serão utilizados os conceitos-chave gerais: Musealização; Patrimonialização e Bem Cultural, e os conceitos-chave específicos: Documento; Informação; Documentação; Objeto Museológico; Documentação Museológica.

Para no embasarmos teórico de tais conceitos gerais, utilizaremos os autores Zbyněk Stránský; Peter Van Mensch; Diana Farjalla Lima; Maria Lúcia Niemeyer Loureiro; André Desvallées e François Mairesse. Nos conceitos específicos, utilizaremos os autores Paul Otlet; Suzanne Briet; Krzysztof Pomian; Helena Dodd Ferrez; Ulpiano Bezerra de Meneses; Michael Buckland; Sílvia Nataly Yassuda e Johanna Smit.

Na apresentação das Políticas e Procedimentos para Gestão de Acervo, serão utilizadas como referencial teórico as autoras Nicola Ladkin e Renata Cardozo Padilha. Serão utilizadas também as normas internacionais e procedimentos desenvolvidos para gestão de documentação e acervo em museus: Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus; Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC/ICOM) e SPECTRUM 4.0 – Padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido (Collections Trust).

Na construção e análise da primeira parte do último capítulo, “Documentação museológica no Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil”, serão analisados os processos de documentação museológica desenvolvidos dentro da instituição desde sua criação, em 1995, tendo como base os documentos arquivísticos institucionais referentes aos projetos de gestão de coleções desenvolvidos em convênio da Fundação Lucien Finkelstein com o Fundo Nacional de Cultura, para a catalogação e informatização do acervo museológico. Ambos os convênios, datados de 2000 e 2001, possuíam o mesmo objetivo, sendo um referente a catalogação da coleção nacional do acervo e o outro, a catalogação da coleção internacional, respectivamente.

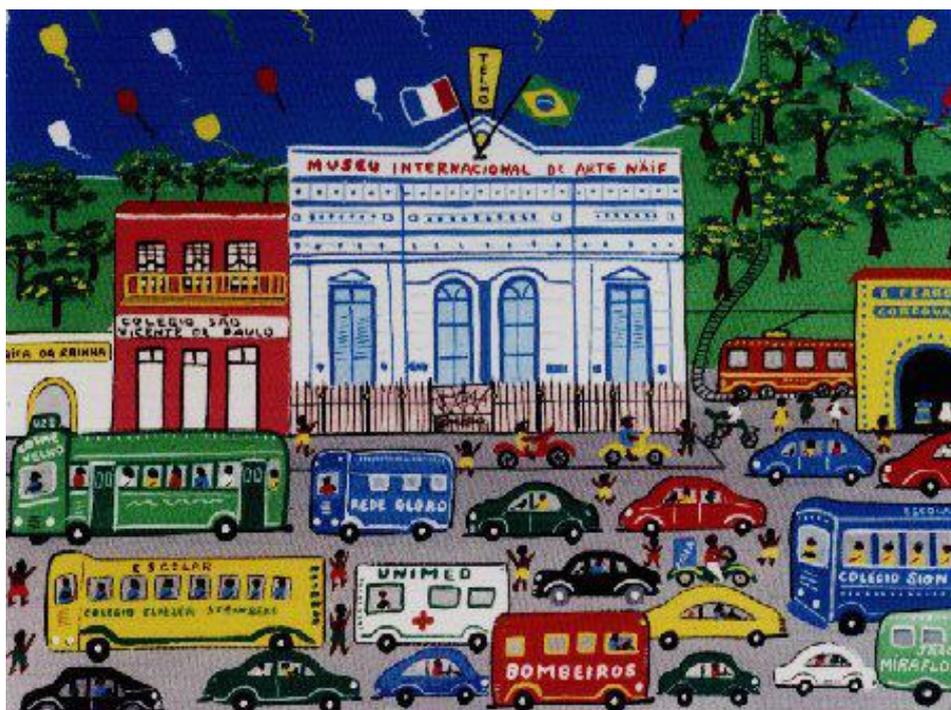
Para análise na segunda parte do capítulo, será utilizado o acesso ao Banco de Obras do MIAN, sistema de base de dados para gestão do acervo museológico, na condição de administrador, para exploração da sua operabilidade e recursos disponíveis no sistema. Serão analisados individualmente os campos de informação presentes na ficha de catalogação do objeto museológico criada pela instituição e suas correspondências e/ou divergências dos grupos e categorias de informação das Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museu do CIDOC/ICOM, apresentadas no capítulo anterior.

O presente trabalho “Coleções de arte *naïf*: um estudo sobre o processo de gestão das coleções do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil” tem como objetivo geral a apresentação de um panorama do histórico de criação e gestão da instituição museológica e de sua coleção, desde o início de seu processo de aquisição de acervo na década de 1970 até os dias atuais.

Como objetivos específicos, analisaremos frente os conceitos da Museologia, com ênfase nos conceitos da documentação museológica, o processo de documentação do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil e a base de dados do MIAN em suas potencialidades como ferramenta de gestão de coleções e acervo.

## 1. O MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF DO BRASIL

O Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil (MIAN) é<sup>1</sup> uma instituição cultural particular sem fins lucrativos fundada e aberta ao público no mês de Outubro do ano de 1995, tendo sua sede instalada no bairro do Cosme Velho, na Zona Sul do Rio de Janeiro, em um imóvel adquirido no ano anterior por seu fundador, Lucien Finkelstein. Localizado no número 561 da Rua Cosme Velho, a trinta metros da estação do trem do Corcovado, o casarão de arquitetura neoclássica – característica do século XIX e de estilo arquitetônico frequentemente encontrado em edificações do bairro – foi tombado<sup>2</sup> como Patrimônio Cultural pelo Município de Rio de Janeiro em 2001, além de outrora ter servido de ateliê para o pintor Eliseu Visconti (1868-1944).



*Telmo – I love MIAN, 1999 (27x34cm) Fonte: Acervo Pessoal (2015)*

<sup>1</sup> O Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil encontra-se fechado para visitação desde o dia 23 de Dezembro de 2016 até o presente momento (Julho de 2019). O fechamento ocorreu por falta de verba institucional, tendo partido assim a decisão de fechamento da administração do museu e não a extinção do mesmo por decreto. Segundo a administração, o museu está fechado por tempo indeterminado, porém, ainda continua existindo perante os órgãos reguladores, já que não foi extinto por decreto.

<sup>2</sup> Tombamento no conjunto de bens preservador pela Lei n. 1.784/91, pertencente a Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC) da Subárea 5, composta pelos imóveis: Rua Cosme Velho: 526, 539, 561, 586, 596, 599, 647 e Rua Schimdt de Vasconcelos: 34.

## 1.1 Acervo e história: o MIAN e seu fundador

Nascido em Paris, França, no ano de 1931 e radicado no Brasil, o joalheiro Lucien Finkelstein chegou no país no ano de 1948, aos 16 anos de idade, trazido por seus tios para uma curta temporada de 2 a 3 meses que, por iniciativa do jovem, se tornou uma estadia por tempo indeterminado. Ainda na adolescência, o parisiense teve seu primeiro contato com a arte popular e *naïf* em uma feira livre no Rio de Janeiro e, na criação de um fascínio imediato, adquiriu aquela que viria a ser a primeira obra de sua coleção. Na década seguinte, em 1956, já iniciava a carreira profissional, inaugurando sua primeira loja em Copacabana, onde se estabeleceu como “joalheiro-criador”.

No ano de 1964, impulsionado por sua paixão pela arte, constrói uma estreita relação de amizade e parceria com o pintor carioca Emiliano Di Cavalcanti, com o qual assina um contrato de exclusividade para a criação de uma linha de 15 joias interpretadas e executadas por ele com base nos desenhos e croquis do pintor. Os frutos dessa fértil parceria resultaram posteriormente nas publicações de autoria de Finkelstein: O livro trilingue “Di Cavalcanti Desenhista – Uma Coleção de 500 Desenhos” (1986), e o artigo “Trinta Anos de Amizade com Di Cavalcanti” publicado pela Revista Rio-France, em Novembro de 1987\*2. Em seu livro, Finkelstein conta como eram os arroubos criativos do artista: “Ficava maravilhado pela facilidade com que Di desenhava em qualquer circunstância: ao telefone, no restaurante... Quantas vezes, enquanto conversava comigo no escritório, eu o vi pegar uma folha de papel atrás da outra para nelas traçar esboços de joias que eram pequenas obras-primas”, escreveu o joalheiro. Recentemente, no mês de Julho de 2011, a produção de desenhos de Di e sua versatilidade artística pouco explorada e conhecida pelo grande público, voltam a ter destaque com a exposição “Di Cavalcanti – do Desenhista ao Pintor”, no Centro Cultural dos Correios, no Centro do Rio de Janeiro. Com curadoria de Jacqueline Finkelstein, filha de Lucien Finkelstein, já no posto de diretora e curadora do MIAN, a mostra apresentando os croquis de joias desenhados a pedido do amigo joalheiro e a coleção de broches e anéis criadas a partir da parceria. Para complementar, a exposição contou ainda com seis telas e 99 desenhos de Di Cavalcanti selecionadas pela curadoria.

Ainda na década de 1960, Lucien Finkelstein ganha expressivo renome como joalheiro ao se sagrar vencedor do concurso realizado pelo Governo do Estado da Guanabara para a criação e confecção de uma joia – um bracelete – a ser dado como presente à Rainha da Inglaterra, Elizabeth II, em sua visita ao Brasil. No último ano da década, foi agraciado ainda com o *Diamonds International Award* no concurso organizado pela *De Beers International*, em Nova York, o prêmio mais importante da joalheria mundial. Referenciado por seu olho treinado e apurado senso estético, além da inovação, elegância e qualidade de suas criações, Lucien foi alçado ao posto de *joaillier* da alta sociedade carioca, conquistando clientes como as ex primeiras-damas D. Sara Kubitschek, no Brasil, e Madame Giscard d'Éstaing, na França.

A partir da década de 1980, o lado colecionador e entusiasta das artes do parisiense começa a ter maior peso e destaque tanto em sua vida pessoal quanto profissional. Passa a dedicar-se a escrita paralelamente ao ofício de joalheiro, na autoria de diversos livros de arte, artigos e de introduções e textos para catálogos de exposições nacionais e internacionais, com ênfase na arte *naïf*. Dentre os livros de maior relevância do colecionador, além dos já citados, destacam-se “O Mundo Fascinante dos Pintores Naïfs”, 1988; “Rio de Janeiro Naïf”, 2000; e “Brasil Naif – Arte Naif, Testemunho e Patrimônio da Humanidade” (2001).

Na reflexão filosófica do escritor francês Denis Diderot (1713-1784) “Nem tudo que é verdadeiro é naïf, mas tudo que é naïf é verdadeiro, de uma ingenuidade tocante, original, rara”.

O adjetivo francês “*naïf*” (ou *naive*, no inglês), tem sua origem no latim *nativus*, que denomina algo natural, espontâneo, primitivo. O termo aparece na França durante o século XVIII através de grandes escritores-filósofos Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu e, o anteriormente citado, Diderot.

Sua primeira utilização no campo da arte foi com a finalidade de designar a arte de Henri Rousseau (1844-1910), considerado o pai da arte *naïf*, onde o termo passou a ser empregado com maior frequência em 1885, a partir das características formais de sua obra, que apresentavam uma maneira ingênua, pura, de representação artística. Rousseau jamais estudou arte de forma acadêmica e, autodidata, começou a fazer alguns esboços e a pintar em idade já avançada. Apesar de ser considerado autodidata, percebe-se que, na verdade, o seu estilo não era “ingênuo” no sentido

mais usual do termo. Segundo a historiadora da arte Cornelia Stabenow: “Rousseau renuncia conscientemente a relações de perspectiva” (p.19), tornando-se portanto um “pintor livre e (...) seguro de si.” (p.22)

Compreende-se aqui a arte *naïf* como pertencente não à arte popular, mas à cultura popular, inserida junto com a arte popular nas diferentes formas de classificação que servem para reafirmar as diferenças entre popular e erudito. A cultura popular, arte popular, arte do povo são expressões que reforçam a ideia que se trata de uma cultura que difere da erudita, podendo mesmo pensar em outro conceito que é também a cultura de massa e que também está distante das elites. Na arte, essa dicotomia aparece principalmente no contraponto do artista *naïf* como artista autodidata sem força técnica e o virtuosismo acadêmico do artista erudito.

O termo arte *naïf* aparece no vocabulário artístico, em geral, como sinônimo de arte ingênua, original e/ou instintiva, produzida por autodatas que não têm formação culta no campo das artes. Tal afirmação não é de toda equivocada ou estereotipada, visto que, em sua maioria, artistas *naïfs* são tradicionalmente considerados como pessoas inseridas no âmbito da cultura popular, sendo geralmente de origem humilde, e não possuem formação acadêmica e/ou técnica em artes plásticas. Costumam ser figuras autodatas, que fazem da pintura a expressão da sua simplicidade, de seus sentimentos e de suas raízes.

Nesse sentido, a expressão se confunde frequentemente com arte popular, arte primitiva e arte bruta, na tentativa de descrever modos expressivos autênticos, originários da subjetividade e da imaginação criadora de pessoas estranhas à tradição e ao sistema artístico, que fazem da pintura a expressão da sua simplicidade, de seus sentimentos e de suas raízes.

A pintura *naïf* se caracteriza pela ausência das técnicas usuais de representação como o uso científico da perspectiva, das formas convencionais de composição e na utilização das cores refletoras de uma visão ingênua do mundo. Assim, mesmo que o artista não seja autodidata, tende a realizar seu trabalho de maneira a privilegiar as formas mais “naturais” de expressão. As cores brilhantes e alegres, a simplificação dos elementos decorativos, o gosto pela descrição minuciosa, a visão idealizada da natureza e a presença de elementos do universo onírico são alguns dos traços considerados típicos dessa modalidade artística.

Anne Devroye, diretora do Musée International D'Art Naïf Anatole Jakovsky, define o termo *naïf* como “veículo de uma expressão profunda que escapa de todas as regras ou leis e que responde às sinceras aspirações para que se deixem os caminhos abertos às emanções de uma vida interna secreta”.

Em uma tentativa de definição dos limites da arte *naïf*, a fim de evitar interpretações errôneas e confusões da mesma com outras artes e termos associados como arte popular, arte folclórica, arte feita por crianças, arte bruta ou primitiva, Jacqueline Finkelstein aponta as diferenças entre as mesmas mostrando a arte *naïf* como:

“[...] Uma arte pessoal, livre de heranças, tradições ou obrigações. O artista é independente, trabalha livremente, não se preocupa com o mundo e as pessoas que o cercam, nem com opiniões. Busca sua técnica, encontra sua maneira de se expressar no âmago do seu universo próprio. Ele pinta conscientemente, se engaja inteiramente na arte. As deformações e transformações das imagens que o *naïf* pinta não são o fruto de uma intenção estilística, mas sim a projeção de sua visão interior.”  
FINKELSTEIN, Jacqueline (1994, p. 30)

A arte *naïf* não é definida como um estilo e sim como um conceito como impressionismo e expressionismo. Assim, afirma-se que não existe um estilo *naïf*, e sim pintores ou escultores *naïfs*. O campo da arte *naïf* abrange não só a pintura, mas também as esculturas em argila e trabalhos em cerâmica, as esculturas entalhadas na madeira, tapeçaria e outras manifestações.

Em uma perspectiva internacional da história da arte *naïf*, o Brasil, junto com a ex-Iugoslávia, França, Itália e Haiti, são considerados os cinco grandes celeiros da arte *naïf* mundial pelo destaque de sua produção artística. A arte haitiana possui destaque internacional por seus grandes coloristas, enquanto a ex-Iugoslávia tem reconhecida importância devido a suas colônias de pintores camponeses e sua técnica de pintura sob vidro.

No Brasil, a produção artística *naïf* se destaca principalmente devido ao caráter de miscigenação étnica nacional e pluralidade de “brasilidades”, evidenciado nas

temáticas cotidianas atreladas as questões sociais e as formas de expressão como celebrações populares, danças, festas, religiosidade e sincretismo religioso.

Periféricas a esse circuito privilegiado da arte *naïf*, porém não de menor riqueza e pluralidade, países latino-americanos e da América Central também são destaque não por sua temática, mas principalmente por suas técnicas artesanais locais. A exemplo das Molas panamenhas, arte têxtil de bordados feitos a partir da sobreposição de camadas de tecidos de diferentes cores montadas por costura, produzidas pelas mulheres ameríndias *kuna*, que vivem no território Kuna Yala, no Panamá. A arte panamenha e da foz do Rio Atrato pertencentes ao acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, foi destaque na exposição temporária “Molas do Panamá”, inaugurada na reabertura do museu em 2012, com uma proposta de experiência sensorial tátil das obras, em uma coletiva com cerca de quinze telas molas anônimas bordadas sobre tecido.

Além de colecionador, a paixão pela arte *naïf* brasileira fez com que Lucien Finkelstein também se tornasse uma espécie de mecenas (como ele mesmo se intitulava), incentivando e fomentando uma produção artística nacional. O colecionador realizava incursões pelo país também fora do circuito das grandes capitais, em pequenas feiras, lojas e antiquários locais, na busca pela descoberta de artistas *naïfs* e populares e estimulando sua produção na doação de matérias de trabalho e suportes para que artistas que não possuíssem recursos financeiros pudessem produzir suas obras. O suporte mais comum oferecido por Finkelstein era o Eucatex, devido a sua facilidade de manuseio, dimensionamento padrão e baixo custo material. O material se tornou característico na formação de seu acervo e na produção de muitos artistas por ele descobertos, como a artista plástica Magda Mitrarakis e suas araras e tucanos em tinta acrílica sobre eucatex. Além da filha de Lia Mitrarakis, colecionador ainda revelou inúmeros talentos de destaque internacional e grande relevância na história da arte *naïf* nacional como Gerson, Elza O.S., Ozias, Ermelinda e Kleber.

Dentre os pintores *naïfs* brasileiros descobertos por Finkelstein, destaca-se o artista alagoano José Rodrigues de Miranda (1907-1985). De origem humilde e com primário incompleto, Miranda realizou atividades de trabalho braçal durante a maior parte de sua vida em diferentes ofícios como costura de sacos de açúcar, pesca,

estivador e ajudante de pedreiro. Começou a pintar apenas aos 61 anos, tendo os temas de cotidiano rural, festas folclóricas, cenas místicas e religiosas como grandes inspirações para suas obras.

Na época, em meados de 1972, o artista residia nos subúrbios de Recife e, no mesmo período em que Finkelstein viajara para a cidade a negócios. O primeiro contato do colecionador com a obra do artista se deu em uma pequena loja de artesanato local onde se deparou por acaso com uma tela pintada por Miranda, enquanto procurava por um artefato na mesma prateleira. A imaginação fértil do pintor e o colorido intenso da obra logo tocaram a sensibilidade artística de Finkelstein, que, fascinado, se sentiu estimulado a buscar mais informações sobre o artista. O proprietário da loja tinha poucas informações sobre o pintor, porém mencionou um evento local de danças e cantos folclóricos que ocorreria em data próxima e que contaria com a presença de Miranda. Durante a celebração referida, ocorreu primeiro encontro entre artista e colecionador/admirador, que resultou em uma longa parceria. Até o fim de sua vida, Miranda teve toda sua produção artística assegurada pelo colecionador – dando a ele a possibilidade de dedicar-se a uma intensa produção criativa.

Atualmente, Miranda figura como um dos maiores nomes da arte *naïf* nacional, sendo conhecido mundialmente e tendo suas obras em grandes coleções. No ano de 1988, o Museu Internacional de Arte Naïf Anatole Jakovsky, em Nice, França, realizou uma exposição individual do artista – tendo o catálogo da mostra, a introdução com autoria de Lucien. No ano de 1994, o artista recebe também a Menção Honrosa (póstuma) da INSITA 94, Trienal Internacional de Arte Naïf em Bratislava, na Eslováquia, com obras pertencentes ao acervo do MIAN.

Palavras como sensibilidade, emoção, paixão, e fascínio, no entanto, não são estranhas nem tão pouco inadequadas ao se referir a reação do colecionador perante a obras que despertassem o seu interesse. No livro sobre Miranda, escrito pelo colecionador no ano de 1980, e com introdução de Anatole Jakovsky (1909-1988), Lucien apresenta seu critério na escolha de suas obras de sua forma lúdica, poética e passional na relação com sua coleção:

“Frequentemente, perguntam-me qual o meu critério para julgar um quadro. A bem dizer, não tenho nenhum, ou melhor, um só: o de não me deixar influenciar por qualquer

consideração de ordem técnica, mas, ao contrário, deixar-me levar pelas minhas sensações. Para que eu goste de um quadro é preciso, antes de tudo, que ele me afete, que o encontro se realize. Fala então o coração. É ele que em primeiro lugar tem o direito de exprimir em matéria de que gosto, é ele que finalmente arrebatada a decisão. Em outras palavras, é na esfera da sensibilidade que o essencial se produz no que diz respeito à apreciação artística. Somente mais tarde, intervém o raciocínio, a estimação crítica, a análise do estilo e da técnica empregados numa obra. Mas o resultado dessa dissecação, executada quase que a contragosto e exigida pela minha consciência artística, não altera jamais o primeiro veredicto, pois aqui se aplica perfeitamente o adágio “o coração tem razões que a própria razão desconhece”.

Finkelstein, Lucien (1980, p. 71-72)

Apesar de o colecionismo acompanhar a história das primeiras civilizações humanas, o museu, como é conhecido atualmente, aparece apenas na Revolução Francesa, em 1789. Nesse período, o museu teve importância revolucionária, pois revelava o estilo de vida opulento da maior aristocracia europeia. Devidos aos princípios defendidos na revolução, as coleções estatais francesas puderam ser vistas pelo grande público e, devido ao cientificismo, o museu tornou-se um espaço de reflexão e de registro dos patrimônios não só nacionais, mas também de outros países.

Em seu verbete *Colecção*, escrito para a Enciclopédia Einaudi em 1984, o historiador polonês Krystoff Pomian (1934), apresenta uma aproximação para uma definição para *Colecção* e seus termos – o colecionismo e figura do colecionador.

O autor considera que os objetos (naturais ou artificiais) para se enquadrarem na categoria *colecção* devem responder a três quesitos: 1. Serem mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas; 2. Estarem protegidos em um lugar preparado para esse fim; 3. Estarem expostos ao olhar do público.

Trazendo a reflexão para o campo da arte e seu colecionismo, Pomian considera que as obras de arte em coleções privadas, praças, museus, não têm a utilidade de ornamentar os ambientes, pois os espaços que as abrigam são construídos para exibir as obras, e não o contrário:

Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para expor ao olhar. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar

os interiores onde são expostos, as peças de colecção ou de museu são todavia rodeadas de cuidados”.

(POMIAN, 1984, p. 52).

O historiador chama a atenção para o fato de que, diferente de outros tesouros econômicos que estão também sob forte esquema de vigilância, as coleções de museu estão ao alcance do olhar, como se o olhar do público agregasse valor às peças. Portanto, coleções são ao mesmo tempo ligações entre um espectador que as olha e um leque de possibilidades e de camadas temporais da história do objeto. A função das coleções é permitir aos objetos que as compõem desempenhar o papel de mediadores entre os expectadores e o mundo invisível.

Pomian conclui que um estudo das coleções e dos colecionadores não pode fechar-se no quadro conceitual de uma psicologia individual que explica tudo utilizando como referências noções como o “gosto”, o “interesse” ou ainda o “prazer estético”. O fato do gosto dirigir-se para certos objetos e não outros, de se interessar por isto e não por aquilo, de determinadas obras serem fontes de prazer, isto é o que deve ser explicado.

A partir do ano de 1985, o colecionador Lucien Finkelstein passa a dedicar-se integralmente ao seu projeto de criação do Museu Internacional de Arte Naïf a partir de seu acervo constituído nas últimas décadas, no desejo de partilhá-lo com o povo do Rio de Janeiro e Brasil. Assim se deu a criação da Fundação Lucien Finkelstein, entidade civil sem fins lucrativos mantedora do museu, registrada em Janeiro de 1985 com o objetivo específico de permitir posteriormente a criação de um museu dentro das tramitações legais, através da aquisição de patrimônio para a instituição. Foi tomado como parâmetro o Musée International D’Art Naïf Anatole Jakovsky em Nice, na França, sendo na época o maior museu de arte *naïf* do mundo.

O museu foi inaugurado no ano de 1982 no Château de Saint Hélène, antiga residência do perfumista François Coty em Nice, a partir da coleção de arte *naïf* doada pelo crítico de arte francês Anatole (a quem a instituição homenageia com o nome) e Renéé Jacovksy e pelo Centre Georges Pompidou – sendo considerado ao longo da década o maior museu dedicado ao movimento artístico no mundo.

O acervo do Musée International D’Art Naïf Anatole Jakovsky é composto por pinturas, esculturas, desenhos, cartazes de artistas *naïfs* do século XVIII até o século

XXI, destacando grandes representantes da pintura *naïf* mundial, como Henri Rousseau, Louis Séraphine, Bauchant, Bombonis e Vivin – considerados “os cinco grandes” da arte *naïf* moderna na França. O museu tem um público médio de 20 mil visitantes por ano, e possui em seu acervo cerca de 600 obras de 27 países.

Sobre a ideia de criação do museu, Lucien escreveu:

“Foi então que surgiu a idéia de fazer um museu de arte *naïf*, doando esses quadros para construir a base do acervo. Conhecendo quase todos os museus de arte *naïf* do mundo, percebi a grande lacuna que existe no Brasil nesse sentido. Nossa arte *naïf* não tem ainda um espaço que a valorize e permita aos brasileiros entender porque é tão bem acolhida e admirada no exterior. A convivência dos quadros dos nossos artistas com os dos *naïfs* estrangeiros por sua vez (já que o museu será internacional), seria mais um ponto de reflexão e comparação.”

Em 1988, foi realizada a primeira grande mostra do acervo do MIAN, o mundo fascinante dos pintores *naïfs*, que ocupou os salões do Paço Imperial, entre Dezembro de 1988 e Fevereiro de 1989. A exposição, com 171 obras de *naïfs* brasileiros e estrangeiros foi um sucesso. Com o objetivo de divulgação e popularização e familiarização do público com o acervo e a proposta de criação do museu, a mostra recebeu cerca de 70.000 visitantes, evidenciando o interesse do público em conhecer a arte *naïf*.

O acervo do MIAN teve sua origem na coleção particular de seu fundador, constituída nas últimas quase quatro décadas através de aquisição de peças em antiquários, leilões e feiras, através de um processo de doação do colecionador como pessoa física para o patrimônio da fundação, tendo o registro de sua primeira obra datado de 02 de Janeiro de 1992.

O acervo iconográfico do museu é composto em sua maioria por obras bidimensionais (pinturas e gravuras), possuindo também acervo tridimensional (esculturas) produzido com diferentes técnicas, suportes e estilos artísticos. Com a ampliação constante e enriquecimento da coleção de Lucien Finkelstein com obras de artistas estrangeiros adquiridas em suas viagens ao longo de quarenta anos, o número de obras atingiu uma quantidade tida pelo mecenas como expressiva –

aproximadamente 1.000 obras – e o desejo inicial de disponibilizar o acervo ao público, associado a necessidade de acondicionamento e conservação, foi posto em prática. Atualmente a instituição se configura como o maior museu do gênero no mundo, possuindo em seu acervo mais de 6.000 obras de artistas nacionais e internacionais das mais variadas nacionalidades, contando com aproximadamente 120 países e de diferentes períodos artísticos, contendo obras datadas desde o século XV até o século XXI.

Em seus primeiros manuscritos acerca da criação do museu em meados dos anos 80, Lucien Finkelstein aponta suas inquietações pessoais, objetivos e justificativas da necessidade da concepção da instituição como: I) a falta de visibilidade e fomento do cenário da arte *naïf* brasileira e; II) a inexistência de uma instituição cultural nacional dedicada exclusivamente a arte *naïf*, como já existentes e consagradas na Europa; e III, como ele julgava “o desperdício do seu dom em descobrir talentos, aliado ao desejo de promover acesso a um número ilimitado de pessoas que pudessem ver esses quadros”.

Desde sua concepção nos anos 1980 – oriunda da admiração do colecionador pela riqueza e diversidade da arte *naïf* brasileira – Finkelstein tinha como aspiração para a instituição o apoio de entidades públicas estaduais e federais na possibilidade de cessão de um lote apropriado e a altura da coleção e financiamento privado para a manutenção do acervo, motivada por sua certeza de que um museu desse tipo se tornaria “um dos pontos altos do turismo no Rio de Janeiro”<sup>3</sup>. A escolha do casarão, por sua localização como sede do museu – privilegiada e em uma área de fácil acesso e ao lado da estação férrea do Corcovado – reforça tal afirmação em diálogo com os quase trinta objetivos listados pelo colecionador para a instituição, que incluía uma proposta de complexo cultural: possuindo não apenas espaços expositivos para arte *naïf* mas também uma biblioteca e livraria especializadas em arte, uma galeria de arte destinada a divulgação de artistas e venda de suas obras, além de um local para venda ao público de *souvenirs* ligados à arte *naïf*.

O Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil tem como sua missão institucional – apontada por sua diretora Jacqueline Finkelstein – a coleção, exposição e o fomento da arte *naïf* no Brasil e no exterior no desenvolvimento e implementação de ações socioculturais e educativas; promoção da acessibilidade, interatividade,

democratização do acesso à cultura e fidelização de um público intergeracional na apropriação cultural e cognitiva deste gênero artístico, além de ser uma referência nacional e internacional e um polo de acolhimento aos pintores *naïfs*.

A identificação e desenvolvimento da missão institucional dentro do museu é basilar para a gestão de sua coleção, sendo um dos pontos a serem estabelecidos no Plano Museológico da instituição junto com os programas do museu, a fim de gerar um instrumento para a sistematização do trabalho interno e para a atuação do museu na sociedade. A elaboração do Plano Museológico baseia-se em diagnóstico completo da instituição, levando em conta os pontos fortes e frágeis, as ameaças e oportunidades, os aspectos socioculturais, políticos, técnicos, administrativos e econômicos pertinentes à atuação do museu.

É importante destacar que, mesmo na definição e difusão de sua missão institucional e das práticas e atividades do museu junto à sociedade, o Museu Internacional de Arte Naïf não possui um Plano Museológico conforme determinado pelos parâmetros do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Conforme a Lei nº 11.904/2009, Seção III – do Plano Museológico, Art. 46.:

[...] dentre os itens que devem ser contemplados nesse instrumento, o acervo deve ter sua importância autenticada por meio de uma política de gestão que também permita dialogar com as demais atividades do museu. O Plano Museológico é o instrumento básico, de caráter estratégico, que objetiva o desenvolvimento da fundação, gestão e organização de um museu. É indispensável para a consolidação da missão, dos objetivos e das ações da instituição, caracterizando-o como essencial para a elaboração de todas as atividades do museu, seja para atender à organização do trabalho interno, para promover clareza e integração das necessidades institucionais ou até mesmo para determinar as prioridades para elaboração de projetos. Reconhece-se que, para um bom funcionamento institucional, os documentos legais devem ser criados para que a gestão, o controle e a proteção do acervo sejam legitimados.

Na concepção museológica do espaço, a proposta de diálogo com o entorno (sua localização em uma área ampla e arborizada) possuía o objetivo de estimular uma integração entre arte, educação, recreação e lazer, apontadas pelo colecionador

como características indispensáveis para um grande fluxo de visitação. O pensamento do espaço museológico e de sua missão dentro da instituição são concordantes com a definição de museu consagrada pelo campo atualmente dada pelo ICOM (Conselho Internacional de Museologia) de:

[...] Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos e de seu ambiente. (2007)

A definição cunhada pelo ICOM aponta, no caso do museu, para a importância da instituição e das suas práticas para seu Presidente-fundador para a realização da sua função fim: garantir o legado das diferentes sociedades através do tempo.

Ainda suas considerações acerca de impactos gerados pela criação do museu, Lucien Finkelstein aponta que tal ação oficializaria internacionalmente a importante posição do Brasil no cenário da pintura *naïf* mundial na promoção do acesso ao conhecimento da arte *naïf* pelo público através do desenvolvimento de programas de incentivo a manifestações artísticas como a criação de salões nacionais de arte *naïf* brasileira e a promoção de debates e exposições de filmes sobre o tema.

## **1.2 A abertura do MIAN e sua primeira gestão**

Em 1995, o Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil finalmente tem a abertura oficial de sua sede ao grande público.

No ano de 1998, o Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil desenvolve o projeto “Naïfs do Nosso Brasil”, que visa a promoção do trabalho de artistas *naïfs* de diferentes estados do país, divulgando e incentivando sua expressão artística de singular espontaneidade no retrato da vida de seu povo e seu cotidiano, valorizando todas as culturas genuínas da arte brasileira, todos os “brasis” existentes em um só. O projeto que consistia em mostras individuais de curta duração (três a quatro meses) de artistas *naïfs* consagrados ou novos talentos, foi iniciado com a pintora paulista Aparecida Azedo, com a exposição “A magia das cores da natureza”. Nove anos e

quinze artistas depois, o projeto se encerra com a mostra “Ora, direis, contar histórias” da artista *naïf* carioca Ana Camelo, em 2007.

Em Setembro de 1999, tramitou na ALERJ o Projeto de Lei Nº 944/99, que considera de Utilidade Pública a Fundação Lucien Finkelstein – Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil – MIAN. Uma vez aprovado, tal projeto se tornou Lei no ano seguinte, Nº 3391/2000. Em sua justificativa, o Deputado Edmilson Valentim ressalta a importância do trabalho de divulgação e valorização da arte naïf, levantando as exposições realizadas com acervo nacional e internacional do MIAN, no Brasil e no exterior; a importância turística do MIAN para a programação cultural do Rio de Janeiro e a relevância do projeto de integração museu-escola desenvolvido pela instituição.

Valentim aponta também a relevância do acervo do MIAN para o Brasil, destacando a utilização de reproduções de obras pertencentes ao mesmo por diferentes órgãos do poder público. Em 1997, em sua publicação anual “Brasil em Números”, o IBGE selecionou 23 obras pertencentes ao acervo do museu para ilustrar seus capítulos. Já no ano seguinte, em 1998, uma parceria com a TELERJ permitiu a produção de 10 cartões telefônicos com estampas da coleção do MIAN. A partir de 1999, cada exposição temática resultou na produção de uma série de 8 cartões, iniciada com a série “Todo dia é dia de índio”.

Infelizmente, as tentativas de sensibilização da iniciativa pública e possibilidades de incentivo da iniciativa privada foram frustradas até os anos 2000, quando o museu recebe seu primeiro aporte financeiro externo.

No ano de 2000, o Convênio Nº258/2000 – CGPRO/SPMAP-FNC, do Ministério da Cultura através do Fundo Nacional da Cultura, contempla a Fundação Lucien Finkelstein com um aporte de R\$30.737,00 para a realização de um projeto de Catalogação e Informatização do acervo do MIAN. Lucien aponta no projeto a necessidade de desenvolver uma catalogação efetiva do acervo do museu, para sua oportuna divulgação em nível nacional junto ao público e na promoção de exposições na construção de um trabalho de valorização da arte e artistas *naïfs* e da memória nacional. No ano seguinte, o museu renova a parceria com o Ministério da Cultura através do Fundo Nacional de Cultura para dar continuidade ao trabalho de catalogação.

Em 2004, o inesperado cancelamento da verba fornecida pela Prefeitura do Rio de Janeiro tornou insustentável a manutenção da instituição, uma vez que era o único subsídio externo que o MIAN possuía. No ano de 2007, por decisão de seu Presidente-fundador, o MIAN encerra suas atividades junto ao público por tempo indeterminado devido à falta de recursos financeiros e humanos, optando por um atendimento pontual sob agendamento prévio de grupos escolares e pesquisadores.

Em entrevista posterior em 2011, Jacqueline aponta a dificuldade e falta de transparência na hora da captação de recursos como principal problema identificado após a realização e aprovação de inúmeros projetos nas leis de incentivo fiscais:

“Em 2007 quando fechamos o MIAN pela primeira vez, o assessor parlamentar de um deputado federal nos procurou sensibilizado com o encerramento dos serviços do Museu e nos orientou em busca de patrocínio na Petrobrás. Em março de 2008 o projeto de revitalização do Museu, aprovado pela Lei Rouanet, foi encaminhado à gerente de patrocínio da Petrobrás. Depois de um ano de negociações, tivemos a afirmativa contundente da empresa quanto a concretização do projeto. Mas a parceria não foi efetivada e não houve esclarecimentos. Em 2008 [...] Realizamos em parceria com a Light e o Instituto Cultural Cidade Viva, um estudo de viabilidade econômica para o projeto de autossustentabilidade do Museu. O que parecia ser uma parceria bastante promissora com a Light – apesar do interesse declarado mediante as apresentações e reuniões – sem maiores esclarecimentos não seguiu adiante. Fica aqui uma grande icógnita, um grande mistério em relação a postura empresarial no que concerne a política de captação de recursos.”

Vale destacar que, mesmo com o fechamento da sede física da instituição, os trabalhos de comunicação, pesquisa e exposição foram continuados pela gestão do museu. Visando possibilitar o acesso do público ao acervo museológico, resultando na montagem de diversas exposições com obras pertencentes ao acervo do MIAN em outras instituições e espaços culturais públicos e privados nesse período. Ainda no ano de 2007, a exposição “Descobrimo o Brasil Naïf” foi realizada na Galeria Vitrine

da Caixa Cultural de Brasília, com curadoria de Jacqueline Finkelstein. Composta por cinco módulos temáticos – Índios; Nossa Terra, Nossa Gente; Festas Populares; Religiosidade; Fauna e Flora – a exposição apresentava setenta e sete quadros pertencentes ao acervo nacional do MIAN, tendo como objetivo divulgar a narrativa de cinquenta e quatro pintores *naïf* brasileiros acerca da brasilidade e identidade brasileira. Foram realizadas ainda parcerias para itinerâncias de exposições com o SESC Rio de Janeiro e o SESC São Paulo.

Em 2008, ano seguinte ao fechamento parcial, o colecionador e fundador do museu, Lucien Finkelstein, vem a óbito, aos 76 anos, vítima de um ataque cardíaco; deixando a Presidência da Fundação para sua filha, Jacqueline A. Finkelstein, que assume o posto de Presidente, além de curadora, do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil.

Nascida no Rio de Janeiro em 1953 e museóloga formada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no ano de 1994, Jacqueline Angelo Finkelstein acompanhou de perto o sonho do pai ao longo as décadas, desde o colecionismo e fascínio pela arte *naïf* até a concepção de um museu a ela dedicado. Atuando na gestão do museu desde sua fundação e ocupando o cargo de Diretora Geral desde o final da década de 90, Jacqueline dedicou a carreira acadêmica e profissional à divulgação e popularização da arte *naïf* brasileira e de seus artistas. Em sua monografia de conclusão de curso, datada do ano anterior da criação do museu, Jacqueline desenvolve sua pesquisa intitulada “Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil – Uma Paixão, Um Sonho, Um Desafio”, onde apresenta coleção e colecionador e o projeto de criação do MIAN, desafios, metas e objetivos.

O período de fechamento de cinco anos gerou o agravamento da situação do museu, inviabilizando a manutenção tanto física quanto informacional de seu acervo – incluindo a perda de parte da coleção devido a uma inundação em sua reserva técnica em Abril de 2010, totalizando cerca de 300 obras danificadas e sendo muitas das peças não inventariadas pela instituição.

Frente a esse cenário e a situação de uma perda irreparável do acervo museológico, em Abril de 2011, como então Presidente da Fundação Lucien Finkelstein e diretora do MIAN, Jacqueline Finkelstein viu-se obrigada a prosseguir com o encerramento completo das atividades do museu, mantendo somente as

exposições itinerantes já agendadas anteriormente com o acervo, na grande São Paulo e interior do estado.

Em outubro do mesmo ano, o museu foi contemplado pelo edital Pro-Artes Visuais da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e, com a reabertura em vistas, em 2012 o casarão do século passou por reformas estruturais com aporte financeiro da Prefeitura (R\$ 400 mil), do governo do Estado (R\$ 239 mil) junto com o fundo holandês Prince Claus Fund (R\$ 35 mil), destinado a socorrer acervos que sofrem com desastres naturais, para a reforma do telhado da Reserva Técnica, gravemente danificado durante a inundação pelas chuvas torrenciais de 2010. No projeto de recuperação da reserva técnica, também foram adquiridos exaustores e desumidificadores para o espaço.

### **1.3 Novas Perspectivas: O projeto Vida Longa ao MIAN (2012)**

No ano de 2012, Secretaria do estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC) - Superintendência de Museus a tornou pública a chamada nº 015/12, no apoio ao Desenvolvimento de Museus e Instituições Museológicas, destinada a instituições de caráter privado, tendo em vista a concessão de apoio financeiro.

Nesse contexto a Fundação Lucien Finkelstein desenvolveu o projeto “Vida Longa ao MIAN” tendo como justificativa a necessidade de reestruturação física e conceitual do museu, que esteve fechado de 2007 até 2012 por falta de recursos, para poder atender de forma eficiente e acessível diferentes tipos de público. Com objetivo primordial de “assegurar a longevidade do MIAN através de ações que levem a sua sustentabilidade tendo como ferramentas a educação e a gestão, garantindo a difusão da arte *naïf*, preservação de suas obras e possibilitar o acesso a um público intergeracional com excelência” (2012, p. 01). A concretização desse projeto visava “oferecer novas experiências interativas aos visitantes criando uma conexão entre arte *naïf* e o repertório cultural deles, tornando a presença do museu uma constante em suas vidas.” (p. 05)

Como critérios de análise dos projetos, foram levantados sete pontos a serem considerados: 1. Relevância histórica e cultural do acervo ou da instituição do acervo; 2. Mérito do plano de desenvolvimento institucional apresentado (qualidade técnica

das ações propostas, singularidade do acervo e das atividades sistemáticas da Instituição), 3. Viabilidade de execução do Plano de Desenvolvimento Institucional (clareza dos objetivos propostos, estratégias de realização, adequação do orçamento com o plano proposto); 4. Qualificação técnica da equipe, capacidade gerencial e desempenho da instituição proponente e do responsável pela Instituição; 5. Grau de urgência das ações a serem executadas; 6. Vínculo da instituição cultural com o Estado do Rio de Janeiro; 7. Articulação do projeto proposto; estratégias de difusão e acessibilidade; potencial de visibilidade e repercussão da instituição.

O projeto Vida Longa ao MIAN foi contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura na concessão de aporte financeiro de R\$500.000,000 (quinhentos mil reais) com vigência de 24 meses a partir da data de assinatura do termo de concessão em 16 de Novembro de 2012.

O plano de atividades disposto no projeto, possuía abrangência multidimensional em diferentes setores e atividades do museu, de forma a englobar um projeto de reestruturação da instituição museológica de uma forma geral, contemplando igualmente estratégias de conservação e comunicação.

Nas estratégias de gestão e ações a serem desenvolvidas pela instituição para o projeto Vida Longa ao MIAN, foram elencadas sete áreas de atuação:

1. Gestão de Pessoas: Seleção e contratação de novos colaboradores para o enquadramento funcional do museu, elaboração de um plano de ação e metas e treinamento/capacitação da equipe.

2. Acervo: Elaboração de Plano de Ação para a Reserva Técnica de mapeamento, acondicionamento, catalogação, digitalização e higienização das obras do acervo. Adequação da Reserva Técnica na aquisição de materiais e equipamentos: modernização do sistema e tratamento de acervo; Informatização do museu na contratação de uma empresa de TI para a criação e implementação de um banco de dados.

3. Exposições: Elaboração de conceito das futuras exposições temporárias e projeto cenográfico; Elaboração de identidade visual para a confecção do material gráfico para as exposições, de acordo com a nova identidade visual do museu.

4. Arquitetônica: requalificação do espaço físico do museu a fim de promover o acesso, atendimento aos portadores de necessidades especiais (PNE) na construção

de rampas de acesso, em cumprimento com as diretrizes do ICOM que preveem que todo indivíduo têm direito a fruição e compreensão do patrimônio cultural, em nosso caso, a arte *naïf*; A adequação e recuperação das salas: multilinguagens, multiúso e biblioteca, que se encontravam fechadas, em consonância com a proposta de transformação do museu em uma “praça de trocas”, proporcionando ao visitante a oportunidade de experiências e experimentações, tendo como fio condutor a arte *naïf* e seu diálogo e interação com outras linguagens como outros estilos artísticos, dança, poesia, moda, cinema, música, teatro, cultura popular, circo, entre outras.

5. Segurança: Na implementação de sistema de segurança e alarme contra furto e invasão e incêndio, além da compra e instalação de portas corta-fogo.

6. Difusão e Divulgação: Na reformulação e atualização do site do museu e criação de páginas do MIAN em novas plataformas e redes sociais, visando comunicação e interatividade virtual com o público, despertar o interesse na arte *naïf*; Contratação de assessoria de imprensa e de profissionais de comunicação para a alimentação das redes sociais e construção de um canal de diálogo aberto e atualizado com o público.

7. Educativo/Cultural: Elaboração de proposta pedagógica; desenvolvimento das atividades da exposição; Treinamento de arte-educadores e monitores; desenvolvimento de questionário informativo das temáticas desenvolvidas pela escola na pré-inscrição; elaborar as atividades a serem desenvolvidas com os alunos.

O projeto tinha como grande objetivo a fidelização do público e aumento de quantitativo de visitação o estreitamento dos laços com as comunidades do entorno (levando o museu às comunidades e as trazendo ao museu), amigos, vizinhos do bairro e arredores. Oferecer atividades socioeducativas nos finais de semana e dar continuidade a programação diversificada anterior. Essas ações são parte intrínseca de nossa missão.

Em seu projeto de reabertura em Abril de 2012, a responsável pela gerência socioeducativa e executiva do MIAN Tatiana Levy, pedagoga e neta de Lucien Finkelstein, apresenta uma releitura de toda a identidade visual do museu e de seu espaço museográfico, e um plano de gestão com ênfase no caráter socioeducativo e cultural do museu, visando a interatividade entre os visitantes e o espaço. Na compreensão da arte *naïf* como uma arte acessível, sem necessidade de um “pré-

saber”, a especialista em Educação Infantil, aposta no fácil entendimento e acolhimento da arte *naïf* pela sua proximidade referencial estética, no investimento e desenvolvimento de atividades educativas e visitas mediadas conduzidas de forma lúdica e interativa, privilegiando a construção do conhecimento a partir das obras em exposição e interação com o espaço físico do museu.

Com inspiração nas propostas da arte-educadora e artista dinamarquesa, Anna Marie Holm (autora do livro *Baby-Art – Os Primeiros Passos com a Arte*) e de iniciativas de museus americanos e britânicos no trabalho com a primeira infância, o MIAN desenvolveu o projeto “Naïf Para Nenéns”, na ideia de proporcionar um momento lúdico e agradável para atender a um nicho de público geralmente não contemplado pelas programações culturais. O roteiro da visita levava em conta as habilidades e capacidades desenvolvidas por crianças a partir de 03 meses como percepção visual, noção de profundidade, reconhecimento e distinção de rostos, colocando em destaque imagens que possam chamar mais a atenção dos visitantes de colo. Durante a visita, adultos e nenéns eram convidados a vivenciar uma experiência estética e afetiva, buscando o encantamento pelas obras de arte, suas cores, texturas, formas e luminosidades, além de interagir com o ambiente do Museu.

Depois de ganhar espaço e ser considerado referência em visitas mediadas para crianças de 3 a 6 anos, o MIAN foi o primeiro museu no Brasil a oferecer uma programação regular voltada para bebês. Eram desenvolvidas quatro sessões por mês, sendo duas voltadas para bebês de colo e engatinhantes e duas para bebês já caminhantes, de até 3 anos. A cada mês, o Naïf para Nenéns apresentava um tema diferente e a equipe de arte-educadoras escolhia uma obra do acervo a partir da qual eram desenvolvidas as atividades. Eram realizadas atividades de estimulação sensório-motora, por meio de músicas, objetos, instrumentos e brinquedos, que dialogam com as obras de arte.

Dentro das iniciativas pedagógicas desenvolvidas com a comunidade do entorno, o museu criou o projeto “Adote um Quadro”, no convite de escolas e instituições pedagógicas a participação na preservação o espaço do museu. A parceria museu-escola se dava através de uma contribuição mensal por parte da instituição que permitia aos alunos e funcionários se transformassem em “sócios” do

museu, tendo como contrapartida o recebimento de uma carteirinha que concede gratuidade para visitas mediadas e acesso as exposições do MIAN.

Em Maio de 2013, em uma iniciativa da Arte Cultura Gestão & Produção Cultural, viabilizada pela Lei Rouanet de Incentivo à Cultura/MinC, com patrocínio da GUIMAR Engenharia S.A, foi desenvolvido no Museu Internacional de Arte Naïf o projeto “Naïf Digital”, composto por três elementos: a exposição sensorial “Texturas Naïf”, na criação de um espaço interativo e sensorial de experimentação da arte naïf através do tato e sensações diversas, na seleção de obras de artistas nacionais e internacionais, enfatizando as diferentes texturas, técnicas e materiais nos seus trabalhos; o aplicativo “MIAN Digital”, disponível para celulares, com informações sobre o museu com mapa de localização das exposições temporárias e permanentes, imagens, descritivos e áudio guia das exposições, além da programação de eventos; e o aplicativo lúdico “Jogo Naïf” para tablets, que coloca à disposição do usuário alguns elementos visuais de referência turística e cultural presentes na obra “Rio gosto de você, gosto dessa gente feliz”, da artista Lia Mitterakis, que podem ser usados de forma livre para que o público crie assim sua própria composição *naïf*. Utilizando as novas tecnologias como ferramenta de difusão sociocultural, os aplicativos foram desenvolvidos pela empresa Weway para plataforma Android.

Ainda no ano de 2013, o MIAN criou uma campanha de *crowdfunding* (financiamento coletivo virtual), com o título “MIAN de Cara Nova”, visando arrecadar R\$30.000 para a restauração do patrimônio histórico e cultural do casarão. A realização do projeto contemplava as seguintes ações de intervenção arquitetônica: restauração da fachada principal; restauração de beirais nas fachadas laterais e de fundos do prédio principal da sede, além da revisão de telhados e calhas.

Por se tratar de um patrimônio, o trabalho de restauro deve ser necessariamente fidedigno e condizente com os padrões dos casarões do final século XIX, respeitando a arquitetura original, elementos decorativos, tipos de argamassa e paleta de cores original para pintura da fachada. Vale destacar que o projeto de restauro não vinha só de ordem estética, mas também como medida de segurança, visto que seu estado de conservação colocava em risco a segurança dos visitantes transeuntes na frente do museu. A fachada do casarão, datado do final do século XIX,

não recebia nenhuma ação de conservação preventiva nem de restauro desde a compra da casa pelo fundador do museu, Lucien Finkelstein, em 1994.



*Acima, fachada do MIAN após o projeto de restauro arquitetônico (2014); abaixo, antes (2012)*

#### **1.4 2016: Um novo fechamento temporário ou possível extinção?**

Após o encerramento da exposição “Jogando com as cores naïf”, que reuniu 160 obras de 30 artistas brasileiros aproveitando o mote dos Jogos Olímpicos do Rio, em Outubro de 2016, o Museu Internacional de Arte Naïf não possuía nenhuma perspectiva de um novo projeto a ser submetido, capaz de manter a instituição funcionando.

Entre 2012 e 2016, além dos projetos inscritos nas leis de incentivo, o MIAN buscava arrecadação em múltiplas fontes, como os direitos de cessão de imagem, o arrendamento do espaço do café, as vendas da loja, a organização de eventos e a bilheteria, que respondia por 20% do faturamento.

Devido a suas especificidades como um museu particular de pequeno porte, sem patrocínio da iniciativa privada, a manutenção do museu dependia quase que exclusivamente da arrecadação financeira em um modelo de trabalho por projeto: ao final do aporte financeiro do projeto contemplado anteriormente, era necessário “começar do zero”, na criação de um novo projeto que se adequasse as exigências do edital seguinte.

A crise econômica e política no país associada aos cortes nas pastas da Cultura, foram fatores preponderantes para que, no dia 23 de Dezembro de 2016, o Museu Internacional de Arte Naïf, encerrasse por tempo indeterminado suas atividades junto ao público, devido à dificuldade em manter a estrutura ativa financeiramente sem patrocínios e investimentos externos.

Infelizmente, como apontado pela diretora e proprietária do MIAN, Jacqueline Finkelstein, mesmo fechado o museu gera uma despesa mensal de cerca de R\$6 mil em gastos para manutenção do espaço físico do museu como segurança e luz, além dos gastos relativos a Fundação Lucien Finkelstein, com contabilidade e auditoria. Frente a esse cenário e sem perspectiva de investimento financeiro externo, a família do fundador do museu vem estudando a possibilidade de venda do casarão que sediava o museu e a extinção da Fundação Lucien Finkelstein.

Jacqueline Finkelstein, aponta, porém, uma possível parceria com as secretarias municipais e estaduais de Cultura, na ideia de que as obras do museu sejam repassadas para o governo do Rio de Janeiro, visando uma conservação e destinação adequada para o acervo.

Até o presente momento, o destino do Museu Internacional de Arte Naïf e de seu acervo encontra-se indefinido.

Em Julho de 2019, mesmo com o fechamento por tempo indeterminado da instituição museológica, a Fundação Lucien Finkelstein iniciou um projeto de cessão público das obras pertencentes ao acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil em regime de empréstimo para a realização de exposições itinerantes com

estratégia de divulgação e difusão da arte *naïf* extramuros, possibilitando novamente o acesso de seu acervo pelo grande público.

As condições apontadas pela Fundação para a cessão do acervo para exposição dizem respeito às características mínimas de segurança e adequação do espaço expositivo como um local fechado, com os procedimentos de segurança patrimonial adequados e com condições climáticas estáveis, visando garantir a integridade física do acervo.

Quanto às exposições, a Fundação trabalha com duas formas de produção: As exposições prontas para serem reexpostas, onde se enquadram exposições realizadas nos últimos anos foram desmontadas e guardadas de maneira a agilizar as suas próximas remontagens. Tais exposições contêm uma quantidade variável de 20 a 250 obras bidimensionais, além de já possuírem textos, fichas técnicas, legendas, e, em alguns casos, materiais educativos prévios. Como as exposições; “Brasil Bom de Bola”, “Festas Populares Naïfs” e “Descobrimo o Brasil Naïf.”

Há ainda a possibilidade da produção de exposições originais explorando novas temáticas, seja por parte da Fundação na criação de novas mostras ou através do pedido e iniciativa de instituições parceiras. Nesse último caso, a Fundação pode cuidar da curadoria, elaboração de texto, pesquisa, idealização de atividades e material educativo até a produção completa da exposição, ou apenas apoiar curadores e produtores externos, colocando seu acervo à sua disposição. Em ambos os casos, A Fundação Lucien Finkelstein é responsável pela gerência e acompanha a curadoria dessas exposições.

## 2. O OBJETO MUSEOLÓGICO E A DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS

O presente capítulo tem como objetivo mostrar o processo de deslocamento do objeto de seu estatuto utilitário e circulação para o contexto museológico, adquirindo estatuto de objeto museológico com valor de testemunho como suporte de informação e carga simbólica. Nesse processo, serão apresentados os conceitos dos processos de Musealização e Patrimonialização do objeto, os processos de Documentação Museológica e estratégias práticas de Gestão de Acervo em museus.

### 2.1 Musealização e Patrimonialização

No processo de deslocamento do objeto de sua circulação e uso comum para se tornar um objeto de museu, o mesmo passa pelo processo conhecido como Musealização. Tal processo teve o início de sua construção conceitual a partir das reflexões do museólogo tcheco Zbyněk Stránský no ano de 1970 sobre o objeto museológico na estruturação de uma base teórica da Museologia ao cunhar o termo *museália*, sendo um “processo de adquirir musealidade”.

Tal conceito foi sendo redefinido terminologicamente por Stránský ao longo dos anos e, conseqüentemente, adquirindo e agregando novas qualidades ao valor documentário do objeto. Segundo Mensch (1992), o conceito de musealidade e sua função teria sido associado inicialmente por Stránský como o “reconhecimento do objeto como fonte primária de conhecimento”, posteriormente sendo afirmado pelo mesmo como uma “certa relação entre o homem e a realidade” presente na natureza do objeto de museu.

Na mudança de estado, do comum à *museália*, a Musealização é a transferência física dos objetos do contexto primário para o contexto museológico e a musealidade, os sentidos atribuídos aos objetos que são causa ou resultado do projeto de Musealização, ou seja, atribuir um valor cultural e prerrogativa museológica.

A musealidade, para Lima (2013, p.), é um “atributo definidor e valorativo, especificidade outorgada por condição do campo da Museologia”. No processo de Musealização, uma coisa qualquer recebe simbolização e se torna objeto musealizado ou museália, tem nova situação inserida no campo museológico.

Davallon defende que a “musealização é uma transformação do estatuto do objeto em objeto museológico”. Além disso, de acordo com Devallées e Marisse, a “musealização é uma operação para extrair fisicamente e conceitualmente uma coisa de seu meio natural ou cultural e conferir-lhe um estatuto museológico, museália, objeto de museu”.

Segundo Loureiro (2012), o ato de musealizar se caracteriza como um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas, às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objetos de preservação e divulgação.

Atribuindo à Musealização um caráter estratégico de preservação museológica, na ampliação de seu sentido – não apenas na esfera física, mas na preservação informacional – podemos dizer que o ato de musealizar é o conjunto de processos que caracteriza o eixo da Musealização.

Um dos motivos da Musealização é a preservação do patrimônio, processo realizado pelos Museus. Na publicação *Conceitos Chaves da Museologia*, esse conceito é discutido:

De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal. (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p.57).

Os autores também afirmam que “[...] Esse processo torna um objeto comum em um testemunho material ou imaterial da realidade, por isso precisa ser conservado, documentado e exposto” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p.57 e 58).

O processo de Musealização tem por objetivo “atribuir ao objeto função de documento, ou seja, valor de testemunho e de vetor de significações culturais” (Desvallées; Mairesse, p., 2010), assim o objeto museológico, musealizado, adquire sua relevância como documento a partir do reconhecimento de seu valor informativo como objeto.

A Patrimonialização, por consequência, também interfere na função do objeto, mas tornando-o um patrimônio (DESVALLÉES, 2000, p.71, *apud* LIMA, 2014, p. 4339). Tanto a Musealização, quanto a Patrimonialização inferem uma mudança de condição no objeto, a autora também infere que o processo de Musealização modifica

a função original do objeto para a função museológica, e afirma que o processo de patrimonialização exerce o mesmo procedimento de modificar a função original para a função patrimonial.

O processo de Patrimonialização é a institucionalização destes documentos, no sentido amplo do termo, para consolidar a preservação e a transmissão do bem. O ato de patrimonializar algo, tornar patrimônio, configura-se como um ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da preservação, por isso, seu papel é de salvaguarda, ou seja, de proteção do bem de qualquer agente que possa danificá-lo, pois é importante que seja preservado para o futuro (LIMA, 2012, p. 34).

Todo o objeto patrimonializado pode ser musealizado. Nos museus, os bens culturais em forma de patrimônio estão musealizados. Entretanto, o patrimônio não é necessariamente musealizável:

É elucidativa a concepção elaborada pelo espaço museológico que assume com dominância a postura de ter, também, cunho patrimonializador ao proceder a Musealização e, entre outros autores que partilham da mesma posição, citamos Desvallées e Mairesse, “tudo que é musealizado é patrimonializado, mas tudo que é patrimonializado não é musealizado” (LIMA, 2014, p. 4341)

O patrimônio musealizado exerce duplo papel devido ao duplo efeito da Musealização, pois produz a Patrimonialização, que agrega aos bens musealizados o estatuto patrimonial. Assim, segundo Davallon, a Musealização também é uma forma de Patrimonialização (DAVALLON, 2009, p.15 apud LIMA, 2014, p.4342). O Código de Ética do ICOM<sup>3</sup> aborda o patrimônio musealizado como um modelo de apropriação tutelar e qualificação de excepcionalidade atribuída ao Bem. O principal objetivo destes procedimentos é preservar o Bem, e essa ideia preservacionista engloba o contexto informacional além da materialidade do objeto.

A primeira ação para que algo seja qualificado como um Bem Cultural é a ação de documentação, registrar o acervo no museu ou nos responsáveis pelo patrimônio. A atribuição de indicadores é um exercício do Poder Simbólico, que pode ser realizado por entidades de competência cultural, representação social e política.

Lima considera ainda a Musealização e a Patrimonialização como processos de

---

<sup>3</sup> O Código de ética do ICOM é um documento que estipula padrões mínimos a serem seguidos pelos profissionais e por instituições museológicas filiadas ao ICOM.

atribuição de valores como força ativa do poder simbólico (LIMA, 2014, p. 4336). como processos teóricos e práticos que envolvem os Bens Simbólicos, podendo estes serem culturais ou naturais, materiais ou intangíveis, Na Teoria do Poder Simbólico de Pierre Bourdieu (1989 *apud* LIMA, 2014), onde bem simbólico é um espaço organizador em que circulam os bens culturais.

Nesse contexto, na análise do conceito de semióforo de Pomian em diálogo com os valores de musealidade do objeto referir-se aos objetos que, retirados de seu circuito de utilidades, são revestidos de valores e significações da ordem do intangível e preservados (Pomian, 1984, p. 52). Maria Cristina Bruno complementa sobre as funções e objetivos não só do objeto museológico mas da própria instituição, apontando que o museu deve ser essencialmente o canal de comunicação que possibilita a transformação do objeto testemunho em objeto diálogo, função na qual ele realiza o objetivo de sua preservação (1997, p.35). O objeto serve assim como suporte de informação e veículo de comunicação, selecionado do universo social com a função de testemunho de ações e significações culturais. Quando um objeto é musealizado, ele adquire um valor testemunhal, segundo Desvallées e Mairesse.

Segundo Lima, tanto a Musealização, quanto a Patrimonialização inferem uma mudança de condição no objeto. De acordo com Desvallées, o processo de Musealização modifica a função original do objeto para a função museológica, o mesmo autor afirma que o processo de Patrimonialização exerce o mesmo procedimento de modificar a função original para a função patrimonial. Ambos os procedimentos ocorrem no contexto da memória coletiva, do pertencimento cultural, da dinâmica de permanência ou resignificação e tem qualidades atribuídas que determinam distinção: valor de ordem Museológica e Patrimonial, coisa única, ou Bem Simbólico.

Para Lima, com base em Bourdieu, os processos elaboram uma imagem exclusiva para o Bem Cultural com sentido de “distinção” (BOURDIEU, 1989, p.11 *apud* LIMA, 2014, p.4343), pois define um caráter de excepcionalidade, exercício do Poder Simbólico. Nessa nova condição, em que se aplica o Poder Simbólico sobre o Bem, este passa a ser tutelado pelas instituições especializadas, que são legitimadas pela “competência cultural” (BOURDIEU, 1989, p.61 *apud* LIMA, 2014, p.4344).

É importante ressaltar a diferença entre Musealização e Patrimonialização.

Qualquer coisa, sendo práticas culturais e sociais ou objetos, pode ser considerada um bem cultural pela capacidade que tem de representar, realimentar e modificar características que identificam um grupo social. Por tal motivo, deve haver uma política de preservação para garantir a perpetuação destes bens culturais e uma das formas de garantir esta preservação consiste em transformá-los em Patrimônio. Segundo Lima:

Em se tratando da Museologia, o Patrimônio identificado ao conjunto de bens simbólicos, relacionado à ambiência cultural e integrado ao complexo natural, espaço-mundo coletivo dos mais diferentes grupos e coisas, não se afigura só como um tema. Representa um contexto para interseções museológicas fundado nas relações existentes nos níveis da teoria e prática. Desse modo, o panorama do campo da Museologia reveste-se de configuração singular: uma composição cujos elementos constituem-se de manifestações do Patrimônio. (LIMA, 2012, p. 32)

A palavra Patrimônio, desde a Revolução Francesa, se referia aos bens imóveis, em especial aos monumentos históricos. Em meados dos anos 1950, o termo passou a ter uma referência mais ampla, considerar o Patrimônio como os objetos ou conjunto de natureza material ou imaterial que fossem testemunhos da memória e da história do homem e do seu meio que devem ser valorizados e salvaguardados (Desvallées; Mairesse, 2013, p.73-74).

É importante frisar também que os processos de Musealização e Patrimonialização não ocorrem exclusivamente para bens culturais materiais. Sendo as práticas imateriais também contempladas pelos processos descritos anteriormente. A UNESCO define os bens de natureza imaterial como:

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. (UNESCO, 2003, p. 02)

A Constituição Federal de 1988, porém, nos artigos 215<sup>4</sup> e 216<sup>5</sup>, anteriormente já reconhece e aponta a existência de bens culturais de natureza imaterial como

---

<sup>4</sup> Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

<sup>5</sup> **Art. 216.** Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:  
I – as formas de expressão;

patrimônio na valoração dos saberes e fazeres associados a culturas de determinado grupo ou comunidade. O decreto nº. 3.551/2000 define que:

“patrimônio cultural brasileiro” constitui-se de “Saberes”, os “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades”; “Celebrações”, os “rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social”; “Formas de Expressão”, modalidades “musicais, plásticas, cênicas e lúdicas”; “Lugares” como os “mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas” (Art.1. §I, II, III, IV *apud* LIMA. 2016. p. 07)

Com o plano da intangibilidade, os bens tangíveis que tradicionalmente têm sido objeto de tombamento no Brasil e de proteção assemelhada no exterior, agora agregam a inserção em dois planos da representação museológica-patrimonial: incluem-se tanto nos inventários oficiais do material quanto se podem incluir no imaterial. (LIMA, 2016, p. 09)

Como afirmado por Meneses (1998, p. 95), “todo e qualquer objeto é passível de ser utilizado como documento”, cabendo a uma carga de intencionalidade na atribuição de valor ao objeto ou atividade. Para Meneses, o eixo da musealização é o “processo de transformação do objeto em documento” (p.111). Como objeto de pesquisa e produção de conhecimento em museus, o objeto musealizado adquire um valor testemunhal como “mensageiro de dados” (Mensch) e portador de informação (Desvallées e Mairesse).

## 2.2 Documentação Museológica

A documentação museológica se caracteriza como o processo de decodificação e interpretação dos objetos de coleção de acervos museológicos no processo de documentação individual de cada objeto de forma completa para uma

---

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

identificação ampla. A documentalista Helena Dodd Ferrez define a documentação de acervos museológicos como:

[...] o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento. (FERREZ, 1994, p. 64)

A documentação em museus para além de um caráter de simples registro e controle da coleção, também se enquadra como um sistema de recuperação de informação, sendo as coleções dos museus fontes de informações e, por conseguinte, fontes de pesquisa científica. Ferrez (1994) define duas classificações de informações contidas em um objeto: as intrínsecas, deduzidas do próprio objeto e que são definidas através da análise de suas propriedades físicas; e as extrínsecas, denominadas por Mensch (1987), obtidas de outras fontes que:

[...] nos permitem conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes. (FERREZ, 1994, p. 65)

Em um detalhamento maior dois níveis de descrição, o primeiro seria o formal ou físico, o qual compete extrair as informações extrínsecas ao documento, como a catalogação, e o segundo nível seria o temático ou de conteúdo, representando, por meio das linguagens controladas, os aspectos intrínsecos ao documento, tendo como produtos os resumos e índices de assunto. (GUIMARÃES, 2003). No âmbito da museologia, qualifica-se como atributos intrínsecos dos artefatos as “propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza, etc.” (MENESES, 1997, p. 3), ou seja, a morfologia do artefato, enquanto que os atributos extrínsecos estariam relacionados à contextualização do objeto no tempo e no espaço, sua biografia.

Ainda na categorização da informação da estrutura informativa do objeto, encontramos três aspectos: As propriedades físicas do objeto (sua composição material, construção técnica e morfologia), função e significado (no uso e função

primário e interpretação e simbolismo secundário) e história (sua gênese, seu uso e seu histórico de conservação).

A informação é o conjunto organizado e estruturado de dados que se pode obter de determinado objeto. A qualidade de transmissão de informação por parte do objeto é o que Buckland (1991) chama de “informação como coisa”. No entanto, o objeto por si só não é comunicante como gerador de informação, devendo passar por diferentes etapas dentro do museu para que seja um objeto informativo. A materialização da informação do objeto identificada por Buckland se apresenta como todo e qualquer documento produzido a partir do mesmo, já que “qualquer expressão, descrição ou representação seria informação-como-coisa”. (BUCKLAND, 1991, p.2).

No contexto museológico, Silvia Nataly Yassuda aponta que a informação:

[...] possui um relevante papel social, deve permitir a aproximação entre o indivíduo e os objetos, facilitando a interação entre ambos, gerando um processo de aprendizagem e conhecimento. Dessa forma, os museus são instituições que possuem responsabilidades sociais, culturais, educacionais e científicas, envolvendo diferentes formas e níveis de representação do conhecimento. (Yassuda, 2009, p. 42-43)

O redimensionamento do papel da documentação nos museus para além de um trabalho descritivo físico do objeto, na atribuição de valor do mesmo como suporte de pesquisa científica e de comunicação, parte da premissa de que em uma descrição do objeto museológico, mais do que o registro de suas características intrínsecas, é preciso reconstruir sua histórica. Assim, para uma documentação efetiva de um objeto museológico, as informações extrínsecas são fundamentais para a contextualização de um histórico do objeto, suas significâncias e associações.

A definição de museu, segundo o ICOM (2007), deixa claro que além de adquirir e conservar, é necessário comunicar com a finalidade de transmitir informação para gerar conhecimento. Dessa forma, entendemos que o objeto museológico é a fonte de informação cujos meios de transmissão serão construídos por práticas direcionadas à documentação da coleção.

No texto “Documentação museológica: teoria para uma boa prática”, a autora, Helena Ferrez, inicia o texto com uma abordagem geral das funções básicas do museu

e da Museologia – preservação, pesquisa e comunicação, todas relacionadas às evidências materiais do homem e do meio ambiente, defendendo que a documentação está intimamente relacionada ao caráter social do museu. Dentro da função de preservar, encontramos o ato da documentação. Importante para uma preservação efetiva, o ato da documentação de tais evidências, as chamadas patrimônio cultural e natural, é imprescindível para esta função primordial de um museu. Dentro da função de comunicar, que abrange a exposição, a informação da evidência é disseminada.

Podemos perceber assim que a informação e sua disseminação, estão ligadas diretamente aos museus e suas funções primordiais, onde os objetos da coleção museológica são veículos de informação, tendo na documentação e conservação bases para serem transformados em objeto de pesquisa científica, disseminando, assim, novas informações.

Para Smit (2008, p.11) a Documentação pode ser entendida como uma ação operada com ou sobre os documentos, se propõe a tratar a informação de uma forma mais detalhada e organizá-la. (p. 15-16). Smit aponta ainda dois polos que a documentação deve conciliar: Uma ênfase no acervo (independentemente de suporte, tecnologia e sistema de signos), ou seja, um cuidado com os registros, sua organização e preservação, Uma ênfase no acesso à informação, pressupõe sua organização, preservação e disseminação da informação, fornecendo evidências que permitam a elaboração de novas sínteses e o respeito a diversidades culturais. (p. 20)

Para Loureiro, a documentação em museus “não é o fim, mas o meio” (1998, p.1014, servindo não apenas como “[...] ferramenta de grande utilidade para a localização de itens da coleção e o controle de seus deslocamentos internos e externos, como também fonte de pesquisa e auxiliar indispensável ao desenvolvimento de exposições e outras atividades do museu”. (Loureiro, 1998, p. 46)

Para Otlet, a informação é um efeito das práticas documentárias (p.32). Em seu Tratado de Documentação, Otlet (1934), propunha um pensamento da função do museu como uma unidade de informação, como bibliotecas e arquivos, na especificidade do documento como objeto e não bibliográfico ou arquivístico, tendo atribuída a função de organizar com suas coleções de objetos, serviços de informação que atuem como intermediário entre o público e seus documentos. Otlet questiona a associação de museu como espaço de contemplação e memória no culto ao valor

estético e simbólico dos objetos, defendendo a função comunicacional e de aprendizagem do espaço do museu. “Os museus são, assim, criadores e não mais simplesmente, colecionadores e conservadores; apresentam conjuntos” (Otlet, 1937, p.9).

Briet (1954) evidencia assim que o reconhecimento do conceito de documento é central para a compreensão da documentação, enfatizada por ela como não apenas no trato com o texto (no caso o objeto), mas entendida em uma visão mais ampla de acesso à evidência (informação).

No registro de toda informação referente ao objeto museológico, documentação museológica pode ser abordada por dois vieses: a documentação do objeto e a documentação das práticas administrativas do museu. O primeiro trata da compilação dos dados e do tratamento informacional extraídos de cada objeto adquirido pelo museu, enquanto que o segundo considera toda a documentação produzida pela instituição para legitimar suas práticas desenvolvidas. [...] Em relação à documentação das práticas do museu, evidenciam-se as questões administrativas, organizacionais e de gestão do acervo. (Yassuda)

Como apontado por Ferrez, a documentação museológica age como o pilar da estrutura do museu, fornecendo informações para todos os setores da Instituição e é reconhecida como primordial para a segurança da coleção, não só no caso de roubo, para dar suporte à busca do objeto, como para provar sua posse legal pelo Museu, mas também como preventiva, já que é através da gestão do acervo, que se mantém o controle sobre os objetos.

### **2.2.1 Linguagem Documentária**

Sobre a função da linguagem documentária no processo de documentação museológica, Boccato e Fujita (2010, p.26) defendem que: “A linguagem documentária desempenha um papel fundamental no processo de indexação e recuperação da informação, atuando em dois momentos, na entrada e na saída dos dados nos sistemas”.

Assim, é necessário um tratamento documental dos dados extraídos do objeto através do uso da linguagem controlada dentro do sistema para que o contexto

informacional possa ser desempenhado na padronização de uma linguagem dentro de um vocabulário construído pelo museu de acordo com a sua tipologia e das especificidades de seu acervo. Na análise de Cintra et al (2002, p. 33), “Essas linguagens são, pois, construídas para indexação, armazenamento e recuperação da informação e correspondem a sistemas de símbolos destinados a ‘traduzir’ os conteúdos dos documentos”.

A indexação é caracterizada como “o ato de encontrar conceitos durante a análise de um assunto para representar o conteúdo dos documentos”. (FUJITA; REDIGOLO, 2009, p. 125). Essa análise implica na definição do assunto tratado no documento, visando atender as necessidades do público durante o processo de recuperação da informação nele contida. A padronização da terminologia adotada na indexação qualifica o processo de recuperação da informação.

As linguagens documentárias podem ser representadas pelos sistemas de classificação bibliográfica, utilizada em bibliotecas, e pelo Thesaurus, em museus. O Thesaurus se classifica como um instrumento de linguagem documentária, estruturada hierárquica e semanticamente, utilizado na indexação para padronização das terminologias e linguagem utilizadas na representação de um documento a fim de facilitar a recuperação da informação e a visualidade da identificação das relações entre os termos.

Como apontado por Yassuda (2009) “torna-se imprescindível que a informação contida no objeto seja expressa por meio de um código lingüístico controlado a fim de que possa mediar o processo comunicacional entre o indivíduo e o item, favorecendo a produção de conhecimento”.

Assim, é fundamental a preocupação da construção e uso de uma linguagem documentária na construção de sistemas de informação, visando assegurar sua eficácia e eficiência.

### **2.2.2 Sistemas de Documentação Museológica**

Os Sistemas de Documentação Museológica são elaborados para a conservação, maximização de acesso aos itens e maximização de uso de suas informações. Estes sistemas estabelecem contato entre as fontes de informações, os

itens e os usuários e são compostos dos seguintes elementos: entrada (seleção e aquisição); organização e controle (registro, número de identificação/marcação, armazenagem/localização, classificação/catalogação, indexação) e saídas (recuperação e disseminação). Desta maneira, o museólogo faz uma intermediação entre os indivíduos e o acervo. As fichas dos acervos devem estar sempre em constante atualização para que armazenem corretamente o percurso do objeto após o processo de Musealização ou Patrimonialização.

Ao entrar para o contexto museológico, como já vimos, o objeto continua a ter sua vida documentada. Ele muda de lugar, participa de exposições, é restaurado, é referenciado em novas obras bibliográficas, etc., exigindo que o sistema seja permanentemente atualizado ou até mesmo retificado, na medida em que novos dados se tornam disponíveis. (FERREZ, 1994, p. 69)

Os sistemas de documentação museológica têm como principais objetivos a salvaguarda dos objetos museológicos, a potencialização de seu acesso e ampliação de seus usos possíveis por meio da informação nele contida. Sua função é a construção de uma conexão entre as fontes de informação, os objetos museológicos, o público em geral, os pesquisadores e os funcionários do museu, de maneira que se estabeleça uma comunicação que gere novos conhecimentos e novas relações entre as partes envolvidas.

Padilha aponta como critérios a serem estabelecidos para um sistema de documentação museológica eficiente (2014, p. 36-37): Ter conhecimento, clareza e exatidão sobre o acervo; Descrever as características informacionais intrínsecas e extrínsecas dos objetos; Designar um número de registro ao objeto, para a identificação rápida e precisa; Garantir a segurança do acervo por meio da documentação museológica, contra qualquer interferência externa ou interna ao museu; Estruturar os documentos e as fichas produzidas pelo museu, visando a uma padronização mínima entre outras instituições, sem abrir mão das singularidades dos diferentes tipos de museus e acervos; Criar um sistema que permita a interoperabilidade institucional entre outros museus (pelo menos entre instituições de mesma tipologia); Controlar o vocabulário dos registros de informação utilizados na base de dados, de modo que eles sejam acessíveis.

A clareza e exatidão dos dados sobre o acervo são importantes para não existirem dúvidas quanto a autenticidade da informação e dados incompletos. A definição dos campos de informação dentro de uma base de dados, elaborados a partir da necessidade de informação dos usuários e as estruturas informativas dos objetos presentes nas coleções. Além disso, normas e procedimentos são importantes como práticas de controle. Um dos itens mais importantes para a documentação museológica é o controle de terminologia, assegurando consistência às informações. Catálogos específicos de campos como autor e técnica, ajudam no rápido acesso às informações. Por último, a numeração do objeto, sua identificação numérica e a segurança da documentação, associada a uma constante manutenção do sistema.

### **2.3 Gestão de Coleções e Acervo**

Na publicação “Como Gerir Um Museu: Manual Prático”, de 2014, Nicola Ladkin apresenta a Gestão de Acervos como um sistema de gerenciamento integrado de processos de aquisição, documentação, conservação, empréstimo e alienação de bens culturais musealizados com o intuito de preservá-los e fornecer condições de disseminá-los. Assim, os procedimentos para a gestão do acervo se caracterizam como as várias atividades nas quais as políticas de gestão do acervo se convertem em ações de gestão específicas.

O âmbito da gestão de acervos é conceituado por Padilha (2014) como a salvaguarda das coleções, o cuidado com o bem-estar físico e o conteúdo do acervo, a sua segurança a longo prazo, o acesso público ao seu conteúdo e a descrição das atividades particulares realizadas pelo processo administrativo do museu.

Para o desenvolvimento de uma gestão de acervo eficaz é necessário realizar a documentação, a conservação e a pesquisa adequada do acervo. Assim, estabelece-se um controle integral do acervo museológico, bem como se contribui para o incentivo à produção e à difusão de conhecimento.

Padilha (2014) destaca como ações competentes à gestão de acervo: a salvaguarda das coleções; o cuidado com o bem-estar físico e de conteúdo do acervo; a segurança (a longo prazo) do acervo; o acesso público ao acervo; e a descrição das atividades particulares realizadas pelo processo administrativo do museu.

### 2.3.1 Política de Gestão de Acervo

A Política de Gestão de Acervo é um documento fundamental, que assegura o que a administração de cada museu elege e formata. Trata-se de uma política registrada, que estabelece os parâmetros de aquisição, preservação, uso e descarte do acervo. Esse documento objetiva identificar e selecionar o tipo de acervo que vai ser adquirido e descartado pelo museu, tendo em vista a missão e os objetivos da instituição, a necessidade de investigação do acervo e os caminhos que devem ser tomados para a sua preservação.

Os documentos que registram as políticas de gestão de acervos constituem-se como fontes de informação e registros de dados sobre as práticas institucionais produzidas pelo museu. São documentos que auxiliam no entendimento das operações institucionais e que se constituem como material de consulta no que tange ao posicionamento do museu diante de demandas e situações que exijam tomadas de decisões relacionadas aos acervos, tornando-se aparato de embasamento e respaldo para justificar tais decisões.

Ladkin aponta no manual três procedimentos chaves inter-relacionados para Gestão do Acervo: 1. Registro do Acervo; 2. Preservação do Acervo e 3. Acesso Público ao Acervo, conforme o quadro abaixo:

#### Introdução à Gestão do Acervo

##### **Quadro 1: Três elementos chave inter-relacionados com a gestão do acervo:**

O **registro do acervo** providencia uma linha de base para a responsabilidade institucional para os muitos e variados objectos, artefactos, espécimes, amostras e documentos que o museu guarda com confiança para as gerações actuais e futuras da humanidade.

A **preservação do acervo** é um aspecto activo importante na gestão do acervo inserido sob todas as outras actividades museológicas.

O **acesso controlado ao acervo** para efeitos de exposição ou investigação, preenche a missão do museu na educação e interpretação ao mesmo tempo que protege o acervo. A inscrição, preservação e acesso emitidas por escrito também podem ser utilizadas para providenciar uma estrutura para a política de gestão do acervo.

O Registro do Acervo engloba os procedimentos referentes a documentação do objeto de uma Política e Procedimentos de Aquisição de acervo; Catalogação, Numeração e Identificação; Relatório sobre o Estado de Conservação e a Documentação, de uma forma geral.

Nos procedimentos de Preservação do Acervo, Ladkin (2014) lista as atividades de gestão do acervo dentro da Reserva Técnica do museu, tendo como objetivo a salvaguarda de sua integridade física. São elas: Armazenamento (no âmbito da conservação preventiva do acervo); Mansueio e Movimentação do Acervo; Seguro e Conservação do Acervo.

Nos procedimentos de Acesso Controlado ao Acervo (ou Acesso Público ao Acervo), atividades de segurança para acesso físico ao acervo, seja no acesso restrito e entrada controlada na Reserva Técnica, no deslocamento do acervo da mesma para espaço expositivo, na definição de Políticas e Procedimentos de Embalagem e Manuseio do Acervo até o monitoramento do acervo em exposição e utilização materiais adequados para exposição.

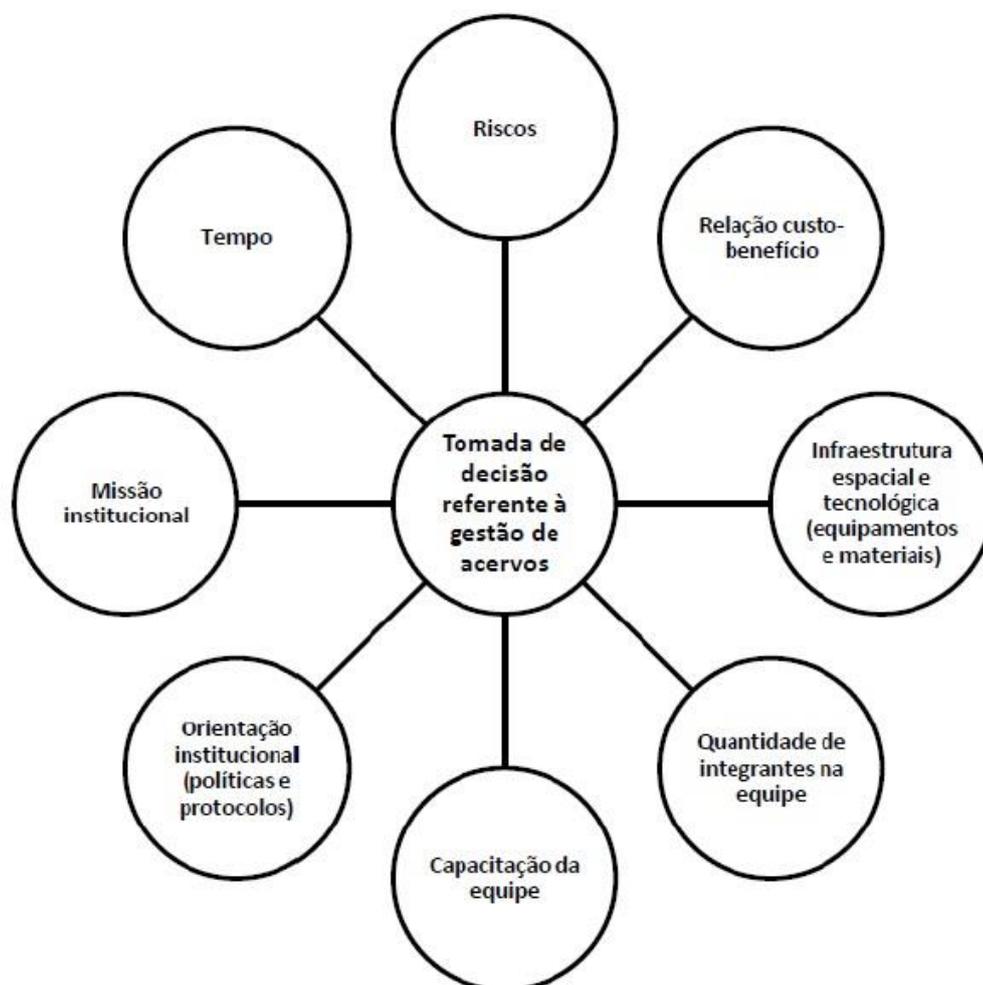
No que se refere aos procedimentos da política de gestão de acervo, destaca-se a política de aquisição e descarte, ação que constrói critérios para determinar qual objeto deve ser incorporado ao acervo museológico e qual deve ser dado baixa da instituição. Para tais definições, é necessário o reconhecimento do objeto ou da coleção com a finalidade e a missão do museu que pretende incorporá-lo.

Sobre a definição de uma Política de Aquisição, Padilha (2014) destaca que: “Todo tipo de aquisição deve ser avaliada em termos dos objetivos, das propostas e da missão do museu, assim como devem ser levadas em conta as limitações financeiras e espaciais da instituição. Ética de aquisições do ICOM (1971 apud MORO, 1986, p. 35): Qualquer que seja a especialidade ou a categoria do museu, qualquer que seja o lugar em que ele se situe no mundo, certos princípios de ética e de integridade profissional devem ser aplicados por aqueles que são encarregados das aquisições. Isto significa que a origem de todo objeto a ser adquirido, qualquer que seja a natureza, deve ser documentada devidamente.”

A Política de Descarte diz respeito ao processo de dar baixa nos objetos que fazem parte do acervo do museu que, de alguma forma, não atendem mais aos objetivos da instituição ou porque se encontram em condições de deterioração

irreparável, impossibilitando sua preservação. O descarte de um objeto museológico pode se dar por transferência, doação, troca, repatriação ou destruição. O caso de destruição ocorre quando o objeto se encontra em um processo de deterioração avançado, irreparável, e que pode vir a contaminar (ou que já contaminou) outros objetos do acervo. É uma ação que visa principalmente à conservação preventiva do acervo. A definição de uma política de descarte é tão importante para a gestão do acervo quando a definição de uma política de aquisição, destacando-se o Item 2 do Código de Ética para Museus (2009): O descarte de um objeto ou espécime do acervo de um museu só deve ser feito com pleno conhecimento de seu significado, seu estado (se recuperável ou não recuperável), sua situação legal e da perda de confiança pública que pode resultar de tal ação [...] A decisão de descarte de acervos deve ser de responsabilidade da autoridade de tutela, junto ao diretor do museu e o curador do acervo em questão.

A política de gestão do acervo, em conjunto com as declarações fundamentais de políticas relacionadas como a documentação, conservação preventiva e prevenção de acidentes, pode existir como separado ou incluído nas seções principais da documentação da política geral da instituição, dependendo da preferência do museu. Conforme representado no esquema abaixo, são aspectos a serem considerados na tomada de decisão referente à gestão do acervo:



Fonte: Augustin (2017, p. 32)

Augustin (2018, p. 140) aponta que “as políticas devem ser consideradas em adição a diversos outros fatores, como a infraestrutura espacial e tecnológica disponível, a relação custo-benefício das opções avaliadas, o tempo que cada alternativa levará para ser realizada, a quantidade de integrantes da equipe e suas respectivas capacitações, os riscos aos bens culturais implícitos a algumas opções de escolha e a missão institucional”.

“Uma gestão de acervo eficaz, é essencial para assegurar que o acervo apoia a missão do museu. Isto também é vital para ter a maior parte dos (sempre limitados) recursos de tempo, dinheiro, equipamento, materiais, espaço físico e pessoal. De igual modo, a gestão do acervo requer uma política e procedimentos estabelecidos, claros e definidos que definam as atividades e tomadas de decisão quotidianas”. (LADKIN, 2014)

### 2.3.2 Código de Ética para Museus

A importância de uma Política de Gestão do Acervo é evidenciada pela mesma possuir sua própria seção no Código de Ética para Museus do ICOM, em que declara que o órgão administrativo de cada museu deve adotar e editar uma política do acervo redigida, que defina a aquisição, preservação e utilização do acervo. Sendo assim, ter uma política de gestão do acervo é uma responsabilidade de ética profissional. O Código de Ética do ICOM para Museus (2009) estipula os princípios legais e éticos da salvaguarda do acervo. Os museus mantêm acervos em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento, assim, os museus têm o dever de adquirir, preservar e valorizar seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico. Seus acervos constituem patrimônio público significativo, ocupam posição legal especial e são protegidos pelo direito internacional. A noção de gestão é inerente a este dever público e implica zelar pela legitimidade da propriedade desses acervos, por sua permanência, documentação, acessibilidade e pela responsabilidade em casos de sua alienação, quando permitida.

O Código de Ética do Conselho Federal de Museologia, que diz respeito à regulamentação da Profissão de Museólogo – Lei Nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984 – atribui ao profissional museólogo, no que tange à sua relação com o acervo, as seguintes ações: No Art. 3º das atribuições do Museólogo, IV – solicitar o tombamento de bens culturais e o seu registro em instrumento específico; V – coletar, conservar, preservar e divulgar o acervo museológico; VI – planejar e executar serviços de identificação, classificação e cadastramento de bens culturais; VII – promover estudos e pesquisas sobre acervos museológicos.

Para que haja um funcionamento coerente com as práticas profissionais e institucionais do museu, é necessário reconhecer quais são as noções éticas e legais que abrangem a gestão de acervos museológicos. Ações realizadas com o apoio da lei garantem às instituições museológicas credibilidade e comprometimento com a sua função social e cultural.

Se o papel dos museus nesse contexto é criar métodos e mecanismos que permitam o levantamento e o acesso às informações das quais os

objetos/documentos são suportes, atualmente, entende-se que a documentação é fundamental para o cumprimento dos objetivos do museu, sendo necessárias normas e prática concebidas para auxiliar o trabalho dos profissionais no trabalho e nas práticas de gestão de acervos.

### **2.3.3 Declaração de Princípios de Documentação em Museus**

A Declaração de Princípios de Documentação em Museus é um documento criado pelo Comitê de Documentação em Museus (CIDOC/ICOM), em 2014, em uma publicação conjunta as Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus, com o intuito de orientar os museus do desenvolvimento de suas políticas de gestão de documentação e acervo.

A criação da Declaração de Princípios refletiu, como apontado por Nicholas Crofts, presidente do CIDOC/ICOM no período mencionado, uma “necessidade de uma declaração clara da função dos objetivos da documentação no museu, o *porquê* ao invés do *como*”, em complemento as questões práticas e conceituais de estruturação da informação presentes nas Diretrizes, se baseando na certeza de que os procedimentos normalizados são a chave para uma gestão de coleções eficiente. A Declaração dos Princípios pode ser entendida como um documento independente, mas, ao mesmo tempo, compatível com Código de Ética de Museus do ICOM (2016), com enfoque específico na documentação museológica. A eficiência de uma documentação em museus potencializa o desenvolvimento de uma política de acervo efetiva, facilitando o acesso, interpretação e utilização do acervo.

Ao todo, são seis os princípios disponibilizados com o objetivo de orientar as instituições museológicas no que tangem as suas políticas de documentação e gestão de coleções, sendo estes: Política; Equipe e Sistemas; Normas; Acesso à Informação e Necessidades do Usuário; Informações e Procedimentos; Segurança, Manutenção e Preservação. É importante que tais Princípios sejam acessíveis, de modo que correlacionem as informações que chegam aos funcionários, pesquisadores e ao público geral.

### **2.3.4. Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC/ICOM)**

Com as Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museu, o CIDOC, que é o Comitê Internacional de Documentação, oferece um conjunto de categorias de informação utilizadas para auxiliar na identificação de objetos, registro de histórico no uso de outras informações internas de um museu. O objetivo é que essas diretrizes possam ser utilizadas como base para o desenvolvimento de um sistema individual ou ainda servir para atualizar sistemas e práticas profissionais que já estejam em funcionamento nas instituições.

Consta com 22 Grupos de Informação que reúnem ao todo 74 categorias, os 22 grupos são: Informação sobre Aquisição, Estado de Conservação, Baixa patrimonial e alienação, Descrição, Imagem, Instituição, Localização, Marca e inscrição, Material e técnica, Medição, Associação de objeto, Coleta de objeto, Registro de objeto, Nome de objeto, Número de objeto, Produção de objeto, Título de objeto, Parte e componente, Catalogação, Referência, Direitos de reprodução e Assunto representado. Cada Grupo trabalha com um formato que indica quatro itens:

1. O objetivo do Grupo, onde descreve o motivo que o incluem na listagem, e os critérios que o levaram a essa inclusão, que podem ser quanto a segurança do acervo, a responsabilidade pelo acervo, o acesso ao acervo ou o arquivo histórico do acervo;
2. As categorias de informação que são listadas no Grupo;
3. Os exemplos de como as Categorias são aplicadas em conjunto;
4. As observações sobre recomendações e sugestões de sua aplicação dentro de um sistema, e a possibilidade do uso do Grupo mais de uma vez em um único registro.

Cada Categoria de informação trabalha com um formato que indica quatro itens:

1. Nomenclatura alternativa, que informa outras denominações que a Categoria pode utilizar;
2. Uma breve definição da Categoria;

3. Exemplos de informação que devem ser incluídas na Categoria;
4. Observações que dizem, por exemplo, se a Categoria pode ser usada mais de uma vez em um Grupo, se a Categoria pede um vocabulário controlado, ou se o seu conteúdo deve ser registrado em linguagem natural ou de acordo com uma sintaxe ou formato específico.

O documento Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação desenvolvido pelo CIDOC no ano de 1995 (com edição brasileira publicada no ano de 2014) trata-se de um processo desenvolvido de forma colaborativa entre profissionais e instituições na elaboração de um documento de orientações com o objetivo de normatizar as Categorias de Informação utilizadas no processo de registro de objetos em coleções museológicas. Se propondo a servir como base para inventariação ou catalogação de acervos indicando a definição dessas Categorias de Informação, descrição das regras de formato e convenções que regem a inserção de informação nestas categorias. O documento se pretende como auxiliador as instituições na reflexão sobre suas necessidades e na adaptação, onde as diretrizes são uma possibilidade flexível e não um padrão rígido.

As Diretrizes Internacionais para Informação de Objetos Museológico, reconhece quatro principais indicadores para a Documentação Museológica,

- Assegurar a gestão do acervo: podem ser usados para estabelecer a posse legal dos objetos pelo museu, a identificação dos mesmos, e registrar a sua localização;
- Auxiliar na segurança dos objetos: podem ser usados para conservar as informações sobre as condições dos objetos, prover descrições e provar a posse legal no caso de roubo;
- Fornecer um arquivo histórico dos objetos: podem ser usados para conservar as informações sobre produção, coleção, propriedade legal e o uso dos objetos e com o intuito de proteger a longo prazo essas informações de valor atemporal;
- Ajudar no acesso intelectual e físico aos objetos: podem ser usados para auxiliar no acesso aos próprios objetos, bem como às informações sobre eles.

### **2.3.5 SPECTRUM 4.0 – Padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido (Collections Trust)**

A norma SPECTRUM (acrônimo para *Standart Procedures for Collections Recording Used in Museums*) gerida pela Collections Trust do Reino Unido, é uma publicação de referência de apoio às práticas de gestão de acervo, que reúne um aparato de procedimentos de apoio à documentação e a gestão de coleções. A publicação enumera tais processos ao detalhar os procedimentos a serem desenvolvidos e sua respectiva documentação de apoio para uma gestão de coleções mais eficaz (COLLECTIONS TRUST, 2014). Os procedimentos apresentados concentram-se em quatro grandes áreas, escolhidas de acordo com as temáticas das políticas de orientação sugeridas pelo sistema de acreditação de museus do Reino Unido: desenvolvimento das coleções (pré-entrada, entrada do objeto, aquisição, desincorporação e alienação), documentação (controle de inventário, controle de movimentação e localização, catalogação, seguros e indenização, avaliação, auditoria, gestão de direitos, saída do objeto e documentação retrospectiva), acesso às coleções (entrada e saída por empréstimo e uso das coleções) e preservação e conservação das coleções (transporte, avaliação técnica do estado de conservação, conservação e preservação das coleções, gestão de riscos e perdas e danos).

Tendo sua primeira versão publicada no ano de 1994, a publicação sofreu mudanças substanciais desde então, entretanto, manteve-se desde o começo organizada em duas partes principais: a primeira parte contém os procedimentos que detalham processos ligados ao ciclo de vida do objeto dentro de uma instituição, e a segunda contendo os requisitos de informação necessários para registrar os dados na aplicação prática destes processos.

Os procedimentos descritos e ilustrados na norma SPECTRUM, são a parte central da norma, constituída por três partes pela “definição do procedimento, pela norma mínima exigida para considerar a sua implementação e, finalmente, por um diagrama de fluxo de trabalho que representa graficamente o procedimento” (DAWSON; HILLHOUSE; 2011): A definição explica a finalidade do procedimento e o que o envolve, e também serve para eliminar qualquer ambiguidade que possa

oferecer complicações em sua aplicabilidade. A norma mínima estabelece aquilo que o procedimento deve alcançar com a sua implementação e também pode ser usada como uma lista de verificação rápida para avaliar os procedimentos existentes. O diagrama de fluxo de trabalho mostra o passo a passo do procedimento. Com o objetivo de simplificar a sua leitura, os diagramas dos procedimentos são divididos em cinco partes: Entidades, os indivíduos, grupos ou instituições que tem algum papel na realização do processo; O Processo como a segunda parte em si, onde é apresentado o passo a passo necessário para implementação daquele procedimento; Outros procedimentos dentro da própria norma que estão ligados a implementação daquele procedimento; requisitos de informação; a quinta parte diz respeito ao sistema de informação da instituição.

A versão atual da norma, o SPECTRUM 4.0, contém 21 procedimentos que se adequam a diferentes momentos do acervo e da sua utilização, sendo estes: Pré-entrada, Entrada do objeto, Empréstimo – entrada, Aquisição, Controle de inventário, Controle de localização e de movimentação, Transporte, Catalogação, Verificação e avaliação técnica do estado de conservação, Conservação e preservação das coleções, Gestão de riscos, Gestão de seguro e indenização, Controle de avaliação, Auditoria, Gestão de direitos, Uso das coleções, Saída do objeto, Empréstimo – saída, Perdas e danos, Desincorporação e alienação e por fim, Documentação retrospectiva. Estes devem estar sempre em conformidade com as políticas da instituição para que sua implementação seja mais eficaz.

A norma Acreditação, do Reino Unido, tem sido a norma mais abrangente para os processos que envolvem gestão de acervos. De acordo com tal norma, existem oito procedimentos do SPECTRUM que, se aplicados corretamente, configuram um sistema básico de gestão, porém adequado para garantir o objetivo da documentação em qualquer instituição. Estes procedimentos são: Entrada do objeto, Aquisição, Controle de localização e de movimentação, Catalogação, Saída do objeto, Empréstimo – entrada, Empréstimo – saída e Documentação retrospectiva.

Desde a sua primeira publicação, o SPECTRUM se tornou uma referência global em relação a garantir as formas mais eficientes de gerir coleções, facilitando práticas profissionais. Trata-se do resultado de estudos e conhecimento acumulado

na área de gestão e documentação de acervo de diversas equipes ao redor do mundo e ao longo dos anos. A publicação de documentos de referência para normalização de no âmbito do Comitê Internacional de Documentação em Museus, tem como objetivo possibilitar o amplo acesso as normas e diretrizes internacionais de gestão de acervo, visando a aplicação do diálogo entre instituições e seus acervos a nível global.

### 3. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NO MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF DO BRASIL

Tendo como ponto de partida para a presente pesquisa o processo de documentação do acervo e criação de sua base de dados no projeto Vida Longa ao MIAN de 2013, será utilizado o termo documentação retrospectiva como referente a toda a documentação produzida sobre a coleção e o acervo anterior a essa data, desde a aquisição das obras pelo colecionador nas quatro décadas anteriores até a primeira catalogação realizada nos anos 2000.

#### 3.1 Primeiros Processos de Documentação

O processo de documentação museológica dentro da instituição teve seu início no ano 2000, cinco anos após a abertura oficial do museu. Pode-se apontar como uma das justificativas para o início tardio da catalogação do acervo como uma consequência de alguns dos objetivos iniciais para a criação de um museu de arte *naïf*, presentes nos manuscritos de Finkelstein em 1985 de:

“1 – Criar, no Rio de Janeiro, o mais importante museu de arte naïf do mundo, em quantidade de peças e, com o tempo, em qualidade;

2 – Superar as metas atingidas em termo de acervo (cerca de 600 peças, das quais 444 pinturas) pelo atual museu mais importante do mundo inaugurado em Março de 1982 (...) Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky;”

Tais objetivos denotam a intencionalidade colecionista inicial do colecionador, tendo a ideia de uma ação de catalogação de acervo e identificação de suas peças apenas como quantitativa para o dimensionamento do patrimônio artístico institucional. A identificação das obras pertencentes a coleção era feita por seu proprietário, Lucien Finkelstein, com etiquetas em papel afixadas no fundo das peças (verso dos quadros e base das obras tridimensionais) contendo três categorias de informação: um padrão de identificação numérico seriado; nome do artista e título da obra.

O início do processo de identificação das peças é datado do ano de criação da Fundação Lucien Finkelstein, em 1985. A atribuição de um número de identificação,

em sua maioria, se dava após a aquisição da obra, seguindo ordem cronológica de aquisição e incorporação do objeto como patrimônio da fundação. O processo de identificação das obras pertencentes a coleção anteriores à FLF, se deu em uma ação retrospectiva de ordenação aleatória; assim, não obedecia a uma ordenação alfabética ou cronológica, seja de produção ou aquisição do objeto.

Devido ao método de aquisição para a coleção ter se dado, de forma expressiva, pela compra direta de objeto pelo colecionador Lucien Finkelstein em antiquários, feiras e lojas locais, informações estruturais como local e data de produção, além do indivíduo produtor do objeto por vezes em uma análise técnica, era atribuída a determinado autor. A escassez ou falta de informações extrínsecas contextuais do objeto através de fontes bibliográficas ou documentais, comprometem potencialmente a autenticidade da informação inscrita e/ou atribuída ao objeto.

### **3.1.1 Convênio Nº 258/2000 – CGPRO/SPMAP/FNC**

O primeiro processo de documentação museológica dentro da instituição se deu no segundo semestre ano de 2000 através do Convênio Nº 258/2000-CGPRO/SPMAP/FNC, da Fundação Lucien Finkelstein com a União Federal por intermédio do Ministério da Cultura, através do Fundo Nacional de Cultura.

O projeto “Catalogação e Informatização do Acervo do MIAN”<sup>4</sup> teve como objetivo uma efetiva catalogação da coleção nacional do acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, visando a preservação de uma “autêntica memória nacional” através da valorização e divulgação da arte e dos artistas naïfs nacionais junto ao público brasileiro em sua instituição física – através do funcionamento do MIAN – e a nível internacional na promoção de exposições de seu acervo nacional em instituições estrangeiras.

O proponente justifica ainda a proposição pela relevância e reconhecimento internacionais da instituição devido ao quantitativo expressivo de objetos pertencentes ao seu acervo, que na época possuía mais de 3.000 obras de aproximadamente 500 artistas *naïfs* nacionais, além de obras de mais de 130 países estrangeiros datadas desde o século XV, tornando-o na época o maior e mais completo museu de arte *naïf* do mundo em termos de acervo.

Em sua descrição o projeto a FLF, destaca a necessidade de uma catalogação efetiva do acervo como essencial a própria definição da instituição museu (ICOM) no aspecto que tange sua função comunicacional: dando destaque a deficiência de acesso e recuperação informacional como impactante na preparação de exposições e localização das obras para tal na reserva técnica do museu. Nessa ótica, a informatização de acervo e criação de uma base de dados não só facilitariam o acesso à coleção em ações internas, mas possibilitaria a promoção do acesso à informação por parte de pesquisadores externos e demais interessados na arte *naïf* e em seus artistas.

No processo de catalogação do acervo do Museu de Arte Naïf nesse momento, dentre outros tópicos se propunha o desenvolvimento do fichamento de todas as obras pertencentes ao acervo; a catalogação dos pintores *naïfs* brasileiros e estrangeiros; o registro fotográfico das obras do acervo e a criação de um banco de dados sobre a arte *naïf* brasileira e internacional.

O convênio possuía vigência de 180 (cento e oitenta) dias contados a partir da data de assinatura do instrumento, já incluído nesse período os 60 (sessenta) dias para a Prestação de Contas e contava com a contratação de 9 (nove) profissionais dedicados exclusivamente a catalogação do acervo da instituição, conforme a discriminação de serviços no plano de trabalho: 01 Coordenador de projeto (Mariza Campos da Paz); 01 Museólogo Responsável (Mônica de Medina Coeli); 04 Catalogadores (Fátima Noronha de Salles Moreira, Rita Barros Pinheiro; Ticiane Carreira Magalhães da Rocha; Rodrigo de Senna Figueiredo Moreira); 01 Assessor Administrativo (JTH Assessorias S/C Ltda.); 01 Auxiliar de Serviços Gerais (Luiza do Nascimento Silva). Para a realização das atividades previstas no desenvolvimento do projeto de fichamento, catalogação, fotografia, digitação, conferência das fichas catalográficas e registro das obras no Livro de Tombo.

Na definição de Padilha, o Livro Tombo:

“é um documento criado pelo museu para registrar todos os objetos que fazem parte do seu acervo. (...) Trata da ação que legitima o objeto como documento e bem cultural da instituição. ”

Padilha (2014, p. 39)

Assim podemos dizer que sua função primária é o levantamento do número total do acervo e suas condições gerais, para, assim, depois, ocorrer à catalogação, processo mais extensivo devido a um maior número de campos informacionais. O inventário, mesmo após a catalogação, é um suporte importante para a conferência das obras, que objetivava ser realizado com uma periodicidade definida. A manutenção do Livro de Tombo permite que a instituição tenha o controle de entrada e saída do objeto, através de empréstimo, política de descarte, ou porventura, perda ou roubo. A partir de seu regulamento interno, o museu protege seu acervo de possível destruição ou descaracterização, bem como o preserva em prol de uma memória coletiva.

É importante destacar que no caso do Museu de Arte Naïf a criação do Livro de Tombo, que na instituição recebeu o nome de Livro de Registro<sup>6</sup>, se deu a princípio posteriormente ao preenchimento das fichas catalográficas e fotografia das obras. No processo de elaboração das fichas pela museóloga responsável, as mesmas deveriam ser revisadas e aprovadas pela coordenadora do projeto e, posteriormente, lançadas no livro de registro pela mesma.

O levantamento do patrimônio da fundação também foi posterior a confecção das fichas, concomitante a criação dos Livros de Registro, sendo um dedicado exclusivamente a patrimônio. As obras pertencentes a esse grupo específico possuíam dupla numeração, além do número de registro alfanumérico padronizado, era acrescido um número associado a sigla FLF (Fundação Lucien Finkelstein). A documentação do acervo no livro de registro possui formatação linear, contendo as categorias de informação: “Número de registro; Título; Ano; Autor; Técnica; Dimensões” (anexo). Após a implementação de uma base de dados virtual, os Livros de Registro foram mantidos como documentação arquivística permanente, passando a ser utilizados institucionalmente como forma comprobatória de autenticidade das obras, controle de entrada e fonte de pesquisa do acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil.

O código de inventário escolhido para substituir a número original das obras atribuídas pelo colecionador, era composto por um número de identificação alfanumérico padronizado contendo três letras e cinco dígitos (BRA00001 – designando a coleção a qual a obra pertence e seu número de registro dentro da

mesma). A numeração documentação do acervo nos anos 1990 se deu de forma aleatória, não possuindo nenhum vínculo de ordenação com a original, assim não necessariamente a primeira obra documentada atendendo as novas demandas seguiria a mesma ordem da primeira. Ou seja, o número de registro das obras não possuía critérios de ordenamento definidos como ordem alfabética por artista, cronologia, de localização, ou por data de aquisição ou data de produção da obra. Apresentando como exemplo prático na catalogação de sua base de dados atual, especificamente das obras nacionais (BRA), tomamos como amostra as obras 00001 e 00002 pertencentes ao acervo, já com o novo número de inventário:

A obra de numeração 00001 – BRA, intitulada “Favela”, possui técnica de óleo sobre tela e eucatex, de autoria da artista carioca Maria Lia Soares, datada do ano de 1989, localizada na posição de número 12 da estante G, prateleira V.

A obra de numeração 00002 – BRA, intitulada “A partida do barco, possui técnica de acrílica sobre tela, de autoria do artista Fábio Sombra, datada do ano de 1990, localizada na posição de número 1 da estante E, prateleira III.

Na concessão do valor de R\$30.737,00 em recursos através do Convênio com base plano de trabalho apresentado pela Fundação Lucien Finkelstein, foram aprovados ainda no processo de informatização do acervo do MIAN a aquisição de equipamentos eletrônicos – computadores e periféricos – e materiais de consumo, além da criação de um *Software* para Catalogação.

Ao final do período preestabelecido no edital, o convênio foi suspenso, bem como o investimento de capital, não tendo atingido, porém, o objetivo inicial do projeto de catalogação de seu acervo nacional em sua totalidade. Do plano de trabalho de catalogação preliminar que previa o registro das 3.000 obras da coleção nacional do acervo, um total de 2.633 obras foram catalogadas, encerrando o projeto com aproximadamente 400 obras não fichadas nem digitadas. A não conclusão do plano de trabalho foi justificada pela FLF pela grande quantidade de trabalho a ser realizado e o curto prazo para execução do mesmo, estabelecido pelo convênio.

Devido a esse fato, novamente a documentação do acervo foi identificada como prioridade de investimento na elaboração e submissão de mais um projeto de convênio institucional, subsequente ao primeiro.

| estado de conservação ( geral ): bom <input checked="" type="checkbox"/> regular <input type="checkbox"/> ruim <input type="checkbox"/> |          |     |         |      |
|---|----------|-----|---------|------|
|   | material | bom | regular | ruim |
| suporte   | ELAPTEX  | X   |         |      |
| chassi  |          |     |         |      |
| moldura   |          |     |         |      |
| cam. pictórica  |          |     |         |      |
| cam. protetora  | acetato  | X   |         |      |

observações sobre o estado de conservação:  
suporte: \_\_\_\_\_  
chassi: \_\_\_\_\_  
moldura: \_\_\_\_\_  
descrição: FRAGMENTOS DE MATERIAL ACETADOS NA OBRA  
cromo n°: \_\_\_\_\_ foto n°: \_\_\_\_\_ negativo n°: \_\_\_\_\_



catalogado por: MARGARETA  
museólogo responsável: Leila MARGARETA Vieira  
27/12/2000

Modelo de Ficha Catalográfica, Obra 01667-BRA (2000). (Frente e Verso)

### 3.1.2 Convênio Nº 025/2001 – CGPRO/SPMAP/FNC

Em Dezembro de 2001, através do Convênio 025/2001 – CGPRO/SPMAP em parceria com o Fundo Nacional de Cultura, a Fundação Lucien Finkelstein tem a concessão de aporte financeiro para a realização do projeto “Catalogação e Informatização do Acervo Internacional do MIAN — Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil”, tendo como objetivo a catalogação do acervo internacional do museu, dando continuidade ao projeto desenvolvido no ano anterior com o acervo nacional da instituição.

Após a análise dos resultados do projeto anterior presentes no relatório de Prestação de Contas relativo à catalogação do acervo nacional, optou-se por iniciar o projeto com a identificação e catalogação a partir das obras nacionais ainda não catalogadas. Após, foi feito um levantamento geral das obras internacionais do acervo.

Em uma etapa preliminar, foi consultada a empresa de informática *UNLOCK* Sistemas, autora do *software* de catalogação usado na informatização do acervo nacional, a fim de realizar as modificações necessárias no *software* na adaptação do programa a inserção do acervo internacional. Na aquisição de periféricos para a catalogação do acervo contemplados pelo projeto anterior, a instituição adquiriu um *scanner* e uma impressora para o registro imagético das obras para impressão e fichamento físico e digitalização das imagens para o *software* de catalogação.

Na definição de um plano de trabalho, a principal demanda identificada foi a inclusão de um método de inserção de dados que permitisse o registro das obras com as siglas correspondentes a nacionalidade: o critério escolhido para os novos números de registro foram a utilização de BRA, no caso das obras nacionais, e INT, no caso das obras internacionais, independentemente de sua nacionalidade.

No processo de catalogação manual foram utilizadas as fichas já aprovadas no projeto anterior e inseridos novos campos informacionais identificados como demanda, abaixo das informações intrínsecas presentes na ficha técnica como material e dimensões. Foi inserido assim o campo de Histórico da Obra para inserção de exposições, livros e catálogos nos quais a obra já foi exibida – destacável pelo fato de parte do acervo já ter participado das exposições externas a instituição e anteriores a sua criação “O mundo fascinante dos pintores *naïfs*”, realizada no Paço Imperial no ano de 1988, e “Pintores *naïfs* do Equador”, 1990, no Centro Cultural Banco do Brasil.

Em um processo de documentação retrospectiva, a ficha passa também a registrar números anteriores, como o primeiro número atribuído por Lucien Finkelstein na catalogação por ele realizada das obras pertencentes a sua coleção (00001LF) e o número de doação (001D).

O *software* de catalogação desenvolvido pela empresa UNLOCK Sistemas para o Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil recebeu o nome de “Controle do Acervo” e possuía três sessões (denominadas páginas), contendo grupos ou categorias de informação a serem inseridas.

The image shows a screenshot of the 'Controle do Acervo' software interface. The window title is 'Controle do Acervo'. The interface is in Portuguese and displays a form for entering object information. The form is organized into several sections:

- Top Section:** 'Natureza' (INT), 'Registro' (0057), 'Título Original' (A Festa), 'Título em Português' (empty), 'Artista' (Aldo Pires), and 'Assinatura' (Rivas (extremidade inferior direita)).
- Middle Section:** 'Técnica' (óleo s/ cartão e esquadro), 'Categoria' (pintura), 'Tema' (cena bar), 'Localização' (reserva técnica), and 'Origem' (País: URC, Estado: empty, Cidade: empty).
- Right Section:** A grid of buttons: 'Análise de Conteúdo', 'Empréstimo', 'Restauração', 'Doc. Fotográfico', 'Histórico', and 'Inscrição'. Below these is a 'Datação' field with 'Cerca de' and two input boxes (0 and 0).
- Bottom Section:** A row of buttons: 'Confirmar', 'Excluir', 'Cancelar', and 'Sair'.

The Windows taskbar at the bottom shows the 'Iniciar' button, the 'Controle do Acervo' taskbar icon, and system tray icons for 'rede', 'Tudo a rede', and the time '18:11'.

Reprodução da interface do Software de Catalogação "Controle do Acervo" (2002)

Na primeira página, o campo "Natureza", referente ao local de produção do objeto, com 2 (duas) opções de seleção INT (para as obras internacionais) e BRA (para as obras nacionais); A categoria de informação título foi subdividida em dois campos: Título Original e Título em Português (para as obras internacionais); Artista, assinatura (e localização); Informação sobre Material e Técnica; Temas; Origem (local de produção do objeto) com os campos país, estado e Cidade); Imagem da Obra (documentação fotográfica); Análise de Conteúdo, Empréstimo; Restauração, Histórico; Inscrição e Localização.

Na página 2, O grupo de informação Registro foi subdividido em três categorias: número de registro, número anterior atribuído e número de doação. A categoria de informação Dimensões, discriminava a medição da obra (em altura, largura e profundidade) e as dimensões da moldura; as Informações sobre Aquisição – Método; Data; Informação Sobre Registro do Objeto – Informações sobre Catalogação – Catalogador, Data de Catalogação e Autoridade (Museólogo Responsável).

A página 3, destinava-se a análise dos componentes da obra e seu estado de conservação, de acordo com a ficha catalográfica produzida no projeto anterior. Além da Avaliação Geral (contendo as opções Bom; Regular e Ruim), a categoria Estado de Conservação foi subdividido em 5 (cinco) campos de informação individuais para o detalhamento do estado de conservação dos diferentes componentes da obra: Suporte; Chassis; Moldura; Camada Pictórica e Camada Protetora. O grupo de informação contava ainda com o campo Descrição, de inserção livre, para a descrição do estado de conservação da obra.

Na atualização da relação de artistas e inclusão dos autores internacionais presentes no acervo no *software* de catalogação, a Fundação Lucien Finkelstein disponibilizou para a equipe de catalogação duas obras de referência: “*Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier*” – Basel: Basilius Presse, 1976, de Anatole Jakovsky, e “*L’art naïf. Encyclopédie mondiale*” – Lausanne. Edita S.A., 1984, de Oto Bijalji-Mérin e Nebosja Tomasevic. Tais publicações tinham como objetivo servir de material de consulta na pesquisa bibliográfica sobre o histórico dos artistas presentes no acervo e a inserção das informações biográficas no *software* de catalogação. As biografias de artistas identificadas também eram impressas e acondicionadas para serem arquivadas junto a documentação física do acervo e as fichas catalográficas.

Na catalogação das obras internacionais, também houve o cuidado de rever os países que haviam sofrido mudanças geopolíticas como a extinta União Soviética, a Tchecoslováquia – dividida em Eslováquia e República Tcheca – e a antiga Iugoslávia. Foi estabelecida uma sigla de três letras para cada país, com base na Enciclopédia Mirador. O campo Doação foi mantido, embora doação de obras estrangeiras fossem extremamente raras.

O resultado final apontou a existência de obras pertencentes a 96 (noventa e seis) países e em um total de 1.500 obras catalogadas.

Em seu relatório de cumprimento do objeto do Convênio Nº 025/2001, a Fundação Lucien Finkelstein aponta como principal contribuição do Projeto de Catalogação e Informatização para a instituição, bem como do projeto anterior, a transformação nos processos de catalogação do acervo, dos sistemas de registros manuais ou mecânicos nas fichas catalográficas para a informatização no desenvolvimento e utilização de um *software* de catalogação para a instituição.

### **3.2 Chamada Pública Nº 015/2012 – SEC/RJ: O Projeto Vida Longa ao MIAN e o Banco de Obras**

Dentro das ações desenvolvidas para a reinauguração do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil no ano de 2012, o projeto “Vida Longa ao MIAN” foi contemplado com a seleção em edital aberto pela Secretaria do Estado de Cultura na Chamada Pública 015/2012 – Seleção Pública de Apoio ao Desenvolvimento de Museus e Instituições Museológicas<sup>8</sup>. A chamada pública em questão consistia na concessão de apoio financeiro público com a finalidade de estabelecer e promover em museus ações voltadas para a preservação do patrimônio e da memória, valorizando a diversidade cultural e estimulando ações de pesquisa e educação.

A gestão do acervo foi englobada no Plano de Desenvolvimento Institucional, no desenvolvimento da gestão técnica tendo previsão de início no ano de 2013 e com projeção para os dois anos seguintes, previsto no projeto tendo como objetivo o tratamento do acervo sob os aspectos de aquisição, documentação e conservação – incluindo no segundo item a restauração do Sistema de informação do museu.

A proposta do projeto de gerenciamento do acervo teve como justificativa a obsolescência tecnológica de gestão de informação na instituição gerada pela inviabilidade de manutenção física e atualização informacional nos processos informatização e catalogação do acervo após mais de uma década do término da vigência do convênio anterior.

Dentro dos objetivos apontados no projeto elaborado pelo Museu de Arte Naïf para o edital referido, os tópicos apresentados referentes a salvaguarda do acervo apontam diferentes ações do processo de documentação como o inventário, digitalização, catalogação e mapeamento das obras do acervo na implantação de um banco de dados com campos de informação que incluíssem além das informações presentes nas fichas catalográficas ainda imagens digitais em alta qualidade das obras e levantamento dos artistas naïf presentes no acervo.

O projeto do Banco de Obras<sup>9</sup>, nome dado ao sistema de catalogação desenvolvido pela empresa de empreendimentos digitais Weway, foi o sistema de documentação museológica adotado pelo Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

até o seu segundo momento de fechamento, em 2016. A metodologia implementada na gestão da base de dados (criação, alimentação e manutenção) consistia nos seguintes tópicos:

- Levantamento dos artistas presentes no acervo (nacionais e internacionais);
- Atualização dos números de registro das obras (BRA/INT);
- Registro fotográfico do acervo;
- Criação de ficha catalográfica;
- Inserção das informações das antigas documentações no banco de dados;
- Pesquisa de informações complementares extrínsecas da obra em antigos registros.

Segundo as observações do museólogo responsável pelo acompanhamento o processo de desenvolvimento da base de dados:

“Nesse processo, a catalogação virtual constitui-se em uma base de dados, desenvolvida de acordo com as demandas do usuário. (...) Esse banco de dados tem como pretensão atender as determinações e necessidades e conter todas as informações pertinentes à obra. (...) A base de dados é um subsídio basilar para os pesquisadores e interessados na coleção, sendo necessária assim sua revisão permanente.”

FARIAS, Felipe (2012)

O projeto do Banco de Obras do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil propõe assim um sistema virtual hospedado em um servidor online na “nuvem” criado na *extranet* dentro do próprio site do museu, fato que permite flexibilidade na expansão da base de dados, onde podemos aumentar a performance e capacidade de armazenamento de acordo com a demanda. Seu acesso é controlado através de *login* e senha e possui registro de IP do computador de acesso para segurança. O banco de obra se direciona apenas para uso institucional interno de gestão de acervo do museu com uso exclusivo do setor de Museologia, responsável pela alimentação da base e da diretoria da instituição, Jaqueline Finkelstein. Ainda que se tratando de uma *extranet*, as informações presentes no Banco de Obras não se encontram disponíveis para consulta externa, de forma virtual – havendo, porém, a possibilidade de consulta

presencial na instituição de pesquisadores e colecionadores, mediante a autorização e acompanhamento da diretoria.

As fichas catalográficas físicas do projeto anterior funcionam como fonte primária de modelo para a elaboração dos campos de informação da base de dados do MIAN, bem como a fonte primária para a recuperação da informação das obras relativas a esses campos.

Dentre as principais questões identificadas como potenciais problemas no sistema de documentação do MIAN consiste em sua não-existência de forma física, na não possibilidade de exportação e impressão das fichas catalográficas registradas no sistema, e a construção do sistema de catalogação como uma plataforma *online*, sem um *software* que pudesse ser utilizado *offline* no próprio computador, o que prejudica a qualidade do trabalho de manutenção, alimentação e consulta das informações relativas ao acervo.

### **3.3 Os Banco de Obras do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil e seus Campos de Informação**

Após a efetuação de *login* através do site do Banco de Obras, hospedado dentro do site do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, o usuário é redirecionado a página inicial do sistema: a sessão “Obras”, primeiro ícone de seleção da listagem vertical do menu lateral, localizado à esquerda no layout da página. No centro da página se encontra um buscador direto, intuitivo e fácil operação, que possui três campos de informação como opções de pesquisa das obras presentes no acervo: “Artista”, “Nacionalidade” e “Tema”. Abaixo, há também um campo de pesquisa de informação livre denominado “Busca Rápida”, no qual o usuário tem a opção de inserir a informação, ou metadado, que deseja recuperar como número de registro, título (ou fragmento de título) da obra ou localização na reserva técnica (estante, prateleira e posição).

Na pré-visualização da obra, são exibidos apenas os campos de informações intrínsecas consideradas pela instituição de maior relevância para recuperação de informação no sistema:

| Imagem | Título | Artista | Localização nas prateleiras | Registro | Nacionalidade | Dimensões | Tipo de Técnica | Gerenciamento |
|--------|--------|---------|-----------------------------|----------|---------------|-----------|-----------------|---------------|
|--------|--------|---------|-----------------------------|----------|---------------|-----------|-----------------|---------------|

O último campo, “Gerenciamento”, possui três opções de ferramentas de gestão do objeto individualmente, sendo a primeira “Editar”, que redireciona o usuário para a ficha catalográfica do objeto, permitindo qualquer edição nos campos de informação; “Ver”, que permite a visualização da ficha completa, contendo os 09 campos de informação restantes bem como da imagem da obra em maior resolução; e “Excluir”, que permite a remoção definitiva da ficha do objeto selecionada do sistema.

No processo de cadastro de novas obras no sistema de base de dados do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, se encontram disponíveis 20 (vinte) categorias de informação a serem preenchidas, como mostra a ficha catalográfica abaixo, referente a obra 01667-BRA, da artista Magda Mitrarakis.

Com base nos documentos normativos internacionais para gestão e documentação de acervos SPECTRUM 4.0, Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus (CIDOC-ICOM) serão apresentados individualmente os campos de informação do Banco de Obras do MIAN quanto a sua eficiência como *software* de catalogação, bem como o seu potencial de recuperação de informação.

Vale destacar que tais documentos acima referidos não serão aplicados em sua totalidade de procedimentos e categorias de informação, visto que o banco de obras da instituição possui um número restrito de campos de informação que não contemplam diversas etapas do processo de documentação museológica completo. Assim, os procedimentos do SPECTRUM 4.0 bem como as categorias de informação das Diretrizes Internacionais de Informação a serem utilizadas na análise foram selecionadas tendo como base os campos de informação presentes no sistema.

← → ↻ 🏠 Não seguro | www.museunaif.com/bancodeobras/obras/editar/536?ver=true

**BANCO DE OBRAS**

Artistas

Técnicas

Temas

Usuários <

IP's

Meu Perfil

Logoff

Obras > Fauna brasileira - Tucano entre flores lilás

**Autor** Magda (Magda Mitterakis Meneses)

**Título** Fauna brasileira - Tucano entre flores lilás

**Temas** Aves,Animal,Flora,Fauna

**Ano** 1994

**Registro** 01667 - BRA

**Localização** IV D 12

**Em Trânsito?** Não

**Nacionalidade** Nacional

**Dimensões** 19cm x 24cm

**Técnica** Acrílica s/ eucatex

**Valor da Obra** 0,00

**Estado de Conservação** Bom

**Comentário sobre o estado de conservação**

**Doação** Sim

**Doador** Lucian

**País** Brasil

**Patrimônio?** Sim

**Número:** 613

**Moldura?** Não

**Histórico da obra**

**Observações** Registro Anterior: 7551LF

**Descrição da Obra** Tucano azul pousado em um galho com fundo colorido e florido.



Modelo de Catalogação de Obras, Banco de Obras - MIAN, 01667-BRA (2012).

## I) Autor

O campo de informação “Autor” é a primeira categoria de informação presente na ficha de catalogação de obras. O campo de informação possui seleção fechada, a partir de uma lista cadastrada no sistema, contendo atualmente 898 (oitocentos e noventa e oito) artistas nacionais e internacionais. A relação de artistas levantada no projeto de catalogação de 2001 foi usada como referência para alimentação da nova base de dados. Novos artistas são inseridos de acordo com a demanda, seja ela pelo surgimento de obras ainda não catalogadas pertencentes ao acervo ou pela aquisição de novos objetos para incorporação na coleção. A unidade de informação Autor corresponde no grupo Informação sobre Produção do Objeto, a categoria de informação “Nome do grupo/indivíduo produtor” das Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museu. Mesmo com a diferença de nome dos metadados, a premissa é a mesma. Com a supressão do campo de informação “Assinatura”, presente no *software* de catalogação anterior, optou-se por, no registro informacional dos artistas no sistema, seguir a padronização de inserção de duas informações associadas, complementares, na mesma categoria de informação, afim de potencializar a recuperação de informação: Nome Social/Assinatura/Apelido e, entre parêntesis, Nome completo do artista.

## II) Título

As Diretrizes apontam o grupo “Informação sobre Título do Objeto” como ponto essencial de acesso às informações sobre o objeto, sendo a principal fonte de identificação dos mesmos nas coleções. As categorias de informação presentes no grupo são “Título”, “Tipo de Título” e Tradução do Título”. Nesse caso, o tipo de título confere a autoria de atribuição do título, seja ele dado pelo próprio artista, título de atribuição popular ou até tradução livre do responsável pela documentação. Na base de dados do MIAN o campo de informação Título se categoriza como um campo único de inserção de dados em texto livre e não como grupo de informação. Assim ainda sobre tal grupo de informação, vale destacar que nas obras internacionais pertencentes ao acervo do Museu da Arte Naïf, não há a opção de inserção do título original da obra. Os títulos atribuídos as obras em português brasileiro foram traduções livres feitas pelo fundador do museu, Lucien Finkelstein, no primeiro

processo de inventariação do acervo. Tal informação, porém, é possível de ser recuperada através da análise da documentação retrospectiva, nesse caso as fichas de papel afixadas no verso das obras pelo mesmo, aonde constam no campo “Título” o título original com a tradução ao lado entre parênteses. No caso de adaptação para inserção da tradução do título como informação base, as Diretrizes recomendam o uso do “Controle de conteúdo e terminologia” presente no documento como base para a identificação de fontes de vocabulário controlado aplicáveis a fim de proporcionar uma normalização das informações inseridas no sistema. Como componente de uma descrição mais detalhada nas unidades de Informação de Identificação do Objeto, o SPECTRUM 4.0 recomenda ainda a inserção do idioma do título do objeto. No caso específico da base de dados do MIAN, a informação sobre idioma do título da obra pode ser recuperada no campo “País”, um dos campos de informação presentes no sistema do museu. O Título do objeto para o SPECTRUM, está incluso no grupo de informações mínimas, sendo oito ao total mais seus campos específicos, tidas como essenciais no processo de registro da informação sobre um objeto ou um grupo de objetos. Dentro dos procedimentos padrões para gestão de coleções do SPECTRUM, tais campos se caracterizam como informações pertinentes a Identificação do objeto a serem registradas no sistema no Procedimento de Controle de Inventário afim de permitir a identificação de qualquer objeto a qualquer momento. A seleção do procedimento do SPECTRUM referenciado como inicial (Controle de Inventário), deve-se destacar a não existência de políticas de Aquisição e Descarte na instituição aliada a formação inicial da coleção ter sido anterior à data de criação do museu de forma pessoal e arbitrária por seu fundador, fato interno esse que não gerou documentação retrospectiva sobre a origem da aquisição das obras em sua maioria. Retrospectiva referente aos procedimentos anteriores ao Controle de Inventário no processo (Aquisição, Pré-entrada e Entrada do objeto).

### **III) Temas**

De acordo com as categorias de informação inseridas no Grupo de Informação sobre Assunto Representado, presentes nas Diretrizes, os metadados do campo de informação Temas, tem como objetivo a descrição da composição figurativa do objeto, ou ainda a interpretação de sua composição. O campo de informação permite o

acesso principalmente às coleções pictóricas e identificação de objetos. É recomendado o uso de vocabulário controlado para tal categoria de informação, com o objetivo de controle e normatização de conteúdo e terminologia. Atualmente no sistema estão cadastrados 87 (oitenta e sete) temas (termos) para seleção, sem restrição quantitativa de termos associados por objeto. Para a possibilidade de análise da presente categoria de informação, é importante ressaltar que a criação do campo “Temas” se deu posteriormente a criação do banco de dados. No sistema de alimentação de dados adotado, os termos de indexação (temas/palavras-chave) foram criados e inseridos conforme uma demanda preexistente e não o contrário; a partir da especificidade de cada obra, individualmente, à medida que essa passa por um processo de revisão e atualização da ficha catalográfica a obra passa por um processo de análise, por parte do catalogador, dos elementos nela contidos e, aqueles considerados relevantes como indexadores, são adicionados ao campo “Temas”.

#### **IV) Ano**

A unidade de informação Ano na base de dados é referente a categoria de “Data de produção”, pertencente no Diretrizes ao grupo de Informação sobre Produção do Objeto como indicativa da data específica ou intervalo de tempo associado à produção do objeto. O formato padrão de registro de informação desse campo no sistema são os quatro dígitos referentes ao ano de produção da obra. Por possuir acervo internacional identificado e datado a partir do século XV, foi optado pela equipe a transformação no campo em texto livre para possibilitar a inserção de algarismos romanos para identificação do século no qual a obra foi produzida.

#### **V) Registro**

O campo de informação “Registro” segue a padronização de identificação de obras pertencentes ao acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil definida nos projetos de catalogação e informatização de acervo do MIAN dos anos de 2000 e 2001, em convênio com o FNC. Relativo ao grupo de informação sobre Número do Objeto, o Registro do objeto contém a categoria de informação “Número do objeto” e está diretamente associada no “Tipo de número do objeto” ao Número de Tombo<sup>1</sup>, registrado no Livro de Tombo do museu. A inserção dos dados para o campo de

informação segue a formatação numérica de 5 dígitos numéricos, seguido de três letras: “número de registro da obra – sigla de três letras da origem da coleção”, sendo BRA para obras nacionais e INT para obras internacionais, abrangendo todos os países pertencentes ao acervo. No caso específico das obras internacionais, o campo de informação “País”, se torna uma categoria de informação complementar necessária ao número de registro para possibilitar a recuperação de informação sobre o local de produção da obra.

## **VI) Localização**

Dentro do grupo Informação sobre Localização das Diretrizes, as informações presentes no campo de Localização no banco de dados do MIAN contemplam apenas a quarta (4ª) categoria de informação, denominado “Localização usual”. A função do campo de informação dentro do sistema é a garantia de segurança do acervo, possibilitando a localização, identificação e acesso físico as obras dentro da Reserva Técnica do museu para toda e qualquer movimentação ou consulta, interna ou externa, necessária. Assim, tal localização tem caráter permanente ou a longo prazo na documentação do objeto. No Banco de Obras, há três unidades de informação pertencentes ao grupo Localização, de acordo com três parâmetros preestabelecidos, com campos de inserção de termo ou código único: “Estante”, “Prateleira” e “Número”. As estantes possuem identificação em alfabeto grego em ordem sequencial crescente de A a Z. As prateleiras são numeradas com algarismos romanos sequenciais de I a X (um a dez), de forma crescente das prateleiras inferiores da estante para as superiores. Já o campo número segue sequência numérica natural, podendo ser selecionadas unidades que vão do número 1 ao número 1000 (um ao mil). A necessidade de uma numeração abrangente no último campo se dá pela extensão física das prateleiras, distintas e variáveis entre si, vertical e horizontalmente. As demais categorias de informação presentes do grupo de Informação sobre Localização atual são de caráter temporário, ou de curto a médio prazo, tendo função de registro de histórico de movimentação do objeto. Na gestão de informação sobre o objeto no Banco de Obras do MIAN, esses dados são referentes a categoria de informação “Em trânsito?”.

## **VII) Em trânsito?**

A categoria de informação “Em trânsito?”, possui campo tabelado de seleção restrita de termo único “Sim” ou “Não”, referentes a localização atual do objeto, de forma complementar as informações inseridas no grupo anterior. No caso de seleção da opção afirmativa, o sistema disponibiliza mais uma categoria de informação complementar na ficha chamado “Observação”; nesse campo o catalogador insere na forma de texto livre de forma a detalhar o status da obra e a justificativa de sua ausência na reserva técnica, seja por empréstimo, comodato ou mesmo exposição na própria instituição. Nesse caso o catalogador deve descrever a localização atual da obra, instituição e/ou título da exposição, com data de saída da obra da reserva técnica e sua previsão de retorno. No processo contínuo de atualização de informações na base de dados, quando a obra e as informações relativas ao seu status anterior de trânsito devem ser inseridas de forma cumulativa no campo posterior “Histórico da obra”. As Diretrizes Internacionais de Informação não contemplam em seus Grupos de Informação procedimentos de Empréstimo e/ou Exposição do objeto. Tais campos de informação se inserem no grupo “Informação sobre Localização”, com campos referentes a Localização atual do objeto.

## **VIII) Nacionalidade**

O campo de informação Nacionalidade dialoga com a premissa do campo de informação de Natureza, presente no *software* de catalogação do MIAN no ano de 2001. A divisão do acervo em coleção – natureza ou nacionalidade – em Nacional e Internacional, foi adotada a partir método de catalogação do acervo implementado no projeto de catalogação e informatização do acervo internacional, na necessidade de criação de um código de distinção da natureza da coleção – INT ou BRA. A função do campo informacional no sistema tem caráter de recuperação de informação, na busca rápida por obras pertencentes a uma das duas grandes coleções no sistema, na exclusão automática de quaisquer obras pertencentes a outra.

## **IX) Dimensões**

A categoria de informação Dimensões, corresponde as quatro categorias do grupo de informação sobre Medição, contendo três unidades de inserção de

informação exclusivamente numérica das dimensões de altura, largura e profundidade do objeto, respectivamente, tendo como unidade de medida padrão o centímetro (cm). Mesmo que não discriminado no sistema da base de dados, a medição das obras do acervo é sempre realizada da mesma forma, garantindo assim a consistência das medidas. A parte medida, no caso de obras bidimensionais, refere-se apenas a camada pictórica, desconsiderando as demais medidas de componentes da obra como moldura e chassi. Na delimitação de valores indicativos máximos para as dimensões, a Fundação Lucien Finkelstein optou por referência as dimensões da maior obra pertencente ao acervo do museu, o quadro “Rio de Janeiro, gosto de você, gosto dessa gente feliz” da artista Lia Mitrakakis, de 1989, que possui 400 cm de altura e 700 cm de largura.

## **X) Técnica**

Categoria de informação pertencente ao grupo de informação sobre Material e Técnica das Diretrizes, favorece o acesso e arquivo histórico do acervo, como facilitador de identificação visual direta dos objetos pela técnica empregada. Na especificidade das coleções do acervo do Museu de Arte Naïf, a função de arquivo histórico se evidencia nas técnicas e materiais característicos da produção artística de objetos de determinados grupos, tendo como exemplo a técnica de bordado em tecido das molas panamenhas *kunas*, anteriormente citada. Na inexistência da categoria de informação “Material” nos grupos de informação existentes no Banco de Obras do MIAN, a categoria “Técnica” contempla, simultaneamente, os materiais empregados na criação, decoração ou quaisquer adaptações subsequentes do objeto e o método de fabricação, processo e técnicas utilizadas na criação do objeto. A relação estrutural do método de descrição objeto é mantida na associação de material como meio e material como suporte. No exemplo da ficha de catalogação da obra acima da artista Magda Mitrakakis (fig. xx, p.12), a técnica “Acrílica s/ Eucatex” associa a “(tinta) acrílica” como “meio” e o eucatex, como “suporte”. O registro do campo de informação se dá de forma de inserção única, na seleção de uma técnica tendo como referência uma relação de técnicas pré-inseridas pelo catalogador no sistema. Na recomendação da Diretrizes do uso de termos controlados para o registro de informação no campo de informação Técnica, o mesmo apresenta a mesma

problemática de controle terminológico que o campo “Temas”, devido a sua criação posterior ao desenvolvimento do Banco de Obras e ausência do uso de vocabulário controlado. Os termos de indexação (material e suporte ou técnica) inseridos no sistema de catalogação seguiram critérios de análise técnica e identificação individual por parte dos catalogadores a partir de uma demanda preexistente das obras existentes no acervo do museu.

### **XI) Valor da obra**

O campo de informação “Valor da obra” tem como finalidade a indicação de um valor estimado do objeto, a partir de avaliação monetária, para fins exclusivos de seguro. Os dados financeiros do seguro são necessários para qualquer movimentação do acervo externa a instituição e desembaraço aduaneiro no caso de transporte e exibição das obras em exposições fora do território nacional, a avaliação monetária de seguro individual é necessária para a definição de um valor total de seguro para uma exposição e/ou coleção. O campo tem como unidade monetária padrão o Real (R\$). O sistema de catalogação conta com um indicativo de registro de Inflação, de inserção manual, para controle e ajuste dos valores de acordo com a inflação da moeda nacional corrente. A avaliação monetária das obras é feita pela diretoria da Fundação Lucien Finkelstein em conjunto com um profissional avaliador.

### **XII) Estado de Conservação**

O campo de informação sobre Estado de Conservação registra o termo ou código único definido no sistema para avaliação do estado de conservação geral do objeto. A seleção do conceito utilizado na descrição do estado de conservação tem como base a análise das condições físicas do objeto, classificando-o em uma escala decrescente: Muito bom; Bom; Regular; Ruim; ou Péssimo. Cada conceito possui critérios pessoais definidos pelo catalogador do sistema, que utiliza como indicadores níveis de integridade do objeto e danos físicos. O grupo de Informação sobre Estado de Conservação das Diretrizes assegura a proteção física do objeto e auxilia na sua identificação, tendo sua premissa no Banco de Obras contemplada nos campos de informação de Estado de Conservação e Comentário sobre o estado de conservação.

### **XIII) Comentário sobre o estado de conservação**

O campo de informação complementar e interdependente do campo Estado de Conservação, na análise e descrição do estado de conservação do objeto. Como grupo de informação sobre o Estado de Conservação, o Comentário sobre o Estado de Conservação equivale em sinônimo semântico e objetivo do Sumário do Estado de Conservação na observação e breve descrição do estado de conservação do objeto e sua integralidade no apontamento de avarias, defeitos e reparos.

### **XIV) Doação**

O campo de informação “Doação” refere-se à descrição de um método específico por meio do qual o objeto pode ser incorporado à coleção, correspondendo a categoria de informação Método de Aquisição do grupo de Informação sobre Aquisição. De acordo com grupo de informação das Diretrizes, o campo de informação Doação só é aplicado a objetos cuja titularidade tenha sido transferida para o museu, ou seja, na transferência para o mesmo da propriedade do objeto. No caso específico do acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, a aquisição da expressiva maioria de suas obras se deu por meio de doação do patrimônio da Fundação Lucien Finkelstein, por intermédio de seu presidente. Assim, na abertura do novo campo de informação “Doador”, subsequente e dependente de seleção afirmativa do campo de informação “Doação”, a catalogação insere o nome de Lucien (ou Lucien Finkelstein) como doador dos objetos do acervo.

### **XV) País**

Campo de informação tabelado, tendo em suas opções de seleção uma relação que tem como base a listagem dos 96 (noventa e seis) países, além do Brasil, identificados no acervo do MIAN no projeto de catalogação e informatização da coleção internacional do museu, em 2001. O campo de informação País é complementar, porém interdependente, do campo Nacionalidade no Banco de Obras, na especificação do país de produção do objeto, no caso de um objeto de acervo internacionais. Campo de informação correspondente a categoria de informação Local de produção, do grupo Informação sobre Produção do Objeto das Diretrizes de Princípios.

### **XVI) Moldura?**

O campo de informação “Moldura?” deriva da classificação como componente do objeto, tendo como referencial o *software* de catalogação anterior, como unidade de informação das categorias de informação sobre as Dimensões do objeto, na distinção de medição da camada pictórica do objeto e de seus componentes (moldura e chassi), e na categoria de informação de estado de conservação, na especificação do estado de conservação da moldura da obra. Em função distinta a do *software* de catalogação, o campo de informação “Moldura” no Banco de Obras tem como função apontar a existência ou inexistência do componente no objeto documentado, favorecendo assim o acesso e identificação do objeto na Reserva Técnica a partir de observação direta.

### **XVII) Patrimônio?**

Na seleção afirmativa ao questionamento do campo de informação “Patrimônio?”, o sistema do banco de obras abre mais uma unidade de informação dependente “Número”, para a inserção do código de número de patrimônio atribuído. Todo o patrimônio artístico da Fundação Lucien Finkelstein foi doado por seu fundador e presidente do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil para incorporação como acervo da instituição.

### **XVIII) Histórico da Obra**

Campo de inserção textual livre, destinado ao Histórico da obra, para a inserção de informações relativas a exposições, livros e catálogos que o objeto já tenha participado na condição de acervo da instituição. O trabalho de revisão e atualização do campo de informação deve ser feito de forma contínua, todas as vezes em que o objeto estiver em trânsito, seja na condição de empréstimo e/ou exposição externa ou interna na instituição. A atualização de forma cumulativa e não substitutiva no registro de informação de trânsito da obra cria a descrição de um histórico de movimentação do objeto, de forma correspondente aos metadados de situação de localização e movimentação do objeto das categorias de informação Localização atual, Tipo de

localização atual e Data de localização atual, componentes do grupo de informações sobre Localização das Diretrizes Internacionais.

### **XIX) Observações**

Em seu objetivo geral, a categoria de informação “Observações” se destina a qualquer metadado adicional que não seja contemplado nos grupos e categorias de informação presentes na base e que, por ventura, seja julgado como pertinente para a gestão do acervo. Com a supressão das categorias de informação “Número Anterior Atribuído” e “Número de Doação”, complementares à categoria de informação “Número de Registro” no *software* de catalogação anterior, optou-se por utilizar a unidade de informação destinada a “Observações” para a inserção do número de doação e/ou número de registro anterior, número este atribuído pelo colecionador ao patrimônio da Fundação Lucien Finkelstein.

### **XX) Descrição da obra**

A Descrição da Obra e de seu conteúdo favorece a identificação dos objetos e de seu acesso a partir da descrição textual da composição (abstrata ou figurativa) do objeto, sua iconografia ou assunto representado. O campo de informação de inserção livre possui a mesma premissa da categoria de informação “Descrição do Assunto Representado” do grupo de Informação sobre o Assunto Representado das Diretrizes. Nesse contexto, o campo de informação “Descrição da obra” se torna complementar, porém não interdependente, ao campo de informação “Temas”, na medida que esse define os termos indexadores descritivos da composição do objeto, ou especificamente, do Assunto Representado.

Em uma análise comparativa dos campos de informação presentes na ficha catalográfica de objetos do sistema do Banco de Obras, criado pela empresa WeWay, com as categorias de informação do *software* de catalogação “Controle do Acervo”, desenvolvido pela empresa UNLOCK Sistemas, utilizando como referência os grupos e categorias de informação das Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus, é possível identificar a supressão de campos de informação na mudança de sistema de catalogação das coleções do Museu Internacional de Arte Naïf do

Brasil, de 2001 para 2012. Tal redução da ficha catalográfica e dos campos de informação, não se deu apenas no aspecto quantitativo, mas qualitativo, interferindo diretamente na qualidade de recuperação de informação do sistema.

Foram identificadas no *software* de catalogação “Controle de Acervo”, categorias de informação pertencentes aos grupos de informação sobre Aquisição; Informações sobre Registro do Objeto; Informações sobre Catalogador, grupos estes não contemplados nos campos de informação do Banco de Obras.

Tais grupos de informação favorecem, como um todo, a Segurança, Responsabilidade o Acesso e o Arquivo Histórico, no registro do método de aquisição, necessário para a comprovação jurídica do objeto como parte do acervo do museu e na determinação da precisão de quando a informação do objeto foi criada e a quem é atribuído o trabalho de catalogação, fatores essenciais para um controle de inventário efetivo.

A perda de um referencial dentro instituição para a construção de um sistema informatizado de catalogação e seus campos de informação mínimos para uma documentação efetiva, se deu durante o período de cinco anos de suspensão das atividades do museu, entre os anos de 2007 e 2012, onde ambos os equipamentos eletrônicos contemplados no projeto dos anos 2000 e 2001, sofreram com avarias e danos físicos como queima de hardware.

Devido à falta de manutenção, tais danos resultaram na perda informacional de toda a documentação museológica das coleções do Museu Internacional de Arte Naïf presente no *software* de catalogação “Controle do Acervo”, devido à ausência de fontes de *backups*, visando a segurança informacional das coleções, por parte da instituição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos resultados obtidos na problematização dos campos de informação do Banco de Obras do MIAN, tendo como referência para gestão de coleções as Diretrizes e a norma SPECTRUM 4.0, destaca-se a necessidade do uso de linguagens documentárias na construção de sistemas documentais museológicos, visando a maximização na recuperação e uso da informação.

Vale ressaltar que a sensibilidade na interpretação e adaptação de um Thesaurus para a realidade da localidade na qual ele está sendo aplicado é fundamental para o bom funcionamento do mesmo.

Frente à não existência de um Thesaurus a ser utilizado como referencial terminológico na instituição, eventuais duplicações de “Temas” (indexadores) sinônimos tendem a ocorrer no sistema. Em um exemplo, utilizando elementos representados recorrentemente na arte *naïf*, podemos destacar a inserção das palavras “pássaros” e “aves” como termos de indexação de significado semântico igual.

Assim, é possível concluir que ausência de um thesaurus ou vocabulário controlado específico da área, ao exemplo do *The Getty Research Institutes Art & Architecture Thesaurus*, cuja linguagem contempla a tipologia de acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, permite uma gama de interpretações e pode prejudicar a qualidade das informações recuperadas pelo usuário alheio aos termos selecionados como indexadores.

Ainda no que tange a problemática da duplicação de informação no sistema de catalogação do Banco de Obras do MIAN, destaca-se a relação dos artistas, e internacionais, que compõe as obras do acervo. A inserção de novos artistas a listagem é livre, com campo de preenchimento livre, ou seja, sem informações pré-estabelecidas a serem preenchidas, ficando a critério do profissional inseri-las como achar adequado. Com isso, podem haver ocorrências de cadastro de um mesmo artista, porém com o nome diferente (uso de abreviaturas ou apelidos no cadastro). Se o erro não for descoberto rapidamente, a chance de determinadas obras serem documentadas com o nome duplicado como autor, enquanto outras são documentadas no primeiro cadastrado são potencialmente altas.

A não possibilidade de associação de dois ou mais artistas em um mesmo cadastro em casos como esses gera uma perda na qualidade de recuperação de informação do usuário, que pode perder acesso a determinados dados ao efetuar sua busca e, ao mesmo tempo, gera perda de produtividade para o profissional quando a duplicação é descoberta, visto que o campo “Artista” deverá ser alterado manualmente individualmente em cada obra para, aí então, podermos deletar a duplicata incorreta.

Na relação de “Artistas”, foi identificada maior incidência de duplicatas em erros ortográficos, como inserção do mesmo nome com e sem acento em determinada letra por sonoridade (Ex: Lidia Hora e Lídia Hora) e em situações na qual o artista possui um pseudônimo, assinatura, nome artístico ou nome social (Ex: Berê e Berenice Barreto Fernandes). O não reconhecimento por parte do sistema na possibilidade de existência de duplicatas dentro do próprio sistema e, mais ainda a permissão de inserção duplicada da mesma informação, não se fazem perceptíveis há menos que haja na gestão informacional do acervo um processo de revisão, conferência e correção periódico das informações nele inseridas.

Na apresentação de um panorama da história do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil como instituição, ao longo de todo o presente trabalho, é possível identificar a fragilidade, inconstâncias e dificuldades de gestão de uma instituição museológica e de sua coleção na dependência de políticas públicas, editais e convênios para sua manutenção da instituição.

A difícil trajetória institucional do MIAN — que, antes do encerramento de suas atividades junto ao público em Dezembro de 2016, já havia ficado fechado para visitação entre 2007 e 2012 — é o exemplo ao que museus e instituições culturais ficam sujeitos e vulneráveis a quando se juntam fatores como cortes orçamentários nas pastas de Cultura, descontinuidade de projetos públicos, dificuldade de conseguir patrocínios privados e ausência de integração entre instituições.

A questão da sustentabilidade das instituições, principalmente as privadas, hoje em dia é um dos maiores desafios e deve ser pensada a médio e longo prazos, de maneira a buscar soluções que assegurem o funcionamento dessas organizações, mesmo em períodos de crise econômica, que invariavelmente determinam reduções de patrocínios e de orçamentos públicos.

De acordo com o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), há hoje, no Brasil, 261 museus fechados por falta de verba e de manutenção. Esse número representa 7% das 3.789 instituições museológicas presentes no país. Nesse contexto de descaso com o patrimônio cultural, podemos destacar, em Setembro de 2018, a maior catástrofe museológica de sua história do país e de irreparável perda para a humanidade: o incêndio do Museu Nacional/UFRJ, na Quinta da Boa Vista, sendo a mais antiga instituição científica do Brasil, que figurava como um dos maiores museus de história natural e de antropologia das Américas.

Frente ao desmonte da cultura à nível nacional e na defesa das instituições culturais brasileiras e espaços de exposição como zonas de troca e aprendizagem, territórios de confronto e dúvida, de ensino e trocas de conhecimento, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage realizou em Maio de 2019 a intitulada “exposição-manifesto”. “Arte Naïf – Nenhum museu a menos”, partindo do acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, na exposição de mais de 300 obras em diálogo com mais 30 artistas de fora da coleção.

Nas atividades desdobramento durante a exposição “Arte Naïf – Nenhum Museu a Menos”, foi organizado um ciclo de debates semanal que visavam refletir sobre a atual situação da cultura e instituições culturais no Brasil, além de problematizar, a partir do acervo, os processos de formação e autoformação de artistas, dialogando sobre legitimação do artista, bem como sobre as exclusões e preconceitos subjacentes a algumas categorias de arte na contemporaneidade em paralelo com o preconceito e diminuição sofridos pela arte *naïf* e seus artistas.

A mostra teve como objetivo dar luz a importância da arte *naïf* como forma potente de expressão do popular e a sensibilização junto ao público da importância da reabertura do museu – que já completa três anos de fechamento ao final desse semestre, no mês de Dezembro.

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENS PRESERVADOS PELA LEI n. 1.784/91, pertencente a Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC) da Subárea 5, composta pelos imóveis: Rua Cosme Velho: 526, 539, 561, 586, 596, 599, 647 e Rua Schimdt de Vasconcelos: 34. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6433361/4172411/guia09.compressed.pdf>> Acesso em 09 de jun. 2019

BRASIL. **PROJETO DE LEI Nº 944/99**. Considera de utilidade pública a Fundação Lucien Finkelstein – Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro99.nsf/cd311cb74f06d78f032566c80080a014/4de4057685a0d972032567fc005da491?OpenDocument>> Acesso em 02 de mai. 2019

CIDOC - ICOM, **Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus**. Categorias de informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC - ICOM). Disponível em: <[https://issuu.com/sisem-sp/docs/cidoc\\_guidelines/1](https://issuu.com/sisem-sp/docs/cidoc_guidelines/1)>. Acesso em 06 jul. 2019

CIDOC, CRM. **The CIDOC Conceptual Reference Model**. Retrieved March, v. 10, p. 2007, 2005. Disponível em: <[http://new.cidoc-crm.org/sites/default/files/cidoc\\_crm\\_version\\_6.2.1.pdf](http://new.cidoc-crm.org/sites/default/files/cidoc_crm_version_6.2.1.pdf)>. Acesso em: 01 mar. 2019

COLLECTIONS TRUST. **SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido** /. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. pp. 7 - 27; 70 - 112; 113 - 246. Disponível em: <[https://issuu.com/sisem-sp/docs/spectrum\\_pt\\_net](https://issuu.com/sisem-sp/docs/spectrum_pt_net)>. Acesso em 07 jul. 2019

DESVALLÉES, André. MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de BRULON, Bruno. CURY, Marília Xavier. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação Museológica: teoria para uma boa prática**. In: FORUM NORDESTINO DE MUSEU, 4., Recife: IBPC/ Fundação Joaquim Nabuco, 1991. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/documentacao-museologica-helena-dodd-ferrez.html>>. Acesso em: 02 mar. 2019

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização e Patrimonialização: Formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. In: **ENANCIB 2014 (15) - XV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação 2014**. Anais XV ENANCIB 2014, GT 9 ? Museu, Patrimônio e Informação. Belo Horizonte: ANCIB; PPGCI UFMG, 2014. p. 4335-4355.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália. **Revista Ciência da Informação**. Brasília, v. 42, n. 3, p. 379-398, set./dez., 2013. Artigo enviado em 2014, publicado em 2015, em edição datada 2013. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/cienciadainformacao/index.php/ciinf/article/view/2273/1920>>. Acesso em 07 jan 2019

MATOS, A. M. R., **SPECTRUM: uma norma de gestão de coleções para os museus portugueses**. Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras/ Departamento de Ciências e Técnicas do Património. 2012. Tese de doutoramento. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/67304>>. Acesso em 01 mar. 2019

PADILHA, Renata Cardozo. **Coleção Estudos Museológicos**: Documentação Museológica e Gestão de Acervos. Florianópolis: FCC Edições, 2014. 74 p. v. 2. Disponível em: <[http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN\\_175328Documentacao\\_Museologica\\_Gestao\\_Acervo.pdf](http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_175328Documentacao_Museologica_Gestao_Acervo.pdf)>. Acesso em: 03 mai. 2019

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

Raquel França Garcia Augustin; Cátia Rodrigues Barbosa *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 134-154, jan./abr. 2018

Sítio do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil. Disponível em:  
<[www.museunaif.com.br](http://www.museunaif.com.br)> Acesso em 24 jul. 2019

SMIT, Johanna Wilhelmina. **A documentação e suas diversas abordagens**. In: [S.l.: s.n.], 2008.

YASSUDA, Silvia Nathaly. **Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista**. São Paulo. UNESP, 2009.

Disponível em:  
<[http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93662/yassuda\\_sn\\_me\\_mar.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93662/yassuda_sn_me_mar.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em 01 mar. 2019