UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia

CAMILA APARECIDA DA SILVA

**AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS DE CATALOGAÇÃO EM MUSEUS
DE ARTE: O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

São Paulo
Outubro de 2015

CAMILA APARECIDA DA SILVA

**AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS DE CATALOGAÇÃO EM MUSEUS
DE ARTE: O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Gonçalves Magalhães

Linha de Pesquisa: História dos processos museológicos, coleções e acervos

Versão corrigida

A versão original encontra-se na biblioteca do MAE.

São Paulo

Outubro de 2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Seção Técnica de Aquisição e Tratamento da Informação
Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação da USP - São Paulo.

Silva, Camila Aparecida da.

Avaliação dos Processos de Catalogação em Museus de Arte: O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / Camila Aparecida da Silva. - São Paulo, 2015

297 f.:il.

Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. Área de Conhecimento: História dos processos museológicos, coleções e acervos, 2015

Orientador: Ana Gonçalves Magalhães

Inclui bibliografia

1. Documentação. 2. Processos catalográficos. 3. MAC USP.

À Lourdes

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa parcial de estudos de mestrado.

À Prof^a. Dr^a. Ana Magalhães, por quem tenho admiração e respeito, pela efetiva orientação e pela supervisão no estágio do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE).

Ao Prof. Dr. Paulo Garcez Marins e à Prof^a. Dr^a. Vânia Lima por participarem da minha banca de qualificação e de defesa, e pelas contribuições oferecidas para esta pesquisa.

À Cristina Cabral, Eunice Sophia, Fernanda D'Agostino, Gilson Gemente, Laura Abreu e Prof^a. Dr^a. Sônia Salzstein pelas entrevistas cedidas.

Aos documentalistas Fernando Piola e Michelle Alencar da Seção de Catalogação do MAC USP.

Às secretárias da Seção de Pós-Graduação, Aline Dias e Karen Ribeiro.

À Isabela Norberto, pela revisão.

Ao Charles Araujo, pelo incentivo e apoio constantes.

À Profa. Dr^a. Márcia Regina Silva, pelo auxílio na fase inicial do projeto de pesquisa.

À Jeane Silva, Renata Oliveira, João Tasso, Cláudia Rocha, Vanessa Rosa, Lúcia Shibata, Ângela Corte e Tatiane Andrade por me acompanharem nesta etapa.

RESUMO

Esta pesquisa visa avaliar os processos de catalogação das obras que compõem um museu de arte, tendo o MAC USP como estudo de caso e, como referências, as ferramentas de catálogos *on-line*, como a do MoMA, e as ferramentas utilizadas pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e pelo MASP, que fazem uso do sistema de gerenciamento Donato. Busca-se refletir sobre a gestão de coleções e os procedimentos de documentação das obras, incluindo o uso de fichas catalográficas.

Palavras-chave: documentação; processos catalográficos; MAC USP.

ABSTRACT

This research aims to evaluate the cataloging processes of the works that comprise an art museum, focusing on MAC USP (Contemporary Art Museum of University of São Paulo) as a case study. Online catalog tools, such as of the MoMA (The Museum of Modern Art, New York), as well as the Donato collection management system, used by the National Fine Arts Museum of Rio de Janeiro (MNBA), the Pinacoteca of State of São Paulo and the MASP (Art Museum of São Paulo Assis Chateaubriand) were considered as reference. It is expected that this study will contribute to reflection upon the management of collections and the procedures for documentation of art works, including the use of catalog cards.

Keywords: documentation; cataloging processes; MAC USP.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Gráfico com as obras incorporadas por Gestão.	53
Figura 2	Esquema de dados MDA	107
Figura 3	Lista datilografada de Eva Lieblich Fernandes [cópia]. Especificação das obras pertencentes ao acervo do museu, ca.1951, 15 páginas.	163
Figura 4	Lista datilografada de Eva Lieblich Fernandes [cópia]. Especificação das obras pertencentes ao acervo do museu, ca.1951, 15 páginas.	164
Figura 5	Exemplo de registro do livro de tombo do antigo MAM.	165
Figura 6	Ficha antigo MAM. Florença (1954), de Gaston Bertrand. PE, Pintura Estrangeira. Número de tombo 1963.1.14	166
Figura 7	Ficha antigo MAM (frente). Foice, Cadeira e Cesto sobre a eira (1952), de Renato Birolli. PE, Pintura Estrangeira. Número de tombo: 1963.1.15	167
Figura 8	Ficha antigo MAM (verso). Foice, Cadeira e Cesto sobre a eira (1952), de Renato Birolli. PE, Pintura Estrangeira. Número de tombo: 1963.1.15	168
Figura 9	Ficha antigo MAM. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço (1912), de Umberto Boccioni. EE, Escultura Estrangeira. Número de tombo 1963.1.16	169
Figura 10	Ficha catalográfica básica (frente)	170
Figura 11	Ficha catalográfica básica (verso)	171
Figura 12	Ficha MAC USP (frente). Receita de Arte Brasileira (1977), de BORBA, Gabriel; ABRAMO, Radha; BARAVELLI, Luiz Paulo; CONTÍBIO, M.; FABRIS, Annateresa; FREITAG, Léa; FRIDMAN, Maurício; KLAFKE, Aristides; PLAZA, Julio; SILVEIRA, Regina e WEY, Hebe. Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tombo: 1989.24.107.1/15	172
Figura 13	Ficha MAC USP (verso). Receita de Arte Brasileira (1977), de BORBA, Gabriel; ABRAMO, Radha; BARAVELLI, Luiz Paulo; CONTÍBIO, M.; FABRIS, Annateresa; FREITAG, Léa; FRIDMAN, Maurício; KLAFKE, Aristides; PLAZA, Julio; SILVEIRA, Regina e WEY, Hebe. Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tombo: 1989.24.107.1/15	173

Figura 14	Ficha MAC USP (frente). Intervenção Urbana Palavra-Signo Arte (1980), autoria de 3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro). Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tombo: 1991.25.200	174
Figura 15	Ficha MAC USP (verso). Intervenção Urbana Palavra-Signo Arte (1980), autoria de 3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro). Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tombo: 1991.25.200	175
Figura 16	Ficha MAC USP (frente). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334. Destaque para os campos <i>Tipo</i> : colagem e <i>Técnica</i> : recortes de papel e papelão sobre papel. De acordo com Magalhães (2012, p.81), a catalogação desta obra deveria compreender o termo "Merz-Zeichnung" no campo <i>tipo</i>	176
Figura 17	Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.	177
Figura 18	Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.	178
Figura 19	Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.	179
Figura 20	Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.	180
Figura 21	Picture with light center (1919), de Kurt Schwitters. Destaque para os campos Medium, Department e Classification. Como no MAC USP, o MoMA não faz menção ao termo Merz-Zeichnung, incluindo, desta forma, a obra na categoria de desenho. Cf. Magalhães (2012, p. 81).	181
Figura 22	Ficha do MAC USP (frente). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200	182
Figura 23	Ficha do MAC USP (verso). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200	183
Figura 24	Ficha do MAC USP (verso). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200	184
Figura 25	Ficha do MAC USP (verso). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200	185

Figura 26	Saint of the Inner Light (1921), de Paul Klee. Destaque para o campo Edition em que contém informação sobre a tiragem da litografia, diferentemente da catalogação feita pelo MAC USP. Cf. Magalhães (2012, p. 81).	186
Figura 27	Complementação das fichas catalográficas do MAC USP	187
Figura 28	Projeto de banco de dados Acervo do MAC - on-line e Arte do Século XX / XXI - Visitando o MAC na web, (1997-1999).	188
Figura 29	Projeto de banco de dados MAC Virtual, (ca.2004)	189
Figura 30	Projeto de banco de dados MAC Virtual, (ca.2004)	190
Figura 31	Projeto de banco de dados MAC Virtual, (ca.2004)	191
Figura 32	Capas dos catálogos gerais do MAC USP	192
Figura 33	Ficha do sistema Donato - página 1	193
Figura 34	Ficha do sistema Donato - página 2	194
Figura 35	Ficha do sistema Donato - página 3	195
Figura 36	Ficha do sistema Donato - página 4	196
Figura 37	Ficha do sistema Donato - página 5	197
Figura 38	Ficha do sistema Donato - página 6	198
Figura 39	Ficha do sistema Donato - página 7	199
Figura 40	Exemplo CCO	200
Figura 41	Exemplo de registro do banco de dados em Access, do MAC USP.	201
Figura 42	Diagrama da Base de dados em Access, do MAC USP	202
Figura 43	Módulos do MuseumPlus	203
Figura 44	SPECTRUM E PAS 197:2009	204
Figura 45	Object ID	205
Figura 46	Termo de autorização de Fernanda D'Agostino	231
Figura 47	Termo de autorização de Laura Abreu	253
Figura 48	Termo de autorização de Gilson Gemente	271

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Projetos de normas de dados apresentados por Roberts (1994)	79
Tabela 2	Mapeamento de normas e aplicações	80
Tabela 3	Ações no Brasil	82
Tabela 4	Ações fora do Brasil	84
Tabela 5	Classificação dos tipos de dados de museu	110

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

PROTOCOLOS E FERRAMENTAS PARA DOCUMENTAÇÃO

AACR	Código de Catalogação Anglo-Americano
AAT	Art & Architecture Thesaurus
AHIP	Art History Information Program, Getty Foundation
API	Interface de Programação de Aplicativo
BCPL	Basic Combined Programming Language
BSI PAS	British Standards Institution/ Publicly Available Specification
CDD	Classificação Decimal de Dewey
CDU	Classificação Decimal Universal
CDWA	Categories for the Description of the Works of Art
CDWA Lite	Categories for the Description of the Works of Art - Lite
CNM	Cadastro Nacional de Museus, do Ibram
CRM	Conceptual Reference Model, do CIDOC
DC	Dublin Core
FRBR	Functional Requirements for Bibliographic Records
FRBRoo	Functional Requirements for Bibliographic Records object-oriented
LIDO	Lightweight Information Describing Objects
MODES	Museum Object Data Entry System
NARCISSE	Network of Art Research Computer Image Systems in Europe
OAI	Open Archives Initiative
OAI-PMH	Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting
OCLC	Online Computer Library Center
SIMBA	Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes
SIPHA	Sistema de Informação do Patrimônio Histórico de Andaluzia
SPECTRUM	Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums
TIC	Tecnologia da Informação e Documentação
XML	Extensible Markup Language

INSTITUIÇÕES E ASSOCIAÇÕES

AAM	Associação Americana de Museus
ANABAD	Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas
APBAD	Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas
AUMOL	Australian University Museums Online
CCE	Centro de Computação Eletrônica, da USP
CHIN	Canadian Heritage Information Network
CIDOC	International Committee for Documentation, do ICOM
DIBAM	Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
DPHAN	Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Fapesp	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
Febab	Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários
FESPSP	Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
Funarte	Fundação Nacional de Arte
GT SIM	Grupo de Trabalho de Sistema de Informação em Museus
IBBD	Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
ICAA	Instituto Arte Contemporânea das Américas
ICCD	Instituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
ICOM	International Council of Museums
ICOFOM	International Committee for Museology
IDART	Departamento de Informação e Documentação Artística
IFLA	International Federation of Library Associations and Institutions
INCCA	International Network for the Conservation of Contemporary Art
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPM	Instituto Português de Museu
IRGMA	Information Retrieval Group of the Museums Association
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MARC	Machine Readable Cataloging
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MCN	Museum Computer Network
MDA	Museum Documentation Association
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro
MoMA	Museum of Modern Art

NAInf	Núcleo de Arquitetura da Informação, do Ibram
OIM	Oficina Internacional dos Museus
SEC SP	Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo
Sphan	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unirio	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UPPM	Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, da SEC SP

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
HISTÓRICO DA DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE	30
1 HISTÓRICO DA DOCUMENTAÇÃO DO MAC USP E DO ANTIGO MAM	47
1.1 HISTÓRICO DO MAC USP E DE SEU ACERVO	47
1.2 A COLEÇÃO	50
1.3 MUSEU UNIVERSITÁRIO: O SUGIMENTO DOS MUSEUS DA USP . .	53
1.4 LOCALIZAÇÃO DO MUSEU	57
1.5 HISTÓRICO DA CATALOGAÇÃO NO MAC USP	59
1.5.1 1948-1962: catalogação no antigo MAM	59
1.5.2 1963-1983: descontinuidade da catalogação	61
1.5.3 1985-2015: informatização no MAC USP	63
1.6 EXPERIÊNCIAS DO MAC USP COM BANCO DE DADOS PARA GES- TÃO DO ACERVO	68
1.7 QUESTÕES ESPECÍFICAS DA CATALOGAÇÃO DE ARTE CONTEM- PORÂNEA	69
1.8 CATÁLOGOS DO MAC USP	70
1.9 PROJETO DE RESGATE/RECUPERAÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO DO ANTIGO MAM	71
1.10 TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO, GT E SEMINÁRIOS	71
1.11 O MAC USP HOJE	73
2 AÇÕES ATUAIS DE DOCUMENTAÇÃO E CATALOGAÇÃO DE ACER- VOS, NO EXTERIOR E NO BRASIL	75
2.1 AÇÕES NO BRASIL	87
2.1.1 Projeto da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (SEC SP) .	88
2.1.2 Projeto Itaú Cultural	90

2.1.3	Uso do Donato	90
2.2	AS NORMAS E PROJETOS INTERNACIONAIS	103
3	ANÁLISE DA DOCUMENTAÇÃO DO MAC USP	115
3.1	SITUAÇÃO ATUAL DA DOCUMENTAÇÃO NO MAC USP	116
3.1.1	Livros de tombo	119
3.1.2	Banco de dados do museu	129
3.2	SEGUNDO PROJETO DE REVISÃO CATALOGRÁFICA	131
3.3	TENDÊNCIAS	133
3.4	CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	136
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
	REFERÊNCIAS	145
	DOCUMENTOS CONSULTADOS	161
	APÊNDICE A - FIGURAS	163
	Apêndice A.1 - Documentos do antigo MAM	163
	Apêndice A.2 - Fichas catalográficas MAC USP	170
	Apêndice A.3 - Roteiro complementação das fichas	187
	Apêndice A.4 - Projetos de banco de dados para o acervo do MAC USP	188
	Apêndice A.5 - Capas dos catálogos MAC USP	192
	Apêndice A.6 - Outros	193
	APÊNDICE B - ENTREVISTAS	207
	Apêndice B.1 - Entrevista com Ana Gonçalves Magalhães, do MAC USP	207
	Apêndice B.2 - Entrevista com Fernanda D'Agostino, da Pinacoteca do Estado de São Paulo	231
	Apêndice B.3 - Entrevista com Laura Abreu, do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro	253

Apêndice B.4 - Entrevista com Gilson Gemente, do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro	271
---	-----

APÊNDICE C - CRONOLOGIAS	291
---------------------------------	------------

Apêndice C.1 - Cronologia dos processos de documentação no MAC USP	291
--	-----

Apêndice C.2 - Cronologia da história da documentação museológica	295
---	-----

Internacionalmente	295
------------------------------	-----

Nacionalmente	296
-------------------------	-----

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende discutir as normas existentes de estruturação de dados para o tratamento de informações museológicas, isto é, sobre as técnicas e ferramentas que são ou poderão ser adotadas na documentação de acervos de museus de arte no Brasil.

As normas de catalogação são essenciais para que o trabalho seja uniforme e preciso. Erros nos processos de catalogação - como dados duplicados, inexistência de campos relevantes, preenchimento incompleto do registro -, a não utilização de vocabulário controlado e as limitações de recursos no sistema de gerenciamento da coleção levam a dados incertos, dificultam a pesquisa, tornam lentas as atividades do museu e impossibilitam a troca de informações entre as instituições, sobretudo quando falamos de um conjunto de muitos objetos. Sem uma estrutura de dados bem definida é impossível ter controle sobre o acervo.

Normas e protocolos orientam o trabalho do documentalista, profissional responsável pela gestão, conservação e manutenção das informações relativas às obras. Estas orientações referem-se ao registro da descrição física, da contextualização e de todas as atividades que envolvem o objeto, desde sua aquisição até o momento em que ele deixa de fazer parte do acervo. Ademais, uma coleção que não é documentada de forma adequada não cumpre com sua função e prejudica as demais atividades da instituição, como a pesquisa e a exposição, pela falta de rigor técnico nas tarefas de registro e atualização das informações do acervo.

A gestão destas informações a partir da adoção de práticas padronizadas é fundamental para a consistência do banco de dados o que, consequentemente, torna a plataforma organizada e amplia as possibilidades de intercâmbio entre os diversos setores de um museu e a catalogação de suas coleções.

As normas internacionais que existem na museologia são o IconClass, o SPECTRUM (Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums), o CRM CIDOC (Conceptual Reference Model do International Committee for Documentation), a Normalización Documental de Museos, o CDWA (Categories for the Description of the Works of Art), o CDWA Lite, o LIDO (Lightweight Information Describing Objects), o FRBRoo (Functional Requirements for Bibliographic Records object-oriented) e o Dublin Core (DC). Neste conjunto, a primeira norma que surgiu foi o IconClass, que data de 1970, e a última foi o LIDO, elaborado em 2010. Os países que atuam na criação e aperfeiçoamento de normas são a Holanda, a Inglaterra, a França, a Espanha, os Estados Unidos e Portugal.

O IconClass e a Normalización Documental de Museos são restritos ao lugar em que foram criados se comparados ao CRM CIDOC. Esta norma pretende ser universal, assim como o SPECTRUM, que tem sido objeto de estudo em pesquisas em Portugal e no Brasil. No

entanto, a análise destas normas locais poderá mostrar recursos que cooperarão na discussão aqui proposta.

O Comitê Internacional para a Documentação (CIDOC) pertence ao Conselho Internacional de Museus (ICOM) e foi criado em 1950 com a finalidade de debater e elaborar propostas que colaborem com o tratamento informacional. Neste sentido, desenvolveu-se em 1996 o *Modelo de Referência Conceitual* (CRM), uma complexa linguagem de estrutura de dados cujo atributo principal é a integração entre os campos da ficha catalográfica de um objeto¹, que propicia a interoperabilidade entre diversos sistemas. Importantes *softwares* de gestão de acervo, como o utilizado pelo MoMA (Museum of Modern Art)², têm sido criados com base no CRM CIDOC.

Para o avanço da área museológica é importante a promoção de eventos (conferências, simpósios etc.) e grupos de discussão que coloquem em pauta os problemas encontrados pelos profissionais em sua rotina de trabalho. Há grupos de estudos e redes de discussão como o *Internacional Network for the Conservation of Contemporary Art*, (INCCA), criado em 1999, que atualmente conta com mais de 1.200 membros; Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) fundada em 1987, que possui comitês sobre conservação e materiais; a *Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas* (ANABAD), criada em 1949; o grupo de *Gestión Autónoma de Arte Contemporáneo Latinoamérica*; os fóruns de debate do CIDOC e do ICOM no LinkedIn; a Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas (APBAD), que tem, entre outros, um grupo de trabalho de Sistemas da Informação, o GT-Sim, do qual Alexandre Manuel Ribeiro Matos é colaborador. Alexandre Matos exibe um panorama de processos de catalogação nos museus de Portugal em sua dissertação e esteve envolvido com o projeto de tradução para o português do SPECTRUM³, norma desenvolvida no Reino Unido em 1994. O ambiente internacional ainda conta com o *Getty Research Institute* que contribui com a construção de ferramentas que auxiliam nas práticas museológicas.

No Brasil, desde 2010, existe o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, que é composto por instituições culturais da cidade de São Paulo e organiza seminários abertos ao público a cada dois anos, assim como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que é responsável pelo *Seminário Internacional de Serviços de Informação em Museus*. O seminário mais recente da Pinacoteca ocorreu em novembro de 2014 e o do Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, em setembro de 2013.

A documentação nos museus nacionais, de maneira geral, ocorre de forma aleatória. Até pouco tempo não havia um regulamento que pudesse ser adotado universalmente e ainda que

¹Denominado "campos descritores", na Ciência da Informação.

²The Museum System.

³A tradução do SPECTRUM 4.0 para o português foi lançada em agosto de 2014, em São Paulo.

atualmente exista, não há adesão. Os museus que não têm normas que os orientem desenvolvem uma rotina de trabalho, no setor de catalogação, de acordo com as necessidades que vão surgindo, de modo que esta rotina mostra-se deficiente por apresentar atividades não controladas; isto quando o museu possui um setor de catalogação e profissionais qualificados para ali atuarem.

De todo modo, observa-se algum esforço para minimizar estes problemas: nos últimos anos o número de cursos de nível superior voltados para a Museologia aumentou significativamente, como veremos no capítulo 1. Em 2013, São Paulo sediou pela primeira vez o treinamento sobre o modelo de padronização do CIDOC, maneira efetiva de complementar a formação dos profissionais de museus e atualizá-los sobre o que está em voga no cenário internacional. Com o sucesso do evento, ocorreu sua segunda edição em agosto de 2014. Nesse mesmo sentido, a pesquisadora e funcionária da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (SEC SP), Juliana Monteiro, participou da tradução para o português da norma SPECTRUM. Salientamos as parcerias que a Pinacoteca do Estado de São Paulo vem formando com as instituições internacionais.

O Brasil desenvolveu uma aplicação de gestão de acervo chamada Donato, empregada pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), do Rio de Janeiro; pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), dentre outros. Futuramente, um programa baseado no Donato será distribuído pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). O MNBA, ao construir o Donato em 1992, não adotou nenhuma norma internacional, embora tenha sediado um grupo de estudos de documentação em museus nos seus primeiros anos de existência⁴. Assim, estes museus de referência utilizam um sistema que não é completo e que foi criado sem considerar os protocolos reconhecidos internacionalmente, ou seja, fazem uso de procedimentos defasados. O problema desta pesquisa reside, então, na pergunta: por que o Brasil não adota normas internacionais?

Trata-se de um questionamento não encontrado em outras fontes. Um dos estudos mais próximos deste tema foi realizado por Yassuda (2009), no qual discorre sobre o tratamento descritivo no Museu Paulista (MP). A informatização do acervo desse museu - que em 2009 era composto de 30 mil itens - ocorreu na década de 1990, sendo o Foxpro a base de dados escolhida para ser implantada e foi criado um tesauros⁵ específico. Embora o MP utilize métodos próprios, a autora concluiu que o tratamento informacional é adequado. Entretanto, reforça a importância da padronização da estrutura de dados e considera que este assunto deve ser desenvolvido em pesquisas futuras. E, mais recentemente, Cláudia Rocha (2014) pesquisou os processos de catalogação do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁴ Cf. ROCHA, Cláudia Regina Alves. *Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos*. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

⁵ Tesauros é um conjunto de termos relacionados de uma área específica, utilizado para a recuperação de informação.

As condições apresentadas pelo setor de catalogação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) não difere dos demais museus brasileiros, ainda que tenha desenvolvido um sistema de gerenciamento de acervo, o MAC USP, assim como o MNBA e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, não criou suas ferramentas baseando-se nos protocolos internacionais. Seu primeiro banco de dados foi elaborado em Dbase e em seguida migrou-se para o Access - programa do pacote Office, da Microsoft - em 1986, atividade realizada por Cristina Cabral, funcionária do museu, sendo que este sistema ainda é utilizado. É importante ressaltar que antes de 1986 os registros das obras eram feitos manualmente, em fichas de papel.

Uma das implicações geradas pela atual situação do MAC USP, por exemplo, é o fato de seu acervo não estar disponível *on-line* e o *software* da base de dados estar sem manutenção, além do comprometimento da capacidade de armazenamento de dados, que não é mais suficiente. Atualmente, as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) ganham cada vez mais espaço na sociedade, entretanto os usuários do museu não têm acesso às obras, o que dificulta a disseminação, a circulação e a apropriação da informação. Além disso, na última atualização do sistema, executada em 2003, não foram atribuídos campos descritores que atendam aos aspectos das obras de arte contemporânea. Isto é, a forma de representação descritiva para estas obras ainda está baseada nas técnicas tradicionais (pintura, escultura e gravura). Mais complicado ainda é o fato de as fichas catalográficas dos museus não possuírem um manual de preenchimento, tampouco ter como base alguma norma internacional. Este é o ponto mais importante na análise de caso do MAC USP.

Cada campo descritor, como autor, título e material, deve ser preenchido com termos específicos. O conjunto de campos descritores determina a identidade do objeto, tornando-o único no banco de dados e possibilitando sua recuperação.

Em vista de seu atraso nas práticas de catalogação, o museu estava organizando-se para adquirir o MuseumPlus, um gerenciador com características semelhantes ao utilizado pelo MoMA. A Zetcom, empresa suíça fornecedora do produto, é membro de organizações interessadas no desenvolvimento da Museologia como o ICOM, o CIDOC e a CHIN (Rede de informação do Patrimônio Canadense, criada em 1972) e acompanha as normas SPECTRUM, CDWA Lite (Categorias para descrição de trabalhos de arte, do Getty Research Institute), Dublin Core, entre outras. Todavia, devido a contratempos, o museu teve de encontrar outra solução para a renovação do *software* do banco de dados que, no caso, é a implantação da base de dados CollectiveAccess em sua versão gratuita.

O levantamento bibliográfico feito para este trabalho indica que poucos estudos foram produzidos no âmbito da documentação museológica, ao menos no Brasil. Assim, a escassez de pesquisas nos dá indícios de que esta área precisa ser discutida, analisada e aprimorada.

Tendo em mente que este trabalho objetiva discutir os temas citados, e considerando a pouca quantidade de pesquisas que abarcam este universo, optamos por iniciar esta discussão a

partir da comparação entre as técnicas de documentação da Biblioteconomia, que tem procedimentos consolidados, e as incipientes técnicas documentais utilizadas nos museus. Silva (2007) expõe a trajetória da Biblioteconomia no que tange à padronização da catalogação, o que serve de guia para que se entenda os caminhos que a Museologia vem delineando.

Outro ponto importante é examinar como se deu o ensino da documentação no Brasil e quais técnicas eram introduzidas na gestão do acervo. O livro escrito e utilizado por Gustavo Barroso - professor do primeiro curso de museologia do país, na disciplina "Técnicas da Museologia" - poderá ser útil nesta identificação, assim como a pesquisa de Tanus (2013), que revela algumas direções sobre este assunto. Lima (2003) argumenta que deve haver um cruzamento entre a Ciência da Informação, da qual a Biblioteconomia é um desmembramento, e a História da Arte para que os processos de catalogação em museus de arte sejam fortalecidos. Magalhães (2013b, p. 15) afirma que a relação entre a Museologia e a Ciência da Informação é recente.

Estabelecida a incongruência entre os processos de catalogação em uso nos museus brasileiros e os protocolos internacionais, as contribuições previstas para este estudo são, através da contextualização da formação das primeiras normas e ferramentas de catalogação, situar o debate sobre as práticas de gestão de coleções dentro e fora do país, incluindo a reflexão sobre o projeto a ser implantado pelo Ibram nos museus brasileiros, que visa o uso do esquema de dados do Donato, e a análise da documentação do acervo do MAC USP. Tornando evidente a necessidade do uso de protocolos.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos, além da introdução. Esta apresenta um breve histórico da documentação em museus, e em particular em museus de arte, de modo a comparar como se deu seu desenvolvimento na área da Biblioteconomia e da Museologia. No primeiro capítulo é apresentado o histórico da documentação do MAC USP e do antigo MAM.

O segundo capítulo investiga os principais padrões de estrutura de dados existentes e a atual situação do Brasil neste setor. Os manuais de normas internacionais servirão como guias para a compreensão de suas estruturas e funções. Para entender o funcionamento do Donato e de seus respectivos processos de documentação, entrevistamos os responsáveis pela catalogação do acervo do MASP, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do MNBA. Utilizamos como fonte também o periódico *Museum internacional* e os dados do Cadastro Nacional de Museus (CNM) organizado pelo Ibram e disponíveis na publicação *Museus em números*. Dos 3.025 museus mapeados pelo instituto, 1.500 responderam ao questionário do CNM. Os dados utilizados pelo Ibram foram extraídos de sua base em 10 de setembro de 2010.

Por fim, o terceiro capítulo expõe o estudo de caso da base de dados do MAC USP e seu processo de catalogação. Para o desenvolvimento deste capítulo, as fontes utilizadas foram os catálogos gerais do museu, artigos e a consulta aos documentos de catalogação do antigo MAM e do MAC USP. Além destas fontes, foram realizadas entrevistas com os documentalistas da

Seção de Catalogação do museu e com as professoras Sônia Salzstein e Ana Magalhães.

HISTÓRICO DA DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE

Será apresentado a seguir um histórico geral da documentação de acervos artísticos e será feita uma análise comparativa da evolução dos processos de catalogação da Biblioteconomia e da Museologia. Para isso, será apresentado, inicialmente, um breve histórico da documentação.

Começamos esta seção com as seguintes perguntas, algumas delas propostas por Stocker (2014, p. 47): "Por que estamos criando arquivos? O que é esse desejo que nos impulsiona a lidar com o tema e nos motiva a gastar tanto tempo e dinheiro com os arquivos?". Por que estudar informação e documento? Qual a necessidade de documentar?

A próxima sequência de perguntas a ser feita, após o entendimento das primeiras, será "Como é possível instalar procedimentos, protocolos de trabalho que ajudem a manter uma visão geral do projeto e ainda controlar cada arquivo individual?" (STOCKER, 2014, p. 54).

Para começar, podemos dizer que a informação (e seu fluxo) é o objeto de estudo da Ciência da Informação. Já a documentação é objeto de pesquisa, pelo menos, desde meados dos anos de 1890. Algumas pessoas como Paul Otlet, La Fontaine e Vannevar Bush⁶ já se preocupavam em como estruturar a documentação. Otlet nasceu em 1868 em Bruxelas, Bélgica, e graduou-se em Direito. Henri La Fontaine, também advogado, nasceu em 1854 e recebeu um Prêmio Nobel da Paz em 1913. Ele acreditava que o conhecimento solidarizava os homens (SANTOS, 2006, p. 33). Os dois se conheceram em 1891 e, de acordo com Smit (1986, p. 12), em 1892, eles criaram "o Instituto Internacional de Bibliografia, com o intuito de reunirem em fichas toda a produção bibliográfica universal. Cada ficha representaria um documento publicado, com as informações resumidas à moda dos bibliotecários (autor, título, editor, ano, etc.)".⁷

Em 1895, Otlet e La Fontaine, constroem o sistema de cartões de registro, produzindo 400 mil deles até 1898. O método de trabalho era o seguinte: funcionários do Mundaneum criavam um cartão de registro para o assunto do documento e outro cartão para seu autor. Os cartões eram armazenados em caixas e compartimentos após serem numerados através do Sistema de Classificação Decimal. Isso ocorreu até 1934, quando acumularam cerca de 17 milhões de cartões. (STOCKER, 2014, p. 59).

Rayward (apud SANTOS, 2006, p.38) considera o conjunto de cartões elaborados no

⁶ Engenheiro, foi diretor do Escritório de Pesquisa Científica e Desenvolvimento dos EUA, nos anos 1940.

⁷ Além disso, Otlet e La Fontaine contribuem para a criação da Sociedade das Nações e do Comitê Internacional para a Cooperação Intelectual, que se transformará na UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) em 1945 (SANTOS, 2006, p. 33).

IIB como sistemas hipertextuais (*links*), no qual cada parte deste conjunto representaria as ligações entre as informações e cujo sistema de navegação era a Classificação Decimal Universal, antevendo, assim, a internet como a utilizamos atualmente, como uma grande enciclopédia.

O uso de fichas foi um método criado para processar a informação, extraindo os pontos principais do documento para torná-la recuperável e para interrelacioná-los por temas, criando uma rede de informação. Conforme Tálamo e Smit (2007, p. 45) sugerem, "Otlet previu as redes de informação e imaginou um sistema ágil e dinâmico que lhe permitisse interconectar as informações de acordo com a necessidade. Esta foi a função original atribuída à Classificação Decimal Universal, posteriormente relegada ao esquecimento". As ideias de Otlet foram "essenciais para dar forma aos sistemas de informação que preveem padronização, cooperação, compartilhamento" e para possibilitar o intercâmbio de informação através de redes (SANTOS, 2006, p. 6).

Segundo Santos (2006, p. 27), Otlet tinha como intenção relacionar os recursos encontrados em bibliotecas, arquivos, museus e bibliografias especializadas em um só lugar, pois todas essas fontes têm a informação como ponto em comum. Otlet propunha criar um ambiente físico por meio do Mundaneum⁸, bem como desejava que cada indivíduo pudesse ter seu próprio ambiente informacional, o Studium Mundaneum. Hoje, a arquitetura do conhecimento é realizada no ambiente virtual (SANTOS, 2006, p. 95-97).

Em 1931, o Instituto Internacional de Bibliografia (IIB) transforma-se no Instituto Internacional de Documentação (IID), momento no qual a palavra documentação ganha espaço (SMIT, 1986, p. 12). Segundo Santos (2006, p. 39), "a palavra Documentação surgiu por volta dos anos 1870, derivando da forma verbal de Documento", considerado por Otlet o veículo de comunicação principal em suas ideias pacifistas. Assim, na década de 1930, o termo "documentação" substituiu o termo "bibliografia" na obra de Otlet (BLANQUET apud SANTOS, 2006, p.40). Logo, quando se fala em documentação, entende-se todos os suportes que contêm informação e não somente os livros.

Em 1938, o IID é renomeado como Fédération Internationale de Documentation (FID), localizada na Holanda; e, em 1988, mais uma alteração, para Fédération Internationale d' Information et Documentation. (SANTOS, 2006, p. 41). Para Smit (1986, p. 12), a década de 1930 representa o começo do desenvolvimento das técnicas de documentação, na qual ocorre o primeiro Congresso Mundial de Documentação no ano de 1937, em Paris. Na década seguinte, tem início a relação entre a documentação e as fichas perfuradas.

Houve divergência no uso da palavra "documentação". Enquanto esta foi a palavra adotada pelos europeus, os países sob o domínio do idioma inglês adotaram o termo "informação". Em 1961, a palavra documentação "aparece no *Webster's Third International Dictionary*. Ape-

⁸ A ideia de construir um local que armazenasse todo o conhecimento do mundo foi também pensada por Francis Bacon, em Nova Atlântida.

sar de não apresentar consenso na sua definição teve seu uso consolidado na Europa continental. Os países da língua inglesa, por outro lado, adotaram rapidamente a terminologia ligada à palavra "informação" (SANTOS, 2006, p. 43). Em Woledge (1983), citado por Santos (2006, p. 43) encontramos a definição do verbo "documentar" dada por documentalistas franceses: "documentar é reunir, classificar, e distribuir dados de todos os gêneros em todos os domínios da atividade humana".

Outra figura que influenciou na estruturação da documentação foi Vannevar Bush, a partir de artigo escrito em 1945⁹ em que sugeria resolver, com recursos tecnológicos, o problema da quantidade de informação existente e de como torná-la acessível.

Neste artigo histórico Bush diz duas coisas: (1) definia de forma sucinta um problema crítico que preocupava muitas pessoas por um longo período, e (2) propunha uma "solução tecnológica", afinada com o tempo e estrategicamente atrativa. O problema era (e em suas formas básicas ainda é) "a tarefa de tornar mais acessível um gigantesco estoque de conhecimentos". Este é o problema da "explosão da informação", ligado à necessidade de prover disponibilidade e acessibilidade a informações relevantes, aspecto crucial em nossos dias. (SARACEVIC, 1995)

Bush propôs a criação do Memex, um computador que reproduziria e no qual ficariam salvos, para pesquisas futuras, todos os relacionamentos mentais feitos pelo usuário, isto é, uma máquina que seria capaz de associar ideias, tal como os humanos (SANTOS, 2006, p. 19). Embora o Memex não tenha sido concretizado, os conceitos de Vannevar Bush são introduzidos na Ciência da informação, "hoje os esforços de Pesquisa e Desenvolvimento (P&D) em diversos campos têm objetivos similares e voltam-se à solução dos mesmos problemas frente a um 'gigantesco estoque de conhecimentos' "(SARACEVIC, 1995, p. 2).

Tálamo e Smit (2007, p. 44) refletem sobre a ideia de síntese da informação concebida por Otlet. Nela, o tratamento da informação - sua coleta e descrição - é entendido como um meio para se chegar ao objetivo da documentação. Isto é, sintetizar a informação para torná-la acessível, de forma confiável e rápida; "a finalidade da Documentação, neste sentido, se enuncia na síntese, e não na análise". Assim, vemos que "a informação, que se apresenta como objeto da Ciência da Informação, é uma estrutura significativa que sintetiza os conteúdos dos documentos, sob formas diversas, segundo políticas e segmentos de usuários" (KOBASHI; TÁLAMO, 2003, p. 19). Observamos, portanto, que as intenções de Otlet, La Fontaine e Bush eram as mesmas, facilitar o acesso a documentos e à informações independentemente do suporte, organizando-os conforme determinada estrutura para, assim, torná-los recuperáveis ¹⁰, pois, conforme aponta Buckland (1991, p. 4), a informação necessária ao usuário deve ser acessível.

⁹ Cf. BUSH, Vannevar. "As we may think". *The Atlantic Monthly*, v. 176, n. 1, p. 101-108, 1945.

¹⁰ O termo "recuperação da informação" criado em 1950 por Calvin Mooers "engloba tanto os aspectos intelectuais da descrição da informação e de sua especificação para a busca, como também os sistemas, técnicas ou equipamentos que são empregados para realizar a operação (MOOERS, 1951 apud SARACEVIC, 1995, P. 2).

Na década de 1960 ocorre a transformação do campo de conhecimento da documentação para a Ciência da informação, área que será dirigida às atividades profissionais e à pesquisa, que se ocupará com os problemas de registros de informação, seus usos e necessidades, e na qual a aplicação da tecnologia da informação oferecerá benefícios, segundo Saracevic (1995, p. 2).

Buckland (1991, p. 2) atribui três facetas à informação: a de processo, a de conhecimento e a de coisa. Chamamos atenção para a informação entendida como coisa. Um dos objetivos de avaliar o conceito de informação sob esse aspecto é o de tentar definir uma ordem teórica para os campos de naturezas distintas e ainda não ordenados que se associe com a Ciência da Informação. A informação como coisa, como um dado físico, interessa às pesquisas de sistemas de informação. As duas outras facetas são: quando o usuário acessa a informação, a informação é um processo; quando o usuário utiliza a informação, a informação pode transformar-se em conhecimento. Assim, temos informação como coisa, informação como processo e informação como conhecimento. Através de um sistema,

pode ser que a intenção seja a de que usuários tornem-se bem informados (informação-como-processo) e o resultado desse processo poderia ser conhecimento (informação-como-conhecimento). Mas o significado, no entanto, que é manipulado e operacionalizado, que é armazenado e recuperado, é a informação física (informação-como-coisa). Nessas definições, não pode existir algo como um sistema específico de "conhecimento fundamentado" ou um sistema de "acesso ao conhecimento", somente sistemas baseados em representações físicas de conhecimento. (BUCKLAND, 1991, p. 3)

Logo, o resultado da documentação não é o conhecimento, mas a informação. O sistema armazena os dados que representam documentos e objetos. O acesso e uso dos dados revelarão a informação como processo e conhecimento. Diferentes tipos de documentos (filmes, livros, impressos, objetos de museu) possuem formas diversas para sua recuperação, variando, conseqüentemente, suas técnicas de seleção, armazenamento, representação, identificação, localização e acesso físico. Portanto, "essas diferenças produzem princípios para a análise comparativa do armazenamento da informação e de recuperação da informação" (BUCKLAND, 1991, p. 14).

* * *

"Como organizar intelectualmente a informação, como especificar a busca e a interação intelectual e que sistemas e técnicas usar nesse processo?" (SARACEVIC, 1995, p. 3). Saracevic (1995) enfoca as relações interdisciplinares para a compreensão da informação. Portanto, relaciona-a com a Ciência da Computação, com a Biblioteconomia, com a ciência cognitiva e com a comunicação. Ressaltamos a relação com a Ciência da Computação. Esta área "trabalha com algoritmos relacionados à informação, enquanto a Ciência da Informação atua sobre a natureza da informação e o seu uso pelos homens" (SARACEVIC, 1995, p. 4). São, portanto,

interesses complementares. Deste modo, o autor aponta que algumas pesquisas da Ciência da Computação estão vinculadas a Ciência da Informação, uma vez que apresentam problemas semelhantes.¹¹ Por exemplo, pesquisas sobre hipertexto, bases de conhecimentos e a interação homem e computador que podem ser associadas com questões informativas, pertinentes à Ciência da Informação, como sua representação, organização, recuperação e avaliação de impacto.

Documentar significa ter o registro dos dados de um determinado conjunto de itens. No âmbito da Ciência da Informação, documentar envolve os processos de classificação e catalogação. O primeiro processo é útil para localizar o objeto em um acervo, de acordo com uma ordem pré-estabelecida; enquanto que o segundo processo descreve suas características físicas e seu contexto histórico. De acordo com Smit (1986, p. 11), "a documentação tem por objetivo reunir todas as informações úteis em um assunto, e organizar aquilo de tal forma que seja possível achar a informação certa no momento certo e pelo menor preço possível". Para Otlet (2007, p. 432)¹², a finalidade da documentação é fornecer informação completa, confiável, atualizada, de forma fácil e rápida, e deve estar disponível a todos.

A classificação resulta em um código de localização definido como notação ou número de chamada, que veremos mais detalhadamente adiante. Na catalogação são estabelecidos campos descritores - tais como autor, título, data, entre outros - que representam as informações intrínsecas e extrínsecas ao objeto. As informações intrínsecas são obtidas quando o objeto entra no acervo, de modo geral por meio de um formulário preenchido pelo ex-proprietário da obra (seja doador, seja vendedor). As informações extrínsecas partem de pesquisas realizadas pelo quadro de funcionários da instituição (curadores, docentes e especialistas, como historiadores da arte, biólogos, cientistas, arqueólogos, variando de acordo com cada tipo do museu). Estas informações ficam armazenadas em uma base de dados que é constantemente atualizada por documentalistas, característica importante da catalogação museológica, em que o registro é aberto. O histórico da obra é construído conforme ela passa por alguma atividade (como exposições e empréstimos) e também por modificações (restaurações), que são registradas na base.

Toda a informação pesquisada e coletada sobre o objeto transforma-se em dados que serão armazenados no sistema de gestão do acervo. Há dois tipos de representação da informação: a descritiva e a temática. A representação descritiva relaciona-se às características físicas do objeto, as quais servem para identificá-lo. Ela é realizada por códigos de catalogação ou normas de descrição (AACR, por exemplo, no caso dos objetos de bibliografia) que geram o registro catalográfico e os pontos de acesso (que, em geral, são o nome do autor e o título da obra), ou seja, esta representação dá origem aos termos principais para a recuperação do registro.

¹¹ Saracevic destaca os estudos do cientista da computação Gerald Salmon, reconhecido pela Ciência da Informação.

¹² Otlet (2007) se refere à tradução da obra *Traité de Documentation*, originalmente escrita em 1934.

A representação temática relaciona-se ao conteúdo do objeto e é construída com a ajuda de sistemas de classificação (como a CDU, norma da biblioteconomia) que produz o número de chamada para localizar o objeto, auxiliando na elaboração do resumo e na seleção dos termos descritores. A partir do conjunto destes termos pode-se criar um tesouro.

As primeiras informações sobre classificação são aquelas ligadas à sistemática biológica de Conrad Gesner. Segundo Pina (2001), nos trabalhos de Gesner

os animais eram em sua maior parte ordenados alfabeticamente pelo primeiro nome em latim. Apesar disso, animais evidentemente relacionados eram colocados em posições adjacentes na lista, demonstrando um incipiente entendimento da noção de parentesco. Noção que foi muito mais elaborada na principal obra botânica de Gesner, onde propôs um sistema que organizava as plantas em ordem, famílias e espécies [...]

Conrad Gesner escreve *Historia animalium* com o primeiro volume publicado em 1551. Em 1735, Lineu escreve o livro *Systema Naturae* que cria uma classificação para os seres vivos com regras para nomenclatura biológica, padronizando a escrita dos nomes e em meados de 1750 cria a nomenclatura binominal e estabelece a moderna taxonomia, colocando os organismos em um sistema de classificação hierárquica de forma que se possa descrever e identificar as espécies - sinalizando a relação de parentesco -, sendo útil também para a divulgação de nomes que pudessem consequentemente ser conhecidos de forma universal. O formato criado era por gênero e espécie, este sendo o termo restritivo, por exemplo, *Homo sapiens*, ser humano ou espécie humana.

Na Idade Moderna, as Ciências Naturais, enquanto ciência sistemática estabelecida na segunda metade do século XVI, criaram categorias para o seu estudo, de acordo com os conjuntos hierárquico de plantas e de animais.

O conhecimento de mundo também é colocado em sistemas de divisão, como o trivium e o quadrivium, elaborados durante a Antiguidade. No trivium estavam as artes das palavras e do signo (gramática, retórica, dialética), e no quadrivium estavam as artes do número e das coisas (geometria, aritmética, astronomia, música).

A organização no Gabinete de Curiosidades, - lugar onde objetos de origens diversas eram expostos entre os séculos XVI e XVII, antes do surgimento dos museus - se realizava a partir da proximidade dos itens, segundo uma história ou tema. Ali os objetos não eram documentados como se faz atualmente, utilizavam-se sistemas próprios de organização dos itens (TORRES, 2002).

O aumento das coleções e a sua nova organização originaram novos meios de controle interno, os primeiros sistemas de documentação manual, criados para responder às necessidades das pessoas e instituições encarregues das coleções. Estes meios de controle, inventários criados em formato de livro e mais tarde

organizados por fichas, permitiam a recuperação de informação, ainda que de forma demorada, por artista, materiais, tipo de objeto, classificação, etc. facto que sugere o aparecimento dos primeiros métodos de documentação manual (TORRES, 2002 apud MATOS, 2012, p. 4).

Com relação ao museu, a informação está, inicialmente, localizada nos objetos. Em segundo lugar, na sua catalogação e, por fim, na pesquisa sobre a coleção. A pesquisa produzirá catálogos, exposições, fornecerá informações novas para a catalogação, multiplicando, portanto, as fontes de informação.

Tal como Buckland (1991), Otlet (2007, p. 246) afirma que os objetos, especificamente os de arte, são documentos pois possuem dados que poderão ser fornecidos e reproduzidos.

O caráter informativo dos museus é fortalecido por instituições americanas como o Metropolitan Museum de Nova York, inaugurado em 1870. O Metropolitan desde o começo do século XX produz boletins sobre suas atividades e uma revista sobre educação, influenciando museus localizados no México, nos Estados Unidos e em São Paulo. (LEÓN, 1990, p.51-53 apud COMECHE, 1995, p. 169).

Na década de 1950, a maior conscientização sobre o patrimônio e a elevação cultural fomentam os estudos dos museus. O ICOM é fundado em 1947, criando já no ano seguinte a revista *Museum*. Ambos auxiliam na renovação das funções do museu. Com o estudo aprofundado da Museologia a primeira mudança importante que ocorre é a preocupação com o público em lugar da obra. A aquisição e conservação dos objetos não são mais as únicas funções do museu, mas sim o foco no usuário. Assim, surge sua função informativa, estabelecidas no educativo e nas pesquisas. A partir dos anos 1970, o avanço tecnológico propiciou a evolução da instituição museu. Este passa a ser visto como um local encarregado de organizar sistematicamente a informação, incluindo sua transmissão aos usuários (COMECHE, 1995, p. 170).

As três Marias - Biblioteca, Arquivo e Museu - nasceram juntas, mas se separaram com o tempo. Entretanto, a Museologia foi reconhecida mais recentemente porque não lida com o documento propriamente dito, mas sugere a extensão de seu conceito "ou a ênfase na informação enquanto insumo e produto de ciclos produtivos" (SMIT, 2000a, p. 28-29). O ponto em comum entre as três Marias é a informação armazenada "em função de uma utilidade que lhe foi conferida - supondo-se, em suma, que determinada informação poderá ser útil no futuro (enquanto informação, prova, testemunho etc) e por esta razão a mesma é intencionalmente estocada" (SMIT, 2000a, p. 34).

A documentação nos museus se dá a partir do instante em que a pesquisa sobre os objetos armazenados é incluída na definição de museu, isto é, quando os objetos são compreendidos como documentos e o museu como uma organização documental. (COMECHE, 1995, p. 132)

Um dos objetivos da indexação é a tradução de uma linguagem natural para uma linguagem documentária para evitar a ambiguidade das palavras no momento em que elas são

utilizadas para a realização de um registro, de forma a serem entendidas por todos os usuários que participam deste processo. A importância de documentar surge com o aumento de entrada de itens na instituição museológica e com a necessidade de controle sobre o acervo. O tratamento da informação é útil para que ocorram as atividades concernentes ao museu, para que ele se transforme em um centro de investigação; para ter registrado e sob controle o conteúdo da coleção, em caso de acidentes, incêndios, guerras, roubos; e para evitar o tráfico ilícito (TORRES, 2002, p. 296).

Neste caminho, Smit (1986, p. 45) reforça que o elemento-chave da documentação é a linguagem, isto é, o uso de vocabulário controlado:

A essência da documentação é uma questão de linguagem, portanto: traduz-se o conteúdo dos documentos em palavras, recupera-se os documentos através de palavras. Sabendo-se que o vocabulário do usuário da informação (aquele que pesquisa) frequentemente não coincide com o vocabulário daquele que produz a informação, a função "tradutora" da documentação aparece nitidamente. Se o autor de um artigo fala em "cão" e você procurar por "cachorro", a pesquisa vai dar com os burros, ou cachorros, na água, a não ser que se preveja a "tradução" de um termo para o outro.

Além disso, a atualização do tesauros é necessária à medida que os vocabulários de cada área "incorporam palavras novas, outras caem em desuso, o sentido de algumas vai se mudando, quase que imperceptivelmente, etc." (SMIT, 1986, p. 46). A linguagem documentária funciona como uma ferramenta que fornece o poder de escolha de um termo preferencial, dentro de um conjunto de termos, para a análise de um documento e para a sua posterior recuperação. Com isso, Smit (1986, p. 59) lembra que a seleção da informação não é uma atividade neutra. A indexação consiste, assim, na seleção de termos fundamentais para o entendimento dos conceitos de uma área. Estes termos podem ser vinculados a partir das seguintes relações: de partição (todo/parte), de gênero/espécie, de oposição ou de função.

A classificação, usada para representar dados e possibilitar a sua busca, age como intermediadora entre o usuário e a obra, de modo a possibilitar uma comunicação entre um e outro. As classificações podem ser gerais (enciclopédicas) ou especializadas, sendo que as classificações gerais são divididas entre filosóficas, como a de Bacon e de Comte, e bibliográficas, como a de Dewey; ao passo que as classificações especializadas são científicas, como a classificação das plantas feitas pelo naturalista sueco Carl von Linne, ou bibliográficas, como a Classification for Medical Libraries, de Cunningham.

Enquanto as classificações filosóficas, criadas por filósofos, surgem com a finalidade de definir e hierarquizar o conhecimento, as classificações bibliográficas procuram estabelecer as relações entre os documentos para facilitar sua localização. Para cada documento é produzida uma notação, sendo que suas funções, de acordo com Piedade (1977), são traduzir em símbolos o assunto do documento, possibilitar sua síntese e localização no acervo, facilitar sua busca em

um sistema de recuperação e indicar a estrutura da classificação.

Para a Museologia, esses parâmetros de classificação e notação da Biblioteconomia não são realizáveis. Pois, ainda que sejam áreas irmãs e pretendam a organização e difusão da informação, elas diferem quanto à essência de seus itens armazenados:¹³ de um lado, um documento único, do outro, documentos que são reproduzidos em exemplares. Todavia, segundo Otlet (2007), dentre as atividades comuns a museus e bibliotecas, estão a criação de estatutos, a administração de gastos, a formação de coleções, a criação de catálogos e inventários, a conservação, a documentação, a divulgação e a pesquisa. Especificamente, o trabalho do museu consiste em selecionar, organizar e expor as obras, e distribuir este trabalho entre a equipe da instituição.

Apresentamos a seguir algumas características da construção do cenário internacional da documentação museológica, abordadas por Torres (2002) e por Otlet, em seu tratado sobre informação. Começamos com a distribuição das coleções de arte em Atenas e Roma, citadas por Otlet (2007, p. 357). Em Atenas havia obras de pintores famosos. Em Roma e em Bizâncio as obras ficavam expostas em lugares públicos. As coleções públicas eram construídas por pessoas ricas e por príncipes.

Na Idade Média, os únicos acervos públicos são as igrejas, cujos objetos eram inventariados, autenticados e certificados com um selo pelos monges, para provar a sua originalidade e evitar o roubo. De acordo com Otlet (2007, p. 357), no Renascimento, as coleções das cidades e dos reis tornaram-se o núcleo de museus públicos como é o caso dos Médici, em Florença, e de Francisco I e Luís XIV, no Louvre.

Informações sobre os acervos de arte passaram a ser desejadas quando as coleções de príncipes e de galerias foram abertas ao público, tanto da parte dos visitantes, como dos pesquisadores. Portanto, encontram-se os inventários, os catálogos e os guias para visitas das exposições para suprir esta demanda. A abertura do museu ao público e o avanço das pesquisas em história da arte na Europa ocasionam a melhoria das atividades documentais.

No caso das coleções particulares, as motivações para a documentação eram "dar um sentido de ordem para a recuperação e localização das peças, dar-lhe um sentido científico-educativo para o avanço da investigação, o aumento do prestígio social do colecionista e a difusão propagandística para a venda dos objetos" (TORRES, 2002, p. 25, tradução nossa). Neste contexto, no qual a documentação serve para a pesquisa e a conservação de informações, o inventário era destinado às práticas administrativas, como os inventários pós-morte; enquanto que o catálogo era destinado às práticas científicas. Entretanto, havia também os catálogos com finalidade comercial, que não tinham função de controlar e manter o histórico da obra e eram essencialmente um registro de imagens.

¹³ Para Otlet (2007, p. 356) , "el museo es el libro *in natura*" [o museu é o livro *in natura*].

Quanto aos catálogos de museus, neles priorizavam-se a procedência e descrição das obras, conforme indica Otlet (2007, p. 358) que entendia os catálogos como fonte de informação das coleções, pois forneciam respostas às demandas de informação e seus repertórios poderiam ser centros de estudos, como foi o caso do Museu Nacional Germânico.¹⁴

Os museus, seguindo o pensamento de organização observado com a fundação de museus de história natural e sua classificação taxonômica, passam a ser caracterizados como racionais. A adoção de uma organização sistemática propiciou a publicação de catálogos. Com as ilustrações, há uma evolução na documentação das coleções artísticas no século XVIII. Os gabinetes de curiosidades começam a ser subdivididos como aconteceu em Viena, em 1748, a partir dos quais são formados o gabinete de Física, o gabinete de História Natural e o gabinete de Artes Mecânicas. O museu moderno surge por volta de 1750, época em que as obras são classificadas por escolas e países.

O Museu do Louvre, na sua inauguração em 1793, organizou seu acervo por escolas. Em Torres (2002), há uma longa discussão em se adotar a classificação por gênero ou por período cronológico. Dresden, Düsseldorf, Florença e Viena são algumas das coleções de arte que mais influenciaram o restante das coleções europeias.

Nos planos de Otlet (2007, p. 413) deveria ser construído um museu universal para funcionar como um grande centro de informação, tendo como finalidade acessar dados referentes a todo tipo de assunto. Este museu seria uma das unidades do Mundaneum e seria dividido em cinco seções: seção nacional, seção histórica, seção científica, seção para tratar de problemas mundiais e seção de arte.

No campo da Biblioteconomia, conforme visto, o trabalho de Paul Otlet e Henri La Fontaine recebe destaque. Eles criam a Classificação Decimal Universal (CDU) para o Instituto Internacional de Bibliografia de Bruxelas, em 1893, a partir da classificação de Melvil Dewey¹⁵. A CDU é até hoje utilizada por diversas bibliotecas. Entretanto, os planos de Otlet envolviam diversos tipos de suporte, como acabamos de ver com o museu universal. Otlet e La Fontaine, nesta época, já colocavam em pauta a cooperação internacional entre instituições, com ideias de progresso e internacionalização. Em 1934, Otlet publicou o *Traité de Documentation*, uma das obras mais referenciadas sobre documentação na Biblioteconomia e na qual a Museologia também ocupa espaço. *Traité de Documentation* é considerado o "primeiro manual de documentação com diretrizes para a organização de centros de informação" (SANTOS, 2006, p. 42).

Por fim, sua proposição de formatos de organização de museus são três: na primeira, os

¹⁴ Segundo Jan van der Wateren (apud MUSEUS EM NÚMEROS, 2011, p. 125), o The Metropolitan Museum of Art, criado em 1870, e o Museu Nacional Germânico, criado em 1852, em Nuremberg, foram abertos juntamente com o seus setores de arquivo e biblioteca.

¹⁵ Classificação Decimal de Dewey (CDD), criada em 1876.

museus podem ter uma relação vertical com outras instituições (bibliotecas ou museus) ou uma relação horizontal entre seus departamentos - até que se forme museus universais. Na segunda, os museus devem estabelecer intercâmbio e cooperação por meio de associações lideradas por uma matriz. (É o que acaba acontecendo com o ICOM que hoje possui mais de trinta comitês). E na terceira, as instituições nacionais e internacionais devem criar um museu universal mundial. (OTLET, 2007, p. 413).

O cargo de conservador surge com a Revolução Francesa, antes disso as coleções ficavam sob os cuidados de clérigos ou administradores que tendiam a tornar-se artistas. Após a morte de um rei, quando as coleções transformavam-se em museus públicos, a documentação continuava a ser gerida por critérios subjetivos dos mesmos artistas de outrora:

Um inventário, mesmo contando com fórmulas fixas de redação e atendendo a razões gerais como as relativas a autor, tema, material, dimensões, etc, não se realiza com um critério semelhante. A pessoa que o executa, segundo seu grau de formação, nos informará melhor sobre determinadas questões, sobretudo se é artista e especialmente pintor. (BELDA, 1989 apud TORRES, 2002, p.67, tradução nossa).

Segundo Crippa (2011, p. 28), o registro das coleções particulares era feito por artistas - produzidos por ordem dos proprietários das coleções. Para a autora, o sistema das artes priorizou, por anos, as pesquisas históricas e estéticas, que utilizam-se de inventários e catálogos como principais fontes, deixando de lado, entretanto, "o percurso paralelo ao da ciência no aspecto da organização, vista na perspectiva da formalização de inventários e catálogos e de sua circulação". Isto é, são poucos os estudos sobre a produção dessas fontes utilizadas pelas pesquisas, que, como apresentado por Smit (1986) não é um processo neutro, podendo alterar, com isso, a compreensão sobre a formação de coleções e das obras que as constituem.

No século XIX, a utilização de fichas no processo de catalogação serve para sistematização mais efetiva e recuperação da obra. Em um levantamento realizado em 1905 pelo conservador do palácio de Belas Artes de Paris, Henry Lapauze, 113 dos 246 museus por ele visitados, possuíam catálogo (TORRES, 2002).

Em 1888 nasce a Associação dos Museus, tendo o futuro museu Victoria & Albert como um dos mais participativos. Em 1889, há a primeira reunião de conservadores da Associação de Museus britânicos, na qual se discute a padronização dos registros. Outros eventos e associações são fundados para colaborar com o aperfeiçoamento da área como o Information Retrieval Group of the Museums Association (IRGMA), grupo preocupado com a normalização dos documentos, que surgiu em 1967 e se transformou na Associação para a Documentação dos Museus (MDA), em 1977. Na ANABAD, arquivistas, museólogos e bibliotecários da Espanha cooperam entre eles. Outras organizações são a Associação Americana de Museus (AAM); a Associação Alemã de Museus (Deutsches Museum Bunde), criada em 1917; e a Oficina Internacional dos Museus (OIM). Esta, criada pela Comissão de Cooperação Intelectual da Sociedade

das Nações, pesquisava assuntos relacionados às instituições artísticas, como o tráfico ilícito de obras e regras para seu transporte legal, a formação de restauradores, a unificação de catálogos e a construção de museus, além de ser responsável pela publicação da revista *Mouseion* (OTLET, 2007).

Na Espanha, os museus enviavam cópias dos inventários e dos catálogos para um órgão do governo com o intuito de formar uma "coleção nacional". Esta atitude confluía com a promoção de um repertório internacional, projetado pela OIM, em 1927. No mesmo ano é criado o Instituto de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações, momento em que é retomada a discussão sobre a uniformização de catálogos de museus para que se criasse uma memória artística. Todavia, quando perguntados sobre a padronização dos catálogos, representantes dos museus europeus dividiram-se entre acolher ou não esta ideia, devido à diversidade das coleções e à existência de catálogos diferentes: os de bolso, os científicos e os ilustrados. O Museu do Prado foi um dos museus que apoiou a padronização, junto com Bürger, do Kunsthalle de Hamburgo. Por outro lado estavam o Victoria & Albert Museum, o diretor da Pinacoteca Brera e o diretor da Gemäldegalerie de Dresden. Ainda que não se tenha chegado a um consenso, o resultado das discussões foi positivo, pois possibilitou aos museus a troca de práticas documentais.

Depois da Segunda Guerra há uma melhora com relação a documentação. Calcula-se que durante a guerra, mais de cem mil objetos de arte e mais de um milhão de manuscritos e livros foram roubados na França (FELICIANO, 2013, p. 170). Sem falar das vendas ilegais, que não foram registradas. Em seu livro, Feliciano mostra uma situação em que o pintor Matisse consegue recuperar suas obras porque haviam sido documentadas: em 1942, residente na França, o pintor vê à venda suas obras que foram roubadas do banco no qual estavam guardadas. Seu irmão utilizou-se de uma lista que ele conservava com os nomes dos quadros para recuperá-los após a guerra. O autor ainda faz relatos sobre obras que estão em importantes museus internacionais e cuja procedência é desconhecida, afirmando que não há um esforço por parte dos museus em procurar seus possíveis proprietários.

Feliciano (2013, p. 182) revela a dificuldade de acesso a documentos que tratam das vendas de obras de arte durante a ocupação nazista na França. Esses documentos são tratados como confidenciais. Ainda assim, o autor teve acesso a alguns deles, incluindo um relatório de 29 páginas com dados sobre as obras que foram transportadas pela empresa Schenker.

Graças à obtenção de documentos tornados públicos recentemente tanto na Europa como nos Estados Unidos - inéditos até hoje e procedentes de diferentes serviços de inteligência -, é possível reconstituir um contorno suficientemente preciso e detalhado do mercado de arte parisiense durante a ocupação; obter também uma ideia precisa das atividades dos compradores germânicos na França; conhecer os títulos das obras compradas, bem como os nomes dos *marchands* franceses que participaram das vendas. (FELICIANO, 2013, p. 181).

Retomando a formação de associações, atualmente, há órgãos, como o CIDOC e o Getty Information Institute, interessados no desenvolvimento de projetos e normas acerca da documentação museológica; e temos a Museologia incluída dentro do campo da Ciência da Informação, preceito iniciado por Paul Otlet.

O CIDOC, comitê do ICOM, ligado à pesquisa da documentação, é fundado em 1950¹⁶ e desde sua origem já priorizava o estudo para a criação de padrões de documentação, como revela Lima (2003). Este comitê mantinha, em sua fase inicial, grupos de trabalho para temas determinados com os seguintes nomes: Sítios arqueológicos, Serviços [de referência], Arte Contemporânea, Normas Documentárias e Terminologia, Etnografia, Iconografia, Multimídia e internet (disseminação de informação por estes meios), e Centros de Informação e Grupo de interesse especial do Modelo Conceitual de Referência. O último grupo foi criado em 2000 e elaborou a estrutura de dados denominada CRM CIDOC¹⁷. Outro colaborador para o avanço dos processos de catalogação é o Getty Institute que nos anos 1990 desenvolveu uma norma para descrever trabalhos de arte, o Categories for the Description of the Works of Art (CDWA). O MDA, Museum Documentation Association (Associação para Documentação em Museus), é fundado no Reino Unido em 1977 e desempenhou papel complementar ao promover eventos que possibilitam a troca de experiências que compreendem a elaboração de normas.

A partir dos anos 1970, no ambiente internacional, o objeto museológico é caracterizado como uma fonte de informação, o que marca a interdisciplinaridade na rotina do museu, ou seja, a relação da Museologia com a Ciência da Informação no setor de catalogação das instituições, que até então era pouco desenvolvido (LIMA, 2003). Com isso, são oferecidos treinamentos sobre gestão de coleção para os funcionários dos museus e, aos poucos, os profissionais da informação começam a compor a equipe¹⁸.

Posto os dados internacionais, serão analisadas a seguir, a partir do panorama apresentado por Silva (2007), a evolução e as conquistas da catalogação, no campo biblioteconômico, para compará-las com a trajetória da área museológica.

No Brasil, o ensino regular de Biblioteconomia inicia-se em 1936 - todavia, o primeiro curso entra em vigor no ano de 1911, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - e duas décadas depois há uma expansão do curso pelo país.

A pesquisa de Maria Luiza da Cunha realizada na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, na década de 1930, recebe destaque. Seu estudo intitulado *Normas brasileiras: um problema na catalogação* revela três causas para as limitações na descrição bibliográfica do

¹⁶ Entretanto, suas atividades iniciaram-se somente a partir de 1963.

¹⁷ O CRM CIDOC foi elaborado a partir de estudos anteriores realizados pelo comitê de documentação que datam de 1996.

¹⁸ Embora a museóloga brasileira Lygia Martins Costa tenha participado da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, a repercussão no Brasil dos assuntos ali debatidos acontece na década de 1980 através de Ulpiano Bezerra de Menezes.

Brasil: "a) inexistência de um código nacional de catalogação; b) tratamento inadequado de assuntos nos códigos existentes; e, c) imprecisão e contradições das fontes bibliográficas e ausência de bibliografia correntes ao assunto" (SILVA, 2007, p. 3), aspectos não muito diferentes da atual conjuntura museológica nacional. Com o objetivo de ter um sistema nacional de catalogação cooperativa é instituído o Serviço de Intercâmbio de Catalogação, entre as décadas de 1940 e 1950, associado ao Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD), e que mais tarde elabora o Código de Catalogação Nacional. O IBBB, atual IBICT, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, sugere a uniformização do ensino da catalogação.

São organizados eventos que permitem o encontro da comunidade profissional, que ampliam as discussões para a evolução da área e difundem o conhecimento gerado. Além disso, a criação da Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas da informação e instituições (Febab), em julho de 1959, contribui substancialmente para firmar e projetar a área de Biblioteconomia. A existência de diversas comissões e grupos de trabalho é primordial para determinar as práticas apropriadas para o país, sempre em busca da padronização, o que incluiu, por exemplo, as normas de catalogação dos nomes dos autores brasileiros e portugueses, se pelo sobrenome ou pela forma que o autor desejasse. Do mesmo modo, espera-se um movimento por parte dos profissionais de museu que impulse o avanço da documentação museológica brasileira, seja por meio de associações, de contatos internacionais, de participação em conferências e do desenvolvimento de pesquisas, seja por meio de iniciativas individuais, tal como Laura Russo, que trabalhou efetivamente pela melhoria do cenário biblioteconômico, participando da elaboração da proposta de fundação da Febab e de ações que culminaram na lei que regulamenta o exercício profissional, em 1962¹⁹. Anualmente, acontece o Prêmio de Biblioteconomia Paulista Laura Russo, uma forma de reconhecer as atividades de desenvolvimento das esferas profissional e acadêmica, ao mesmo tempo em que a homenageia.

Na década de 1970, há um esforço por parte da comunidade bibliotecária brasileira para se estabelecer uma padronização nacional e uma uniformização do ensino da catalogação. A definição de cabeçalho de assunto e a utilização do sobrenome do autor como campo de entrada são discutidas neste momento. Se em 1980 ainda havia alguma resistência sobre o impacto positivo do intercâmbio de dados, em 1990 a catalogação cooperativa entre bibliotecas nacionais e internacionais é consolidada, ao mesmo tempo que a OCLC (Online Computer Library Center), um dos maiores consórcios de bibliotecas, recebe associações das bibliotecas do Brasil. Em 2000, os catálogos são disponibilizados *on-line*. A internet exige um modo próprio para tratamento da informação e devido a isso surge em Ohio, Estados Unidos, o padrão Dublin Core. Cursos à distância passam a ser oferecidos para que o profissional se atualize sobre as novas tendências, pois conforme relata Silva (2007, p. 17) "as tecnologias da informação moldam as práticas da catalogação, e reconstróem o perfil do catalogador brasileiro".

¹⁹ O curso superior de Biblioteconomia é estabelecido nos anos de 1960.

Ferrez (1991), em trabalho apresentado no *IV Fórum de Museus do Nordeste*, comenta sobre a invisibilidade da documentação por se tratar de um trabalho interno e não prioritário. A autora enfatiza que, embora as recomendações que ela apresenta, como o controle de terminologia, a clareza e a exatidão dos dados, pareçam "óbvias", na verdade não são, pois "a prática da maioria dos nossos museus ainda está longe de assegurar que seus acervos e respectivas informações sejam bem documentadas e facilmente recuperáveis" (FERREZ, 1991), situação que se mantém até os dias de hoje.

Quase dez anos depois, Ferrez, Silva e Shinkado (2000) apresentam em Pittsburgh, um projeto idealizado por Solange Zúñiga, na época diretora do Departamento de Pesquisa e Documentação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), no qual seria criada uma rede de cooperação entre bibliotecas e centros de documentação relacionados à arte. O objetivo era aumentar a disseminação e o uso da informação artística, o que possibilita a ocorrência do *I Seminário de Informação em Arte*, em 1999, do qual participaram pedagogos, museólogos, historiadores, arquivistas e bibliotecários.

Tanto na Museologia como na Biblioteconomia ocorreu a mudança de enfoque do objeto de representação, isto é, da coleção, para o usuário. Este passa a ser a preocupação central de ambas áreas. Afinal, é para ele que as atividades de salvaguarda e de comunicação são direcionadas. Se antes a concentração das instituições estava voltada exclusivamente para a preservação dos objetos, hoje a importância está direcionada para a disseminação do acervo e para o questionamento de como o usuário pretende encontrar a informação de que necessita.

Silva (2007) revela os temas de catalogação mais discutidos pela comunidade profissional de Biblioteconomia. De acordo com o autor, nos anos 1980, as temáticas principais em ordem decrescente são o formato de intercâmbio, a automação, o AACR (Código de Catalogação Anglo-Americano) e os cabeçalhos²⁰. Nos anos 1990 são os formatos de intercâmbio, a automação, a catalogação cooperativa, as aplicações do catálogo e o catálogo *on-line*. Já entre os anos 2000 e 2007, os temas referentes à catalogação de maior destaque foram os metadados²¹, formato de intercâmbio, AACR, automação, biblioteca digital e FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records). Portanto, o formato de intercâmbio é o assunto que mais se manteve em pauta nas últimas décadas.

O AACR é um código de catalogação criado em 1961, na Conferência Internacional sobre os Princípios de Catalogação realizada em Paris. Yassuda (2009, p. 51) questiona se o AACR poderia funcionar nos museus, uma vez que possui normas para descrever objetos tridimensionais. Acontece que este código recomenda que as fontes utilizadas para a descrição sejam retiradas do próprio objeto, o que é válido quando falamos de livro, mas não quando

²⁰ Cabeçalhos são os campos principais utilizados na recuperação do registro e que geralmente apresentam remissivas

²¹ Metadados são as informações utilizadas para a descrição de um objeto com o objetivo de torná-lo recuperável e acessível.

se fala de objetos de museu. Neste caso, as fontes de informações sobre procedência, autor, material, técnica, são externas, ao contrário do livro. Os campos de descrição do AACR são pré-determinados, assim faltariam campos para identificar uma obra de arte, por exemplo.

Tendo em vista a informatização das unidades de informação, o AACR foi reformulado para um padrão de dados que se adequasse à linguagem dos computadores, desta forma a Library of Congress, em 1969, criou o MARC (Machine Readable Cataloging). Logo, este não atende às necessidades da documentação museológica, pois segue o formato do AACR, que é direcionado aos itens bibliográficos.

Ver-se-ão agora alguns aspectos do ensino da Museologia para que se possa entender como se iniciou o ensino da catalogação no Brasil. Em 1922, há o projeto de um curso técnico de Museologia oferecido no Rio de Janeiro pelo Arquivo Nacional, pela Biblioteca Nacional e pelo recém-criado Museu Histórico Nacional. Na grade curricular não havia disciplinas ligadas à documentação. O curso entrou em vigor dez anos depois, em 1932, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, denominado Curso de Museus, de nível técnico e existiu por 40 anos. Seu criador foi Rodolfo Garcia²².

O ensino de Museologia estava sob o comando e a influência de Gustavo Barroso²³, então diretor do Museu, e professor da disciplina "Técnica de Museu", que compreendia o ensino da conservação, restauração e da museologia aplicada. Barroso também foi responsável pela implementação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, em 1934. Entretanto, a Inspetoria é substituída pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937. Um fato significativo para a Museologia no Brasil é a presença de Regina Real, enquanto secretária do ICOM-Br, nos congressos internacionais. Este comitê nacional foi criado em 1948, após a participação de Mário Barata na reunião que fundou o ICOM, em 1946.

O Curso de Museus deixa de ser de nível técnico e transforma-se em um curso de nível superior após conveniar-se com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1951. Em 1979, é transferido para a atual Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Ainda na década de 1970, após transformações ocasionadas na Museologia, pela Mesa de Santiago do Chile, a grade curricular é reformulada e ganha uma abordagem interdisciplinar.

A profissão de Museólogo foi regulamentada em 1984. Neste momento estão em pauta as funções do museu e a atuação da classe profissional. Em 2010, o curso da Universidade Federal da Bahia (UFBA), fundado em 1969, apresenta a disciplina Arquivística, oferecida pelo Departamento de Documentação e Informação, em seu plano curricular.

Em São Paulo, o primeiro curso de Museologia foi oferecido na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). Era um curso de especialização, criado por Waldisa

²² Foi diretor do Museu Histórico Nacional em 1930 e diretor da Biblioteca Nacional em 1932.

²³ O curso de Biblioteconomia, oferecido pela Biblioteca Nacional, já nesta época recebia influências internacionais, conforme aponta Tanus (2013).

Rússio, em 1977, e que se estendeu até 1992. Vale ressaltar que a partir de 1977, o Conselho Federal de Educação impediu a criação de novos cursos de graduação.

Em 2000, há somente três cursos de Museologia no país. Em 2003, a Política Nacional de Museus é implantada. Seis anos depois é a vez da criação do Ibram, instituição que mantém um cadastro atualizado dos museus nacionais com a finalidade de incentivar atividades em conjunto. Em 2013, observou-se o aumento na oferta de cursos - devido ao Plano de Estruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras -, totalizando 14 cursos de graduação, sendo que os oferecidos pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), pela UnB (Universidade de Brasília) e pela UFGRS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) estão vinculados aos departamentos de Ciência da Informação (TANUS, 2013, p. 82). Recentemente, foi aberto o primeiro curso de bacharelado em Museologia em São Paulo e alguns cursos de especialização.

1 HISTÓRICO DA DOCUMENTAÇÃO DO MAC USP E DO ANTIGO MAM

1.1 HISTÓRICO DO MAC USP E DE SEU ACERVO

Na década de 1930, Mário de Andrade e Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, dentre outros entusiastas, sentiam a necessidade da existência de museus de arte moderna (AMARAL, 2006b, p. 240). Nos anos 1940, Milliet mantém a mesma ideia juntamente com Matarazzo Sobrinho que compartilhando do mesmo desejo, funda o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) em 1948. O MAM SP tinha como proposta criar um vínculo entre a arte nacional e a internacional. Entretanto, Lourival Gomes Machado, em documento enviado à diretoria do museu, em 1951, considerava, entre outras coisas, que o museu era ainda carente de uma linha de atuação e de uma política museológica definidas, embora já houvesse conquistado um público com interesses em arte moderna e certo renome internacional (BARBOSA, 1990, p. 15). O acervo era composto não só, mas em parte significativa, de obras provenientes das edições da Bienal de São Paulo, tendo em Matarazzo seu maior patrono e doador, pois, conforme indica Amaral (2006b, p. 240), "foi o mecenato o responsável por nossos principais museus de arte no Brasil contemporâneo".

O homem industrial [Ciccillo Matarazzo] se voltava de preferência às tarefas de contribuir à implantação de entidades culturais. Sua intenção desde 1946/47, ao reunir tão grande número de obras, era a de criação de um museu de arte moderna, antiga ideia cultivada na capital paulista, entre outros, por intelectuais como Sérgio Milliet e o já lembrado Carlos Pinto Alves. (ZANINI, 1977 apud FREIRE, 2013, p. 129)

O museu (1948-1962) é inaugurado no mesmo prédio que o do MASP, na Rua Sete de Abril, número 230. Léon Degand foi seu primeiro diretor, seguido de Lourival Gomes Machado, responsável por duas Bienais. A primeira exposição do museu foi *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. Em 1952, Sérgio Milliet assume a diretoria, momento no qual surge a função de diretor técnico por meio da figura de Wolfgang Pfeiffer (que também foi diretor do MAC USP). Em seguida, veio Paulo Mendes de Almeida e, por fim, Mário Pedrosa assume a direção do museu em 1961.

O MAM de SP vinha com uma carga de animador cultural de uma cidade, veiculador de novas tendências - sobretudo dos anos 50 -, ligado à Bienal de São Paulo que, de fato, modificara fundamentalmente o ambiente das artes visuais em todo o país, atrelando os diversos meios artísticos, se não os mais densos, à informação internacionalista mais recente. (AMARAL, 2006b, p. 261)

Entretanto, após quinze anos de vida, o Museu de Arte Moderna de São Paulo encerrou suas atividades devido, entre outros fatores, a divergências entre a diretoria, "o MAM SP [...] passa por diversos problemas, como a falta de uma sede definitiva, o desvio de todos os recursos financeiros e de pessoal do museu para o evento bianual e a troca constante de diretores" (NASCIMENTO, 2013, p. 193). Mais tarde, sua coleção deu origem a um novo museu. Nascimento (2013, p. 193) completa a opinião de Barbosa (1990), citada anteriormente, ao dizer que a administração do museu não tinha uma política de formação de acervo amplamente definida e vivia "em uma grande confusão entre o público e o privado". Isto é, ainda que posteriormente Zanini, no MAC USP, produzira uma política de atualização das coleções, o antigo MAM se encontrava cada vez mais ocupado com a organização da Bienal, de modo que o tempo destinado às atividades para o desenvolvimento do museu diminuía. No entanto, pesquisas²⁴ mais recentes consideram que havia racionalização na escolha das obras que originaram o museu, obras essas que eram selecionadas por especialistas. Isso demonstra que, apesar de não ter havido uma política formalizada, existiu uma preocupação quanto à constituição do acervo.

Diante desse cenário de conflitos internos, o acervo do antigo MAM é doado para a Universidade de São Paulo, o que não significa que a coleção receba o tratamento e reconhecimento adequados, pois, de acordo com Chiarelli (2011, p. 241), a USP "não estava preparada e nem, de fato, interessada em administrar" este conjunto de obras. A Universidade parecia não ter noção de que passava a possuir "como herança, a história da constituição da primeira coleção especializada em arte do século XX na América Latina" (GONÇALVES, 1994, p. 585). A coleção do MAC USP é "patrimônio do país, única coleção no Brasil de arte contemporânea internacional, e que complementa, em nossa capital, com felicidade, o panorama do fazer artístico do mundo ocidental" (AMARAL, 2006b, p. 196), Magalhães (2015a, p. 26) completa ao dizer que "entre 1962 e 1963, a USP passava a responder pelos acervos histórico-artísticos mais relevantes para se entender o processo de modernização do país, ao mesmo tempo em que reafirmava os esforços empreendidos pela elite local para proclamar-se como centro produtor da cultura brasileira".

O primeiro Conselho Consultivo do MAC USP foi formado em 1963 por Cândido Lima da Silva Dias, Pedro de Alcântara Marcondes Machado e Sérgio Buarque de Holanda. Walter Zanini, que estudou História da Arte e Museologia na Europa, ficou encarregado da direção do museu (MOTTA, 2009), isto é, foi designado como seu "conservador e supervisor".

O quadro de funcionários do museu nos seus primeiros anos era pequeno,

a ambição do projeto de criação do Museu de Arte Contemporânea e a complexidade daquela empreitada contrastava com o reduzido grupo de funcionários

²⁴ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil* (Tese de livre-docência). São Paulo: MAC USP, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/pt-br.php>>. Acesso em: 10.jun.2015.

envolvidos na sua implantação. A equipe de Zanini resumia-se a uma secretária (e para isso também teve a colaboração de sua esposa e companheira de vida, Neusa), um montador, um motorista, na linha faz-tudo, Hironie Ciafreis, depois Elvira Vernaschi [hoje, Historiadora e Crítica de Arte], Harumi Yamagishi e Hisao Tode na biblioteca e mais alguns poucos funcionários para limpeza e segurança (FREIRE, 2013, p. 26).

Daisy Peccinini (Chefe da Divisão Técnico-Científico do Acervo entre 2002 e 2003 e Diretora da Divisão Científica do MAC USP entre 1994 e 1998) e Aracy Amaral participaram da formação do museu ainda enquanto alunas da USP e, posteriormente, foram também orientandas de Zanini, produzindo as primeiras pesquisas em História da Arte na Universidade. Ambas tornaram-se funcionárias do museu. Gabriela Wilder e Annateresa Fabris também participaram dos momentos iniciais do MAC USP (FREIRE, 2013, p. 26).

A gestão de Zanini é marcada por um pensamento positivo de transformação, embora a Universidade sempre tornava lentas as decisões por questões burocráticas e ainda se vivia em um momento de repressão (FREIRE, 2013, p. 16). O documento *Programa de Necessidades para o Museu* foi criado por Zanini em 18 de outubro de 1973, no qual é possível ter conhecimento sobre suas ideias para o futuro do museu, entre as quais a criação de uma biblioteca, de um Núcleo Operacional e de um Centro de Documentação e Informação "destinado a reunir amplos e diversos tipos de materiais sobre a atividade artística" (ZANINI, 1978 apud FREIRE, 2013, p.209). O Centro de Documentação ficaria ao lado da Biblioteca, ocupando 250 m², com espaço para fichários, material escrito, arquivos de vídeo e áudio e uma sala para estudos. Constava no programa, ainda, dois compartimentos, um de som e outro para captação de imagens (ZANINI 1978 apud FREIRE, 2013, p.210). Assim, o programa considerava as necessidades do MAC no campus da USP.

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) nasceu, então, em 1963 a partir da doação do acervo do antigo MAM à Universidade feita por Ciccillo Matarazzo, tendo Walter Zanini como seu primeiro diretor. Os processos da doação são três, o primeiro tem início ainda em setembro de 1962 (Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho), contendo 429 obras. Em 1963, doação de 19 obras do casal Matarazzo que é efetivada em 1973. E, ainda em 1963, a doação do acervo do antigo MAM com 1.243 obras.

O MAC USP foi o primeiro do gênero no país, "os MAC's no Brasil foram criados a partir da década de 1960, com forte impulso na década de 1990, com vínculos estaduais e municipais" (MOTTA, 2009, p. 18), sem falar da influência do MoMA-NY nos museus de arte do país. A autora (2009, p. 51) ainda afirma que o nome MAC foi dado ao museu sem haver intenção específica.

Quanto à sua localização, de acordo com Freire (2013, p. 25), o museu não tinha um espaço definido no Pavilhão da Bienal, de modo que suas primeiras exposições ocorreram em outras instituições como a Faculdade de Arquitetura da USP e a Fundação Armando Álvares

Penteado (FAAP). O museu com instalações provisórias

permanecia com toda a precariedade implícita nesse fato, no Parque Ibirapuera, no mesmo pavilhão que abriga as Bienais, num edifício próprio da Prefeitura Municipal de São Paulo, que cederia ao MAC seu terceiro andar enquanto a Universidade não construísse sua sede própria, como se esperava desde sua criação (AMARAL, 2006b, p. 262)

O MAM SP que havia fechado em 1962, cinco anos depois obtém o antigo Pavilhão Bahia, no Parque Ibirapuera, para abrigar suas atividades. (NASCIMENTO, 2013, p. 194). Enquanto que em 1983, finalmente, o Museu de Arte Contemporânea transferiu-se para a Universidade, quando o prédio para abrigá-lo começou a ser construído.

Walter Zanini atuou na direção do museu de 1963 a 1978 e seu objetivo principal era a atualização do acervo. Wolfgang Pfeiffer, segundo diretor, esteve na direção do museu entre 1978 e 1982 e entendia o museu não como um lugar de experimentação, mas destinado a atender à arte consagrada. Na terceira gestão, de Aracy Amaral (1982-1986), criou-se a Associação dos Amigos do MAC e as Divisões Cultural, Administrativa e Científica. Dentro dessa, foi implantada a Seção de Catalogação, em 1985. Em seguida, Ana Mae Barbosa (1986-1993) completa as divisões com a de Pesquisadores, de Arte-Educação e de Comunicação Visual. O museu contava com 118 funcionários na gestão de Ana Mae Barbosa e sua principal missão era alcançar as diversas camadas sociais. As demais direções são representadas por Lisbeth Rebollo Gonçalves (entre 1994 e 1998 e novamente de 2006 a 2010); José Teixeira Coelho Neto (1998-2002); Elza Ajzenberg (2002-2006); Tadeu Chiarelli (2010-2014) e atualmente o museu é dirigido por Hugo Segawa.

1.2 A COLEÇÃO

O acervo do MAC USP é constituído, como dito anteriormente, pela doação do acervo do antigo MAM, por obras provenientes das Bienais de Arte de São Paulo e por obras de arte moderna e contemporânea, nacionais e internacionais, angariadas, principalmente, por meio de doações. Entre elas, doação de 564 obras em papel de Emiliano Di Cavalcanti; 13 obras e 25 gravuras doadas por Nelson Rockefeller²⁵, em 1946 e 1950, respectivamente; doações de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, sendo 429 obras apenas de Matarazzo e 19 do casal; uma permuta feita no ano de 1972 com a Tate Gallery de Londres; cerca de 1.500 obras de arte conceitual; as 71 pinturas de artistas ligados à noção de Novecento italiano, adquiridas inicialmente graças a intermediários, entre 1946 e 1947, que estão incluídas no total de 1.243 obras do antigo MAM; e, doação de 61 peças nacionais por Pola Rezende, em 1972 (ZANINI, 1973, p. 6), entre outras doações. Das mais de onze mil obras do acervo, aproximadamente metade é

²⁵ Foi patrono e membro do conselho do Museum of Modern Art, MoMA.

de Arte Contemporânea, sendo as demais de Arte Moderna. A atualização do acervo, conforme apresentado, foi uma preocupação constante durante a gestão de Walter Zanini. Todavia, com a transferência²⁶ do acervo do antigo MAM para a Universidade,

o novo museu não se beneficiou mais dos prêmios aquisição das Bienais de São Paulo. A principal fonte financeira para a aquisição de obras ficou por conta da reitoria da USP, que não conseguiu estabelecer um **fluxo contínuo de recursos**, dificultando a compra de novas obras e demandando esforços dos diferentes diretores para a atualização do acervo (MOTTA, 2009, p. 232).
[grifo meu]

Nos anos 1960 a arte rompe com os suportes tradicionais - pintura, escultura e gravura - para dar espaço a uma arte de experimentação por vezes desprovida de autoria, incluindo a Arte Conceitual e as novas mídias. Portanto, uma problemática que se instaura diz respeito justamente às obras que não se adequam à divisão desenho/pintura/objeto tridimensional como as criadas pelo grupo *Casa 7*, por exemplo, ou como "a tela monocromática cortada a navalhadas, de Fontana (1965), [que] é uma eloquente afirmação da pintura/objeto, mantendo sua integridade e absorvendo os cortes como parte de sua estrutura" (BARBOSA, 1990, p. 37). Esta nova estrutura da arte, de utilização de diversas técnicas, formas e materiais, faz repensar os métodos de catalogação que estão formatados conforme a divisão tradicional. Os materiais não são mais somente o bronze ou a pedra, mas também o ferro, o vidro, o plástico, o aço, entre outros. Novos questionamentos sobre a arte implicam em novas maneiras de documentá-la. As técnicas tradicionais voltam à cena na década de 1980.

Além da problematização criada pela arte contemporânea, o estudo sobre as coleções iniciais do MAC USP torna-se difícil uma vez que a documentação sobre as obras estão dispersas entre várias instituições (MAM, Fundação Bienal e MAC USP - até mesmo no MASP). "No momento da doação à Universidade foram transferidos documentos que atestavam a procedência das obras, outros que se referiam às atividades em andamento" (NASCIMENTO, 2013, p. 202), mas que são insuficientes²⁷. Observa-se, já durante as atividades do antigo MAM, que a organização desses documentos não se dava de maneira adequada, refletindo nas ações documentais atuais e prejudicando a realização de pesquisas,

os acervos documentais gerados pelo MAM SP e pela Bienal [...] foram desmembrados entre a Fundação Bienal e o MAC USP. A maior parte do arquivo do MAM SP ficou em posse da Bienal de São Paulo. Parte foi transferida para o MAC USP com a documentação relativa ao acervo artístico. O MAM SP

²⁶Foi feito um inventário em 1963 durante essa transferência.

²⁷ Outro ponto é que a documentação referente aos processos com os instrumentos de doação ficou sob a responsabilidade da administração central da USP em vez de ficar sob os cuidados direto do museu. Assim, os documentos eram tratados de acordo com a tabela de temporalidade estabelecida pelos funcionários do arquivo da USP e em algum momento seriam descartados, gerando um problema para as atividades do museu, lugar no qual o documento dever ser guardado permanentemente.

possui basicamente catálogos e convites do antigo MAM, cópias de alguns documentos e material proveniente de fundos privados (NASCIMENTO, 2013, p. 194).

Ao longo das gestões do museu, obras foram adquiridas (Figura 1). Até julho de 1988 havia por volta de 4.323 obras relacionadas pela Divisão Científica, sendo cerca de 3.120 de nacionalidade brasileira. Não estavam calculadas neste total, as obras de arte conceitual (AMARAL, 2006b, p. 275).

O total de obras catalogadas até maio de 2014 é de 8.618, sendo que a maior parte pertence às incorporações realizadas entre 1963 e 1978 devido às já existentes fichas catalográficas do acervo proveniente do antigo MAM, reutilizadas pelo MAC USP para atualização dos dados. Os instrumentos elaborados pelo antigo MAM para o tratamento e a organização da informação da coleção, descobertos até o momento, são uma lista datilografada de 15 páginas contendo as obras do acervo e dois livros de tombo (MAGALHÃES, 2012), além das fichas catalográficas, datadas de ca. 1959.

Portanto, são importantes as decisões tomadas para reaver as práticas documentais sobre as coleções do museu, como aconteceu durante a gestão de Aracy Amaral:

O inventário da coleção do MAC, em fase de revisão, assim como o resgate de seu arquivo morto após 1983, passou a fornecer informações seguras sobre a origem das peças, as predileções de um tempo, ou o gosto de uma época. Igualmente o livro de memórias de Yolanda Penteado nos fornece pistas sobre a forma de reunião das obras que seriam as primeiras aquisições do MAM de São Paulo (AMARAL, 2006b, p. 265).

Contudo, pesquisas de Ana Gonçalves Magalhães, docente e curadora do museu (Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica), apontam que as coleções Matarazzo e Yolanda Penteado não foram criadas com base em gosto pessoal, "a pesquisa pôs abaixo uma leitura, de certo modo já cristalizada, das coleções Matarazzo como coleções de gosto pessoal" (MAGALHÃES, 2013a, p. 8). O casal já teria em mente a construção de um museu.

Ana Magalhães e Andréa Cortez Alves, por meio da pesquisa realizada no setor de catalogação do museu, perceberam que 71 obras haviam sido compradas no mesmo período e que essas foram as primeiras obras adquiridas por Matarazzo, com a ajuda de intermediários. Neste momento, Magalhães compreende que esse conjunto de obras não se tratava de uma coleção particular. (MAGALHÃES, 2015b). Isso foi revelador porque sempre se entendeu que o MAC USP foi constituído a partir da coleção privada de seu patrono, além da doação do acervo do antigo MAM.

Figura 1 - Gráfico com as obras incorporadas por Gestão.

Fonte: elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pela Documentalista de Acervo do MAC USP, Michelle Alencar (maio de 2014).

Em Lourenço (1999), nota-se que os museus brasileiros têm limitações em suas atividades documentais, refletidas na política de acervo, na falta de profissionais especializados e de um setor de documentação com banco de dados adequado. Enquanto a organização do arquivo morto do MAC USP se dá a partir de 1983 (ou seja, 20 anos após a criação do museu), a informatização de seu acervo começa em 1985 e três catálogos gerais são publicados. O primeiro, em 1973, organizado por Walter Zanini; o segundo, em 1988, *Perfil de um Acervo*, de Aracy Amaral; e o terceiro, em 1990, de Ana Mae Barbosa.

Ana Magalhães é contratada pela Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do museu, em 2008, tendo como uma de suas funções imediatas a atualização do catálogo geral do acervo. É importante ressaltar que nesse mesmo ano há a contratação de mais um funcionário para compor a Seção de Catalogação do MAC USP, que até então contava somente com uma pessoa, e em 2012 há a transferência de uma profissional da área de TI, que começa a atualizar a infraestrutura de banco de dados do museu.

1.3 MUSEU UNIVERSITÁRIO: O SUGIMENTO DOS MUSEUS DA USP

Em 2000, segundo Almeida e Martins (2000) havia no país mais de 120 museus universitários, sendo 49 pertencentes às universidades públicas federais e 54 às universidades públicas estaduais. Entre os museus universitários, 54 eram de ciências naturais, 33 de história, 28 de antropologia, 16 de arte e 5 de outros temas. Deste conjunto, 33 museus pertencem à USP, no entanto, apenas 4 são considerados oficialmente museus e possuem a mesma autonomia que as unidades de ensino.

Em 1982, de acordo com o Regimento dos Museus da USP, o MAC passa por modificações em sua organização. O Conselho administrativo e a Diretoria são os órgãos diretivos e existem a Divisão administrativa, a cultural e a científica. A partir do novo regimento de 1997, o MAC USP é considerado um órgão de integração da USP²⁸ e passa a ser vinculado à Coordenação de Museus, que deixa de existir em 2010. O conselho deliberativo, a diretoria, as divisões técnico-científicas de acervo, de educação, de educação em arte e de pesquisa em arte - teoria e crítica - são definidos neste momento (KARPINSCKI, 2013, p. 238).

Como dito, além do MAC USP, a Universidade possui outros museus, o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE)²⁹; o Museu de Zoologia, criado em 1969 e o Museu Paulista, aberto em 1893 e vinculado à Universidade desde 1934 (ano de criação da USP). No mesmo ano de inauguração do MAC USP, houve o início da integração dos museus à Universidade (BRANDÃO; COSTA, 2007, p. 209).

Durante dois anos, de 1987 a 1989, os funcionários dos museus da USP criaram um grupo em que discutiam semanalmente sobre os problemas institucionais. Com isso, criaram um "importante painel sobre o papel de museus universitários, seu potencial e as etapas de um percurso que lhes permitiria atingir seu patamar de ação desejável, em especial face à realidade da Universidade" (BRANDÃO; COSTA, 2007, p. 210). A conclusão a que chegaram é de que os museus levam vantagens ao pertencer a uma universidade.

A falta de reconhecimento do valor dos museus pela USP, que não dá a devida atenção às artes e tampouco incentiva a criação de um instituto exclusivo³⁰ destinado a seu ensino, demonstra o despreço direcionado a essa área, conforme afirmam Chiarelli (2011) e Freire (2013). Os museus da Universidade encontram dificuldades com relação à representatividade em reuniões e conselhos. Existe apenas um representante dos museus no Conselho Universitário, eleito pelos seus Diretores; um representante de cada um dos museus no Conselho de Pesquisa; um representante no Conselho de Graduação e um representante docente das Comissões de Pós-Graduação dos museus no Conselho de Pós-Graduação. Já os diretores das instituições estão presentes no Conselho de Cultura e Extensão Universitária (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1988).

Caberia aos museus e institutos estimular as discussões que lhes são pertinentes, e de interesse comum, e contribuir entre si para o aperfeiçoamento de suas atividades, como a difusão e a produção de conhecimento, e cumprimento de sua missão, visto que nenhum apoio externo é oferecido.

²⁸ Os órgãos de integração da USP são quatro museus (o Museu de Arqueologia e Etnologia, o Museu de Arte Contemporânea, o Museu Paulista e o Museu de Zoologia) e cinco institutos especializados (o Centro de Biologia Marinha, o Centro de Energia Nuclear na Agricultura, o Instituto de Eletrotécnica e Energia, o Instituto de Estudos Avançados e o Instituto de Estudos Brasileiros).

²⁹ De acordo com Brandão e Costa (2007, p. 210), o MAE USP foi fundado em 1964 como Museu de Arte e Arqueologia. Em 1989, o Instituto de Pré-História, criado em 1962, foi integrado ao MAE USP.

³⁰ O único curso de História da Arte no nível de graduação no estado de São Paulo foi aberto em 2009 na Unifesp.

Na história de nosso Museu [o MAC USP] não houve qualquer participação do Estado, nenhuma política de ação efetiva de teor público, embora se possa visualizar na experiência do Departamento de Cultura - criado em 1935, no município de São Paulo, através do projeto intelectual de personalidades como Paulo Duarte, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, entre outros - uma primeira tomada de consciência da necessidade de uma ação organizada voltada para a arte moderna. Pensava-se num modelo de Museu que produzisse a formação e a informação atualizada do conhecimento artístico contemporâneo. (GONÇALVES, 1994, p. 585).

O MAC USP é, portanto, um museu universitário³¹. Contudo, Amaral (2006b, p. 207) afirma que o museu *de* universidade é mais comum no Brasil do que os *museus universitários* de fato, como acontece nos Estados Unidos. Há uma discussão de longa data na Universidade de São Paulo em criar um Instituto de Artes e um curso de História da Arte que tivesse ligação com o MAC USP. Pese, ainda, o ressentimento relatado por Belluzzo (2011, p. 66) sobre a falta de oferta de cursos em História da Arte que esbarra nos problemas de criação e gestão de arquivos de museus,

desnecessário fazer notar, mais uma vez, a complexa situação em que se encontram distribuídas, no país, as informações necessárias ao desenvolvimento da pesquisa em história da arte como campo de conhecimento. Só recentemente a atenção veio recair sobre as bibliotecas especializadas e os arquivos de pesquisa, ressentindo-se de modo geral da ausência de formação especializada em história da arte, pelas universidades brasileiras. (BELLUZZO, 2011, p. 66)

Segundo Willumson (2000, p. 15), historiador da arte e ex-professor da Universidade de Califórnia, os museus universitários dos Estados Unidos têm apoio de um departamento específico. Realidade distinta do MAC USP, desvinculado de qualquer faculdade, departamento ou instituto³². No ano em que o MAC USP é criado não existiam cursos de graduação e pós-graduação em arte na USP, e até hoje não foi criado na Universidade nenhum instituto destinado à essa área. Por outro lado, Amaral (2006b, p. 264) defende a ideia de que

³¹ O MAC USP ao ser vinculado à Universidade depende de decisões da reitoria para dar seguimento a determinadas atividades. Outras categorias de museus são aqueles da esfera estadual pertencentes à Secretaria de Estado da Cultura, caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo (no estado de São Paulo são 18 museus com esse *status*) e os museus federais sob responsabilidade do Ibram (no total são 29, entre eles o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro). Assim, cada um possui sua política de gestão de acordo com a instituição à qual está subordinada. O Cadastro Nacional de Museus do Ibram delimitou oito categorias de natureza administrativa: federal, estadual, municipal, associação, empresa, fundação, sociedade e outra (que engloba organizações religiosas, partidos políticos, entidades sem fins lucrativos e museus particulares). Entre os 1.500 museus cadastrados, 41,1% são municipais (MUSEUS EM NÚMEROS, 2011, p.63).

³² A graduação em Educação Artística na USP é criada em 1972, na Escola de Comunicação e Artes (ECA USP). Nesse mesmo ano, o mestrado em História da Arte, que foi inaugurado no departamento de História em 1968, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH USP), foi transferido para a ECA USP e em 1980 foi aberto o doutorado na mesma Escola. (ZANINI, 1994, p. 488). Antes disso, o que havia eram disciplinas de História da Arte ministradas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU USP), a partir da década de 1950.

o MAC transcende em muito a Universidade pelo valor de sua coleção e por sua atuação ao longo das décadas, e uma vinculação que afete sua plena autonomia não seria nunca desejável neste Museu que, na verdade, é um patrimônio nacional como acervo artístico, ao lado das coleções do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu de Arte de São Paulo.

Ainda assim, de acordo Amaral (2006b, p. 208), os mais de cem museus universitários sobre arte dos EUA também sofrem e se preocupam com alguns problemas, como o número de visitantes. Uma exceção fica por conta da Yale Art Gallery.

Para Zanini (1978 apud FREIRE, 2013, p.208), os museus da USP deveriam ter vínculos com os departamentos que se enquadram na mesma área de conhecimento³³. Todavia, segundo Almeida³⁴ e Martins (2000, p.32), para compensar a inexistência da relação entre o MAC USP e um departamento de arte, o museu chegou a propor a criação de quatro cursos de extensão sobre arte. Hoje, o museu oferece, na graduação, disciplinas optativas abertas aos alunos de todos os cursos, e disciplinas para os programas de pós-graduação interunidades em História da arte e em Museologia.

Amaral (2006b, p. 209) manifestava preocupação com o assunto ao se perguntar sobre as atribuições específicas de um museu de universidade. Em seguida, responde:

vejo como dado enriquecedor para um museu de arte dentro da Universidade, sua articulação com a comunidade a partir de: pesquisa, publicações, cursos e exposições. [...] Sem a pesquisa não vejo a possibilidade do desenvolvimento de um trabalho de ponta dentro de um museu, pois encaro a pesquisa como forma de renovação de conhecimento (AMARAL, 2006b, p. 210)

Do mesmo modo pensa Stanbury (2000, p. 6), que possui bastante experiência em museus de universidade, um dos fundadores da associação de museus universitários da Austrália, que propõe em 1998, durante um encontro do ICOM, a criação de um subgrupo para essa categoria³⁵. Para ele, o museu universitário é um lugar de pesquisa - uma vez que está em uma posição privilegiada do saber, que além do público externo possui a comunidade acadêmica como público particular - que deve acompanhar a evolução das disciplinas ofertadas na universidade e criar exposições para atrair novos visitantes.

Willumson (2000, p. 17-18) reforça que o museu universitário deve comprometer-se com o seu público. Além disso, deve estar atento ao seu regimento de forma que não esteja associado somente à educação, como se fosse uma escola, e sua programação deve incorporar o diálogo

³³"O Museu de Arte Contemporânea integra a Universidade e nos termos do parágrafo 1º do Art. 8 do Estatuto deve manter relações com os departamentos que lhe são a fins, visando tanto atividades de pesquisas como didáticas" (ZANINI, 1978 apud FREIRE, 2013, p.208).

³⁴ Adriana Mortara Almeida, representante de São Paulo no conselho de administração do ICOM Brasil.

³⁵ Na edição da revista *Museum Internacional*, na qual o artigo de Stanbury foi publicado, as autoras Almeida e Martins (2000) fazem menção a uma lista virtual de museus universitários criada para divulgação dos mesmos: <<http://www.lib.mq.edu.au/mcm/world/>>, mas que está indisponível.

atual da universidade. Todavia, o museu universitário, na ausência de políticas bem definidas e na falta de apoio da direção da universidade, pode ficar dependente da iniciativa individual de determinados profissionais, conforme aponta Weeks (2000, p. 10, tradução nossa), "um técnico com grande dedicação, um conferencista entusiasta ou um diretor de departamento receptivo podem ter uma influência decisiva no auge ou na estagnação de um museu". Isso acaba por ratificar, mais uma vez, que a importância dada aos museus parte exclusivamente das equipes que neles atuam. Essa questão também está presente na fala de Zanini (1994, p. 488):

Elemento da mais alta importância a considerar no espaço ganho pelas artes na USP é a introdução de coleções de arte e arqueologia nos anos 60, na gestão de Ulhôa Cintra. Além do fato em si do que representam esses acervos relevantes, no que diz respeito ao ensino e à difusão da arte e dos estudos arqueológicos (instalados na USP na década de 60), sua presença tem sido de inestimável valor para cursos das mais variadas naturezas no decorrer dos últimos 30 anos. O MAC e o MAE, aos quais se acrescenta o IEB, formam um tripé nesse sentido, incluindo-se os serviços de orientação pedagógica que prestam no atendimento ao público em geral. (ZANINI, 1994, p. 488)

Conclui-se, então, que os museus universitários têm primordialmente fins educativos e de investigação, contribuindo com a formação de toda a comunidade acadêmica. É também a partir da pesquisa que nascem as necessidades e os critérios que nortearão as atividades documentais, como será visto mais tarde.

Stanbury (2000, p. 8) ainda relata sobre a localização dos museus que poderia oferecer mais visibilidade às suas atividades. Na USP, ouve-se falar sobre a praça dos museus que reuniria em um só local alguns dos museus da Universidade, que, no entanto, até hoje, não passa de mais um projeto.³⁶

1.4 LOCALIZAÇÃO DO MUSEU

Para Motta (2009, p.129), o perfil de um museu, entre outros aspectos, tem estreita ligação com o local no qual está instalado, assim entende-se que o museu dentro da Cidade Universitária prioriza as atividades de pesquisa e que, por consequência, sua equipe cresce com esta capacitação. O departamento de ação educativa do MAC USP, nos anos 2000, consciente da necessidade de atrair a comunidade universitária, ofertou atividades como consulta *on-line* de informações sobre a coleção, oficinas de desenho e interpretação das obras. Contudo, dentro do campus, o museu não consegue atrair o público em geral, por problemas de distância e segurança, além de não estar aberto aos domingos (ALMEIDA; MARTINS, 2000, p. 31). O MAC USP quando localizado no campus

³⁶ Este projeto, denominado Core, foi feito por Mário Pedrosa. O Core é uma estrutura, em formato de centro cultural e que teria um compromisso direto com as artes dentro da Universidade.

estabelece um contexto urbano singular, de certa forma isolado do restante da cidade. Isso tem sido reforçado nos últimos anos, com o fechamento parcial dos portões da Universidade aos finais de semana, impossibilitando o livre acesso da população e dificultando a ação institucional dos museus ali instalados. Na Cidade Universitária há duas entidades que potencialmente poderiam estabelecer algum tipo de intercâmbio, localizadas a menos de um quilômetro do MAC USP: o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), que possui acervo artístico com ênfase no moderno, e o Paço das Artes, galeria de artes do Estado de São Paulo voltada à difusão da arte contemporânea nacional e internacional (MOTTA, 2009, p. 127).

No Reino Unido, por exemplo, há aproximadamente 400 museus, galerias e coleções universitárias, porém alguns deles não estão localizados próximo de seus campi. (WEEKS, 2000, p. 11). No artigo "La soledad del conservador del museo universitario", a autora diz que os museus britânicos não são uma prioridade para as universidades que os abrigam e, em geral, os funcionários desses museus muitas vezes possuem objetivos incompatíveis com o restante da instituição acadêmica.

Na visão de Zanini (1978 apud FREIRE, 2013, p.209), o museu no campus atrairia um público variado, tanto a comunidade acadêmica como visitantes externos. O pensamento de Amaral (2010) com relação à localização do museu é de que ele deveria estar diretamente envolvido com os estudantes, funcionários e docentes, ou seja, deveria estar perto deste público para que ele pudesse frequentá-lo regularmente. Deste modo, o melhor para o museu é estar situado na Cidade Universitária. Levar o MAC USP para o campus foi um grande desafio para a gestão de Aracy Amaral, até que em 1983 conseguiu-se um espaço provisório no mesmo prédio da reitoria, denominado Maquinho. Ali foi possível deixar algumas obras em exposição. Apesar deste feito, nas próprias palavras de Amaral (2010, p. 120), "a Universidade nunca se interessou pelo MAC USP". Assim, o museu, embora próximo da comunidade, continuou relegado, estabelecido de forma improvisada até o ano de 1992.

Essa foi a minha derrota porque a Universidade nunca se interessou pelo MAC USP. Infelizmente. Mas então, como fazer isso? A minha ideia era: vamos construir o museu na Cidade Universitária e sair do parque Ibirapuera, ou durante algum tempo permanecer no parque Ibirapuera e ter um pé na USP para que os funcionários, os estudantes, os professores passem a frequentar assiduamente o MAC USP (AMARAL, 2010, p. 120).

Em 1983, o MAC USP, então, transfere-se para a Cidade Universitária em um espaço provisório e, em 1992, passa a ter uma sede própria. Para Aracy Amaral (2003 apud MOTTA, 2009, p.137) mesmo se o Core da USP fosse concretizado, talvez ele não teria transformado a condição das artes na Universidade. Motta (2009) defende que o museu deve estar próximo da comunidade, para ter uma relação mais estreita com seu público.

Depois de instalado definitivamente em 1992, o museu passou por uma reforma no início dos anos 2000. Até que a reforma fosse concluída, o museu voltou novamente para o Maquinho,

onde permaneceu cerca de dois anos. Nessa mesma época, foi realizado um concurso internacional de projeto de arquitetura do museu para uma futura sede na Barra Funda, projeto que esteve vinculado ao MinC e não se concretizou.

Em 2012, depois de dois anos de reforma para adaptações às condições de infraestrutura de um museu, o prédio do antigo Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo, Detran, é cedido para uso do MAC USP. No ano seguinte, ao completar 50 anos, o museu ali se instala, retornando à região do parque Ibirapuera.

1.5 HISTÓRICO DA CATALOGAÇÃO NO MAC USP

A história da documentação do acervo do MAC USP está diretamente ligada à história da documentação praticada no antigo MAM. Durante seus primeiros vinte anos (gestões de Walter Zanini e Wolfgang Pfeiffer), o MAC USP praticamente continuou a seguir os métodos de registro do antigo museu, mas a situação se inverte a partir da gestão de Aracy Amaral. Entretanto, após sua saída, só mais tarde o museu volta a se preocupar com essa questão.

1.5.1 1948-1962: catalogação no antigo MAM

O antigo MAM funcionou de 1948 a 1962 com reabertura em 1968. Compõe a documentação do antigo MAM a lista datilografada feita por Eva Lieblich Fernandes, provavelmente em 1951, além de dois tipos de livro de tombo, o primeiro apresenta as obras separadas entre pintura, escultura e gravura³⁷ e por ordem alfabética do sobrenome do autor, enquanto que o segundo livro de tombo está dividido em dois fichários separados por suporte (pintura e escultura em um deles e gravura ocupando o outro fichário). Estes livros de tombo são provavelmente datados entre 1960 e 1962. E há também as fichas catalográficas do antigo MAM feitas em papel (MAGALHÃES, 2011b). Nos livros de tombo

(...) encontramos, além das obras inicialmente adquiridas pelo casal Matarazzo, os prêmios-aquisição e doações para o antigo MAM ao longo da década de 1950, a exemplo das obras em papel de Emiliano Di Cavalcanti. Os livros possuem duas versões. Na primeira, de um volume só, as obras entram em ordem alfabética por sobrenome do artista e são separadas por tipo de suporte (pintura, escultura, gravura - que inclui toda sorte de obras em papel) e pelas categorias "Brasileira" e "Estrangeira". Tal classificação gera um número de inventário das obras do antigo MAM. A segunda versão do livro de tombo é formada por dois volumes (dessa vez separados por suporte): um volume cataloga pinturas e esculturas, e outro, as obras em papel - genericamente chamadas de "gravura". (MAGALHÃES, 2011b, p. 204)

³⁷ Gravura, "nesse contexto, designava toda sorte de obra sobre suporte de papel (colagem, desenho, gravura em metal, xilogravura, aquarela etc.)" (MAGALHÃES, 2012, p. 86).

Na lista datilografada estão registradas as primeiras obras estrangeiras do museu compradas por Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo no período entre 1946 e 1947, nela as obras têm uma descrição básica, "cuja organização inicia-se pelo sobrenome, seguido do nome do artista, com dados do título da obra, ano, dimensões, técnica, procedência e histórico de exposições" (MAGALHÃES, 2012, p. 86).

Em "Um depoimento: três experiências de trabalho" do *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, Aracy Amaral, antes de assumir a direção do MAC USP, declara ter apresentado um projeto de trabalho:

Fiz um projeto de trabalho e tentei seguir à risca esse projeto. Qual é a vantagem, eu considero, de se apresentar um projeto de trabalho, no caso assim, antes de assumir uma direção? É porque, de certa forma, você assume um compromisso com aquela entidade, tendo em vista as lacunas que você observou que ela tinha. (2010, p. 113)

Aracy Amaral foi convidada pelo então reitor, o professor Hélio Guerra Vieira, para trabalhar no MAC USP e já na década de 1960 havia sido assistente de direção de Walter Zanini (AMARAL, 2010, p. 119). A ex-diretora aponta, durante sua gestão, para a necessidade de estruturação do museu, inclusive, de aumento do quadro de funcionários que de 16 passou para 66. A preocupação maior, todavia, era fazer que a Universidade entendesse a importância da existência do museu e que contribuísse para o seu desenvolvimento. Além, claro, de ter o museu próximo e aberto à comunidade universitária.

Eva Lieblich Fernandes trabalhou nas empresas Matarazzo e no antigo MAM entre 1947 e 1952. Aproximadamente em 1951, Etelvina Chamis foi contratada para trabalhar nesse museu.

No antigo MAM, Eva Fernandes foi assistente de Lourival Gomes Machado e Etelvina Chamis foi sua secretária. Fernandes participou brevemente da catalogação das obras e embora as conhecesse, não existia nenhum modelo para registro. Ela anotava dados como data, dimensão, estado de conservação e histórico de exposições da obra. Provavelmente, essa foi a primeira catalogação do antigo MAM datada de 1951 aproximadamente, que envolve as obras de pintores italianos. Essa data provável surgiu a partir de entrevista feita com Eva Fernandes, por Ana Magalhães em 2010.

A partir de pesquisa realizada por Magalhães (2015a, p. 39) sobre a documentação do antigo MAM foram encontrados "controles mais ou menos sistemáticos do inventário do acervo e procedimentos de conservação" elaborados por Etelvina Chamis e nos quais constam, por exemplo, registros sobre os empréstimos das obras. De acordo com Eva Lieblich Fernandes (2010), não havia organização com relação à documentação das obras, no entanto, era comum que o museu publicasse catálogos das exposições como meio de difusão.

Magalhães (2015a, p. 38) aponta, ainda, que durante a pesquisa foi observado que as

fichas do antigo MAM foram reutilizadas pelo MAC USP. Em 1985, essas fichas atualizadas do antigo MAM serviram para a revisão catalográfica, quando também foi produzida uma ficha própria para o MAC USP. Magalhães (apud SALSZTEIN, 2015) diz que em muitos dos documentos do antigo MAM há o reconhecimento da letra de Elvira Vernaschi, incluindo as anotações à caneta nas fichas do antigo MAM.

Em 1973 é feito o primeiro inventário do acervo para a construção do catálogo geral do museu. Na gestão de Aracy Amaral (1982-1986), Cristina Cabral começa a atuar na Divisão Científica quando então estava em andamento a primeira revisão catalográfica do acervo e sendo elaborada a primeira ficha catalográfica do MAC USP com base nas fichas do antigo MAM.

Em 2008, o segundo processo de revisão catalográfica no MAC USP iniciou-se a partir do primeiro conjunto de obras obtido pelo casal Matarazzo para a criação do antigo MAM, isto é, as 71 pinturas italianas compradas nos anos de 1946 e 1947. Magalhães, através e pela documentação, propõe um estudo de proveniência do acervo do MAC USP.

As obras no antigo MAM eram assim catalogadas: PB para pintura brasileira, PE para pintura estrangeira, EB para escultura brasileira, EE para escultura estrangeira, GB para gravura brasileira, que englobava qualquer obra em papel, assim como GE, gravura estrangeira.³⁸

O padrão atual do número de tombo do MAC USP é 0000.00.0000.0000, ou seja, na sequência, ano, definido pelos quatro dígitos iniciais "0000", lote "00", número da obra no lote "0000" e número de partes representado nos 4 últimos dígitos.

No antigo MAM as obras eram organizadas de acordo com o seu suporte, enquanto que no MAC USP "seu pertencimento a um conjunto maior - o lote da doação - imprime um dado a mais a esses objetos, que sugere que eles sejam vistos em relação a outras obras de suportes diversos e nacionalidades distintas" (MAGALHÃES, 2012, p. 90). Isto é, na primeira situação a obra era analisada de forma individual.

1.5.2 1963-1983: descontinuidade da catalogação

Durante vinte anos, o museu como um todo não esteve voltado para as atividades de catalogação e gestão de coleção, tampouco para sua profissionalização. É a partir de 1983 que a história da documentação do MAC ganha impulso, na gestão de Aracy Amaral (1982-1986). Neste ano, há o início da organização do arquivo morto, quando também começa a revisão da catalogação das obras por Aida Cristina Cordeiro.

³⁸ Para visualizar o uso dessa classificação, ver Apêndice A.1: Figuras 6 à 9. A sigla referente à classificação está disposta no canto superior esquerdo de cada ficha, seguida do número de tombo mais recente. A sigla e o número de tombo estão escritos a lápis e/ou caneta. Observa-se também que se tratam das fichas do antigo MAM reutilizadas pelo MAC USP. Este inseriu a maior parte das informações manuscritas. Enquanto que os dados datilografados são da ficha original.

Em Freire (2013, p. 25) encontramos que Zanini organizou uma biblioteca e um arquivo. Na gestão seguinte, Pfeiffer, embora tivesse certa experiência com catalogação (MAGALHÃES apud SALSZTEIN, 2015), não teria se envolvido com esse tipo de atividade no MAC USP. No entanto, encontrou-se uma nota de que, em 1953, Pfeiffer teria feito catalogação no antigo MAM e que mais tarde Etelvina Chamis teria dado continuidade junto com Paulo Mendes de Almeida.

Para a equipe de funcionários que atuava no museu na década de 1980, organizar o arquivo morto era algo novo, de maneira que começaram a estabelecer formas de trabalho com a experiência do dia a dia. Viam nessa atividade uma maneira de complementar as informações das obras como, por exemplo, ter um conhecimento mais claro sobre o período das aquisições. (SALSZTEIN, 2015).

As atualizações sobre os dados das obras eram feitas na própria ficha do antigo MAM. Aida Cordeiro começa a revisão dessas fichas em 1983, processo que se estende até 1986, conforme aponta Cabral (2014). Em 1985 foi produzida a primeira ficha modelo do MAC USP.

Durante a gestão de Aracy Amaral (1982-1986) foi criada a Divisão Científica, que objetivava concentrar as atividades de estudo e catalogação da coleção do acervo. Neste período, informações sobre os artistas pertencentes às coleções do museu foram relacionadas em um arquivo para futuras pesquisas de informações como a história da obra, do artista e as exposições que aconteceram no museu. Para isso, foi instalado um computador para dar início à utilização de uma base de dados para catalogação. O "setor de computação começou suas atividades em 86, 87 e [...] lentamente começa um processo de fichamento das obras dos artistas" (AMARAL, 2010, p. 124). A autora (2010, p. 121) acredita que o MAC USP foi um dos primeiros museus da Universidade a ter um setor de catalogação informatizado, que foi implantado por Marcos Rezende e Cristina Cabral, que atua no museu até os dias de hoje. Amaral (2006b) ressalta a importância do trabalho do historiador de arte junto àquele de catalogação e documentação de um acervo artístico.

Conforme vimos, a organização do arquivo morto acontece em 1983. Para Karpinski (2013), este ano pode ser considerado um marco para a organização dos documentos do museu, cuja execução ficou por conta do setor de acervo, ligado à Divisão Científica. Hoje, este setor "gerencia e controla, entre outros, documentos e informações gerados pelas atividades de incorporação, catalogação e conservação do acervo". (KARPINSKI, 2013, p. 239).

Em entrevista, a professora Sônia Salsztein (2015) aponta que a década de 1980 foi para o MAC USP um período de reordenação institucional, de conscientização e desenvolvimento de procedimentos básicos que incluía a organização de documentos referentes ao acervo e ao museu, o que levava ao conhecimento do histórico das obras devido a descoberta de novos documentos.

Salzstein coordenou o setor de acervo da Divisão Científica entre 1985 e 1987 e atuou como assistente técnica de divisão, no momento em que a Aracy Amaral havia assumido o museu e estava determinada a fazer mudanças consistentes na instituição, pois o museu não tinha forte presença pública. Salzstein ficou nesta função entre 1985 e 1987, quando também coordenava os estagiários. Não era possível contratar mais funcionários, portanto contava-se com o auxílio de estagiários a partir de convênio firmado com a Fundap e depois com o departamento de serviço social da Universidade.

Sônia Salzstein viu o trabalho no MAC USP como uma grande oportunidade, tendo em conta os projetos da nova gestão, além de, nesta época já ter tido experiência no IDART, antigo centro de documentação e informação sobre arte contemporânea, da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo (SALSZTEIN, 2015).

Sofia Telles atuou como assessora da Aracy Amaral e também tinha o desejo e a consciência da importância de reorganizar o museu. O aprendizado dos funcionários se dava com as atividades diárias. A equipe do museu era jovem, portanto inexperiente e tinha-se consciência disso. Não havia uma geração anterior de funcionários que tivessem consolidado procedimentos que pudessem ser transmitidos. Então, uma das soluções era entrar em contato com as instituições internacionais para saber, por exemplo, os procedimentos de salvaguarda ou como eram elaboradas as fichas de registro. Encarava-se a situação como um desafio e um deles foi a catalogação dos 564 desenhos de Di Cavalcanti, isso antes do ingresso de Aida Cordeiro e de Cristina Cabral como estagiárias.

Como Salsztein (2015) relatou, não havia no museu profissionais com treinamento técnico para participar da informatização do acervo, mas a USP começou a oferecer alguns cursos livres de computação para a comunidade. Além disso, um especialista em informática foi consultado na época, a pedido de Aracy Amaral, para iniciar a criação de um banco de dados. O museu atuava em uma situação muito difícil e precária. As pessoas que ali trabalhavam não tinham especialização em arquivo e documentação, com exceção de Aida Cordeiro, que tem formação em Arquivologia.

1.5.3 1985-2015: informatização no MAC USP

A Seção de Catalogação iniciou, assim, suas atividades em 1985 e é neste ano que ocorre a primeira revisão catalográfica do acervo. As fichas catalográficas das obras que vieram do antigo MAM foram preservadas e estão digitalizadas³⁹. Foi feita a releitura daquelas fichas para a posterior criação da ficha catalográfica padrão do MAC USP. Também em 1985 começa a ser elaborado o banco de dados, quando chega o primeiro computador ao museu. Nesse mesmo ano tem início a construção do MAC na Cidade Universitária.

³⁹ A digitalização das fichas MAM foi feita entre 2012 e 2013, por uma aluna bolsista da Universidade, sob supervisão de Ana Magalhães e Fernando Piola.

Trabalharam na seção de documentação Sônia Salzstein, hoje professora da Escola de Comunicação e Artes (ECA USP), Aida Cordeiro, dentre outros. Salzstein chegou a fazer a catalogação de algumas obras antes da contratação de Aida Cordeiro e antes de tornar-se diretora da Divisão Científica. Muitos estagiários foram treinados para este trabalho. Atuaram também na Divisão pessoas que tiveram importância na profissionalização dos processos do museu e que estão presentes nos textos de referência e nas entrevistas realizadas para esta pesquisa: Lilian Tone, Silvia Cajado, Pieter Tjabbes e Antonella Mosca.

Lilian Tone e Antonella Mosca foram figuras importantes para a reordenação do museu, onde trabalharam como voluntárias. Na visão de Salzstein (2015), Antonella Mosca levou para o museu práticas profissionais europeias, tanto para as exposições como para a reflexão sobre a política de acervo. Hoje ela atua na Itália. Lilian Tone atualmente trabalha no MoMA.

Também estiveram na Divisão Científica Lisbeth Rebollo Gonçalves (que foi coordenadora da Divisão Científica e Assistente Técnico de Direção entre 1983 e 1986), Sofia Silva Telles, Rejane Cintrão (que esteve no museu de 1983 a 1991 atuando no setor de vídeo, atualmente coordena o Instituto Figueiredo Ferraz), e Jôse na biblioteca. Julio Abe Wakahara esteve em exercício na comunicação visual para padronizar os catálogos do museu, do mesmo modo que Aracy Amaral havia feito na Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando foi diretora. (AMARAL, 2010, p. 120-121).

A partir da reorganização institucional, alguns procedimentos foram, portanto, adotados. Eram procedimentos simples, mas essenciais, que surtiram efeito como a divisão dos documentos encontrados entre os de natureza administrativa e aqueles que poderiam contribuir com pesquisas sobre procedência das obras. Mas, antes de tudo, procurou-se mudar o modo de trabalho, de uma rotina doméstica para métodos mais profissionais. Houve uma revisão dos títulos das obras, que poderiam ter sido atribuídos pelos funcionários anteriores, e procurou-se verificar os métodos utilizados pelos antigos funcionários quanto ao preenchimento dos dados das obras.

A organização dos arquivos da documentação, por meio da catalogação das obras, estabeleceu uma consciência institucional e histórica. A organização do arquivo morto foi feita por Aida Cordeiro, em um momento de conscientização de que a história do museu estava nos documentos que compunham esse arquivo. Começou-se a fazer pastas divididas por artista. Houve também discussões sobre o formato da ficha catalográfica a ser desenvolvida, o nome dos campos e o que deveria ser registrado nela, tais como a padronização de abreviações, de registro da dimensão das obras, entre outros. Além das discussões sobre o desenvolvimento de processos de conservação das obras e sobre o uso de terminologias para as diferentes categorias das obras, sobretudo as contemporâneas, que envolviam outros tipos de suporte.

O ingresso de Ana Magalhães no museu estava ligado à atualização do catálogo geral do acervo. Quando ingressou no museu, apresentou o plano de trabalho Reavaliação Crítica da

Catalogação do Acervo do MAC USP, conforme necessidades apontadas por Lisbeth Rebollo Gonçalves, então diretora, e por Cristina Freire, chefe da divisão de pesquisa entre 2006 e 2010. (MAGALHÃES, 2015b). Isso significa que Lisbeth Gonçalves, enquanto diretora do museu, tinha consciência da importância do trabalho da Seção de Catalogação e da atualização e publicação do catálogo geral, uma vez que também foi coordenadora da Divisão Científica na década de 1980.

Na Divisão Científica estiveram Lisbeth Rebollo Gonçalves, entre 1983 e 1986 (época da organização do arquivo morto por Aida Cordeiro); Daisy Peccinini nos períodos de 1994-1998 e de 2002-2003; Sônia Salzstein (1985-1987) como coordenadora do setor de acervo. O chefe atual é Paulo Roberto Amaral Barbosa, desde 2007.

Atualmente há a "Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica", a "Divisão Técnico-Científica de Educação e Arte" e a "Divisão Técnico-Científica de Acervo", da qual a Seção de Catalogação faz parte junto com o Setor de Arquivo e o de Conservação e Restauro. Na Seção técnica de informática estão Teodoro Mendes Neto como chefe, Roseli Guimarães e Marilda Giafarov. Antes de Teodoro Mendes, Galleão esteve na chefia do setor de informática e tentou envolver-se com a criação de um banco de dados, no entanto, esse projeto dependia de verba externa e não foi aprovado. Assim, ele pede transferência do museu para a reitoria, quando entra Teodoro Mendes, que está mais ligado à manutenção dos serviços de informática de todo o museu e não especificamente com as questões do banco de dados para catalogação do acervo (CABRAL, 2014). Entretanto, Galleão, enquanto esteve no museu, tirava algumas dúvidas de Cristina Cabral com relação ao desenvolvimento do sistema criado por ela.

Magalhães (2012, p. 80) aponta que "será preciso também rediscutir, justamente dadas as novas práticas contemporâneas, critérios e metodologias de documentação, conservação e catalogação de acervos não contemporâneos". A forma tradicional de catalogação para arte moderna não se adequa à arte contemporânea. Além disso, a pesquisadora aponta que a organização da documentação museológica não é neutra. De acordo com o critério de organização adotado pelo documentalista, poderá haver falhas na construção da historiografia das coleções.

O registro das exposições foi feito inicialmente por Cristina Cabral; mais tarde essa atividade foi retomada por Andréa Cortez Alves⁴⁰, que esteve no museu como estagiária, e finalizada pela aluna bolsista Bruna da Costa Oliveira⁴¹. Alves padronizou os títulos das exposições que ocorreram no MAC e no antigo MAM, organizou as fichas catalográficas em um arquivo do Word e iniciou as pesquisas sobre o histórico das obras e das coleções. Já a coleção conceitual passou a ser catalogada na base de dados principal do Access quando Fernando Piola ingressou no museu, em 2008. Mesmo assim, essa coleção possui um banco de dados próprio,

⁴⁰ Andréa Cortez Alves atuou no museu de setembro de 2011 a fevereiro de 2012 e de abril de 2012 a janeiro de 2013.

⁴¹ Bruna da Costa Oliveira esteve no museu de agosto de 2012 a julho de 2013, como bolsista do Programa Aprender com Cultura e Extensão, e de outubro de 2013 a janeiro de 2014, como estagiária.

elaborado por uma voluntária.

Com a contratação de um funcionário responsável pela atualização da catalogação das obras do acervo - visto que a última e única revisão da documentação da coleção ocorreu há trinta anos, em 1985 - para dar início a este projeto, o próximo passo era a seleção das primeiras obras que passariam pela revisão. Para isso, deveria ser determinado um critério que, de acordo com Magalhães (2015b), não poderia ser cronológico tampouco por ordem alfabética. A reflexão crítica é que indicaria o primeiro conjunto a ser revisado.

Começou-se, então, pelo núcleo inicial que formou o acervo do MAC USP que, a princípio, pensou-se que estaria com a catalogação mais atualizada e com a documentação melhor organizada. O núcleo inicial envolvia as coleções Matarazzo, totalizando 448 obras. Optou-se por trabalhar também pela nacionalidade dos artistas, com um projeto fomentado pela Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e que contou com a participação de bolsistas. Magalhães entendia que a revisão dessas primeiras coleções geraria um modelo de trabalho a ser utilizado nos próximos conjuntos, "entretanto, a dispersão dos fundos de arquivo do antigo MAM entre a Fundação Bienal de São Paulo, o MAC USP e o próprio MAM dificultou a reunião da documentação em torno delas e o estudo mais apurado de como esse acervo havia se formado" (MAGALHÃES, 2011b, p. 204).

Ana Magalhães, idealizadora do projeto de reavaliação crítica e atualização da catalogação do acervo do MAC USP, junto com Andréa Cortez Alves que integrou o projeto como bolsista, começou a entender como se dava o sistema de catalogação no antigo MAM. Havia um número de tombo atribuído a cada obra e um inventário básico, isto é, uma lista datilografada na qual estão registradas 79 obras.

Os projetos orientados dentro do plano de trabalho de Ana Magalhães foram feitos por Claudia Colli, Andréa Cortez Alves, Maria Lívia N. Goes e César Augusto de Alencar. Entre 2010 e 2011 o estudo de Claudia Colli, intitulado "Reavaliação Crítica e Atualização da Catalogação Acervo do MAC-USP (França)", buscou entender como se deu a aquisição das obras de artistas vinculados à Escola de Paris que estão presentes nas coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. Nesse momento, o projeto utilizava uma ficha em formato Word elaborada com informações obtidas em documentos anteriores sobre o acervo como a ficha catalográfica do MAC USP de 1985. Para a pesquisa a bolsista consultou a Fundação Bienal, o MAM SP, o MASP, e materiais da biblioteca Lourival Gomes Machado e da Seção de Catalogação do MAC USP.

Em 2011, Andréa Cortez Alves estuda as "Obras Italianas nas Coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado - MAC USP" que dizem respeito às compras referentes aos anos de 1946 e 1947, em um total de 71 obras. Foi feita a verificação de sinais e inscrições eventualmente contidas na obra, do estado de conservação e das medidas. Sob orientação de Ana Magalhães e apoio de Fernando Piola, Andréa Cortez

Alves começa a criar padrões para o registro das informações relacionadas às obras, um fato importante para a história da catalogação do museu.

De acordo com Alves (2011), no processo de alimentação do banco de dados, na Seção de Catalogação do museu, foi realizado cadastro de exposições e publicações, revisão e registro de 69 obras italianas, levantamento bibliográfico e levantamento do histórico da instituição e das coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado e as pastas de artista foram complementadas. Além disso, criou-se uma pasta de exposições para a coleção de obras italianas adquiridas em 1946 e 1947 e um manual de preenchimento. Assim, foram verificadas as publicações em que as obras são citadas e as exposições em que as obras participaram.

A pesquisa "Artistas brasileiros no acervo inicial do MAC USP" de Maria Livia N. Goes, feita em 2012, envolveu 36 obras de artistas brasileiros ou radicados no Brasil envolvidos com o Grupo Santa Helena e ao ambiente paulista do final da década de 1930 que estão nas coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e antigo MAM. Realizou-se estudo de procedência. De acordo com Goes (2012),

A grande dificuldade da presente pesquisa é a escassez de materiais. Tanto os arquivos do museu quanto os demais arquivos de instituições culturais ou arquivos públicos contêm pouquíssimos documentos que envolvam as referidas obras de arte, de modo que as fontes mais presentes são indiretas, como entrevistas com familiares de galeristas e artigos de jornais da época.

Em 2010, César Augusto de Alencar realiza o estudo "Levantamento bibliográfico e pesquisa documental de procedência das obras de artistas italianos e/ou ligados às vanguardas modernistas italianas das coleções de Ciccillo Matarazzo e Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, no acervo do MAC USP", cujos resultados foram os seguintes:

O confrontamento da ficha catalográfica atual com as fichas prévias mostrou, em muitos casos, informações perdidas que foram recuperadas, sobretudo e especialmente no histórico de exposições dessas obras. As pastas de artistas trouxeram novos dados bibliográficos e o registro de imagens de inscrições, sinais e verso de obras trouxe novos dados para pesquisa - inclusive pinturas inteiras no verso de pinturas originais. A fotografiação foi o que apresentou maiores resultados. (ALENCAR, 2010)

Portanto, a partir de 2010, evidencia-se uma pesquisa contínua com relação ao acervo do museu. Tendo em vista o que foi exposto até agora, enfatizamos a importância da gestão de Aracy Amaral para os processos de documentação das coleções do museu que está evidente em suas decisões tomadas em 1985.

Observa-se também seu envolvimento com o tema "documentação" em outros momentos. Aracy Amaral foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1976 e 1979, onde já

manifestava preocupações com a organização e tratamento das informações ligadas ao acervo. Sua tese de doutorado envolveu o estudo e a catalogação das obras de Tarsila do Amaral e, além disso, participou como consultora geral do Catálogo *Raisonné*, da mesma artista, publicado em livro e em CD-ROM.

Quando procedi à catalogação da obra de Tarsila em fins dos anos 60 e início dos anos 70, com posterior publicação no volume 2 da primeira edição de Tarsila: sua obra e seu tempo (Editora Perspectiva, 1975), tentei realizar a mais completa catalogação possível naquele momento e levar a termo, conscientemente, uma catalogação seletiva de seus desenhos (AMARAL, 2008, p. 24).

1.6 EXPERIÊNCIAS DO MAC USP COM BANCO DE DADOS PARA GESTÃO DO ACERVO

Estiveram envolvidas com os processos de documentação e catalogação do acervo Cristina Cabral, técnica do museu, Daisy Peccinini, quando foi docente, e Elza Ajzenberg, enquanto diretora. Mais recentemente, tem-se procurado definir qual a melhor opção de sistema de gerenciamento de coleção, então a técnica em informática do museu elaborou um dossiê. Entretanto, antes disso foi feito contato com o Centro de Computação Eletrônica (CCE) da USP e com empresas comerciais como Tecnopop, Sistemas do Futuro e Zetcom. Todavia, a compra da licença de um programa comercial não é possível devido à crise financeira na Universidade e as reuniões que aconteceram em 2010 com o CCE não obtiveram êxito.

Como apresentado, o primeiro banco de dados é criado na década de 1980. A segunda proposta acontece no período de 1997 a 1999, quando foi desenvolvido um projeto, por Daisy Peccinini⁴², para a construção de um banco de dados (denominado *Acervo do MAC - on-line e Arte do Século XX / XXI - Visitando o MAC na web*). Galleão, analista de sistema realocado do CCE para o museu, envolveu-se neste projeto, ele seria o responsável pela criação de um banco de dados para o acervo. (CABRAL, 2014).

Já em 2004, na gestão de Elza Ajzenberg, em colaboração com a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, um novo projeto é elaborado. O objetivo era desenvolver um *software* que disponibilizasse na internet parte da coleção do MAC USP, conhecido como *Projeto MAC Virtual*, dividido em três eixos: Museu Universitário, Museu Experimental e Museu Lúdico, mas, de acordo com Magalhães (2015b), o que se fez foi "compilar as informações que estavam consolidadas na ficha MAC em papel e que foram, em parte, atualizadas no banco de dados da catalogação para publicar o catálogo Ciccillo [...] Mas, isso ainda em um tipo de programação que hoje já está obsoleto", o MAC Virtual seria como uma exposição permanente.

⁴² Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

Entretanto, ambos projetos não trataram das coleções do MAC USP como um todo, foram disponibilizadas *on-line* informações apenas sobre parte do acervo.

Houve também parceria em 2013, em projeto concebido por Ana Magalhães, com a ex-aluna de doutorado Cláudia J. Abrão de Araújo, do departamento de Ciências da Computação do Instituto de Matemática e Estatística (IME USP), que envolveu a criação de um ambiente virtual⁴³ para a exposição "Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entregueras" e que teve colaboração também do Instituto de Física da USP para análise das propriedades físicas das obras.

1.7 QUESTÕES ESPECÍFICAS DA CATALOGAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Além dos problemas característicos encontrados em documentação de arte, lembramos que o acervo do MAC USP, por ser composto por obras de arte contemporânea, implica em problemas ainda maiores na documentação. Assim, outro aspecto desse museu, além de ser um museu universitário, é o fato de ser também um museu de arte contemporânea.

Entre o fim dos anos 1960 e o começo dos anos 1970, acontece a crise da arte moderna e o surgimento de novos materiais e técnicas nas obras que passam a ser notáveis na *Bienal de São Paulo*, no *Salão Nacional de Arte Moderna*, na *Bienal da Bahia* e nas mostras da *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) (ZANINI 1997 apud FREIRE, 2013, p.174).

É importante dar a conhecer os problemas do mesmo tipo (relacionados às novas linguagens: performance, vídeo, instalação, mídias digitais) enfrentados/observados em outras instituições e as soluções por elas encontradas, pois "no que diz respeito ao museu de arte contemporânea, algumas proposições artísticas fogem às categorias tradicionais de obra de arte e desafiam a instituição a compreendê-las em sua estrutura convencional de classificação" (MAGALHÃES, 2011a, p. 117).

A noção do museu como um *espaço operacional*, onde produção e recepção possam confluir, é bastante atual. A interdisciplinaridade almejada nos museus de arte contemporânea, inclui-se nos currículos mais críticos de ensino da arte e, por fim, o colecionismo multimídia tem orientado as práticas de documentação de arte contemporânea. Isto é, do vídeo (máxima atualidade tecnológica nos anos 1970) aos trabalhos de arte digital mais recentes, a documentação é elemento comum; isto é um índice importante da contemporaneidade e atualidade de muitas práticas artísticas (FREIRE, 2013, p. 29)

O museu pode ser visto como um estúdio experimental (GAUDIBERT et al., 1972, p. 8), entretanto, sem esquecer sua função como memória. Isso devido à riqueza da produção na década de 1960: o aparecimento gradual de grupos de artistas com uma nova tendência na

⁴³ Disponível em: <<http://museu.ccsl.ime.usp.br/>>. Acesso em: 07 mar. 2015.

arte, questionando os métodos tradicionais e adotando novos materiais e técnicas. Passou-se a produzir filmes, música e teatro no museu.

Iniciou-se, assim, um debate de como obter informação no museu, isto é, transformando-o em um centro de informação (GAUDIBERT et al., 1972, p. 11), como também propõe Bevilacqua (2011, p. 85), o "museu como um grande serviço de informação".

A proposta era também de enxergar o artista como a matéria-prima na arte contemporânea, uma vez que os objetos foram substituídos pelos gestos, atitudes e eventos. Portanto, deve haver uma parceria maior entre o museu e o artista como fornecedor de informação sobre a sua obra.

Um museu de arte contemporânea tem de lidar não só com os objetos, mas também, e em maior grau do que outras instituições, com os artistas. Quando consideramos o desenvolvimento da arte contemporânea, vemos que parte da importância anteriormente dada aos objetos foi transferida para os gestos, as atitudes e os eventos. A conservação tornou-se menos importante. Esta situação, em que a presença de artistas é essencial e menos importância é atribuída a obra de arte como um produto ou pelo seu valor intrínseco, devem ser mantidas pelo maior tempo possível, essa é uma característica da cena de arte contemporânea. Hoje estamos em contato permanente com artistas. Eles são a nossa matéria-prima, nossos fornecedores, e também o nosso público mais interessado. Isto significa uma colaboração contínua baseada na confiança mútua entre a equipe do museu e os artistas. Essa confiança é necessária porque caso contrário nossas atividades podem ser prejudicadas. Nossas relações não devem ser de natureza administrativa, formal e burocrática. A equipe do museu deve compartilhar as dúvidas e ideias dos artistas, participar de sua vida e se envolver com seu ambiente. (GAUDIBERT et al., 1972, p. 16, tradução nossa)

1.8 CATÁLOGOS DO MAC USP

Ao longo de sua história, o MAC USP publicou três catálogos gerais de seu acervo. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*: catálogo geral das obras, organizado por Walter Zanini e publicado em 1973; *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*: Perfil de um acervo, organizado por Aracy Amaral e publicado em 1988, quando o museu comemorava 25 anos de existência, já com Ana Mae Barbosa na direção do museu; e, dois anos depois, em 1990, foi publicado *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, com Ana Mae Barbosa como editora.

Sobre as demais publicações do MAC USP, uma das políticas de Aracy Amaral era lançar publicações todo o ano. De acordo com Salsztein (2015), uma publicação sobre os eventos temporários e outra sobre o acervo permanente. As exposições temporárias forneciam ferramentas para pesquisa. O mesmo afirma Magalhães (2015b) sobre a decisão de Aracy Amaral em

relacionar pesquisa e publicação de catálogo. A ex-diretora pensava na elaboração de um catálogo geral ou em catálogos sobre as exposições organizadas pelo museu, e na elaboração de monografias de artistas gerando, assim, material para pesquisa. Esta relação pesquisa/publicação também está associada ao critério escolhido para a revisão catalográfica, isto é, pensar em um recorte da coleção que não seja simplesmente de ordem cronológica, mas que esteja ligado à pesquisa, conforme mencionado anteriormente por Magalhães.

Quanto aos catálogos do antigo MAM, o que havia eram os catálogos de exposição. Segundo Eva Fernandes (2010), "pra todas as exposições tinha um catálogo". Havia também boletins do MAC USP nos quais se informava, por exemplo, as últimas aquisições do museu.

1.9 PROJETO DE RESGATE/RECUPERAÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO DO ANTIGO MAM

Conforme pôde ser notado, as pesquisas em torno das coleções do museu tornam-se custosas, uma vez que a documentação sobre as obras encontram-se espalhadas pelas instituições da cidade de São Paulo. Os pesquisadores deparam-se com dificuldades quando tentam buscar dados para estudo do acervo. Tendo isso em vista, o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa desenvolveu um projeto que pudesse contribuir para a organização e tratamento da informação sobre o acervo do antigo MAM disperso pelas instituições culturais a fim de permitir e facilitar o acesso a esses documentos. A pesquisa envolvia a documentação gerada entre 1947 e 1962. Ana Paula Nascimento (2013) destaca a relevância deste estudo em *O projeto piloto do Subgrupo MAM: desafios e atividades realizadas*:

uma proposta conjunta de conhecimento de tais conjuntos documentais e iconográficos, mesmo passados quase 50 anos da ruptura mais dramática, nunca foi objeto de trabalho visando sua disponibilização de forma organizada e sistemática aos pesquisadores e mesmo às próprias instituições, que muitas vezes não têm amplo conhecimento das trajetórias institucionais (NASCIMENTO, 2013, p. 196)

Estava nos planos unificar a nomenclatura utilizada pelas instituições que tinham documentos da mesma ordem, relativos ao antigo MAM, e em seguida criar uma base de dados. Todavia, como as atividades esbarraram-se em conflitos internos, o subgrupo foi extinto.⁴⁴

1.10 TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO, GT E SEMINÁRIOS

No Brasil, uma das ações atuais que lidam diretamente com a problemática da documentação é o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa (GT), que foi concebido após

⁴⁴ Em 1954, Wanda Svevo, então secretária da Bienal, criou os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea (NASCIMENTO, 2013, p. 193). Já o arquivo do MAC USP foi criado tardiamente, em 1996, para servir à administração e à pesquisa.

o primeiro seminário de mesmo nome que ocorreu em novembro 2009. As atividades do GT iniciaram-se em março de 2010 por meio de reuniões mensais com profissionais que atuam em equipamentos culturais da cidade de São Paulo.

Conforme apresentado por Ana Paula Nascimento, no que se refere aos desmembramentos dos arquivos gerados pelo antigo MAM entre diversas organizações, o GT transforma-se em um núcleo no qual se pode debater assuntos em comum,

o próprio contexto histórico de criação das diversas instituições artísticas de São Paulo, oriundas dos anos 1940 e do início da década de 1950, refletia-se na dispersão documental que, por sua vez, exprimia a dinâmica de trocas entre elas. [...] Portanto, parecia-nos fundamental que se criasse uma plataforma de discussão e troca entre essas instituições (MAGALHÃES, 2011a, p. 116).

Observou-se durante o *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa* uma divisão entre as seções que lidam com curadoria e pesquisa e as que se dedicam à salvaguarda, "a primeira consequência dessa cisão reflete-se na ausência de gestão da informação dentro do museu e na constante precariedade de infraestrutura para a boa manutenção e organização do acervo documental das instituições" (MAGALHÃES, 2011a, p. 117). Com isso em mente, isto é, pensando-se em um ambiente de diálogo entre as equipes de curadoria, pesquisa e salvaguarda, foram enviados convites aos diretores das instituições para que participassem seus representantes do arquivo, da biblioteca, da curadoria e do setor de acervo.

O Grupo de Trabalho foi estruturado, antes de tudo, levando-se em consideração que a interação entre as instâncias de curadoria e as instâncias técnicas de gestão de acervo documental e do acervo do museu era o ponto fundamental para chegarmos a proposições conceituais comuns da função e do lugar do arquivo ou do centro de documentação dentro do museu (MAGALHÃES, 2011a, p. 119).

Entretanto, a participação de todos esses setores de cada instituição convidada não se efetivou por conta de diversos fatores, entre eles, o fato de que o envolvimento em atividades deste tipo não está previsto em suas políticas institucionais. Para que se pudesse dar prosseguimento às reuniões, estabeleceu-se que haveria pelo menos um representante de cada instituição.

O GT iniciou suas atividades com a participação de seis instituições. Em 2011, mais seis instituições foram integradas ao grupo e em 2011 foi cadastrado como Grupo de Pesquisa dentro do Diretório de grupos de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Os temas em discussão são a disseminação, a integração, a gestão informatizada e as normas para descrição de acervos, direitos autorais, políticas documentais, entre outros (BEVILACQUA, 2013, p. 8). Para Bevilacqua (2013, p. 7) e Magalhães (2013b, p. 12), a organização de arquivos e documentação de acervo é um assunto ainda pouco analisado.

no campo das Ciências Humanas - ao qual pertence a Museologia - a relação entre as Ciências da Informação e os museus está em seu início. Se no Brasil

não temos até agora um amplo debate sobre protocolos comuns de descrição e categorização de objetos dentro de um ambiente museal, no exterior, embora essa discussão já tenha uma história, ela ainda esbarra nos entraves de interação de acervos de naturezas diversas (MAGALHÃES, 2013b, p. 15).

Atualmente o grupo é composto de profissionais que atuam em instituições da cidade de São Paulo, mas não há uma efetiva representação institucional, como concebida inicialmente. Para que houvesse uma divulgação e ampliação de material de referência da área, determinou-se a publicação dos anais dos seminários bianuais realizados pelo GT.

Além do GT e seus seminários, a Pinacoteca do Estado de São Paulo também organiza a cada dois anos um seminário que discute os procedimentos de documentação museológica e de gestão de acervos, chamado *Serviços de Informação em Museus*. Até o momento foram realizadas três edições: em 2010, 2012 e 2014.

1.11 O MAC USP HOJE

Hoje o MAC USP deve preocupar-se em estar atualizado com o debate internacional em torno de normas, diretrizes e ferramentas para documentação com o objetivo de tornar dinâmico seus processos e com o fim último de investigação e difusão. Todavia, os problemas se esbarram em questões financeiras, na ausência de uma política de acervo consistente, incompatível com suas necessidades e missão, com a cultural organizacional no geral e com as prioridades estabelecidas pela Universidade, que nem sempre convergem com os objetivos do museu. Segundo Stanbury (2000, p. 7-8), no que tange aos problemas econômicos de museus universitários, estes trabalham com poucos recursos, fazendo que os funcionários busquem verbas fora de suas instituições.

O MAC USP, atualmente, dispõe de cinco curadores: Helouise Costa, ligada às pesquisas sobre o acervo fotográfico; Cristina Freire, que estuda a coleção de arte conceitual; Ana Magalhães, relacionada a arte moderna; e Carmem Aranha e Katia Canton, ambas vinculadas a questões educacionais. Abaixo estão a missão e os objetivos do MAC USP retirados de seu site institucional (2015):

O MAC USP tem como missão promover o estudo e a difusão do acervo, assim como a sua conservação, proteção, valorização, ampliação, e reconhecimento como patrimônio artístico brasileiro no Brasil e no Exterior. Além disso, o Museu busca desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Museologia da Arte, História, Teoria e Crítica de Arte e Educação e Arte em Museus, incentivar o intercâmbio científico e cultural com instituições afins no Brasil e no Exterior e fomentar a produção artística contemporânea.

Como objetivos institucionais, o MAC USP deve executar procedimentos curatoriais, desenvolver pesquisas interdisciplinares, ministrar o ensino de graduação e de pós-graduação, editar publicações técnicas e científicas, manter

intercâmbio científico e cultural com instituições afins do Brasil e do exterior e propiciar condições para o desenvolvimento de projetos artísticos.

Ainda que tenha sido modelo inicial para criação dos demais MAC's no Brasil, o MAC USP não se estabeleceu como um museu de arte contemporânea de referência quanto as suas políticas e práticas (MOTTA, 2009, p. 188). Todavia, em 1999 o MAC USP, que então contava com 8.000 obras, foi descrito por Almeida e Martins (2000, p. 31) como um museu que pesquisava métodos de conservação e educação; para Magalhães (2015a), este espaço deveria funcionar como um museu-escola.

É notável a falta de preocupação por parte da USP quando da transferência de sede da Cidade Universitária para o antigo Detran de São Paulo, no ano de 2013, pois, conforme Chiarelli (2011, p. 244) analisa, não houve um debate aberto sobre o significado desta mudança. Amaral (2006a) afirma que durante toda a existência do museu, a Universidade não compreendeu o valor de seu acervo. Por isso, não são oferecidas as condições necessárias para o seu pleno funcionamento.

Refletir criticamente sobre o legado que nos deixaram os vários "modernismos" e suas diversas "superações", que marcaram o século anterior, colocando-os em franco confronto com a produção dos dias atuais, é um dos desafios que o MAC USP quer assumir, e que sabe poder assumir, desde que lhe sejam fornecidas as condições concretas para fazê-lo: **continuidade das condições para preservação e estudo do acervo existente**; ampliação da equipe para levar adiante tais obrigações; condições para a ampliação do acervo; ampliação do corpo de arte-educadores etc (CHIARELLI, 2011, p. 249). [grifo meu]

Entende-se que o que se torna imprescindível para o museu é a definição de uma política de acervo, a produção de um manual de procedimentos e a atualização do catálogo geral das obras, "elaborar políticas para o acervo de um museu é pensar também em políticas de fundos documentais e direcionamentos a serem dados aos seus arquivos, bibliotecas e centros de documentação" (MAGALHÃES, 2011a, p. 122).

2 AÇÕES ATUAIS DE DOCUMENTAÇÃO E CATALOGAÇÃO DE ACERVOS, NO EXTERIOR E NO BRASIL

Neste capítulo veremos algumas normas internacionais, para futura comparação com os processos de documentação adotados pelo MAC USP, e o que existe de ações na área de documentação museológica no Brasil para situar o debate dessa documentação em âmbito nacional e internacional.

No Brasil, encontramos iniciativas sobre a elaboração de ferramentas e materiais de referência em instituições como o MASP, Ibram, Itaú Cultural, a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, e no MAC USP. Destacamos também os livros de Regina Real, escrito em 1958, e o de Fernanda Camargo-Moro, escrito em 1986, que dão orientações sobre métodos de catalogação.

O que são e para que servem as normas ou padrões para documentação museológica? Para Botallo (2011), os objetos museológicos funcionam como fontes primárias de informação. Assim sendo, compete à documentação museológica reunir documentos relativos a esses objetos, independente de sua natureza (histórica, administrativa, material, bibliográfica, jurídica). Para sistematizar esses dados, a documentação museológica insere-os em um banco de dados utilizando-se de instrumentos como glossário e vocabulários controlados, faz registros em formato de inventário, e em livros de tombo para assegurar-lhes a permanência no acervo. Para que todas essas ações ocorram de forma uniforme, sem correr o risco de perda de informação, recorre-se ao uso de normas para a gestão e catalogação da coleção. Conforme afirma Botallo (2011, p. 152), estes registros "podem até mesmo, na ausência de outras fontes, tornar-se fontes primárias", como no caso da arte contemporânea.

Smit (1986, p. 16) considera que as regras de descrição devem ser utilizadas pelas instituições para que elas e seus usuários tenham práticas em comum no momento da pesquisa e no intercâmbio de informações, "será necessário fazer uma lista dos documentos estocados, descrevendo-os em função de categorias predeterminadas (autor, título, ano de publicação, etc.) [...]. Esta descrição segue normas nacionais e/ou internacionais, a normalização é a alma do negócio".

Lima (2003, p. 204) aponta que o termo "documentação museológica" corresponde ao termo Sistemas de Recuperação da Informação, na Ciência da Informação. A explicação do termo musealização, apresentada por Desvallées e Mairesse (2013, p. 57), indica que as atividades de salvaguarda e comunicação são necessárias para o objeto que foi musealizado, uma vez que este perdeu informações ao ser retirado do local em que foi produzido.

Um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar. Essa transferência, por meio da separação que ela opera com o meio de origem, leva necessariamente a uma perda de informações que se verifica, talvez de maneira mais explícita, nas escavações arqueológicas clandestinas, uma vez que o contexto do qual os objetos são retirados é totalmente evacuado. É por esta razão que a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia* [isto é, objeto de museu]. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57)

Na visão de Bevilacqua (2014, p. 11), a documentação preserva as atividades passageiras, como eventos e exposições, com o auxílio de registros. As manifestações, as instalações e as obras temporárias estão expressas nas novas formações de museus, como os museus temáticos, os ecomuseus e os de arte contemporânea. A documentação museológica do patrimônio imaterial não o substitui, mas permite seu resgate e reconhecimento posteriores, conforme afirma Botallo (2011, p. 154-155).

A documentação da arte contemporânea está cercada dos paradigmas propostos pelos artistas: os produtos artísticos, a meditação, a revolução e a originalidade dão espaço, respectivamente, aos processos, à sensação, à transformação e à citação; e aparecem as produções como grafite, fotografia por celular, vídeo art, internet art etc. Isso revela o fim ou o questionamento das categorias artísticas tradicionais e da autoria, que dá espaço aos coletivos e à arte colaborativa e marca o fim da linearidade e da espacialidade com relação ao tempo, ao território e aos materiais utilizados. (BOTALLO, 2013).

De acordo com a autora, como, então, classificar, preservar e divulgar essa produção? O que colecionar? Deve-se preservar o conceito. São circunstâncias que levantam questões para o trabalho do documentalista de museu. Alguém tem que definir o que é o que não é arte, pois a documentação museológica pressupõe o entendimento do que é o museu e o que este coleciona. É preciso continuar a criar e manter o histórico de cada objeto, a relação de cada unidade com as outras coleções do museu e com a história da instituição, mesmo as obras sendo passageiras e impossíveis de ser armazenadas. Na arte contemporânea, em particular, se os artistas fossem interessados em documentação, o processo tornaria-se mais completo, pois eles indicariam os dados necessários para a documentação de suas obras. A documentação museológica é o conjunto de informações de natureza física, administrativa e cultural sobre o objeto antes e depois de seu ingresso no museu e, em instância paralela, inclui o registro da história da própria instituição. O controle do acervo tem fins acadêmicos, históricos, administrativos, jurídicos e auxilia na produção de conhecimento. (BOTALLO, 2013).

Na sistematização e gestão de uma coleção dois elementos básicos são essenciais: o pri-

meiro é a escolha de uma estrutura de dados, o segundo é a sua aplicação. A estrutura de dados consiste em esquemas de campos descritivos essenciais para a classificação de um documento. Estes campos são relacionados entre si e preenchidos por termos técnicos referentes a uma área do conhecimento - daí a importância de se adotar uma terminologia -, isto é, o preenchimento destes campos formam um registro que pertencerá ao banco de dados de uma organização. É a partir das informações localizadas nestes registros que os processos museológicos acontecem: desde a entrada de uma nova obra no acervo até sua saída para empréstimo, exposição ou restauração. A aplicação é o *software* criado com uma interface para registro das obras e gestão do acervo.

A comparação entre as práticas de documentação manuais, por exemplo, como a que acontecia no antigo MAM, e as práticas de documentação na era do computador é realizada por Chenhall e Homulos (1978, p. 205) no artigo "Museum data standards". Poucos museus tinham registros adequados para seus objetos, a maioria deles mantinha um registro em livros ou em cartões e alguns curadores possuíam arquivos próprios para pesquisa. Com exceção da documentação administrativa, os outros registros não eram feitos de maneira sistemática. A documentação dos objetos, em geral, era feita para algum projeto específico (isto é, em função das necessidades imediatas), sem considerar o desenvolvimento de um plano de documentação geral para o museu.

Sobre as diferenças na forma de registrar as obras antes e depois do advento do computador nos museus, Chenhall e Homulos⁴⁵ (1978, p.206) afirmam que a informação deve agora ser mais exata para que possa ser interpretada e transferida pelas máquinas e entre elas. Entretanto, isso apenas ocorrerá se as informações estiverem dentro de um padrão de dados.

A preocupação dos autores não é com o computador em si, tampouco com as bases de dados para catalogação e registro da coleção, mas com os fins alcançados pela informatização. Assim, eles buscam investigar as necessidades de informação sobre coleções em museus, explorar as demandas dessas necessidades para criar padrões de dados e estabelecer, por meio de comentários e críticas, um conjunto de proposta de normas mínimas de dados para a gestão de inventário dentro de museus (CHENHALL; HOMULOS, 1978, p. 206). Com base neste pensamento, eles suscitam a seguinte pergunta: quando um novo conjunto de objetos é colecionado como eles podem ser registrados de modo a elevar ao máximo suas utilidades futuras?

O controle do vocabulário, por exemplo, é fundamental para a documentação do objeto de museu. Quando a instituição tem seus objetivos bem definidos e o conhecimento sobre o que envolve a descrição de objetos, ela poderá desenvolver um sistema de documentação de acervo confiável e que estará de acordo suas necessidades. (CHENHALL; HOMULOS, 1978, p. 207).

⁴⁵ R. G. Chenhall também escreveu *Museum Cataloging in the Computer Age*. Nashville, American Association for State and Local History, 1975, p.47-71. É interessante ver a existência deste tipo de artigo para a época.

Andrew Roberts⁴⁶ (1994, p.4) em artigo intitulado "Sistemas informáticos y normas sobre información en los museos" diz que as normas auxiliam no controle e na utilização do acervo. Uma das vantagens em se adotar normas é oferecer um padrão de práticas profissionais, o que faz que os museus usem sistemas de registro mais uniformes. As normas servem como base tanto para os processos manuais como para os informatizados. Além disso, permitem o desenvolvimento de conhecimentos técnicos e a oportunidade de formação da equipe; facilitam o intercâmbio de informações e o uso de ferramentas como os tesouros. Roberts lista quatro tipos de normas: normas para os sistemas de informação, normas para o intercâmbio de informação, normas para os dados e normas de procedimentos de documentação (ROBERTS, 1994, p. 4-5).

O crescente uso de sistemas informatizados aumenta a necessidade de estabelecer normas de informação. A informatização na área de coleções e pesquisa é útil para a administração e documentação de coleções, para a gestão da conservação e restauro, para a atualização da localização das peças e de sua biografia e para dar acesso remoto as bases de dados. (ROBERTS, 1994, p. 4)

Para solucionar o desafio de possibilitar o acesso informatizado à informação hoje disponível há alguns pré-requisitos que devem ser alcançados. Em primeiro lugar, a obediência a formatos internacionais de comunicação que garantam a convivialidade das grandes bases de dados informatizadas, para que não corram o risco de ficarem isoladas das redes de comunicação ou de ficarem congeladas, sem possibilidade de conversão automática para outros sistemas. Em segundo lugar, a normalização dos dados a serem inseridos nas bases automatizadas. (COSTA; ALMEIDA, 2011, p. 90)

O livro *Developments in international museum and cultural heritage information standards: an introduction* foi publicado pelo CIDOC e pelo Getty Art History Information Program (AHIP). O objetivo deste programa, AHIP, é tornar a informação acessível aos pesquisadores por intermédio de recursos adaptados e, assim, favorecer os estudos com os avanços da tecnologia da computação (SLEDGE, 1994, p. 47).

O CIDOC possui grupos de trabalho responsáveis por elaborar normas sobre dados. Nos anos 1990, o Grupo de Trabalho Modelos de Dados esteve envolvido com a criação de diretrizes e uma norma de modelo de dados para museus, contando, para isso, com o apoio de projetos nacionais. Já o Grupo de Trabalho que estuda normas referentes a dados e terminologia esteve voltado para a elaboração de normas direcionadas ao processamento de dados em áreas específicas, como arte e arqueologia. Este grupo se empenhou em projetos como o NARCISSE. (ROBERTS, 1994, p. 5).

⁴⁶ Andrew Roberts foi responsável pela documentação no Museum of London, é ex-secretário da MDA e em 1989 tornou-se presidente do CIDOC.

Tabela 1 - Projetos de normas de dados apresentados por Roberts (1994)

Europa	
	NARCISSE
Suécia	Sweterm
Países Baixos	Classificação Iconclass Mardoc
França	Ministério de Cultura. Inventário geral Classificação Garnier Système descriptif des objets [Sistema descritivo de objetos]
Alemanha	Allgemeines Künstlerlexikon
Reino Unido	MDA Data Standard UK Museum Documentation Standard
Suíça	Base de dados do patrimônio cultural suíço
Itália	Instituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) Terminologia para tesouros
América do Norte	
Canadá	Canadian Heritage Information Network (CHIN) dicionários de dados
Estados Unidos	Art Information Task Force (AITF) Common Agenda for History Museums Association for Systematics Collections Art and Architecture Thesaurus (AAT) Classificação de nomenclaturas

Fonte: adaptado de Roberts (1994, p. 6).

Para atualizar a lista de Roberts, fizemos um mapeamento das normas e aplicações existentes (tabela 2).

John Perkins (1994, p. 7) em "Partir de cero: la introducción de computadoras en los museos" afirma que muitas instituições acreditam que a aquisição de *softwares* e *hardwares* resolverão os problemas relacionados à documentação dos objetos. Contudo, se a escolha do banco de dados se der sem a avaliação das necessidades da instituição, o que será feito é a informatização dos problemas antigos⁴⁷. O banco de dados deve refletir os objetivos da instituição, pois é possível que se disponha de pouco apoio para projetos que não estão diretamente vinculados aos propósitos atuais do museu. Uma vez tomadas as decisões para a elaboração do sistema de dados, pode-se iniciar o seu planejamento mais detalhado. É essencial elaborar um documento de planejamento para aquisição de base de dados e, se necessário, contratar um consultor.

⁴⁷ Bevilacqua (2014, p. 14) chama a atenção para aqueles museus que ao informatizar sua coleção, simplesmente transferem os processos analógicos para os digitais, sem ter em mente que este meio exige novas habilidades e configurações. O museólogo que antes tinha sob seu domínio todas as etapas da documentação, fica, neste novo contexto, dependente dos profissionais de tecnologia da informação.

Tabela 2 - Mapeamento de normas e aplicações

Norma	Local de criação	Data	Aplicação	Empresa/ Associação	Local de criação	Data
IconClass	Holanda	1970	GOS	MDA	Inglaterra	197-
Norma MDA	Inglaterra	1991	TMS (The Museum System) ⁵⁰	Gallery Systems	Estados Unidos	1981
SPECTRUM	Inglaterra	1994	CMS e eHive	Sistemas Vermon	Nova Zelândia	1985
Dublin Core	Estados Unidos	1995	MODES	MDA	Inglaterra	1987
CRM	–	1996	Adlib Museum ⁵¹	Adlib	–	1990
<i>Normalización Documental de Museos</i>	Espanha	1996	Donato	MNBA/RJ	Brasil	1992
CDWA	Estados Unidos	199-	Sophia Acervo	Prima	Brasil	ca.1993
CCO ⁴⁸	Visual Resources Association	2006	Matriz	–	Portugal	1995
FRBRoo ⁴⁹	IFLA e CIDOC	2006	In Art	Sistemas do Futuro	Portugal	1996
CDWA Lite (Getty)	Estados Unidos	ca.2006	DOMUS	–	Espanha	1996
LIDO	CIDOC	2010	CHIN National Database	Governo do Canadá	Canadá	1998
SPECTRUM 4.0	Inglaterra	2011	MuseumPlus	Zetcom	Suíça	1998
			In Art Plus	Sistemas do Futuro	Portugal	1999
			MatrizNet	–	Portugal	2003
			CollectiveAccess	Whirl-i-Gig ⁵²	Estados Unidos	2006
			SEC SP	SEC SP	Brasil	2008
			ICONCLASS 2100 Browser	–	Holanda	2009
			SIAM (Projeto Ibram)	Ibram	Brasil	2012
			Vários	Sistemas Axiell ⁵³	Suécia	2013
			OpenHeritage	Cedar Tower Services	África do Sul	2014
			EMu Collections Management System	Ke Software/ Axiell	–	–

Fonte: elaborada pela autora (2015).

⁴⁸Ver Apêndice A.6 figura 39. Exemplo de uma obra catalogada de acordo com o CCO. Os campos realçados com a cor cinza possuem vínculos entre eles.

⁴⁹Cooperação entre IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions), responsável pelo FRBR, e o CIDOC ICOM para integrar informação bibliográfica e museológica. O FRBR foi criado em 1998.

⁵⁰Utilizado pelo MoMA.

⁵¹Utilizado pelo Museu Rijksmuseum que possui uma coleção museológica composta por mais de 1 milhão de itens.

⁵²Projeto desenvolvido em parceria com instituições da Europa e dos Estados Unidos.

⁵³Desde 2013 essa companhia é formada por três áreas de ocupação: Axiell Public Library, Axiell Education

Podemos ver a seguir um modelo básico com os fatores a serem considerados durante a escolha de uma base de dados (PERKINS, 1994, p. 8, tradução nossa):

Catalogação e registro básicos:

- Transformar os registros manuais em registros computadorizados.
- Melhorar a funcionalidade de relatórios e da seleção, pesquisa, produção e impressão da informação.

Inventário e controle de localização:

- Registrar o lugar onde se encontram as peças e suas distintas partes, tanto dentro como fora da instituição.

Exposições e empréstimos:

- Programar e monitorar todas as exposições.
- Registrar em um arquivo permanente todos os objetos emprestados (os emprestados para outras instituições e aqueles que foram tomados emprestados).

A Museum Computer Network dos Estados Unidos organizava cursos que ensinavam a elaborar projetos de sistemas informatizados. Na década de 1970, os museus que passaram a ter bancos de dados, adquiriam computadores centrais e pessoais. Já na década de 1990, mais museus, de diversos portes, passaram a adquirir microcomputadores, em vez dos computadores centrais (PERKINS, 1994, p. 9-10), o que tornava as atividades mais dinâmicas.

Erin Coburn, hoje consultora autônoma e co-diretora do grupo de trabalho CIDOC LIDO, foi presidente do Museum Computer Network (MCN) entre 2009 e 2010, chefe da seção de Mídia digital do Metrolita Museum of Art e trabalhou com gestão de documentação no J. Paul Getty Museum entre 1997 e 2010.

A MCN nasceu em 1967 quando um grupo de museus de Nova York se reúne com o objetivo de informatizar seus registros. Com o apoio do New York Council on the Arts, a MCN desenvolveu uma rede que funcionou de 1968 até 1971. Quando o apoio foi cancelado, a MCN estabeleceu-se como uma organização sem fins lucrativos. Os colaboradores da rede estavam envolvidos com o debate sobre o desenvolvimento de ferramentas para uso sistemático de informação museológica. As conferências anuais que começaram em 1972 têm dado suporte à disseminação da informação por meio do uso de computadores e da tecnologia digital dentro das práticas museológicas.⁵⁴

* * *

& Media e Axiell Archives & Museum. Em 2013 e 2014, a Axiell adquiriu respectivamente os Sistemas de Informação Adlib e os *Softwares* KE, listados na tabela.

⁵⁴ Dados retirados do site institucional. Disponível em: <<http://mcn.edu/about/history/>>. Acesso em: 11 abr. 2015. Para ver mais, consultar "A Brief History of the Museum Computer Network", artigo escrito para a *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, em 2007, conforme indica o site da MCN

As tabelas a seguir indicam as ferramentas, publicações, eventos e associações que foram mapeadas ao longo da pesquisa, funcionando como um quadro comparativo entre as ações e projetos desenvolvidos dentro e fora do país.

Tabela 3 - Ações no Brasil

Ferramentas	Publicações	Eventos	Associações/Grupos
Projeto Portinari, 1979	Tesaurus do Museu Histórico Nacional, 1987	Seminários Arquivos de Museus e Pesquisa, desde 2009	ICOM Brasil, 1948
Vocabulário controlado do MASP, 1988	Anais Seminários Arquivos de Museus e Pesquisa, desde 2009	Seminários Serviços de Informação em Museus, desde 2010	GT9 do Enancib: Museu, Patrimônio e Informação, 2009 ⁵⁵
Sistema Donato + manual de catalogação, 1992	Anais Seminários Serviços de Informação em Museus, desde 2010	Treinamento do CIDOC em 2013 - 2015 (SP)	Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2010
Enciclopédia virtual do Itaú Cultural, 2001	<i>Documentação e Conservação de Acervos Museológicos: Diretrizes</i> , 2010	—	Associação dos Museus de Arte no Brasil (AMAB)
Projeto de banco de dados do Ibram, 2012	Dicionário <i>Conceitos-chave de Museologia</i> , em português, 2013	—	—
Banco de dados da SEC SP + manual de catalogação	Diretrizes do CIDOC, em português, 2014	—	—
Sistemas Sophia ⁵⁶	SPECTRUM 4.0, em português, 2014	—	—
—	Tesaurus em Ciência da informação, 2014	—	—

Fonte: elaborada pela autora (2015).

Além dos itens da tabela 3, enfatizamos também os estudos sobre informação em arte realizados pelas professoras Diana Farjala C. Lima⁵⁷ e Vânia Pinheiro e os da professora Johanna Smit, que estabelece cruzamentos entre a Museologia e a Ciência da Informação.

Informação em arte é a relação entre instituições que lidam com objetos e documentos artísticos e o uso da tecnologia para aproximá-las. Essa relação tem como intuito "o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra de arte é fonte de informação" e o museu, um sistema de informação (PINHEIRO, 2011). Como exemplo, Pinheiro cita o Art History and Information Program (AHIP), da Getty Foundation, no qual estavam envolvidos museus como o MoMA, o

⁵⁵ Este Grupo de Trabalho iniciou suas atividades em 2009

⁵⁶ Indicados para acervos científicos

⁵⁷ É professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), seus estudos reforçam o caráter interdisciplinar da Ciência da Informação (2003, p.161).

Guggenheim, a National Gallery of Art de Washington e o Metropolitan e cuja finalidade era elaborar um sistema de informação de apoio à pesquisa em arte, com o auxílio da informatização de acervos de museus. O projeto ocorreu na década de 1980.

A realização do Programa de treinamento em documentação museológica, do CIDOC, realizado em São Paulo em 2013 e em 2014 (indicado na coluna de eventos da tabela), foi um acontecimento importante para a formação de profissionais brasileiros e ampliação da discussão sobre documentação em museus no país. A primeira edição do evento contou com mais de 70 alunos. Entretanto, este não foi o primeiro evento do CIDOC no país. Lima (2003) lembra que em 2002 aconteceu uma conferência deste comitê, em Porto Alegre.

Na tabela 3, pode-se notar a presença de três *softwares* no país: o Donato⁵⁸, o projeto de banco de dados em desenvolvimento pelo Ibram e o sistema da SEC SP. Além da empresa Prima que comercializa diversos tipos de sistemas, entre eles um direcionado para acervos museológicos e memória institucional. Outros programas foram criados no país, mas dentro das próprias instituições e, por serem específicos, são de uso local. Em contrapartida, fora do país encontramos diversos tipos de *softwares* para gestão e catalogação de obras que são atualizados constantemente e acompanham as normas internacionais. A maioria desses *softwares* são desenvolvidos por empresas comerciais, tais como as empresas Zetcom, Sistemas do Futuro, Vernon Systems, Axiell e EMu Collections Management System⁵⁹ e acompanham normas como CDWA, LIDO, CRM CIDOC e o SPECTRUM⁶⁰.

Algumas normas são direcionadas para a catalogação e outras orientam a gestão da coleção. Além dos *softwares* comerciais, encontramos ferramentas gratuitas como o Collective-Access e o OpenHeritage do Cedar Tower Services⁶¹, feito com base no SPECTRUM. Existem também redes de museus como o Joconde e a Europeana. Quanto aos tesouros, ressaltamos o AAT (Art & Architecture Thesaurus), do Getty Research Institute que possui versão em inglês e espanhol e tem um projeto de tradução para o português. Por fim, destacamos o projeto AFRI-COM, criado em 1993, pelo ICOM, para informatizar os inventários das coleções dos museus da África (WILL, 1994) e a ferramenta *Rijksmuseum Studio*, do Rijksmuseum que, embora em uma dimensão menor, remete ao Studium Mundaneum, de Otlet. O Rijksmuseum Studio permite que os usuários criem suas próprias coleções a partir do acervo *on-line* do museu.

⁵⁸ Ver Apêndice A.6: Figuras 32 à 38 - Ficha impressa do sistema Donato. No MNBA, do RJ, os campos que contêm marcador são de preenchimento obrigatório no processo de catalogação de uma obra.

⁵⁹ A maioria de seus clientes que possui acervo artístico é da Austrália.

⁶⁰ Ver Apêndice A.6: Figura 43. Procedimentos do SPECTRUM.

⁶¹ As configurações do OpenHeritage podem ser vistas em: <<http://www.collectiontrust.org.uk/choose-a-cms>>. Acesso em: 11 abr. 2015.

⁶² Os outros tesouros do Getty são The Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN), The Cultural Objects Name Authority (CONA) e The Union List of Artist Names (ULAN). Disponível em: <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html>>. Acesso em: 11 maio 2015.

⁶³ O ICOFOM (International Committee for Museology) foi criado em 1977.

⁶⁴ Com seus projetos de sistemas de informação, normas, vocabulário e recursos digitais.

Tabela 4 - Ações fora do Brasil

Ferramentas	Publicações	Eventos	Associações/Grupos
Joconde, 1975	Periódico da Unesco Museum Internacional, desde 1948	Conferência anual CIDOC	Museum Association, 1889
Getty Art History Information Program (AHIP), 198-	Dictionarium Museologicum, 1986	Conferência anual ICOM	OIM, 1927
Object ID	SPECTRUM, desde 1994	–	ICOM, 1946
Google Art Project	Diretrizes CIDOC, 1995	–	CIDOC, 1950
Europeana	<i>Key concepts of museology</i> , 2010	–	Museum Computer Network, 1967
Tesauros AAT ⁶²	–	–	IRGMA/MDA/Collection Trust, 1967
CHIN National Database	–	–	ICOFOM ⁶³
Tesauro SKOS	–	–	Getty Research Institute, 1985 ⁶⁴
Projeto AFRICOM	–	–	Grupo de Trabalho SIM, de Portugal
–	–	–	CHIN
–	–	–	ICCD

Fonte: elaborada pela autora (2015).

O Domus, *software* criado em 1996, é distribuído gratuitamente pelo órgão do governo da Espanha, responsável pelo setor cultural, mediante um protocolo firmado entre as partes interessadas. Este gerenciador de dados merece destaque, pois antes da sua aplicação ser desenvolvida, foi criado seu protocolo de funcionamento.

Como ferramentas e material de referência, incluindo trabalhos acadêmicos, encontramos os seguintes:

- FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1987.
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; FERREZ, Helena Dodd. *Tesauro brasileiro de Ciência da Informação*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), out.2014.
- CROFTS, N. et al (Eds.). *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*. Versão 5.0.2. January, 2010. CIDOC, Heraklon. Norma para descrição de objetos.

- GRANT, A., NIEUWENHUIS, J., PETERSEN, T. (Eds.). *Internacional guidelines for museum object information: the CIDOC information categories*, 1995, CIDOC: Paris.
- THORNES, R., *Protecting Cultural Objects in the Global Information Society: the Making of Object ID*. Getty Information Institute, 1997. É um processo de registro que tem como fim evitar o tráfico ilícito de obras museológicas.
- CIDOC Conceptual Reference Model (CRM) - Extension for SPECTRUM. Trata-se da integração entre o SPECTRUM e o CRM efetivada em 3 de fevereiro de 2015.
- *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) São Paulo*, 2014.
- Em 2006, Murtha Baca⁶⁵ et al. escrevem *Cataloging cultural objects: a guide to describing cultural works and their images*.
- Teses de Juliana Monteiro (2014), Ana Cristina Fernandes Cortês Santana Justino (2013), Juliana Rodrigues Alves (2012), Natália Maria da Costa Jorge (2011), Giovana Deliberali Maimone (2007 e 2013) e Alexandre Manuel Ribeiro Matos⁶⁶(2007 e 2012).

* * *

Smit (2011) apresenta uma metodologia de trabalho que remete ao SPECTRUM, pois ambas estão direcionadas para a organização de documentos do acervo. A autora divide a documentação em dois tipos: 1) documentação de acervo e 2) documentação do uso feito do acervo, este subdivido em a) documentos de processo (correspondência para empréstimo, por exemplo) e b) produto da atividade expositiva (fotografias da exposição, catálogos, livros de visitas).

A documentação de acervo, item 1, se refere a informações sobre a procedência da obra e sua descrição física. Entram aqui documentos administrativos como notas fiscais e termos de doação. Enquanto que o item 2, documentação do uso feito do acervo, refere-se a exposições, empréstimos, pesquisas.

O tratamento a ser dado à informação presente no museu deve levar em conta os dois públicos de usuários [as pessoas vinculadas ao museu - conservadores, curadores etc - e os usuários não vinculados formalmente ao museu, isto

⁶⁵ É diretora de História da Arte Digital no Getty Research Institute e colabora com o Getty Vocabulary Program. Editou os livros *Introduction to Metadata*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008 e *Introduction to art images access: issues, tools, standards, strategies*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002.

⁶⁶ Alexandre M. R. Matos é diretor do departamento de formação e pesquisa da empresa Sistemas do Futuro, de Portugal e professor do departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, da Universidade do Porto, desde 2013.

é, o público], com necessidades informacionais distintas em termos de nível de especialização ou detalhamento pressuposto na necessidade de informação. Embora seja muito difícil ter certeza acerca das necessidades informacionais de diferentes públicos, preconiza-se que o tratamento da informação deva ser concebido em função do(s) usuário(s) (SMIT, 2011, p. 38).

A autora fala sobre gerar informações que representem o documento para que, deste modo, seja possível sua recuperação. É importante mudar o foco, do documento para a informação, porque "o foco na informação evita que o museu seja percebido como uma acumulação de documentos/objetos, mas como um lócus de produção de sentido. E quem diz produção de sentido diz seleção, opção, ponto de vista!" (SMIT, 2011, p. 39). Para Torres (2002, p. 296), a informação é considerada um bem para uma instituição, em conjunto com os recursos financeiros, humanos e materiais.

Smit ainda menciona a gestão integrada da informação, na qual haveria uma ligação entre diversos sistemas para proveito do usuário.

Preconiza-se, portanto, uma interligação entre as diferentes bases de dados [arquivo, biblioteca e museu], respeitando as características de cada uma, mas detectando em todas alguns campos informacionais que, se preenchidos de forma padronizada, possam figurar como pontes ou passarelas entre as diversas informações que representam documentos através das diferentes lógicas de descrição e organização da informação. Garante-se, dessa forma, a interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação, redundando na potencialização do uso da informação - e dos respectivos documentos - presentes no museu por parte de seus diferentes usuários. As diferentes informações presentes no museu concorrem, nesta perspectiva, para uma **gestão integrada da informação** do museu o relacionar, no que couber, a informação presente nos diferentes acervos. (SMIT, 2011, p. 39) [grifo meu]

Isso nos leva a pensar em uma rede de museus da USP, não com um banco de dados único para todos os acervos, mas como uma plataforma de integração com *hiperlinks* que direcionem para a base de cada museu, assim como foi realizado na Austrália com a rede *Australian University Museums Online* (AUMOL), formada por 17 coleções de 5 universidades⁶⁷. Na plataforma de integração haveria um trabalho de indexação geral dos assuntos dos acervos participantes. Para Stanbury (2000, p. 9), uma das vantagens em se criar redes de museu é a produção de diretrizes e de procedimentos para as coleções universitárias, que para o autor é um patrimônio geralmente ignorado.

Entretanto, no caso brasileiro, Bevilacqua (2014, p. 13) evidencia a ausência de políticas integradas, levando as instituições ao isolamento, deixando de fornecer ao usuário uma ferramenta com múltiplas funções.

⁶⁷ Para mais informações, ver: MACK, Vanessa; LLEWELLYN, Richard. Los museos universitarios australianos e Internet. In: *Museum Internacional: Museos universitarios*, 2000, p. 19-24.

Bevilacqua (2014), Botallo (2011) e Will (1994) entendem o museu como um centro de documentação ou como um espaço em que deve haver serviços de informação. De acordo com Botallo (2011, p. 60), "as ações artísticas, as produções imateriais e seus registros documentais levaram a uma questão bastante debatida atualmente: os museus de arte contemporânea podem estar assumindo um aspecto bastante próximo dos centros de documentação".

Em seu artigo "Los museos como centros de información", Leonard Will (1994, p. 20) - ex-presidente do grupo de trabalho do CIDOC sobre centros de informação dos museus - diz que a informatização deve ser vista como uma ferramenta de apoio e não como um fim em si mesmo. Além disso, deve levar em conta as necessidades do usuário. O centro de serviços e informação, que serve para satisfazer a necessidade de informação dos visitantes, deveria registrar as consultas que recebem para que se posteriormente houver um pedido de consulta do mesmo tema, não seja preciso refazer o trabalho, conforme sugere Will (1994, p. 23).

A National Gallery de Londres, em meados dos anos 1990, disponibilizava um catálogo interativo chamado *Micro Gallery* com imagens de alta qualidade, textos descritivos e com subdivisões como temas, pessoas e lugares. Este catálogo fornecia um roteiro de visita personalizado para o usuário. O Musée de l'Homme, em Paris, também oferecia em CD-ROM o serviço de acesso a catálogos interativos. (WILL, 1994).

2.1 AÇÕES NO BRASIL

Apresentamos, a seguir, as atividades sobre documentação realizadas nacionalmente. Entre elas, o banco de dados da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, a Enciclopédia do Itaú Cultural, a formação do ICOM Brasil, a construção do Donato, o Projeto Acervo em Rede, do Ibram, e a elaboração das primeiras fichas catalográficas do MNBA, RJ.

Belluzzo (2011, p. 63) evidencia a fragilidade da organização de documentos sobre arte nas instituições do país, em geral. A documentação de informações serve para ampliar os estudos sobre arte e facilitar sua identificação e localização. Todavia, segundo a autora, a organização e o tratamento de informação sobre arte quase não existe no país, por consequência, esses documentos não podem ser recuperados e pesquisados. Costa e Almeida (2011, p. 91) afirmam que "grande parte das coleções bibliográficas e documentais da cidade de São Paulo ainda apresenta um atraso crônico em seu processamento técnico, o que, na prática, significa que essas coleções não estão disponíveis".

A reflexão crítica nacional sobre ferramentas, metodologias e a teoria sobre o tratamento da informação artística não está consolidada (incluindo, o estudo de usuários). Bevilacqua (2011, p. 85) reforça que mesmo com a contribuição da Ciência da Informação, ainda não existe um debate efetivo e colaborativo entre as áreas de conhecimento da Museologia, Biblioteconomia e Arquivologia. Para Costa e Almeida (2011, p. 91), os problemas de descrição da

informação são maiores em museus do que em bibliotecas.

2.1.1 Projeto da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (SEC SP)

A SEC SP criou um banco de dados para atender os museus que estão sob sua coordenação. É um sistema único, que funciona como meio de integração do conteúdo ali disponibilizado e facilita a supervisão do histórico e movimentação dos itens de cada acervo. Futuramente, o projeto visa tornar público o acesso a este conteúdo.

Dentro do projeto de gestão das coleções sob supervisão da SEC SP, buscou-se fazer a identificação dos objetos dos acervos da SEC SP e, com isso, estruturar a gestão integrada das coleções e desenvolver uma política de acervo. Segundo Machado e Monteiro (2011, p. 139), a gestão integrada das coleções tem em vista a disseminação da informação e a dinamização dos fluxos de trabalho por intermédio de técnicas e estratégias utilizadas para lidar com a organização e tratamento de acervos com suportes diversos. As autoras consideram a gestão integrada de acervos como uma proposta de política institucional associada à política de acervo.

A política de acervos é um conjunto de diretrizes que delimita o escopo (recortes temáticos, cronológicos, geográficos) do acervo do museu e também as normativas de aquisição, desvinculação, empréstimo, catalogação/descrição e identificação, procedimentos de tramitação/movimentação, políticas de acesso à informação/consulta interna e externa, padronização de documentos, formatação de instrumentos de pesquisa, áreas de atuação e responsabilidades e definição/delimitação conceitual dos acervos, de acordo com a missão institucional e a legislação estadual pertinente. (MACHADO; MONTEIRO, 2011, p. 139)

Os museus da SEC SP devem fazer inventário anualmente, como forma de prestação de contas, e devem registrar os objetos de seu acervo no banco de dados próprio da SEC SP (em alguns casos, a instituição tem que alimentar dois bancos de dados: o da Secretaria e o de uso local). Outro resultado do trabalho da SEC SP foi a produção da publicação do livro *Documentação e Conservação de Acervos Museológicos: Diretrizes*. Machado e Monteiro (2011, p. 139) afirmam ser importante a divulgação da política de acervo. No caso da SEC SP existe um comitê específico para este tipo de providência, o Comitê de Política de Acervo, entre outras atribuições.

Na USP há o sistema Mercúrio que controla o tombamento do patrimônio da Universidade. Nos últimos anos, a USP estabeleceu que os objetos dos museus da Universidade deveriam ser patrimoniados pela reitoria. Para isso, reuniões foram organizadas entre os funcionários dos museus para definir os processos de descrição das respectivas coleções artística, histórica e científica. Foram elencados campos para a descrição básica dos itens dos museus que formará a ficha catalográfica no sistema próprio da reitoria. Para auxiliar no preenchimento dos dados relacionados ao acervo de arte no sistema Mercúrio, o MAC USP elaborou um vocabulário de

conceitos, com base no tesauros AAT; isso porque o responsável pelo cadastro dos itens será um funcionário que não está diretamente ligado aos acervos, ou seja, não é um especialista da área.

Conforme mencionado no capítulo 1, os museus da USP possuem autonomia em sua administração, diferentemente dos museus da SEC SP, subordinados a um órgão estadual. Só recentemente que a Universidade decidiu ter este tipo de controle básico dos objetos museológicos de seus museus, em um formato de listagem com a finalidade de obter a quantidade total de peças que pertence ao seu patrimônio. A funcionária do MAC USP que participou das reuniões sobre o inventário das coleções acredita que esta medida beneficiará os museus em situações em que for preciso fazer alguma solicitação específica para a reitoria, uma vez que esta já terá os dados essenciais dos objetos, diminuindo, assim, o prazo de processos e para aprovação de recursos.

Nascimento (2011, p. 145) tem uma visão otimista do cenário nacional, para quem as instituições culturais vêm demonstrando avanços desde fins dos anos 1990. Entretanto, de acordo com a pesquisadora, ainda se nota

a precariedade nas áreas técnicas dos museus brasileiros, sejam estes de médio ou pequeno porte, públicos, privados, universitários ou administrados por Organizações Sociais e afins. A infraestrutura de trabalho até o momento é frágil, sendo necessária e urgente a ampliação dos quadros técnicos, o aprofundamento da discussão, a criação de *Thesaurus* e instrumentos comuns de busca, e a reelaboração dos métodos de levantamento de dados e pesquisa em relação aos diferentes tipos de acervo.

Uma das principais preocupações com este tema está relacionada à circulação da informação dos acervos, tanto dentro como fora das instituições. A organização e o tratamento da informação, a criação de ferramentas para indexação, a adoção de padrões, bem como a implantação de sistemas de documentação, fazem sentido quando pensados no seu objetivo final, isto é, agilizando e dinamizando o uso interno dos dados das coleções pelos funcionários; e o uso externo, por estudantes, pesquisadores e público em geral.

* * *

Na seção "O museu ideal: princípios que devem reger sua organização" do livro da museóloga brasileira Regina Real (1958, p. 18-19) encontram-se orientações sobre atividades museológicas como, por exemplo, as formas de organização das obras no depósito. Os objetos devem estar com a classificação atualizada e ser de acesso fácil para os pesquisadores; determina, ainda, que conservadores, arquivistas e bibliotecários devem trabalhar em conjunto e que os documentos e livros tem que estar organizados. Em outra seção chamada "Serviços complementares" há o item *publicação*, para o qual Real (1958, p. 20) afirma ser uma área pouco

difundida no país, enquanto que nos Estados Unidos há o cargo de editor, responsável pela produção de catálogos, cartões postais e reproduções que são comercializados.

A autora (1958, p.28) apresenta ainda um modelo de ficha de registro com informações básicas, que contém os seguintes campos: *NÚMERO*: inventário, coleção, categoria, etc.; *SECÇÃO*: caracteres descritivos; *TÍTULO*; *AUTOR*: biografia, etc.; *ENTRADA*: aquisição, doação, permuta; *DIMENSÃO E PESO*; *CONSERVAÇÃO*; *LOCALIZAÇÃO*: exposto (galeria, salas, mostruário), em depósito (trainel, gaveta); e, *FOTOGRAFIA*.

2.1.2 Projeto Itaú Cultural

O "Vocabulário Controlado de Arte" produzido entre 1988 e 1991, em conjunto com o Itaú Cultural e uma série de bibliotecas, como a do MASP, contém 3 mil descritores e foi distribuído em diversas bibliotecas do país. Esse vocabulário tinha como objetivo ser uma ferramenta de processamento técnico para acervos bibliográficos de arte. A partir deste vocabulário deu-se início, em 1998, a atualização dos bancos de dados que tinha como finalidade "a reunião e o controle de termos específicos da arte brasileira, com recorte definido para a arte contemporânea e a modalidade 'arte e tecnologia' " (RODRIGUES, 2011, p. 107). Entretanto, durante a sua produção, percebeu-se que no Brasil não havia vocabulários estruturados, portanto, tomou-se como referência os tesouros do Getty Institute.

Os bancos de dados do Itaú Cultural, disponíveis ao público para consulta local a partir de 1989, deu origem à enciclopédia virtual em 2001, aproveitando-se, deste modo, os benefícios das novas tecnologias, conforme indica Rodrigues (2011, p. 104).

De acordo com Magalhães (2015b), o projeto de continuidade do vocabulário de arte, do qual o MASP estava à frente, foi incorporado ao GT Arquivos de Museus e Pesquisa, que atuaria como uma espécie de consultor para o projeto. Nesse mesmo momento, o Getty e a Pinacoteca do Estado de São Paulo estavam negociando a tradução para o português do vocabulário AAT, do Getty. Todavia, a diferença entre os projetos de vocabulário do MASP e daquele que o GT buscou conceber é que o primeiro atualizou a tradução de autores e termos artísticos; já o segundo deveria fazer a tradução do vocabulário correspondente às técnicas e materiais.

2.1.3 Uso do Donato

O Donato é o sistema informatizado de documentação de acervo criado no MNBA RJ, nos anos 1990. A fim de identificar suas propriedades, e as práticas de documentação que ocorrem simultaneamente com este programa, entramos em contato com algumas das principais instituições que utilizam-no: o Museu Nacional de Belas Artes, o MASP e a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Na Pinacoteca do Estado de São Paulo conversamos com Fernanda D'Agostino, responsável pelo Núcleo de Gestão Documental. O museu faz uso do Donato desde 2008⁶⁸, aproximadamente. A ficha catalográfica antiga, a ficha de revisão e a impressão do registro do Donato são guardados em pastas. A imagem da obra é impressa à parte. Além do Donato, as correções de catalogação são feitas no arquivo de inventário e no sistema da SEC SP. Há também um livro de tombo, mas que não passa por revisão. Ele é guardado como um documento histórico.

O site com informações sobre as coleções está vinculado ao Donato. O preenchimento do campo *autor* é controlado por uma lista de termos. Com a entrada de arte contemporânea no acervo o campo *material e técnica* está sendo redefinido. O museu possui um documento que descreve detalhadamente os tipos de materiais e técnicas, elaborado durante projeto Fapesp. Ele é utilizado como vocabulário controlado e está sendo atualizado.

Além do Donato, a Pinacoteca deve alimentar o sistema da SEC SP. Os dois bancos são preenchidos ao mesmo tempo. A atual responsável pelo Núcleo de Gestão Documental foi contratada em março de 2013 e desde então os procedimentos de documentação estão sendo definidos. Anteriormente, apenas duas pessoas trabalhavam neste setor, cuja atribuição não era clara, e isso está relacionado a um debate maior sobre a compreensão do que é documentação museológica, no nível nacional, e quais são as funções e objetivos que um setor de documentação deve contemplar e buscar, conforme discorre D'Agostino (2014). O controle das pendências e dos processos em aberto são feitos em um arquivo fora do Donato, assim como o inventário geral do acervo. O acervo é formado por cerca de 10 mil obras e o *Núcleo* é composto por 7 pessoas, sendo 2 estagiários. D'Agostino não trocaria de software, pelo menos até concluir o trabalho de revisão, por questões de migração dos dados. Mas relata que gostaria de usar um sistema que controlasse as aquisições e a movimentação das obras, isto é, que fizesse a gestão da coleção, por completo.

Uma das primeiras medidas de organização das coleções foi feita por Aracy Amaral, que regularizou a entrada de documentos quando foi diretora do museu. Atualmente, a Pinacoteca está fazendo a revisão da catalogação do acervo e as obras são revisadas por lote. Quando a revisão de uma obra é finalizada, a ficha catalográfica atual junta-se às fichas antigas. A ficha da revisão foi criada durante projeto Fapesp (que teve início em agosto de 2011, com duração de um ano), quando os campos da ficha ainda não tinham relação com os campos do Donato. A ficha de revisão foi semi-baseada no Donato.

Antes de 2004, a ficha utilizava um modelo da década de 1980. Em 2008, os dados das fichas foram transferidos para o sistema Donato, atividade que foi realizada por voluntários e coordenado por Ana Paula Nascimento. Entretanto, neste momento, não houve uma padroniza-

⁶⁸ Rocha (2014, p. 45), aponta que "durante a década de 1990, sob a direção de Maria Alice Milliet, foi iniciado um projeto de reestruturação museológica e houve a recatalogação do acervo com a adoção do projeto SIMBA [Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes]".

ção dos registros, além de não ter sido realizada a revisão dos dados, situação que se manteve até 2011. Não havia uma metodologia de trabalho nos processos de catalogação, não era usado vocabulário controlado e não havia um manual de catalogação como referência, exceto, talvez, o uso do próprio manual do Donato. Hoje o manual interno está sendo elaborado e organizado por um dos funcionários.

No MASP falamos com Eunice Moraes Sophia, coordenadora do departamento de acervo que atua no museu desde 1989. Entre 1985 e 1988, Eunice Sophia - museóloga e professora de História da Arte - trabalhou na Pinacoteca do Estado de São Paulo como funcionária "empresada" da Secretaria de Cultura.

O setor de documentação do MASP contou, em 2005, com o apoio da Fundação Vitae para a aquisição dos primeiros computadores. O museu, atualmente, recebe apoio do Itaú. Ainda em 2005, o MNBA RJ forneceu a licença do programa Donato. Foram contratados estagiários exclusivamente para digitar os dados das obras no sistema. O manual utilizado é o do sistema Donato, criado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA) e sete funcionários trabalham diretamente com o sistema.

Todas as obras estão catalogadas com os dados principais (autor, título, procedência). O museu possui 8.947 registros em seu sistema⁶⁹. Segundo Eunice Sophia, o setor de documentação guarda tudo, todo tipo de documento, pois, segundo ela, esta é uma política adotada desde a primeira direção do MASP, de Pietro M. Bardi.

No setor atuam três auxiliares técnicos, todos especializados, que estão há menos de um ano no cargo atual. O departamento de documentação está aguardando a nova versão do Donato (em desenvolvimento pelo Ibram), a versão 3.2 é a utilizada atualmente. O museu possui livro de tombo e livro de registros. A planilha de registro é composta de 73 campos. A revisão catalográfica é feita diariamente. Quando da entrada da obra, são registrados primeiramente os dados essenciais em uma planilha impressa e, posteriormente, estes dados são incluídos no sistema. No setor de documentação há pastas (dossiês) com documentos sobre as obras e os artistas. A coordenadora considera o sistema Donato bom, pois é possível catalogar as obras do museu, entretanto disse que tudo pode ser melhorado. Todos os setores do museu (Comunicação, Intercâmbio, Restauro, Serviço educativo e Curadoria) solicitam informações que podem ser recuperadas no sistema interno e nos dossiês. Conforme afirma Freire (2013, p. 29), "a permeabilidade entre os setores do Museu (biblioteca, arquivo histórico e reserva técnica) sugere o fluxo interno e a transitividade de obras e documentos".

O acervo *on-line* do MASP foi produzido pelo setor de comunicação. A biblioteca do MASP, que possui cerca de 18 mil itens, auxilia nas atividades de pesquisa. As categorias das obras, no sistema Donato, estão assim definidas:

⁶⁹Esses dados datam de outubro de 2014.

tapeçaria	T
vestuário	V
pintura	P
maiólica	M
<i>design</i>	DS
fotografia	F
cerâmica	C
gravura	G
instalação	I
mobiliário	MB
<i>kitsch</i>	K
objeto	O
raio x	R
vídeo	VD
coleção Pirelli	CP
escultura	E
tridimensional cinética	TC

No MNBA RJ foram entrevistados Gilson Gemente, funcionário da Divisão Técnica, e Laura Abreu, curadora da coleção de gravura. Ambos participaram da criação do Donato na década de 1990. Gemente, artista plástico, começou a trabalhar no museu em 1982. Com a chegada dos computadores, ele se interessou pela área de informática, sendo o responsável pela elaboração técnica do banco de dados.

O MNBA possui mais de 24.000 obras. O sistema tem 21.340 registros. A catalogação inicial é feita pela Seção de Registro⁷⁰ e, em seguida, o curador responsável pela coleção completa o cadastro. O manual de catalogação começou a ser desenvolvido em 1993, com o apoio da Fundação Vitae. Há várias informações novas que resultaria em uma segunda edição do manual, segundo informa Gemente (2014).

Desde o acordo com o Ibram, em abril de 2012, o MNBA deixou de ceder o sistema para outros museus. As dificuldades encontradas pelos museus que usavam o programa eram solucionadas imediatamente pela equipe do MNBA que funcionava como suporte técnico do Donato. Técnicos do Ibram, representantes do projeto Acervo em Rede, visitaram o MNBA para conhecer detalhadamente o sistema.

⁷⁰ Rocha (2014, p. 12) explica que inicialmente denominada como Seção de Registro e Controle, "sem ter suas atribuições documentadas, a Seção era principalmente responsável pelo registro dos dados de obras no Livro de Inventário; pelos trâmites de autorização de uso de imagens, bem como de guarda e conservação de cromos; pela guarda e atualização da documentação referente às aquisições de acervo; pelos empréstimos temporários para exposições. Em 2008, foi criado o Núcleo de Imagens que passou a responder pelas atividades referentes ao uso de imagens. Em 2011, foi renomeada como Seção de Registro".

Os primeiros computadores chegaram ao museu em 1990, quando começou-se a pensar em um sistema de informatização para as coleções. Neste momento, Gemente fez cursos de informática, pois como era algo novo, não havia ninguém no museu que soubesse utilizar os computadores recém-instalados.

O sistema, em 1990, se chamava *Acervo* e foi desenvolvido na linguagem de programação Dbase. Mais tarde foi substituído pelo Clipper e, posteriormente, pelo Access. A mudança para o Access aconteceu em 1993, com o apoio da Fundação Vitae. E, em 2005, mais uma mudança para MySQL e PHP, dessa vez o programa foi elaborado por uma empresa contratada. Optou-se pelo MySQL e PHP porque o uso do Access fazia que os museus se vissem obrigados a comprar o pacote Office, o que nem sempre era possível. Em 2005, aconteceu o último apoio da Fundação Vitae. A versão atual do sistema é a 3.3. Vale lembrar que de acordo com Rocha (2014), a criação do Donato marca a elaboração do quarto modelo de ficha catalográfica do MNBA, desta vez em uma versão digital.

Durante o primeiro projeto da Vitae, um grupo formado por 15 funcionários se reunia semanalmente para discutir sobre a elaboração do banco de dados e do manual de catalogação. Eram discutidos, por exemplo, os formatos de preenchimento dos campos.

As atualizações do sistema eram feitas diretamente no programa ou no CD de instalação. O Donato foi criado a partir das necessidades do museu, isto é, primeiramente foi criado para o MNBA. Em seguida, com a parceria MNBA-Fundação Vitae, o museu reconfigurou o sistema, pois, como a Vitae havia patrocinado sua elaboração, ela considerava que o museu deveria retribuir cedendo-o para os museus que faziam pedidos de apoio para a construção de banco de dados, o que era visto como desnecessário, uma vez que um sistema para acervo museológico já havia sido elaborado.

Segundo Gemente, quando o Donato era solicitado, ele e Laura Abreu, visitavam o museu solicitante para explicar o funcionamento do programa, o processo de instalação, a forma de catalogação e os demais recursos. As visitas técnicas aconteceram em instituições do Rio Grande do Sul, São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Paraíba e Pará. Grande parte dos museus apresentava estrutura precária e alguns contavam somente com um funcionário para fazer todas as atividades.

Quando perguntado sobre a decisão que tomaria hoje, com relação ao sistema atual, Gemente disse que manteria o Donato, mas contrataria especialistas para aperfeiçoá-lo e torná-lo uma plataforma integrada com acesso a vários dispositivos (tablet, celular, computador) e com um servidor único; e que, na verdade, sempre pensou o Donato como um sistema que pudesse ser utilizado por um conjunto de museus. Hoje, cerca de 200 pedidos de licença do sistema estão pendentes. Os museus estão aguardando a liberação do *software* do Ibram, que é baseado no Donato.

Laura Abreu, historiadora da arte, passou a ter contato com documentação museológica quando começou a trabalhar no MNBA, em 1982, como estagiária. A seguir, veremos seu relato sobre a história da construção do Donato.

No começo dos anos 1990, Helena Ferrez, que foi coordenadora do centro de documentação da Funarte e publicou o *Thesaurus para acervos museológicos* junto com Maria Helena Bianchini, é convidada para ser coordenadora do acervo do MNBA. Foi dela a iniciativa de criar um sistema para o museu. Até então, a documentação era feita manualmente pelo responsável de cada coleção. O museu possui as coleções de gravura brasileira, gravura estrangeira, desenho brasileiro e estrangeiro, escultura brasileira e estrangeira, coleções especiais (arte decorativa, arte popular, mobiliária, medalhística, numismática e arte indígena), pintura brasileira, pintura estrangeira e, mais recentemente, a coleção "novas linguagens" que englobará arte contemporânea. A coleção de gravura, sob os cuidados de Laura Abreu, tem mais de 9 mil itens, sendo que 6 mil são de nacionalidade brasileira. Na década de 1980, a ficha catalográfica desta coleção apresentava campos específicos⁷¹, diferenciando-se da ficha padrão aplicada às demais coleções.

O prazo para serviço de consulta ao acervo era de dez dias para que se pudesse fazer a pesquisa e a seleção de assunto solicitado. As fichas eram organizadas por ordem de sobrenome de autor. Abreu observa que para a época a decisão de trabalhar com um sistema informatizado foi um grande desafio. Foram dois anos para se chegar a um modelo de ficha catalográfica⁷², que foi quando, então, o acervo começou a ser recatalogado.

Atuaram no primeiro projeto da Fundação Vitae, participantes convidados como Heloisa Duncan e Anselmo Maciel (atualmente, museólogo na Academia Brasileira de Letras). O manual de catalogação do Donato é publicado em 1995 com o auxílio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A equipe estava consciente da importância da criação do manual, que servia para explicar a definição de cada campo e como preenchê-lo. O manual foi consolidado pela Helena Ferrez e pela Maria Elizabete Santos Peixoto, que na época era curadora da coleção de pintura brasileira.

Antes dos dados das fichas serem transferidos para o sistema, eles foram revisados no papel já com a aplicação das regras do manual. Esta atividade foi supervisionada por Heloisa Duncan, que após avaliar o trabalho de revisão dos dados, liberava a ficha para inserção no Donato. Nesse ponto, a prioridade, de acordo com o estabelecido com a Fundação Vitae, era catalogar as obras com dez campos definidos como essenciais, que se efetivou ao fim do projeto.

Abreu explica que a partir do momento que o sistema estava plenamente funcionando

⁷¹ O Gabinete de gravura é criado em 1984 "como consolidação de um projeto iniciado em 1982 para levantamento e classificação do acervo de gravura que até então encontrava-se sem tratamento adequado". (ROCHA, 2014, p.56).

⁷² A partir do projeto SIMBA, foi criada a quarta versão da ficha catalográfica do museu (ROCHA, 2014, p. 57).

no MNBA, a equipe começou a participar de conferências. Assim, o sistema Donato começa a ganhar visibilidade e, então, inesperadamente, a primeira solicitação de uso é feita pelo Museu Antônio Parreiras. Cabia à Laura Abreu avaliar o pedido de licença do *software* pelos museus. O solicitante enviava amostras de suas fichas de catalogação para a curadora, que tentava adaptá-las para a ficha do Donato. Na maioria dos casos, a adaptação era possível, ocorrendo, geralmente, apenas mudanças com relação à nomenclatura dos campos. A curadora afirma que se não existisse o tesauro criado por Ferrez, não teria sido possível a adaptação do Donato para museus com outras tipologias que não arte. Diz, ainda, ter ficado feliz pelo reconhecimento dado ao Donato, pelo Ibram, e que no fundo o desejo da equipe era que o programa fosse, de fato, utilizado por diferentes tipos de museus. No entanto, a falta de recursos financeiros e de especialistas em outras coleções são fatores que dificultaram essa proposta em sua totalidade.

Ainda hoje, o curador responsável pela coleção é que faz a catalogação das obras, que é feita primeiramente no papel para, em seguida, ser adicionada ao sistema. As fichas em papel são arquivadas. É ele também que libera o registro da obra para consulta no sistema. Quando uma obra chega ao museu, os procedimentos iniciais são realizados pela Seção de registro, que atribui um número de registro e cuida dos processos de transferência de propriedade. A próxima etapa é o encaminhamento da obra para o curador que dará sequência à catalogação. O setor de educação, o setor de restauro e conservação e a biblioteca têm acesso ao sistema.

A curadora da coleção de gravuras falou sobre a importância do crescimento da oferta de cursos em Museologia para que se aumente o número de profissionais especializados em tratamento da informação. Principalmente, após ter entrado em contato com o estado de alguns museus, decorrentes de visitas realizadas para formação sobre o sistema, muitos dos quais ainda não têm acesso aos recursos de informática. Laura Abreu ainda relatou que a Unirio usa o manual do Donato como material de referência nas aulas de Museologia.

Rocha (2014) apresenta a história da criação dos processos documentais no MNBA, desde sua origem, em 1937. Nos anos 1940 o museu já tinha o primeiro modelo de ficha de catalogação. É interessante notar que os ex-diretores incluíam atividades de documentação em seus planos de trabalho. Porto-Alegre Filho, por exemplo, planejava a criação de uma biblioteca e a publicação de catálogos sobre as coleções, e sustentava a ideia de criação de "um registro obrigatório de obras de arte para compor um 'cadastro da riqueza artística da nação', de todos os quadros de artistas nacionais vendidos em exposições" (ROCHA, 2014, p. 15-16). A organização de um arquivo sobre as obras expostas e a produção de conferências também estavam nos planos deste diretor.

Em um dos projetos, que consistia na criação de departamentos, a Seção Técnica englobaria os setores de consulta, biografia, organização de catálogos, aquisições, manutenção de intercâmbio, entre outros. A seção de Arquivo seria formada pela seção administrativa e pela seção de obras de arte.

O primeiro inventário geral do museu foi realizado em 1941. Para Rocha (2014, p. 48), os livros de entrada e o livro de inventário tinham mais uma função administrativa do que de gestão de coleções. As obras, enquanto pertenciam à Escola Nacional de Belas Artes, tiveram livros de registros elaborados pelos restauradores da instituição nas décadas de 1920 e 1930. De acordo com a autora (2014, p.18), "o surgimento dos museus inaugura uma fase de expansão e institucionalização de práticas e técnicas para lidar com a 'massa' de objetos que passavam por processos de musealização crescente". O projeto de criação do sistema de gerenciamento de coleções do Ibram, cuja estrutura toma como base o programa criado pelo MNBA, conforme supracitado, foi apresentado por Rose Miranda no *III Seminário Serviços de Informação em Museus*, em 2014. O Sistema de gestão e catalogação do patrimônio museológico (SIAM), dividido por módulos, tem como principais funcionalidades:

- Módulo Bens museológicos
- Módulo Movimentação
- Módulo Empréstimo
- Módulo Conservação
- Módulo Restauração
- Módulo Exposição
- Módulo Entidades

O acesso ao novo sistema também será possível via tablet e celular, e sua distribuição será realizada pelo site do Ibram (para instituição pública ou privada). Foi apresentado um protótipo do sistema no *VI Fórum Nacional de Museus*, contendo a camada de inventário. Outras duas camadas estão previstas: a de catalogação (destinada às obras) e a de documentação (destinada à coleção como um todo). A equipe que elabora o sistema "SIAM" é composta por museólogos, analista de sistema e pela coordenadora do projeto, Rose Miranda. O tempo de planejamento do sistema durou 5 anos, enquanto que o tempo para o desenvolvimento do sistema foi de 5 meses e contou com a colaboração de um consultor técnico específico. O SPECTRUM, o Dublin Core e o LIDO serão as normas utilizadas no *software*. Atualmente 120 museus utilizam o Donato. Este projeto faz parte do programa *Acervo em Rede*.

O programa *Acervo em Rede* tem como finalidade oferecer o acesso remoto dos acervos museológicos do país. Para isso visa a distribuição gratuita de um sistema de gestão de coleções, a disponibilização de uma ferramenta que padronize a catalogação e a criação de um site no qual se poderá ter acesso ao conjunto de museus nacionais. De acordo com o site institucional do Ibram, apenas 10% dos mais de 3 mil museus brasileiros disponibilizam suas coleções *on-line*.

* * *

Após verificarmos como se deu a construção do Donato, veremos a seguir algumas especificidades sobre a escolha de banco de dados para gestão de acervos museológicos e os processos de documentação associados a um sistema. Crofts (2013) mostra algumas propriedades para o desenvolvimento e manutenção de um banco de dados para acervo museológico. O ciclo de desenvolvimento do *software*, conforme aponta Crofts, é composto pelos elementos produção e manutenção do sistema, análise das necessidades do usuário, *layout* do programa, código do programa e teste do sistema.

O banco de dados pode ser comercial, encomendado ou feito na própria instituição. Para sua escolha, é preciso levar em consideração o tempo de sua implementação, suas funcionalidades, a facilidade de manutenção, a flexibilidade do sistema e o custo.

Alguns dos pacotes para gestão de coleção e publicação na *web* são o eMuseum, do Gallery Systems; o eMuseumPlus, do Zetcom; o Adlib Internet Server, do Adlib; e, o IMu, do KE-Software. Enquanto que algumas plataformas para compartilhamento de dados são: CHIN National Database, French Joconde, Europeana e Google art. Já os exemplos de linguagens de programação para desenvolvimento de sistemas são PHP, ASP.net, ColdFusion, Python, Ruby, Java e Javascript.

Há um grupo no LinkedIn chamado *Collections Management*. Na sessão de debate *Museum Collection management Software* criada pela conservadora do Deutsches Schiffahrtsmuseum, pode-se observar a participação de estudantes e de profissionais de diversas organizações.

Os participantes citam e dão opinião sobre vários sistemas, às vezes relatando a experiência que tiveram com determinados bancos de dados. Foram mencionados o Open Database Connectivity (ODBC), o MySQL, o Filemaker, o Collective Access, o Axiell, o Vernon System. Há depoimentos de pessoas que criaram o próprio banco de dados, que embora demandando certo tempo e grande esforço, o desenvolvedor tem a vantagem de ter todas as configurações ao seu alcance, de modo que evita gastos extras com manutenção. Por outro lado, um participante afirma que o problema em se criar um banco de dados na instituição é que o autor frequentemente é o único que sabe como operá-lo e quando ele sai, o museu fica numa situação difícil, porque ninguém mais entende o sistema. No entanto, encontrar um sistema bom, rápido e barato compatível com as necessidades organizacionais é uma tarefa árdua.

Sobre o sistema Vernon, falou-se que há grupo de usuários significativo na Austrália, é um programa fácil de usar e intuitivo. Já a consultora da Association of Nova Scotia Museums comenta que mais de 50 museus da associação mudaram do Access para o CollectiveAccess em 2011 e que foi uma boa alternativa. Nota-se que uma das maiores preocupações reside na migração de dados, quando da substituição de *softwares*.

Publicar a coleção na *web* fornece visibilidade, acesso e segurança ao acervo (pois desencoraja o roubo⁷³). Ao tornar público o acervo, há menos empréstimos e, conseqüentemente, menos manipulação das obras e de seus documentos (CROFTS, 2013). A publicação da coleção também auxilia na pesquisa, uma vez que "as bases de dados passaram a desempenhar importante papel no registro e na difusão de informações, particularmente quando disponíveis *on-line*" conforme comprovam Costa e Almeida (2011, p. 90). Neste sentido, é substancial saber quem usa quais informações e como para então definir melhores estratégias de recuperação. A falta de tradução do conteúdo *on-line* em bases de dados, por exemplo, causa problemas na busca.

Na criação de um banco de dados, é necessário, em primeiro lugar, definir as tarefas para cada usuário, para, logo depois, criar as funções. A equipe do museu é quem deve falar as funcionalidades do banco para o T.I, não o contrário; um exemplo de funcionalidade é se o fotógrafo e o documentalista poderão fazer alterações simultaneamente no mesmo registro. Nesta fase, o que importa é a integridade dos dados e não a quantidade de tabelas e botões que o programador terá que produzir. A informação inconsistente gerada por uma base inadequada não será útil.

Stephen Stead (2013) recomenda fazer gerenciamento de risco durante a escolha do sistema a ser adotado e analisar os regulamentos do museu - para ver se o planejamento do sistema está compatível com as disposições da instituição. Ou seja, deve-se verificar o processo formal de compra da instituição e avaliar o risco do fornecedor - por exemplo, se a empresa falir - conversando com instituições que usam o *software* pretendido.

De acordo com Nicky Ladkin (2013) e Cecília Machado (2014) a documentação envolve a padronização do formato do registro, da nomenclatura e o uso de um vocabulário controlado; e serve para o controle e gestão do acervo. Para isso, são fundamentais o manual de procedimentos, o inventário e a catalogação que deve estar em sintonia com a política de aquisição do museu.

A gestão e o regimento das coleções constituem o conjunto das operações ligadas ao tratamento administrativo dos objetos de museu, considerando a sua inscrição no catálogo ou no registro de inventário do museu, de maneira a certificar o seu estatuto museal - o que, particularmente em alguns países, lhes confere um estatuto legal específico, uma vez que os objetos entram no inventário, especialmente em museus públicos, em que esses bens são inalienáveis e imprescritíveis. Em países como os Estados Unidos ou a Grã-Bretanha, os museus podem excepcionalmente alienar objetos, dispondo-os para serem transferidos para outra instituição, para serem vendidos ou destruídos. O acondicionamento em reservas técnicas e a classificação também fazem parte das atividades próprias à gestão das coleções, assim como a supervisão da mobili-

⁷³ Um recurso utilizado para evitar o tráfico ilícito é o "Objeto ID", criado pelo Getty Information Institute, em 1993, com o objetivo de identificar objetos culturais e recuperar objetos perdidos. Esta ficha, ainda que semelhante à do inventário, não deve substituí-la. Ver Apêndice A.6: Figura 44.

dade dos objetos dentro do museu e fora dele. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79)

Para obter uma descrição correta dos nomes de pessoas (autores e participantes), Costa e Almeida (2011, p. 92) recomendam a utilização de catálogos de autoridade para padronizá-los. Um dos problemas com descritores é a relação de assuntos iguais, mas que são registrados de formas diferentes durante a catalogação, "dependendo do humor ou do conhecimento específico do catalogador" (COSTA; ALMEIDA, 2011, p. 92). Como solução, além de se criar um vocabulário controlado, os profissionais devem ser treinados para escolher o descritor mais adequado.

O inventário é uma lista básica de informações sobre os objetos da coleção de um museu, isto é, os objetos que estão sob sua custódia e responsabilidade legal, incluindo aqueles que estão emprestados. O inventário fornece uma visão geral sobre toda a coleção, revela o estado atual da coleção e de sua documentação e dá acessibilidade. As informações do inventário tem de ser constantemente atualizadas, isto é, verificadas e corrigidas, quando for o caso. A catalogação é a forma mais completa para o registro dos dados. Ambos os processos têm que ser planejados.

No inventário, os dados são para controle e servem para a pesquisa inicial do acervo. São dados sucintos que permitem a identificação rápida e exata dos objetos. Para o inventário é elementar o controle de vocabulário, já a catalogação incorpora os dados de controle do objeto e a informação resultante de pesquisas; são dados que serão estruturados de acordo com a necessidade de avanço na pesquisa sobre o acervo e também necessitam de controle de vocabulário.

Conforme descreve Machado (2014), o inventário deve ser abrangente, programado regularmente; ele é utilizado para uma rápida avaliação. Na aquisição, serve para saber o que está em processo de incorporação e deve ser atualizado antes e depois de empréstimos, de exposições e de qualquer outro tipo de movimentação.

A documentação não é uma opção, ela é obrigatória para o desenvolvimento do museu. O valor da coleção fica reduzido sem este procedimento. A boa documentação pode propiciar, segundo Machado (2014), a identificação de cada peça, informações de procedência e de características físicas (inclusive de peças alienadas), responsabilidade ética, legal e de gestão de acervo e padrões profissionais. Ademais, facilita sua localização e orienta processos e decisões.

Os problemas que surgem durante os processos de inventariamento e catalogação são inúmeros. Ladkin (2013) e Machado (2014) pontuam alguns deles: objeto com localização errada no registro, número de registro duplicado, objeto destruído, danificado ou deteriorado; nesse último caso, deve-se fotografar o objeto e fazer um relatório sobre seu estado - que, após o devido uso, deverão ser anexados aos demais documentos da obra referente. O histórico do registro e, conseqüentemente, da peça deve ser sempre mantido. Os problemas desta ordem

tornam-se problemas de documentação e de gestão da coleção e quando não resolvidos podem causar problemas maiores no futuro, de difícil solução.

Os registros incompletos interferem nas publicações (catálogos gerais, catálogos de exposição, folder); nas exposições, curadoria, montagem; nas atividades do educativo; no atendimento aos pesquisadores e estudantes; na prestação de contas; e, revela o desconhecimento sobre o acervo. Cabe aqui ressaltar que a documentação e a pesquisa são atividades que se complementam, pois como mostram Desvallées e Mairesse (2013, p. 58), o objeto de museu, enquanto um veículo de informação, é o centro das atividades de pesquisa. Costa e Almeida (2011, p. 92) acrescentam que a qualidade da pesquisa e o entendimento sobre as coleções têm estreita relação com uma descrição precisa dos documentos. Do mesmo modo, a pesquisa fornecerá novos dados e permitirá a atualização do registro de obras. A descrição de itens museológicos

inerente à constituição de uma coleção e à produção de catálogos, participou e participa longamente das atividades de pesquisa prioritárias no seio do museu, principalmente nos museus de ciências naturais (o que é próprio da taxonomia), mas igualmente nos museus de etnografia, de arqueologia e também nos museus de Belas Artes. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 78)

Tariana Stradiotto (2014) orienta para que tudo sempre seja anotado e justificado. Uma das razões é a mudança de profissionais no museu; com os manuais, os novos funcionários que entrarem no museu poderão entender a lógica estabelecida nos procedimentos, conhecer a terminologia adotada e as regras de preenchimento de formulários e, desta maneira, dar continuidade às atividades. Logo, é imprescindível tomar nota de qualquer decisão que altere as atividades de registros, incluindo a sistematização de todas as ações (como uso de termos no plural ou singular, no feminino ou masculino, uso de letra em maiúscula ou minúscula; além da preservação do histórico de dados que mudam com o tempo, como os nomes de localidades). Já a fotografia dos objetos é importante para o inventário, a catalogação, eventos, exposições, aulas, relatórios, loja, publicações, propaganda, *website*. No geral, os museus brasileiros não possuem um fotógrafo efetivo em seu quadro de funcionários.

No momento da incorporação de um objeto ao acervo, as ações iniciais determinarão se sua catalogação será eficiente. Para obter o número máximo de dados referentes à aquisição, orienta-se fazer o registro de entrada com a coleta das características físicas do objeto e entrevistar o representante do autor da obra (ou o próprio autor), quando possível; nos casos de doação deve-se estimar o tempo de análise (período para devolução ou aceite); emitir recibo, enviar uma cópia do formulário de entrada para o proprietário e atribuir o número de entrada ao objeto.

A fase de análise serve para comprovar a procedência e a originalidade do objeto, para verificar se a incorporação de determinado objeto está de acordo com a missão da instituição e

com sua política de aquisição⁷⁴ e se sua aquisição é viável (decidido por fatores como tamanho, métodos para salvaguarda, valor de seguro etc.). Em seguida, um dossiê é elaborado com registros da reunião, para depois ser emitido o parecer técnico.

Gostaríamos de chamar a atenção para dois aspectos de um projeto que Belluzzo participou no Instituto Arte Contemporânea das Américas (ICAA). O primeiro aspecto tem a ver com a produção e utilização de um vocabulário controlado (tanto para acervo museológico como bibliográfico ou arquivístico). O segundo aspecto relaciona-se a dois pontos supracitados, um por Otlet, em 1934, e outro por Machado e Monteiro (2011) no que se refere à ligação entre acervos diversos. Na visão de Otlet, deveria haver um vínculo entre o acervo museológico e os outros tipos de acervo - que ele denomina como integração vertical; e as autoras Machado e Monteiro reforçam o papel da gestão integrada de coleções, também sugerida por Smit (2010). No projeto do ICAA observamos a relação estabelecida entre uma coleção museológica, uma biblioteca especializada e um banco de dados específico para ambos os acervos.

Para Belluzzo (2011, p. 68), dedicar atenção ao estudo e construção de vocabulário controlado, por exemplo, é essencial, pois pode haver confusão de termos, como acontece com *arte popular* e *pop art*. Em 2011, o projeto do qual Belluzzo participou, no ICAA, do Museum of Fine Arts de Houston, envolvia a produção de um vocabulário comparado de termos artísticos entre o português, o inglês e o espanhol. A versão em espanhol do AAT não engloba as especificidades ou conceitos historicamente específicos do caso brasileiro. Com a sugestão de novos termos, um novo glossário seria elaborado. O ICAA foi criado em 2002 e tinha como objetivo criar um repertório de conteúdo sobre as obras latinas por meio de indexação de textos críticos, artigos e produções científicas sobre arte da América Latina para, em seguida, colocá-los em uma base de dados.

O projeto de artes plástica desenvolvido no Museum of Fine Arts nasceu com propósitos claros. A criação do ICAA [...] inaugurava uma nova coleção no museu formada por obras de artistas da América Latina, conjunto que ainda não existia nos grandes museus internacionais. A coleção seria instituída juntamente com uma biblioteca e um banco de dados, que dariam apoio aos estudos de arte da América Latina e de arte latina nas Américas. (BELLUZZO, 2011, p. 62)

⁷⁴ "A política de *aquisição* constitui um elemento fundamental do modo de funcionamento da maior parte dos museus. A aquisição congrega o conjunto de meios com os quais um museu se apropria do patrimônio material e imaterial da humanidade: coleta, escavação arqueológica, doações, troca, compra, e, como não podemos deixar de lembrar, por vezes também o roubo ou a pilhagem (combatidos pelo ICOM e pela UNESCO - *Recomendação de 1956 e Convenção de 1970*)" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79).

2.2 AS NORMAS E PROJETOS INTERNACIONAIS

O CRM, norma de descrição de dados criada pelo CIDOC, tem 86 classes e 137 propriedades que possibilitam relacionamentos entre elas. Para usá-lo, a descrição mínima de informações sobre o objeto deverá ser definida. O SPECTRUM e o CRM CIDOC são complementares. O primeiro se refere à gestão da coleção, o segundo orienta a catalogação de itens.

A Collections Trust é uma associação profissional para a gestão de coleções. Foi fundada em 1977 com sede no Reino Unido; atua em instituições culturais do mundo todo com a finalidade de melhorar a gestão e o uso de suas coleções por meio do desenvolvimento e promoção de novas práticas. Mantém os mesmos propósitos desde sua data de fundação, sendo eles: promover a educação do público por meio do desenvolvimento de museus e instituições similares usando métodos adequados; desenvolver, promover e melhorar padrões de gestão de coleções e informação em instituições culturais; fornecer serviços e recursos para melhorar a utilização de acervos.⁷⁵

Entre as atividades principais da Collections Trust estão a gestão, o financiamento e a padronização. A associação recebe financiamento de vários parceiros nacionais, como do Arts Council England e de organizações da Escócia e do País de Gales. Sua história começou com o Information Retrieval Group of the Museums Association que em 1977 se transforma em uma companhia limitada chamada Museum Documentation Association (MDA). Já na década de 1970 o Information Retrieval Group criou uma série de fichas catalográficas para a descrição de objetos de museu. Em 1977, a primeira equipe da MDA é composta por Martin Porter, nomeado diretor, e por pesquisadores como Andrew Roberts e Richard Light⁷⁶. A seção de computação da MDA, criada em 1979, é destinada a oferecer serviços de processamento de dados para os museus. Em 1986, a MDA cria novos escritórios em Lincoln House, Cambridge. O Museum Object Data Entry System (MODES) é lançado no ano seguinte. Em 1989, Wendy Sudbury assume a presidência da MDA.

O MDA Data Standard é publicado em 1991, o Cataloguing Made Easy é publicado em 1993 e o SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard é lançado em 1994. A parceria entre a MDA e a Universidade de Leicester produziu o vídeo Missing Links - Labelling and marking museum objects, em 1996. Nesse mesmo ano, a MODES Users Association⁷⁷ é formada como uma instituição separada da MDA.

Em 1997, quando há a transferência da instituição para a Jupiter House, em Cambridge, e a nomeação de Louise Smith como diretora, acontece a publicação da segunda edição do

⁷⁵ Disponível em: <<http://www.collectionstrust.org.uk/>>. Acesso em: 9 abr. 2015.

⁷⁶ Andrew Roberts e Richard Light, junto com J. D. Stewart, escrevem o livro *Museum Documentation Systems: developments and applications*, em 1986.

⁷⁷ Atualmente, Richard Light é colaborador desta associação. Ele atuou no CIDOC por mais de trinta anos, tendo sido presidente do grupo de trabalho sobre protocolos de documentação até o ano de 2013.

SPECTRUM. No ano seguinte, cria-se a SPECTRUM Adviser Network.

A MDA publica a série *Standards in Action* com o propósito de auxiliar os museus no entendimento e aplicação da norma SPECTRUM. Em 2002, é lançado o portal AdviceNet; em 2004 Nick Poole⁷⁸ assume a diretoria e em 2005 ocorre a publicação da terceira edição da referida norma (com revisão e atualização em 2007, denominada, então, SPECTRUM 3.1). O site Collections Link⁷⁹ é lançado em maio de 2006, com nova versão em 2011, tendo por intuito funcionar como uma plataforma colaborativa entre as organizações culturais.

Em abril de 2008, a MDA muda de nome para Collections Trust, ano em que a norma atualizada em 2007 é lançada em Bruxelas e Roterdã, com versões em holandês e flamengo. Em 2009, são publicados o Code of Practice for Cultural Collections Management (BSI PAS 197) e o Culture Grid⁸⁰, site que reúne informações sobre museus e bibliotecas do Reino Unido.

Em 2010, a MDA lança a Collections Management Software (CMS) Survey⁸¹ na qual *softwares* de gestão de coleção são comparados e a avaliação fica disponível no site institucional. É um recurso de consulta válido para as instituições que estão pensando em adquirir um sistema de informação. Em 2011, acontece a publicação da quarta edição do SPECTRUM, o lançamento do Standards wiki e a transferência da instituição para o Natural History Museum. Em 2013, é feita a tradução do SPECTRUM para o alemão e no mesmo ano Brasil e Portugal tornam-se parceiros da Collections Trust. Como se observa, a Collections Trust há 38 anos vem se firmando como instituição comprometida com o desenvolvimento e promoção de práticas documentais de coleções. A Collection Trust trabalha, hoje, com 23.000 museus em 18 países. Andrew Roberts parece ser uma figura importante na discussão sobre documentação museológica. Roberts foi pesquisador e secretário da IRGMA e da MDA, entre 1974 e 1991, e trabalhou como diretor do setor de documentação do Museu of London entre 1993 e 2004.

A MDA/Collections Trust recebe reconhecimento de profissionais da área, como é possível verificar em Sledge (1994, p. 47). O autor afirma que a associação está comprometida com o desenvolvimento de normas e atividades de documentação de coleções museológicas.

Nick Poole (2015a), em "Great Museums need good Collections Management" apresenta a estrutura da norma de gestão de coleção SPECTRUM, formada pelos elementos *pessoas, procedimentos, informação e sistema*. Trata-se de um protocolo flexível, cada instituição usa-o conforme suas necessidades. Oito mil profissionais estão envolvidos no seu desenvolvimento e atualmente 95 museus utilizam-no. Essa norma já foi traduzida por Portugal/Brasil, Holanda, Bélgica, Alemanha e Flandres. Os procedimentos padronizados asseguram a consis-

⁷⁸ Nick Poole continua como diretor da Collections Trust, antiga MDA. É presidente da rede Europeia, ex-presidente do ICOM Reino Unido e atua no Chartered Institute of Library and Information Professionals (<http://www.cilip.org.uk/>).

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.collectionstrust.org.uk/collections-link>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.culturegrid.org.uk/>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

⁸¹ Disponível em: <<http://www.collectionstrust.org.uk/choose-a-cms>>. Acesso em 10 abr. 2015.

tência dos processos catalográficos quando muda a equipe da coleção, uma vez que fornece uma linguagem que pode ser compreendida pela nova equipe.

Em "Introducing SPECTRUM in Brazil" (2013b), Poole aponta as razões para se adotar uma norma de documentação. A padronização permite compartilhar princípios éticos e práticas, tornando-as mais profissionais; promove a qualidade dos produtos e serviços, reduz riscos, apoia a colaboração dentro e entre os setores; cria condições de sustentabilidade e encoraja a inovação. Ele ainda afirma que um dos desafios atuais está associado à documentação de arte contemporânea e de arte digital.

Há um esquema de certificação dos museus do Reino Unido (UK Museums Accreditation Scheme), que os museus devem adotar a fim de receber financiamento público. A certificação requer o uso de oito procedimentos básicos do protocolo da Collections Trust para que o acervo tenha uma padronização mínima.

De acordo com Poole (2013b), a estratégia de gestão de coleção considera as necessidades do público e da organização. A estratégia deve assegurar a gestão eficaz baseada no equilíbrio entre habilidades, recursos, sistemas e processos e é um ciclo contínuo de aperfeiçoamento, aprendizagem, revisão, planejamento e desenvolvimento. O ideal é estabelecer um plano de trabalho anual.

* * *

Cathy Ross (2013), diretora de coleções do Museum of London, ao falar da variedade da tipologia dos itens do museu diz que há muitos objetos que precisam ser melhor pesquisados. Como acontece com outros museus, a disponibilização *on-line* da coleção do Museum of London demandou muito esforço e tempo dos profissionais envolvidos. Em 2013, havia cerca de 60 mil itens na base de dados *on-line*, entretanto, o museu tem mais de 2 milhões de itens. Segundo Ross, as pesquisas ajudam também a enriquecer as informações do acervo *on-line* e isso se faz cada vez mais necessário.

Sarah Demb (2013), arquivista e gestora de registros, foi a primeira pessoa a trabalhar no arquivo do Museum of London. Muitos dos registros deste museu foram feitos por membros da equipe, educadores, curadores e diretores. Segundo ela, há muito trabalho para ser feito, pois nem tudo está tecnicamente catalogado na base de dados das coleções, mas 90% dos documentos do setor de arquivo estão inventariados. Os arquivos em formato eletrônico vêm crescendo constantemente, em 2013 eles totalizavam 570 gigabytes.

Segundo Francis Marshall (2013), curador sênior de arte do Museum of London, a coleção de arte do museu inclui pinturas e desenhos, que estão bem catalogadas, e fotografias que, ao contrário, não estão completamente catalogadas em razão de sua quantidade. Acontece de a

mesma fotografia estar em suportes diversos. Há chapas, negativos e impressões de diferentes tamanhos, o que complica sua catalogação. Uma pequena parte dessa coleção fica exposta e todas as pinturas a óleo estão na base de dados *on-line*. Em 2013, os desenhos e gravuras começaram a ser disponibilizadas no sistema, enquanto que as fotografias estavam em processo de inclusão. No total, o acervo conta com 1.400 filmes digitais, cerca de 20.000 objetos entre pinturas, gravuras e desenhos, e mais de 150.000 fotografias.

* * *

De acordo com os princípios do CIDOC (apud Poole, 2013b), uma coleção sem documentação adequada não pode ser considerada como uma coleção museológica verdadeira, porque não pode ser salvaguardada adequadamente e bem cuidada. Com isso, o museu não consegue prestar contas sobre a coleção e o seu valor de pesquisa e interpretação é enormemente reduzido.

A seguir, veremos como se deu a criação das fichas catalográficas no Reino Unido, exposta por Martin Porter (1978). Como apresentado, a Associação de Documentação de Museu, ou MDA, nasceu em 1977 com o objetivo de desenvolver museus e instituições similares como fontes de informação, tornando seus dados mais acessíveis e úteis pela aplicação de técnicas modernas de processamento de informação e registro de dados. Na década de 1970, onze museus nacionais do Reino Unido e mais oito museus do *Area Museum Services*, órgão auxiliar regional, participavam da Associação. (PORTER, 1978, p. 169).

De acordo com Porter (1978, p. 169), a MDA contou com o apoio do IRGMA e de um grupo de pesquisadores do Sedgwick Museum⁸² (Cambridge). O Information Retrieval Group of the Museums Association (IRGMA) existiu entre 1967 e 1976 e tinha como proposição estudar padrões de registro de dados de museus. Este grupo era composto por diversos comitês, cujos participantes eram, em maior parte, curadores com interesse em Ciência da Informação. Uma de suas realizações foi fornecer uma análise sistemática de dados que os curadores desejavam ter para registro dos objetos.

O grupo de pesquisas do Sedgewick Museum, contando com o auxílio da British Library, encarregou-se da informatização de museus, fazendo testes experimentais em computadores a partir de algumas ideias da Associação. Esse grupo foi também importante para o IRGMA no sentido de oferecer funcionários em tempo integral. Esta parceria resultou na criação e publicação de cartões de registros para objetos museológicos.

A MDA criou uma unidade de assessoria para estabelecer um sistema de documentação. O seguinte esquema de dados foi criado com base nos padrões para registro de objeto de museu:

⁸² Andrew Roberts participou do Sedgwick Project, que deu início a informatização dos museus do Reino Unido.

Figura 2 - Esquema de dados MDA

Fonte: adaptado pela autora (2015).

Um grupo de produção (PROD) é formado por um método de produção e por um PRODG. Este é composto por um produtor (PRODR), um local e uma data de produção. O agrupamento PRODR consiste em uma função (ROLE) e um nome pessoal (PERS). O item PRODR pode se repetir caso haja mais de um produtor/participante.

O trabalho feito pelo IRGMA concebeu, em 1976, sete cartões de registro, além de um cartão-padrão, conhecidos como cartões IRGMA ou cartões MDA que foram publicados e vendidos, acompanhados dos manuais de instrução. Os cartões se referiam aos seguintes tipos de coleções: arqueologia, artes plásticas, espécies geológicas, artefatos históricos, espécies minerais, história natural e instrumento científico.

Os cartões de registro foram muito populares em todo o Reino Unido; em menos de dois anos, mais de meio milhão foi vendido para os museus. A produção desses cartões era feita pela MDA. Entretanto, o vocabulário controlado não estava previsto nos manuais de instrução do MDA, ele deveria ser criado pelo usuário/museu. Neste momento, já se falava em preencher os dados de forma precisa.

A norma de dados e os cartões de registro baseados na norma foram úteis para os museus, porque os cartões eram acessíveis, a impressão era de boa qualidade e não eram caros. Os cartões eram fáceis de entender, seus cabeçalhos funcionavam como guias para os curadores e os grupos de cartões de diferentes fontes podiam ser combinados. O uso desse cartão possibilitaria o processamento de dados pelo computador (PORTER, 1978, p. 175).

A MDA criou um programa denominado GOS, com a linguagem de programação BCPL. O GOS era um pacote robusto, com muitas operações e tarefas para o processamento de dados e para a criação de catálogos e índices. Era uma aplicação informatizada dos cartões IRGMA e foi instalado em um "IBM370/165", no laboratório de computação da Universidade de Cambridge.

* * *

Greg Spurgeon⁸³ (1994) discorre sobre a experiência da National Gallery do Canadá, quando da segunda tentativa de documentação informatizada em 1983, pois a primeira, em 1972, falhou. Uma das vantagens da National Gallery, apontadas pelo autor, é que o museu pôde usar os recursos e especialistas da CHIN, rede informatizada fomentada pelo governo, de modo que o museu não precisou se preocupar com a escolha de um banco de dados. Com isso, o museu se concentrou na produção de uma estratégia de informação. O fato de existir essa rede, permitiu que o trabalho fosse realizado por pessoas diretamente envolvidas com as especificidades requeridas por um museu, em vez "de contar com consultores, fornecedores e 'magos de informática' externos que (pelo menos até recentemente) costumam ignorar como funciona um museu, assim como os funcionários de museus ignoravam a tecnologia de informática" (SPURGEON, 1994, p. 14, tradução nossa).

Spurgeon salienta que um projeto de informatização de documentação é uma atividade de longo prazo e que vai além de projetos individuais, assim como Costa e Almeida (2011, p. 91) revelam que o êxito de um sistema de informação está estreitamente associado a um bom planejamento, a profissionais treinados e a um ambiente organizacional consciente da importância das ações tomadas no que se refere à informatização. Acontece que, geralmente, as exposições e montagem de programação acabam por tomar a maior parte do tempo das equipes e o ato de planejar acaba ficando em segundo plano. As técnicas de planejamento, do modo que são utilizados nas empresas de negócios, foram incorporados pelos museus, segundo Spurgeon, em meados dos anos 1990. Assim, os museus mudavam para uma situação em que se podia elaborar orientações para as próximas gerações de profissionais.

O processo de planejamento pode avaliar a situação da documentação de um museu em um dado momento; determinar as múltiplas necessidades de informação da administração, dos departamentos e dos programas do museu; analisar como se gera a informação sobre a coleção e quem a produz; estabelecer normas de qualidade e de terminologia para a documentação e para a estrutura da coleção, e dar prioridade a um programa de armazenamento e distribuição de dados. (SPURGEON, 1994, p. 15, tradução nossa).

A estabilidade do sistema estará garantida no momento em que todos os funcionários (desde os conservadores até a diretoria) conseguirem utilizá-lo. Portanto, o planejamento do sistema deverá contar com a participação e apoio de toda a instituição.

Sledge (1994, p. 42) ao falar sobre aquisição de um sistema, aconselha que, em primeiro lugar, considerem-se as necessidades funcionais e os objetivos do projeto para, em seguida, pensar nos programas e computadores a serem usados. Todavia, recomenda, antes de mais

⁸³ Foi chefe do setor de gestão de coleções da National Gallery do Canadá.

nada, participar de conferências e ter reuniões com a equipe para discutir e compreender as questões substanciais para esta tarefa. A autora ressalta a atuação do CIDOC ICOM enquanto centro internacional de documentação, contando em 1994, com os grupos de trabalho "Normas de documentação", "Controle de terminologia", "Estudos sobre bases de dados" e "Centros de informação" e organizando, desde esta época, as conferências gerais anuais.

Em 1978, o museólogo Raymond Blanc e o especialista em computador Michel Aubert demonstram o significado de se obter publicações rapidamente através do uso do computador. Aubert e Blanc (1978, p. 151) nos mostram alguns sistemas de recuperação de dados da década de 1970. *Stairs*, programa de recuperação de informação próprio para os computadores IBM foi utilizado em muitos centros de computação. Na França foi desenvolvido um programa semelhante denominado *Mistral*. Já *Golem*, foi produzido na Alemanha e funcionava nos equipamentos da Siemens. O problema na criação desses *softwares* residia no fato de ter que ser direcionado para um único formato de equipamento.

Bergengren (1978, p. 213) acredita que todo museu pode melhorar a coordenação de seus recursos e métodos de recuperação de informação e que, quando efetivada, é possível construir um centro de informação que todo museu deve ter para que se possa suprir as necessidades dos visitantes.

Um sistema de informação é um local no qual a informação é tratada e pode ser administrada. Para Bergengren, um sistema total de informação de museu é um programa composto por todos os sistemas e subsistemas existentes na instituição, além daqueles que ainda não existem, mas que são desejáveis. Os subsistemas, partes do sistema geral, devem ter funções em comum ou serem inter-relacionados. Isso porque, normalmente, cada base de dados foi criada por pessoas diferentes, em momentos diferentes, sem dar atenção para a totalidade das bases, o que pode explicar a morosidade dos serviços. Um sistema completo, que funciona de forma adequada, depende de uma análise minuciosa das necessidades da informação e dos tipos de dados utilizados. Logo, deve-se analisar como os dados são usados hoje e como serão utilizados no futuro (BERGENGREN, 1978, p. 214).

Os subsistemas devem ser constantemente atualizados. Poucos museus têm um centro de informação com serviços de recuperação e disseminação que atenda às equipes dos museus. Deve-se avaliar a qualidade da informação que está na base de dados, isto é, medir se a informação é completa, confiável e relevante. *Completa*, quer dizer se os dados, em sua maioria, estão armazenados e disponíveis. *Confiável*, se a informação está correta. E *relevante*, se o processo de recuperação de dados no sistema é significativo. É também essencial examinar a forma de acesso e a velocidade com que as informações são acessadas com o intuito de oferecer facilidade de recuperação (BERGENGREN, 1978, p. 214). A criação de uma base será cara e demorada. Além disso, as dificuldades iniciais aumentarão rapidamente com o tempo em razão do crescimento contínuo do fluxo da informação. Portanto, uma vez estabelecidas as normas

Tabela 5 - Classificação dos tipos de dados de museu

Tipo de informação	Subsistema
Informação sobre itens do museu	Inventário, índice de participante, índice de materiais, índice de técnicas de produção, índice cronológico
Bibliográfica	Inventário, índice de autores, índice de títulos, bibliografias
Informação sobre arquivo e registro	Inventário, catálogo de outros arquivos
Informação sobre fotografias	Inventário, índice com pessoas retratadas, índice de negativos, índice de artistas/fotógrafos
Informação sobre as publicações do próprio museu	Bibliografia, catálogos para venda
Informação sobre exposições	Catálogos de exibição, guias, cartões-postais

Fonte: Bergengren (1978).

de documentação, as novas informações terão um formato uniforme, possibilitando um melhor controle sobre os dados.

As equipes devem receber treinamentos periódicos sobre assuntos ligados ao museu e à Ciência da Informação. A capacitação das equipes deve ser uma prioridade e o museu deve se adequar à era do computador. Todavia, não se pode esquecer dos problemas de gestão enfrentados pelos museus de pequeno e médio porte dos países em desenvolvimento. Para estes, "o computador era um objeto de luxo e o processamento de dados um sonho distante" (OLCINA, 1978, p. 218, tradução nossa). A autora descreve o estado da arte da informatização dos museus em 1978:

[Houve] um progresso muito importante do estudo de problemas sobre a informatização da recuperação de informação nos museus; projetos em larga escala, estruturados solidamente; experiência que oferece uma riqueza de informação para a aplicação em larga escala de técnicas modernas de informação em museus; por fim, realizações em nível local, regional e nacional (OLCINA, 1978, p. 218, tradução nossa).

* * *

Fundou-se junto à Liga das Nações, o Office Internacional des Musées (OIM), liderado principalmente pelos franceses. Trabalhos e resultados dessa organização passaram a ser publicados na revista *Mouseion*.

De acordo com Real (1958, p. 6), durante a segunda guerra mundial, ocorreu o contato próximo com peças que estavam guardadas de forma improvisada e, então, foi possível identificar o estado em que estavam, precisando de restauração. Em 1946, Chauncey Hamlin, então diretor da Buffalo Society of Natural Science, fez a classe museológica se organizar em grupos de quinze profissionais para formar comitês, dando origem, assim, ao ICOM, que atualmente

conta com 31 comitês internacionais.

O Comitê Brasileiro do ICOM (ICOM-Br) foi fundado em 9 de janeiro de 1948 e tem como objetivo, segundo descrito no site institucional, promover a cooperação, a assistência mútua e o intercâmbio de informação entre seus membros, profissionais de museus e instituições culturais. O ICOM-Br integra o ICOM-LAC (Comitê regional para a América Latina e Caribe), o ICOM-SUR (Comitê regional dos países do Mercosul) e o Comitê Brasileiro do Escudo Azul. O estatuto mais recente do ICOM Brasil data de 2009.

Este comitê foi inicialmente composto de diretores e de técnicos de museus que por meio de reuniões mensais realizaram visitas coletivas aos museus das cidades para proporcionar intercâmbio entre instituições e organizou-se em Ouro Preto, Minas Gerais, o Primeiro Congresso Nacional de Museus em 1956, do qual participaram mais de cem pessoas (REAL, 1958, p. 9). Atualmente, Maria Ignez Mantovani preside o ICOM do Brasil. Ela entende que a Museologia no Brasil depende de articulações institucionais e afirma que muitas das realizações partem do esforço individual.

A museóloga Regina M. Real, em 1950, foi representante do Brasil no Congresso Internacional de Museus de Londres, quando ainda era secretária do Comitê brasileiro do ICOM. Real ainda escreveu artigos e livros técnicos e participou na criação de diretrizes do MNBA (ROCHA, 2014, p. 47).

Na década de 1970, o ICOM realizou reuniões com museólogos e especialistas em computação, na qual se discutiu a padronização do uso de computadores. Em 1978, na Suécia, o comitê de documentação do ICOM decidiu criar comitês de documentação em cada país, os quais seriam responsáveis por elaborar padrões para o registro de coleções museológicas. Nesta reunião foi acordado adotar um número mínimo de categorias de dados necessárias para estabelecer um inventário para qualquer tipo de coleção. De 16 categorias propostas por Robert Chenhall e Peter Homulos, oito foram selecionadas como fundamentais: nome da instituição, nome do objeto, classificação, descrição física, método de aquisição, data de aquisição, fonte ou local de aquisição e número de acesso. Além disso, estabeleceu-se uma base de dados de teste com a contribuição de vários países que enviariam registros de objetos para este fim (OLCINA, 1978, p. 219). Formou-se, deste modo, uma parceria entre os museus em que eram divididos conhecimentos sobre recursos de recuperação da informação pelo computador, permitindo, por consequência, divulgar culturas específicas que até então estavam isoladas.

É fundamental o uso de um sistema de documentação que permita descrever e localizar rapidamente qualquer objeto. Atualmente, a informática influencia na documentação, todavia esta continua sendo uma atividade que exige um saber específico. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010).

Segundo as diretrizes do CIDOC (GRANT; NIEUWENHUIS; PETERSEN, 1995, p. 19,

tradução nossa), os objetivos da documentação museológica são:

- assegurar a responsabilidade sobre os objetos: as diretrizes podem ser usadas para definir os objetos que pertencem a um museu, identificá-los e registrar sua localização;
- auxiliar na segurança de objetos: as diretrizes podem ser utilizadas para manter informações sobre o estado dos objetos, fornecer descrições e provar a propriedade no caso de roubo;
- fornecer um arquivo histórico sobre os objetos: as diretrizes podem ser utilizadas para manter as informações sobre a produção, a coleção, a propriedade e o uso dos objetos e serve como um meio para proteger a longo prazo a informação.
- apoiar o acesso físico e intelectual aos objetos: as diretrizes podem ser utilizadas para apoiar o acesso aos próprios objetos e às informações sobre os objetos.

No 37º Simpósio Internacional do ICOFOM, que ocorreu em 2014, em Paris, o tema em discussão foi "Novas tendências na Museologia", sendo um dos subtemas "Uma nova relação com o patrimônio? - A questão das coleções", em que se propôs analisar, entre outros, as novas formas dos processos de salvaguarda, como pode ser visto na descrição presente nos anais. A discussão englobou

de maneira mais geral, o desenvolvimento das coleções como resultado de sua gestão, assim como de numerosos questionamentos sobre a maneira de selecionar, documentar, fazer circular ou isolar do resto. A gestão participativa, a documentação coletiva, a alienação, a repatriação das coleções são questões amplamente discutidas e suas respostas poderiam alterar o perfil dos museus do futuro. (SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ICOFOM, 2014, tradução nossa)

Monteiro (2014), em relato sobre a Conferência anual do CIDOC, que ocorreu em 2014, em Dresden, Alemanha, afirma que as dificuldades encontradas pelos museus brasileiros com relação à sistematização dos registros museológicos são compartilhadas em regiões da África, Ásia e por outros países da América Latina. Em comparação com as instituições europeias, a semelhança se dá no que diz respeito à falta de verba. Monteiro chama a atenção sobre a participação de profissionais da tecnologia da informação no evento, o que não seria comum no Brasil.

Em termos gerais, a conferência enfatizou a aproximação que o documentalista deve passar a ter com as mídias e suportes digitais, tanto que os profissionais que trabalham com a gestão dessas coleções estão sendo associados com a "digital curation", "ou seja, o contexto atual exige que curadores, pesquisadores e documentalistas trabalhem em conjunto, pois caso contrário não se saberá nunca como utilizar a informação produzida sobre os acervos" (MONTEIRO, 2014). Além disso, Monteiro destaca a fala de uma funcionária do Museu Britânico ao

dizer que, embora o museu não tenha domínio de todos os processos de normatização, deve-se valorizar a busca constante e o contato com protocolos que aperfeiçoarão a gestão de coleções.

Outros pontos do evento foram a tradução e a adaptação do SPECTRUM pela Finlândia e Noruega; os debates sobre ontologias, websemântica e representação de conteúdo; e a produção, pelo grupo de trabalho que estuda padrões de documentação, do CIDOC, de um dicionário e de um glossário em formato wiki, que abranja as práticas museológicas.

A conferência anual do CIDOC de 2015 se realizará em Nova Délhi, na Índia, com o tema *Documentando a diversidade*: coleções, catálogos e contexto.

* * *

O MoMA e o Museu Rijksmuseum estão aqui representados para verificar as características específicas em seus modos de gerenciar o acervo. No primeiro caso, procurou-se saber qual foi o *software* adotado por um museu de referência internacional. No segundo caso, a intenção foi conhecer a experiência de um documentalista com as ferramentas de catalogação.

O MoMA, assim como outros museus dos Estados Unidos, faz uso do aplicativo *The Museum System* (TMS) para catalogar e administrar as obras de arte da sua coleção. Verificamos se o MoMA tinha como prática o uso de uma plataforma única que gerenciasse os três setores que possui - Arquivo, Biblioteca e Museu - de forma que conversassem entre si. O que encontramos foi o uso de três bases diferentes: para o museu, o TMS; para a biblioteca, o Arcade; e para o arquivo, um programa construído pela própria equipe do museu. Enquanto que, para converter os dados em XML (Extensible Markup Language), é aplicado o NoteTab Light que também armazena os dados em um diretório interno. Para o Arquivo, o departamento de Tecnologia da Informação do museu optou pela ferramenta do Google, *Google Search Appliance*, para que o usuário faça a busca da informação.

Entramos em contato com o Rijksmuseum a fim de identificar e avaliar as características do Dublin Core, um dos primeiros formatos relacionados nesta pesquisa, que poderia ser empregado no gerenciamento de coleções de arte. O Rijksmuseum Amsterdam possui uma coleção de aproximadamente 1 milhão de itens e usa o Adlib Collections Management System, um sistema de base de dados aberto, compatível com o SPECTRUM e que exporta dados em diferentes formatos XML, por meio de uma interface de programa de aplicação, API.

Para cada item são preenchidos cerca de 100 campos no Adlib, em seguida com o API estes campos são comprimidos nos 15 campos do Dublin Core. Os campos estilo, assunto e escola, por exemplo, são todos mesclados no campo *Assunto* do Dublin Core. Os dados são também transformados no formato CDWALite, formato do Getty Research, para troca de informações entre os museus. O LIDO, testado pela funcionária, é um novo formato de troca

de dados entre os museus.

Entre o DC e o CDWALite, a documentalista prefere o segundo, pois tem campos mais típicos para acervo museológico, como local de armazenamento e histórico da exposição. O Dublin Core é bom para trabalhos coletivos entre museu, biblioteca e arquivo; no entanto, é indicado para troca de informações limitadas, uma vez que os seus 15 campos são utilizados para qualquer tipo de patrimônio cultural. Para outras situações, sugere-se o LIDO, por ter campos específicos para o museu.

A documentalista do Rijksmuseum participa de reuniões sobre o uso do CRM CIDOC que tem sido experimentado por alguns museus. Para a gestão de coleção é sugerido o SPECTRUM, definido por ela como "muito completo", embora ele não seja um formato XML. Neste caso, deve-se escolher um API para compartilhar registros na Wikipédia e com outras instituições. Assim, temos o *software The Museum System* (TMS), da GallerySystems, compatível com as normas do CRM CIDOC, e o *Adlib Museum*, da Adlib, compatível com as normas do SPECTRUM. E como API temos o Dublin Core, o LIDO e o CDWALite.

* * *

Para finalizar, uma matéria da BBC feita por Bradley (2015) ilustra bem um dos papéis da informatização das coleções. O banco de dados pode mostrar os objetos que não se encontram em exposição. De acordo com o diretor da Berlinische Galerie, não há espaço suficiente para expor a quantidade de obras do acervo. Além disso, algumas obras não são expostas porque não estão mais dentro dos ideais de curadoria do museu, o mesmo se dá com as obras menos conhecidas que ficam guardadas na reserva técnica.

Obras que ainda estão em processo de catalogação, restauração ou que são frágeis vem sendo digitalizadas por alguns museus para que possam ser exibidas virtualmente. Alguns exemplos: duas peças de tapeçaria do Museu de Arte de Los Angeles só podem receber luz durante dez minutos por hora para não prejudicar suas fibras. Já a 'Lebre Jovem', de Albrecht Dürer (1502) que está na Galeria Albertina, em Viena, para cada três meses em exposição, dever ser conservada no escuro por cinco anos. Sua próxima exibição acontecerá em 2018. E 'A Piscina', de Henri Matisse (1952), pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York desde 1975, faz parte de uma instalação em papel. Levou cerca de 20 anos para ser restaurada por problemas de descoloração. Recentemente esteve exposta, mas deve ser armazenada em ambiente adequado.

Apresentadas as normas, ações e aplicativos para gestão de coleções em esfera nacional e internacional, analisaremos, em seguida, a situação atual da documentação do acervo do MAC USP.

3 ANÁLISE DA DOCUMENTAÇÃO DO MAC USP

Conforme apresentado no capítulo 1, a documentação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo teve início com Eva Lieblich Fernandes (que trabalhou no museu entre 1947 e 1952), ainda quando a coleção pertencia ao antigo MAM. Como primeiro documento de organização das obras, Eva Fernandes organiza uma lista datilografada com 15 páginas no total⁸⁴ (ver Apêndice A.1: Figuras 3 e 4) com data aproximada de 1951. Nesta lista, estão relacionadas 79 obras. Em ca.1951, foi contratada Etelvina Chamis para atuar no antigo MAM. Os documentos do acervo elaborados antes da criação do MAC USP que conhecemos são a lista datilografada de quinze páginas (ca.1951), as fichas catalográficas (ca.1959) e os dois livros de tombo (ca.1960-1962), que ordenavam as obras por suporte. Em 1951, acontece a I Bienal de arte de São Paulo, evento organizado pelo antigo MAM e que forneceu obras para seu acervo até a sua sexta edição, em 1961.

Nos primeiros anos do MAC USP as ocasiões em que se observa práticas ou decisões voltadas à documentação das obras são duas: a primeira ocorreu durante a transferência do acervo para a Universidade, quando foi feito um inventário de caráter administrativo. Zanini acompanhou com Etelvina Chamis o inventariamento do acervo do antigo MAM em 1962 para efetivação da sua transferência para a USP. Deste processo acreditamos que resultaram as fichas catalográficas em papel do antigo MAM - idênticas às primeiras fichas do MAC USP. É neste momento da transferência que os documentos de diversas naturezas referentes à coleção são dispersos entre o novo museu, o antigo MAM e a Fundação Bienal, originada em 1962. A segunda ocasião é a produção do primeiro catálogo geral do MAC USP, em 1973.

Freire (2013, p. 88) apresenta algumas ideias de Zanini, relacionadas ao tratamento de informação, como a criação de um Centro de Informação e Documentação, que não se concretizou. Ressaltamos, porém a criação do setor de fotografia, em 1970, e do setor de vídeo, em 1976 (desativado com a saída do diretor, em 1978). Na segunda gestão, Magalhães⁸⁵ chama atenção para o fato de que Wolfgang Pfeiffer tinha experiência fora do país com atividades de catalogação e inventário. No entanto, não se sabe se Pfeiffer colocou em prática algum procedimento de documentação do acervo. Até onde se sabe não há registro de nenhuma ação dele.

Em seguida, vimos que o ano de 1985 foi um marco para o processo de informatização do acervo do museu e, com isso, os processos de catalogação das obras são retomados - depois

⁸⁴ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (2011b).

⁸⁵ Em entrevista com a Prof^a. Dr^a. Sônia Salsztejn (2015).

de um intervalo de cerca de vinte anos. Na verdade, a reorganização documental teve início em 1983, tendo como ponto de partida o rearranjo do arquivo morto. Cabral (2014) aponta que o resgate do arquivo morto foi necessário para realizar a revisão catalográfica das obras. Esta foi realizada a partir de 1985 deu origem ao catálogo geral de 1990 e, anteriormente, ao catálogo *Perfil de um acervo* que apresentava parte da coleção. Em agosto de 1986 foi lançado o primeiro banco de dados do museu.

Por último, vimos que, em 2008, teve início o segundo projeto de revisão catalográfica que também teria como objetivo a publicação de um novo catálogo geral do acervo. Veremos agora, em detalhes, a situação atual da catalogação e gestão do acervo do museu. Para isso, foram entrevistados, inicialmente, os documentalistas Fernando Piola e Michelle Alencar.

3.1 SITUAÇÃO ATUAL DA DOCUMENTAÇÃO NO MAC USP

Em fevereiro de 2014, realizamos entrevista com Fernando Piola e Michelle Alencar, da Seção de Catalogação do MAC USP, com o objetivo de entender o funcionamento do setor de catalogação do museu e de identificar as necessidades dos usuários como os pesquisadores, docentes e documentalistas.

A base de dados atual do MAC USP foi criada por Cristina Cabral, estagiária em 1986 e funcionária efetiva do museu desde 1987. A primeira versão do sistema é de agosto de 1986; em 1989 houve uma alteração na base e a versão atual foi revista em março de 2001. A base foi criada primeiramente em Dbase, depois transferida para o Access. Atualmente, quatro funcionários do museu são responsáveis pela inserção de novas informações. Michelle Alencar, Fernando Piola e Cristina Cabral são responsáveis pela documentação e catalogação das obras. Marília Lopes é responsável pelo registro de empréstimos e compromissos das obras. O uso do sistema é interno, isto é, os dados sobre o acervo não estão disponíveis para o público.

Indagados sobre o funcionamento do Access e sobre os processos catalográficos realizados na Seção de Catalogação, os documentalistas afirmam que falta uma Ficha de recebimento com os dados referentes à obra quando esta chega ao museu, o que facilitaria o acesso aos dados e, consequentemente, a entrada da obra no sistema gerenciador das coleções. Freire (2010, p. 99) fala sobre a importância da consulta direta aos artistas para coleta de dados e informações sobre a obra e para sua montagem em exposição, quando é o caso.

Os documentalistas relataram as dificuldades que existem em catalogar obras de arte contemporânea: os materiais que constituem as obras são diversos, há campos não previstos para esta variedade de técnicas e materiais; o campo autor não admite mais de um participante, o que impossibilita registrar a autoria coletiva. Para tentar solucionar problemas desse tipo, a construção de um Manual de Catalogação foi iniciada. Embora, segundo os documentalistas, vários projetos de documentação já foram iniciados, sem êxito.

Não há um campo para a escola de arte, já que não há razão para tê-lo, uma vez que as obras apresentam materiais e técnicas mistas e a noção de escola artística não tem sentido para a produção contemporânea. Atualmente, os registros da base de dados estão sendo revisados: os campos que estão em branco estão sendo avaliados, bem como o histórico do objeto. É importante ter os campos formatados com preenchimento pré-definido, quando couber, para evitar erros de digitação e duplicação de cadastro.

O Departamento de Conservação e Restauração do MAC USP possui um outro programa para registrar as alterações realizadas nos objetos, e tanto o programa deste departamento como o do departamento de documentação não são interligados. Há também outra base de dados destinada exclusivamente à coleção de Arte Conceitual, que foi criado na linguagem de programação SQL, por uma voluntária chamada Vanice.

O acervo é composto de, aproximadamente, 10.000 obras; cerca de seis mil estão catalogadas ou inventariadas, sendo que as obras se distinguem entre Arte Moderna e Arte Contemporânea. Os documentalistas afirmam que há uma enorme diferença entre catalogar obras pertencentes a práticas distintas. No que diz respeito ao registro das obras da coleção de Arte Moderna, não se encontram dificuldades⁸⁶, entretanto a estrutura da base de dados do museu não se ajusta às coleções de Arte Contemporânea. Os campos descritivos deveriam ser outros, ou seja, é necessária uma atualização, sobretudo nos campos referentes ao material, à técnica e à autoria. Um dos problemas é que a Arte Contemporânea discute a relação entre autor e obra. É comum a criação de coletivos que funcionam como produtor/autor de determinada peça - de modo que, hoje no campo "Autor" do sistema Access é possível registrar somente um nome⁸⁷ -, bem como a ligação entre arte e documento. Segundo Freire (2013, p. 82),

a fotografia como documentação no trabalho de artistas, a partir dos anos de 1960, antevê esta fusão entre obra de arte e documentação [...]. As práticas artísticas já afastadas das categorias tradicionais tornam o museu como o lugar de enunciação privilegiado, inquirindo seus limites e ficções.

Nesse sentido, Freire (2010, p. 95) aponta para as transformações sofridas na catalogação, na preservação e na documentação. Do mesmo modo, Archer (2012, p. 78) indica que "o Conceitualismo é frequentemente identificado com um período durante o qual a arte se tornou insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações nas obras" dos artistas. Além disso, mais importante do que a obra e sua execução é a ideia, aponta LeWitt (apud Archer, 2012, p.70). Neste ponto, é que se estabelece a fronteira entre os modos de catalogar. Deve-se agora considerar, sobretudo, o conceito, o que problematiza a catalogação dos processos, impensáveis

⁸⁶ Não se encontram dificuldades em um primeiro momento. Todavia, Magalhães (2012) considera que as obras de arte moderna devem ter sua estrutura de catalogação revista. Ver exemplo da obra de Paul Klee (1921), adiante.

⁸⁷ Como exemplo de obras com autoria coletiva ver Apêndice A.2: Figuras 12 à 15. Tipo das obras: livro de artista e arte postal.

até então, de maneira que não existiam regras e metodologias que servissem como parâmetro para uma nova forma de documentar; isso se dá também com relação ao surgimento de novos termos.

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 e meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, Land, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som - com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação - e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão). (ARCHER, 2012, p. 61).

Archer (2012, p. 110) revela que essa nova arte, após sua realização, só poderá ser visível com auxílio de documentação. Cristina Freire (2010, p. 94) e Archer (2012, p. 83) reforçam o aparecimento de termos como videoarte, *happenings*, performance e instalação⁸⁸. Freire, portanto, sugere a atualização da terminologia da arte, considerando as novas práticas e a ampliação dos termos tradicionais.

São modos diferentes de catalogação para cada gênero de obras: coleção de arte conceitual, coleção de fotografias, coleção de arte moderna e coleção de arte contemporânea. Portanto, a primeira solução foi a elaboração de um banco de dados separado para a coleção conceitual, conforme mencionado, e a curadora e professora Helouise Costa chegou a elaborar, nos anos 2000, uma ficha catalográfica modelo para a coleção de fotografia (MAGALHÃES, 2015b).⁸⁹

A estrutura do *software* principal do setor de catalogação do MAC USP é dividida nas seguintes tabelas: montagem, reprodução, localização, autores, exposições, publicações e acervo. A tabela principal é a de acervo, a partir dela todas as outras funcionam e são relacionadas (ver apêndice A.6: Figura 42). Durante o preenchimento dos campos descritivos pode haver erros, pois a entrada de dados é feita manualmente. As informações referentes à técnica e ao suporte são inseridas em um mesmo campo, neste caso, o documentalista do museu, sugere que estes campos sejam separados. Hoje, temos, por exemplo: óleo sobre tela (técnica_sobre_suporte), segundo o modelo adotado pelo MAC USP. O campo "Coleção" não existe na ficha catalográfica do museu. O campo "Data da última avaliação" é fundamental para saber quem fez

⁸⁸ De acordo com Archer (2012, p. 83), "tanto Ambiental quanto Instalação são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da crescente frequência com que os espectadores achavam que precisavam estar na obra de arte para poder vê-la e vivenciá-la".

⁸⁹ Para Barbosa (1990, p. 38), "a análise das pinturas do MAC provoca reflexões museológicas sobre a classificação de um acervo, de acordo com o suporte tradicional da obra - que inegavelmente reclama cuidados físicos próprios. O caminhar da Arte Moderna é regido por leis próprias. A busca do novo completa a liberdade de pesquisa do artista, seu posicionamento perante a realidade e sua possibilidade de usar os diversos recursos materiais. Em consequência, surgem obras híbridas entre a pintura e os objetos tridimensionais".

alterações no registro. A Seção de Catalogação do MAC USP disse não ter o campo "Peso" em sua base de dados.

Falou-se da importância da construção de um Departamento de Fotografia, setor que seria responsável pela catalogação de todas as fotografias realizadas no museu, bem como pelas futuras imagens a serem acrescentadas no sistema *on-line*, para visualização pelo público.

A ex-funcionária do MAC USP, Daisy Peccinini, teve um projeto cujo objeto de estudo foi a base de dados do museu, desenvolvido entre fevereiro de 1997 e maio de 1999, nomeado "Criação de bases de dados e banco de imagens no MAC USP: pesquisa histórico-crítica e difusão cultural do acervo do MAC USP *on-line*". Tal trabalho consistiu em disponibilizar na internet parte do acervo para o público em geral.⁹⁰

Em 2002, na gestão de Elza Ajzenberg, houve uma parceria com a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli-USP), que tinha por objetivo desenvolver um *software* que disponibilizasse na internet parte da coleção do MAC USP, conhecido como *Projeto MAC Virtual*, dividido em três eixos: Museu Universitário, Museu Experimental e Museu Lúdico.⁹¹ Como estes dois últimos projetos não consideraram a totalidade do acervo e estão configurados em linguagens de programação defasadas para os padrões atuais foi estabelecida, dentro do projeto de revisão crítica e atualização da catalogação do acervo, iniciado em 2008, a necessidade de aquisição de um novo banco de dados que desse conta tanto da revisão catalográfica (isto é, visando os recursos para facilitar o manejo e controle dos registros), como da disponibilização *on-line* do acervo.

Tendo em mente, portanto, aprimorar sua base de dados, o MAC USP pretendia adquirir a licença do sistema gerenciador MuseumPlus, da Zetcom, empresa suíça. Contudo, o processo de pedido de aquisição foi suspenso por conta da crise financeira na Universidade, a partir de 2014. A solução encontrada no ano passado foi a adoção de um *software* livre, o Collective-Access, para fazer a migração do banco de dados. Seu processo de adaptação e estudo está em andamento.

3.1.1 Livros de tombo

Os livros de tombo de parte das obras do acervo do MAC USP são aqueles produzidos no começo da década de 1960⁹², quando as obras ainda pertenciam ao antigo MAM. Não foram produzidos livros de tombo das demais obras do museu. Hoje, o controle de inventário do acervo é feito diretamente no sistema, utilizando os cadastros das obras.

Consultamos os livros de tombo na Seção de Catalogação do museu. Seus registros

⁹⁰ Ver Apêndice A.4: Figura 28.

⁹¹ Ver Apêndice A.4: Figuras 29 à 31.

⁹² Produzidos provavelmente por Etelvina Chamis.

reúnem esculturas, pinturas, gravuras e desenhos das coleções Ciccillo Matarazzo, Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado e do antigo MAM. No momento presente, os livros estão divididos em quatro fichários, para melhor preservação e manuseio das folhas, pois elas são perfuradas na margem interna e na forma como estavam organizadas podiam ser facilmente danificadas.⁹³

Os fichários são:

Fichário 1: contém registros de pinturas e esculturas da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho (FMS). Está dividido em quatro pastas, por ordem alfabética de sobrenome do artista: 1) A - CA; 2) CE - LI; 3) MA - SA e 4) SC - Z.

Fichários 2 e 3: contém registros de pinturas e esculturas da Coleção MAM SP (antigo MAM). Estão divididos em dois grupos de três pastas, por ordem alfabética de sobrenome do artista. No Fichário 2, as pastas estão assim ordenadas: 1) A - BR; 2) C - FU e 3) G - J. No fichário 3, as pastas são: 1) K - M; 2) N - SE e 3) SI - Z.

Fichário 4: contém gravuras e desenhos das Coleções FMS e MAM SP. Está dividido em três pastas, por ordem alfabética de sobrenome do artista: 1) A - GP; 2) GR - O e 3) P - Y.

Neste fichário, o desenho "Sem título (compos. Abstrata)" (1950), do artista brasileiro Carmelio Cruz, possui ficha catalográfica com as siglas "DN-111/392", incomum ao padrão adotado (no caso, o utilizado seria GB para gravura brasileira - lembrando que a categoria gravura englobava também os desenhos). Outro caso incomum é o da sigla de tapeçaria, por exemplo, "TE-195" referente a obra "Acento amarelo"(1951), de Woty Werner.

As anotações sobre restauro e limpeza que constam nos livros de tombo, em geral, datam de julho de 1960. Os responsáveis pelo restauro e limpeza desta época eram Renzo Gori e Vittorio Sinegaglia. Os registros nos livros de tombo possuem descrições como os sinais e as marcas no chassi, número da ficha catalográfica correspondente à obra, data de entrada no acervo e se a obra participou da Bienal de arte de São Paulo. Possuem, ainda, transcrição de anotações que constam no verso e nos lados direito e esquerdo da obra. Notamos que, às vezes, aparecem dúvidas sobre a técnica e/ou material, como na obra citada de Carmelio Cruz, em que há o seguinte registro: "?/cartolina".

Há anotações como "Ver cópia da carta *origem* na Bienal.", referente aos 493 desenhos de Di Cavalcanti doados em 1952. Algumas folhas não apresentam numeração de página. Há campos vazios como o de "entrada no acervo". No cabeçalho da página é apresentado o título original seguido do título em português. Os registros apresentam correções a lápis e à caneta. A primeira ficha de pintura brasileira (PB - 001) é da obra *Paisagem* (1929), de Tarsila do Amaral.

As fichas catalográficas do antigo MAM foram reutilizadas pelo MAC USP, de modo que as correções e atualizações de dados foram sobrepostas nas fichas originais do antigo MAM, como pode ser observado na Figura 6 (Apêndice A.1). No campo propriedade, por exemplo,

⁹³ Ver Apêndice A.1: Figura 5. Exemplo de uma ficha de registro de obra do livro de tombo do antigo MAM.

para marcar a transferência da obra, há a anotação à caneta "MAC-USP" enquanto que a informação "em depósito no MAM de S. Paulo" foi riscada; mostrando, assim, que as informações datilografadas fazem parte da ficha original e as marcações manuscritas são as atualizações feitas pelo MAC USP. Com a criação e uso do banco de dados em 1986, a ficha catalográfica passou a ser um formulário no próprio banco de dados. Em 2011, foi elaborado o documento de complementação das fichas catalográficas do MAC USP. Foram adaptados alguns campos descritivos após a comparação entre a ficha MAM SP (ca.1959), a ficha MAC USP (1985) e a ficha MAC USP do banco de dados. (ver Apêndice A.3: Figura 27).

Os campos "propriedade" e "entrada no acervo" da ficha MAM SP foram unificados e transformados no campo "procedência", na ficha MAC USP (1985). Em seguida, na segunda versão da ficha MAC USP, gerada para o banco de dados, o campo "procedência" é convertido para o campo "histórico". Para Magalhães (2015b), esta última conversão não parece adequada. No geral, considerando a catalogação internacional, deve-se cadastrar todo o histórico de proveniência da obra. Já o campo "anotações" da ficha MAM SP foi transformado nos campos "assinatura e data", "outras inscrições" e "sinais", na ficha MAC USP. As fichas catalográficas são ordenadas pelo número de tomo.

Portanto, hoje a catalogação do acervo é feita diretamente no computador. O *software* gera um arquivo PDF no formato de ficha catalográfica com as informações físicas, o histórico e a relação de exposições e publicações referentes à obra, como é possível ver, por exemplo, nas Figuras 16 à 20, do Apêndice A.2. As Figuras 10 e 11 deste Apêndice representam a ficha catalográfica básica do museu. Esta ficha é utilizado para coleta dos primeiros dados da obra quando necessário, pois, não reflete todas as tabelas do banco de dados do Access.

* * *

Cristina Cabral participou desde o início da criação do primeiro banco de dados. Tanto Sônia Salzstein quanto Cabral relataram a situação precária do museu na década de 1980 quando da constituição do banco de dados. Somente duas pessoas estavam envolvidas com a catalogação das obras.

O museu recebeu da Reitoria o primeiro computador, mas sem HD, o que impossibilitava o armazenamento de dados. Logo depois, com um computador que tinha um mínimo de memória foi construído o primeiro banco de dados em Dbase 3. Criou-se duas tabelas, uma para os artistas e os dados biográficos e outra para a catalogação básica das obras. A terceira tabela, de exposição, não suportava muitos dados. Havia a limitação de cadastrar somente 8 exposições por obra. De forma que seu cadastro, em um primeiro momento, não foi efetuado por completo.⁹⁴ A maioria das obras ficavam com os campos de exposição sem preencher.

⁹⁴ O cadastro das exposições no sistema foi retomado a partir de 2008, como veremos adiante.

O registro do arquivo dos artistas começou a ser feito em julho de 1986 por Aida Cordeiro, na mesma época em que fazia a revisão catalográfica com o resgate dos documentos do arquivo morto. A partir do mês seguinte os registros passaram a ser feitos por Cristina Cabral, ainda como estagiária. De acordo com Cabral (2014), era difícil fazer pesquisas no sistema, pois seu funcionamento se dava por comandos. O banco de dados foi sendo modificado, com a criação de novos recursos, a partir das demandas diárias. Com o fim do contrato do programador do museu, Cristina Cabral frequentou cursos de informática no CCE USP⁹⁵. Como o aplicativo mudava de versão, era preciso que algum funcionário se atualizasse com cursos de capacitação. Cabral relata que se o museu tivesse um programador efetivo o sistema seria mais robusto, eficiente e atenderia mais usuários. O aprimoramento do sistema dependia da versão atualizada de um *software* e de mais memória no HD. A única forma de obter recursos para este fim era com o auxílio de projetos submetidos a agências de fomento. Eventualmente, havia alguma verba da Universidade. Na biblioteca do museu foi feito levantamento biográfico dos artistas do acervo que, em seguida, foi adicionado ao banco de dados.

Segundo Cabral (2014), o MAC foi o primeiro museu da USP a informatizar seu acervo. Entretanto, ainda em 1992 não existia uma sala específica para a catalogação. Cabral propôs, então, dois projetos para a Fapesp no ano de 1997. Um dos projetos era destinado à conservação e armazenamento de documentos (foi solicitado material como pastas e plásticos com pH neutro) e à implantação de uma sala para a catalogação. O outro projeto tinha como objetivo auxiliar na informatização do acervo, para isso foi solicitado um computador e um escâner. O primeiro projeto foi aprovado. Com recursos adicionais foi possível adquirir um computador, uma impressora e um escâner⁹⁶. Desse modo, uma sala foi reservada para o setor de catalogação e foi adquirido um arquivo deslizante. Com o novo computador, o Access foi instalado.

Em 1994, Cabral era a única funcionária efetiva responsável pela Seção de Catalogação. Ela gerenciava e alimentava o banco de dados e fazia o atendimento para pesquisas. Ainda nesse ano, chegou no museu um analista de sistema que era do CCE, o Galleão, substituído, posteriormente, por Teodoro Mendes, que esteve mais envolvido com a infraestrutura técnica dos computadores do museu do que com a criação do banco de dados para o acervo. Galleão se envolveu com o projeto de criação do banco de dados da Prof^a. Dr.^a Daisy Peccinini. Entretanto, seu trabalho ficou dependente da aprovação de projetos Fapesp.

Antes da criação do banco de dados os processos de documentação e catalogação eram manuais e demandava mais tempo para fazer consultas e gerar listas. Com o Access, as pessoas passaram a trabalhar com relatórios e informações que eram ali gerenciadas. No entanto, o levantamento das exposições, por exemplo, ainda era manual, feito por meio de consulta às

⁹⁵ Situação semelhante se dá com Gilson Gemente, do MNBA RJ, que participou do desenvolvimento do sistema Donato, conforme apresentado no capítulo 2.

⁹⁶ O escâner servia para digitalizar as imagens das obras e inseri-las no banco de dados, além de digitalizar os cromos.

publicações na biblioteca, o que levava mais tempo. Em 2000, com a reforma do MAC USP, o setor de catalogação ficou parado e o arquivo deslizando com a documentação do acervo não estava acessível. Nesse momento, Cabral aperfeiçoou o banco de dados, pois algumas falhas no sistema e nas práticas relacionadas a ele já eram identificadas, como as listas de consultas que eram reescritas pelo consulente e que resultavam, por exemplo, em erros no texto das etiquetas das obras destinadas à exposição.

As pastas de artistas contêm documentos que auxiliam na catalogação das obras. Elas são úteis também porque concentram em um só lugar os documentos relacionados às obras de um artista, de maneira a facilitar o trabalho de catalogação e revisão dos dados. De acordo com Cabral (2014), estas pastas foram inicialmente criadas por Aida Cordeiro.

O papel da informação dentro do museu é discutido por Smit (1986; 2010) e Magalhães (2010). A primeira autora analisa este papel do ponto de vista da organização documental, enquanto que a segunda examina a transformação sofrida nas artes e suas implicações para o desenvolvimento de produtos e ferramentas de informação. Para Magalhães (2010, p. 7), torna-se essencial a troca entre os diversos setores do museu, uma vez que a pesquisa em artes aponta para novas formas de organização da instituição, considerada como espaço de preservação da memória. Durante o *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, debateu-se sobre

o uso de ferramentas virtuais na organização dos fundos documentais e seu auxílio à pesquisa e à dinâmica do museu. No caso do Brasil, esse é um fenômeno também recente e que se impôs sem que se pudesse fazer a reflexão necessária para a construção de bases de dados efetivas, aliado à total ausência de uma política de gestão da informação dentro das instituições artísticas, sem nem ao menos contar com fontes de recursos para sua constante pesquisa e atualização (MAGALHÃES, 2010, p. 7).

De acordo com Smit (1986, p. 77), a informação utilizada pelo museu é um recurso de difícil avaliação. Isto é, sua contribuição para as outras atividades não é precisamente definida. Neste sentido, levantar argumentos para conseguir apoio financeiro para o setor de documentação exige certo esforço, analisa a autora.

Uma das dificuldades que a documentação enfrenta, nesta história de verbas, está intimamente ligada ao tipo de produto que ela oferece: a informação. Como prestadora de serviço ela parece engolir verbas astronômicas para fornecer um produto que é dificilmente quantificável ou então avaliável em termos econômicos. A esta dificuldade deve-se somar o fato de que o produto fornecido (informação) será utilizado num complicado processo que, em última análise, é sempre um processo de decisões, mas no qual será extremamente difícil avaliar a participação da informação fornecida. (SMIT, 1986, p. 77).

Além disso, Bevilacqua (2011, p. 86) acredita que a mudança de métodos e rotinas que estão implantados na instituição e que já fazem parte da equipe é o maior problema a ser

enfrentado com relação à gestão da informação, "apesar dos desafios conceituais intrínsecos à articulação de sistemas calcados em metodologias diferentes, talvez nossa maior dificuldade esteja no campo da cultura organizacional". Por fim, a informatização e o uso de ferramentas novas geram certo receio e resistência à mudança.

A documentação funciona como um meio intermediário entre a informação e os usuários. Entretanto, em uma época em que há uma quantidade enorme de informação, dois problemas surgem: a necessidade de uso de novas ferramentas e, por conseguinte, mais gastos. A localização e o tratamento da informação transformam-se em tarefas mais complexas, exigindo a utilização de novos métodos e materiais, e isso esbarra na "falta de recursos para pagar produtos documentários cada vez mais indispensáveis e cada vez mais caros" (SMIT, 1986, p. 37).

O museu como um sistema de informação é uma instituição composta de recursos informacionais, materiais, humanos e tecnológicos. Segundo Smit (2010, p. 86), os recursos humanos "vão transformar a informação presente no acervo em conhecimento por meio da organização da informação" e por meio da pesquisa. Tornar a informação recuperável é possível porque ela passa por procedimentos - como a indexação, a divisão em categorias, as relações hierárquicas e os resumos - que permitem que suas características sejam identificadas.

A organização dos objetos permite que eles sejam vistos a partir de determinado conjunto e, conseqüentemente, eles poderão receber sentido⁹⁷. Smit vê o documento em duas circunstâncias, o documento enquanto produto e o documento enquanto processo. O primeiro caso pode ser exemplificado por um catálogo de exposição. No segundo, pode ser a

apólice de seguro para transporte de uma obra, o recibo de pagamento para aquisição de uma obra, [que] em uma ótica administrativa, tem uma determinada temporalidade. Se pensarmos no todo do museu, o mesmo documento é de guarda permanente, não podendo ser eliminado, porque prova como a obra chegou ao museu e em quais condições pode ou não ser incorporada ao patrimônio deste (SMIT, 2010, p. 91).⁹⁸

Os processos de aquisição de obras do MAC USP ficavam com a Reitoria da Universidade, portanto eram tratados como documentos administrativos e submetidos às tabelas de temporalidade. Ou seja, depois de um determinado período eram descartados. Somente a partir de [2005] o trânsito dos processos sofreu modificação; hoje, eles ficam armazenados na Seção de Catalogação do Museu. Para Cabral (2014), a documentação de incorporação é uma etapa

⁹⁷ "A organização dos objetos-documentos faz com que eles passem a significar, que eles deixem de ser 'pecinhas' isoladas. Por quê? Porque para dar sentido é necessário organizar, ou seja, introduzir os objetos e os documentos em uma ordem, qualquer que seja. A ordem atribui sentido" (SMIT, 2010, p. 89).

⁹⁸ Veja-se o mesmo argumento fundamentado por Nunes (2007, p. 39): "Um mesmo documento pode ser descrito segundo vários aspectos, o que acarreta a existência de uma multiplicidade de conceitos ou classes. Separados por diferentes pontos de vista, cada um deles deve ser sistematizado, com a ordenação de um vocabulário que os represente de forma eficiente, sustentado pela garantia literária e que seja reconhecido pelos membros de uma mesma comunidade."

fundamental para iniciar a catalogação de uma obra. A documentalista ressalta, portanto, primeiramente, a importância de se fazer uma carta formalizando a proposta de aquisição/doação e, em segundo lugar, a Seção de Catalogação tem que ter acesso a esse documento.

O processo de incorporação no MAC USP é aberto na Comissão de Pesquisa, onde são adicionados os documentos pertinentes. Uma vez aprovada a doação, é dirigida uma carta ao proponente informando-o que a Seção de Catalogação entrará em contato para dar seguimento a solicitação. Logo depois, o processo é encaminhado à Seção de Catalogação, onde os documentos serão organizados na pasta de artista.

Para Smit (2010), o tratamento do conjunto documental deve estar ligado à missão do museu e deve estar organizado de modo que se possa "enxergar seu funcionamento (informação arquivística) e ter clareza acerca das informações que subsidiaram a pesquisa (tratamento biblioteconômico da informação)" (SMIT, 2010, p. 88).

Magalhães (2015b) enfatiza a relação que deve haver entre a documentação e a pesquisa. O tratamento da informação do acervo, do arquivo e a catalogação das obras é um trabalho conjunto entre diversos profissionais, curadores, pesquisadores, documentalistas e arquivistas, porque são atividades diretamente ligadas às pesquisas desenvolvidas na instituição. Por isso, a reavaliação crítica da catalogação e a construção do catálogo geral dependem do envolvimento da equipe do museu - incluindo os especialistas das diferentes coleções do acervo - pois não se trata de atividade que deve ser concentrada em uma só pessoa. Cada especialista contribuirá com seus respectivos temas de estudo e os profissionais da informação utilizarão metodologias próprias para o tratamento e organização da informação, tornando-a recuperável com o auxílio de um sistema. No processo documental, em primeiro lugar, ocorre o reconhecimento e a definição do conteúdo, pelo pesquisador especialista, e, em seguida, é feita a representação documentária, pelo documentalista⁹⁹. A documentação é um sistema no qual os documentos incluídos carregam conceitos e informações,

estes conceitos serão analisados, selecionados e resumidos por documentalistas, já que, como vimos antes, a informação é tanta, que a seleção e o resumo se impõem... e **a informática neste ponto não resolve tudo**. O trabalho do documentalista consiste em distinguir a informação principal da secundária, isolar esta informação, imaginando, o tempo todo, em que situações ela poderá ser utilizada ou a que tipo de novas perguntas ela poderá responder. (SMIT, 1986, p. 44). [grifo meu]

* * *

A falta de verbas recai em uma sequência de complicações. Ou o museu escolhe ou-

⁹⁹ Situação diferente acontece no MNBA: o curador responsável por determinada coleção é também o responsável por sua catalogação

tra opção para dar seguimento a sua rotina ou mantém a situação, sem obter nenhum avanço e continuando com os problemas. Na primeira opção, como observamos nas instituições entrevistadas, a solução encontrada foi a contratação de profissionais voluntários e a submissão de projetos para instituições externas a fim de conseguir patrocínio. Com o MAC USP não foi diferente.

O MASP, o MNBA, a Pinacoteca e o MAC USP tiveram apoio financeiro externo para seguimento de suas atividades no setor de documentação. Contaram com apoio de instituições como a Fundação Vitae, a Fapesp e fizeram contratos com alunos bolsistas e com voluntários. A Pinacoteca e o MASP tiveram voluntários e estagiários que atuaram na transferência dos dados das fichas catalográficas para o banco de dados. O projeto de informatização do MNBA, a construção do Donato e de seu manual só foram possíveis graças à parceria com a Fundação Vitae. Em 2011, o projeto de sistematização do acervo da Pinacoteca teve suporte da Fapesp.

O MAC USP, na gestão de Aracy Amaral, teve Antonella Mosca, Pieter Tjabbes, Lilian Tone e Silvia Cajado como voluntárias. A curadora e Prof^a. Dr.^a Cristina Freire teve apoio de Vanice para construção do banco de dados da coleção de arte conceitual. Os catálogos de 1988 e 1990, do mesmo modo, tiveram patrocínio, respectivamente, da empresa de engenharia TECHINT e do Banco Safra. O MAC USP ainda contou com alunos de graduação como bolsistas de projetos internos, casos de Andréa Cortez Alves, César Augusto de Alencar, Marina Barzon Silva, Claudia Colli, Maria Lívia N. Goes, Bruna da Costa Oliveira, entre outros.

De acordo com Magalhães (2015b), desenvolver projetos de documentação que só serão possíveis se houver apoio externo é inconcebível. Os materiais, as ferramentas e os recursos necessários para as práticas de catalogação e documentação têm que estar previstos na política e no orçamento da instituição, incluindo a licença de programas e sua manutenção. Ter um banco de dados, por exemplo, faz parte da infraestrutura de um museu e é fundamental para o desenvolvimento e dinâmica do setor de catalogação. Tanto o banco de dados interno como sua versão *on-line* (para divulgação do acervo) não podem mais ser vistos como recursos supérfluos.

O armazenamento, o tratamento e a responsabilidade sobre a documentação do acervo é uma questão de política institucional. Tem que estar previsto no orçamento e nas diretrizes do museu um corpo técnico específico para este setor, independentemente se o sistema escolhido for comercial ou elaborado internamente. O diretor deve direcionar atenção às necessidades apresentadas pela Seção de Catalogação que, na verdade, envolverá o museu como um todo. Além disso, deve haver uma política de aquisição no museu produzida em colaboração entre a direção e a curadoria. Segundo Magalhães (2015a, p. 44), a política de aquisição do acervo de arte moderna está indefinida até hoje.

A gestão da coleção e as demais atividades de salvaguarda, assim como as de comunicação, dependem de um setor de documentação que tenha ferramentas eficazes e que atendam às demandas informacionais de todo o museu. Observamos que nas instituições entrevistadas

praticamente todos os departamentos são consulentes do setor de catalogação: a comunicação, o educativo, o restauro, a curadoria.

Com relação à contratação de voluntários, isso ocorre quando o quadro de funcionários da instituição não é suficiente, o que não é raro. Trabalhava na Seção de Catalogação do MAC USP, em 1994, apenas um funcionário e, às vezes, estagiários. Hoje, há três gerações¹⁰⁰ de funcionários na Seção de Catalogação desse museu. Fazendo um paralelo, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, D'Agostino relata que durante anos trabalhavam apenas duas pessoas no setor de documentação. Era um momento também em que as atribuições deste setor não estavam bem definidas, mas recentemente isso tem mudado, principalmente pela abertura dos debates sobre documentação museológica.

Magalhães (2015b) observa que no MAC USP, as atribuições dos funcionários e dos docentes do museu eram diferentes até aproximadamente 2005 - quando tem início a contratação de pesquisadores especialistas. Antes disso, apenas o diretor, enquanto docente, tinha permissão para criar políticas. É o que acontece com a gestão de Aracy Amaral, no que se refere ao setor de documentação. Porém, acontece que com a troca de direção, mudam-se também as prioridades da direção de forma que, às vezes, não há a sequência das atividades da gestão anterior. Notamos que após a saída de Amaral, em 1986, houve dois projetos de criação de banco de dados¹⁰¹, porém um projeto maior que envolva a revisão catalográfica só é efetivamente retomado em 2008.

O catálogo de 1973, com descrições básicas das obras, separadas entre nacionais e estrangeiras, incluindo tapeçarias e cerâmicas, e em ordem alfabética de sobrenome de autor, englobou as incorporações feitas durante os dez anos iniciais do museu (1963-1973). A apresentação do catálogo está nesta ordem: "Relação das obras estrangeiras", "Relação das obras nacionais" e "Álbuns". Em seguida, são apresentadas as pranchas coloridas, "Reprodução de obras de artistas estrangeiros" e "Reprodução de obras de artistas nacionais". Esta divisão das obras segue o modelo de divisão das obras nas fichas de catalogação do antigo MAM, isto é, considerando a nacionalidade: brasileira ou estrangeira.

No fim do ano de 1972, o museu tinha 2.401 obras. Segundo Zanini (1973), com este catálogo, o museu tentou atender as necessidades de atualização do acervo. Embora nele "não estão incluídos exemplos de arte efêmera documentados no Museu por fotografias e diapositi-

¹⁰⁰ Gerações dos anos de 1985, 2008 e 2012.

¹⁰¹ Projeto de Daisy Peccinini, entre 1997 e 1999, iniciado na gestão de Lisbeth Rebollo Gonçalves, e projeto de Elza Ajzenberg, em 2002, então diretora do museu. Chama a atenção que em 2008, a segunda revisão catalográfica tem início durante a segunda gestão de Lisbeth Rebollo Gonçalves. Ou seja, Lisbeth Gonçalves está presente em dois momentos de projeto de documentação.

vos, nem as obras do setor de fotografia, por se achar o respectivo acervo em fase preliminar de organização" (ZANINI, 1973, p. 11). Havia também, no acervo, material de arquitetura como as pranchas das exposições internacionais da Bienal de São Paulo que não foram documentadas.

De acordo com Zanini (1973, p. 11), para a produção deste catálogo, a primeira organização foi feita por Etelvina Chamis, quando ainda era responsável pelo acervo do antigo MAM, auxiliando nos inventários durante a transferência do acervo do MAM para a USP, e cuja responsabilidade passou para Neusa B. Zanini até que Daisy Peccinini, com a assistência de Harumi Yamagichi e Elvira Vernaschi, passou a coordenar as atividades documentais do museu, e então verificou-se as medidas, as datas e a biografia das obras.

O catálogo de 1988 é uma seleção de obras. Conforme indica Amaral (1988, p. 388), nele estão pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, arte postal e fotografias de artistas que passaram por revisão e que já estavam cadastrados na base de dados até junho do mesmo ano. A organização deste catálogo começou em 1984, com aproximadamente 4.280 obras (dessas, mais de 3 mil nacionais) mais 580 de arte conceitual. Sua apresentação está assim dividida: Acervo Internacional, Acervo Nacional e Gravuras. No final do catálogo, há uma relação geral dos artistas presentes no acervo do museu.

O catálogo de 1990 está dividido em Coleção de obras sobre papéis, Coleção de pinturas e Coleção de obras tridimensionais. Neste catálogo, destacamos dois exemplos para efeito de comparação de catalogação, a partir de obras de Paul Klee e Kurt Schwitters. Estas obras, analisadas por Magalhães (2012), justificam o nível de detalhe que a catalogação deve apresentar e como a ausência de determinada informação pode afetar futuras pesquisas e a compreensão da história da obra e do próprio acervo a qual pertence. Lembramos, por outro lado, que a revisão catalográfica é complementada pelos resultados de pesquisas. Ou seja, documentação e pesquisa trabalham juntas.

Na ficha catalográfica da obra "Duke Size" (1946), de Kurt Schwitters, presente no MAC USP, o campo *Tipo* está preenchido como *colagem* e o campo *Técnica* foi descrito como *recortes de papel e papelão sobre papel*. De acordo com Magalhães (2012, p. 81), a catalogação desta obra deveria compreender o termo "Merz-Zeichnung" no campo *tipo*, que é uma concepção de obra criada pelo próprio artista. Percebemos que o MoMA, em obra de mesmo gênero de Schwitters, também não descreve este termo, classificando a obra na categoria de desenho.¹⁰²

Como segundo exemplo, temos a obra "Santa da Luz Interior" (1921), de Paul Klee. Na ficha catalográfica do MAC USP, esta obra não aparece como sendo pertencente a um álbum de artistas, assim como não é descrito que faz parte de uma tiragem. O MoMA que possui uma tiragem da obra, neste caso - diferentemente do MAC USP -, descreve estes dados em sua ficha.¹⁰³ Para Magalhães (2012), a falta dessas informações faz com que não se tenha

¹⁰² Ver Apêndice A.2: Figuras 16 à 21.

¹⁰³ Ver Apêndice A.2: Figuras 22 à 26.

conhecimento sobre o contexto de produção da obra.

Um recurso utilizado na época de criação do segundo catálogo era o boletim do MAC USP, que divulgava as atividades do museu e as novas incorporações (AMARAL, 1988, p. 385). Como proposta de atualização e publicação do novo catálogo geral do acervo, Magalhães (2015b) avalia que o ideal é a criação um catálogo geral *on-line*, porque o catálogo impresso logo torna-se desatualizado. A curadora toma como exemplo os casos do MoMA e da Tate Modern. O MoMA não publica mais catálogos impressos desde 1993, sua coleção está catalogada na plataforma virtual "Explore the Collection". Já a Tate Modern se distingue por nunca ter tido um catálogo geral impresso desde sua inauguração, em 2000; em vez disso, a Tate Modern faz publicações de monografias de artistas.¹⁰⁴

3.1.2 Banco de dados do museu

Um banco de dados deve ser solicitado em uma instituição não somente para que ele seja alimentado com a entrada de novos objetos na coleção, mas também para gerenciá-los. As informações constantes em um banco de dados devem ser periodicamente revistas, pois um item, ao entrar para um acervo, participa de atividades e sofre alterações à medida que o museu organiza suas exposições. Qualquer alteração e modificação devem ser registradas, de modo a gerar um histórico atualizado da obra. Estes dados são importantes para futuras pesquisas e para informar, por exemplo, ao restaurador sobre as mudanças ocorridas na obra antes que ele inicie o seu trabalho. Assim, além de conter uma relação das obras pertencentes à coleção de um museu, o banco de dados é responsável pelo gerenciamento do acervo.

A construção e o uso de um manual de procedimentos e um manual de catalogação é essencial para que os funcionários da instituição, os atuais e os futuros, conheçam a terminologia adotada na catalogação das obras, saibam como preencher os registros manuais e e os do banco de dados de forma adequada, entre outras atividades. Os manuais de procedimentos (que orientam a formalização da movimentação das peças: entrada, saída, empréstimo etc) e de catalogação (destinados ao cadastro da obra no banco de dados) devem ser compatíveis com a política de acervo do museu. Todavia, mais do que uma preocupação exclusivamente de catalogação, o foco do trabalho deve estar no seu objetivo final, isto é, a gestão e controle da coleção e o suporte às atividades de difusão/extroversão e de pesquisa.

Para elaboração de vocabulário controlado é recomendado o uso de dicionários especializados em arte moderna e contemporânea.¹⁰⁵ D'Agostino (2014) revela a preocupação em se adotar um padrão para o campo material, principalmente para as obras de arte contemporâ-

¹⁰⁴ Quarto museu mais visitado no ano de 2010, tendo mais de 5 milhões de visitas (MUSEUS EM NÚMEROS, 2011). Tendemos a acreditar na relação entre a frequência de visitas a um museu e a disponibilização *on-line* de sua coleção, uma vez que esta aumenta a visibilidade do museu.

¹⁰⁵ Como *Temas e símbolos da arte universal* e *Dicionário de termos artísticos*, com equivalências em inglês, espanhol e francês. Possui mais de 3.000 verbetes.

nea. Existe, na Pinacoteca, um manual de materiais criado pela ex-funcionária Priscila Junglos. Neste sentido, o GT Arquivos de Museus e Pesquisa tem um projeto de estudo dos campos técnicas e materiais do AAT, do Getty. Segundo Magalhães (2015b), o Getty procurou a Pinacoteca para realizar, em conjunto, a tradução para o português deste tesaurus, contudo, a Pinacoteca entendeu que não era um trabalho a ser realizado somente por uma instituição.

Quanto ao banco de dados do MAC USP, suas versões datam de agosto de 1986, desenvolvido em Dbase 3; em 1989, em Dbase3 plus; e, em março de 2001, em Access. Para contextualizar, o lançamento do Dbase - PC IBM para DOS - ocorreu na década de 1980 e a primeira versão do Access, dentro do pacote Office, foi lançada em 1994. O Access foi instalado no computador do Seção de Catalogação do museu em 1997. Magalhães (2015b) lembra que a informatização da USP, como um todo, começou nos anos 1980.

Um dos problemas atuais do banco de dados, conforme aponta Magalhães (2015b), incide na manutenção do programa do pacote Office. A versão utilizada é a de 2003 e a Microsoft não oferece mais suporte técnico e atualização para esta versão, desde abril de 2014. De modo que o museu deveria migrar os dados para a versão mais recente do *software*, o que levaria a uma série de consequências na configuração do sistema. Essa opção foi proposta em 2010.

Já que, de qualquer modo, deveria haver uma atualização do *software*, que não poderia ficar na versão de 2003, devido a problemas como a capacidade de memória e sua manutenção não era mais oferecida pela Microsoft - decidiu-se analisar os programas de gestão de acervo comercializados, até que se chegou ao MuseumPlus, da empresa Zetcom¹⁰⁶. Este programa pareceu ser o mais adequado para as necessidades do museu. Contudo, o processo de aquisição foi interrompido em 2014 em razão da crise financeira na Universidade.

Os módulos do MuseumPlus¹⁰⁷ atendem às exigências de uma coleção como a do MAC USP. Além das ferramentas de catalogação de obras, este *software* fornece recursos para a gestão da coleção, de contatos e de eventos. Gera relatórios, permite a inserção de mídias (fotos, vídeos, áudio) e tem módulos específicos para conservação, controle de prazos e para o uso de vocabulário controlado. Possibilita, ainda, a referência cruzada entre os campos, funciona como ferramenta para a pesquisa *on-line*, permite a criação de dicionários próprios e tem comandos que evitam a redundância de dados, proporcionando sua consistência. Atualmente, o MAC USP possui três sistemas independentes - o geral (localizado no setor de catalogação), o de

¹⁰⁶ Em Portugal, as empresas que lideram o setor de comércio de banco de dados para museus são Pararede e Sistemas do Futuro. Os museus dos Estados Unidos, em sua maioria, fazem uso do The Museum System, gerenciador de coleções do GallerySystems. Conforme mencionado no grupo de discussão do LinkedIn, o MuseumPlus é um programa amplamente utilizado pelos museus catalães desde 2005. Aproximadamente 700 instituições utilizam este gerenciador de coleções, entre elas estão parte dos museus dos Estados Unidos, a "Casa Daros", no Brasil, e o Louvre, na França.

¹⁰⁷ Ver Apêndice A.6: Figura 42. É possível comparar as tabelas do banco de dados atual do MAC USP com os módulos do *software* MuseumPlus, através das Figuras 42 e 43 deste Apêndice. Enquanto que na Figura 41 está representado o formulário "Artistas", da base de dados atual do MAC USP.

arte conceitual e o de conservação/restauração. Com o MuseumPlus, a base de dados ficaria unificada.

Ademais, o sistema de gerenciamento da ZetCom acompanha protocolos e diretrizes internacionais. Entre eles: CDWA Lite (Categorias para a descrição de obras de arte, do Getty Research Institute), ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), LIDO (Lightweight Information Describing Objects), SPECTRUM (Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums), Dublin Core, e as diretrizes do CIDOC, da Museum Computer Network e da Canadian Heritage Information Network (CHIN).

A segunda alternativa do MAC USP para a escolha de um banco de dados, em vista dos impedimentos da Universidade, foi analisar os programas gratuitos de gestão de coleção. Do conjunto de programas analisados, optou-se pelo CollectiveAccess que deve ser personalizado com a escolha de funções, campos etc., - trabalho que está em andamento pela equipe da Seção de Catalogação. Sua implantação definitiva deve ocorrer no prazo de três anos. Este é um fato que comprova que a infraestrutura para as ações de documentação deve fazer parte da política institucional. A carência de equipamentos e recursos compromete o funcionamento dos setores, a circulação da informação e influencia a dinâmica do museu. Outro ponto a ser destacado é que se não existisse o banco de dados em Access, a situação limite de informatização e catalogação do acervo teria chegado bem antes e a direção se veria obrigada a tomar uma atitude imediatamente.

3.2 SEGUNDO PROJETO DE REVISÃO CATALOGRÁFICA

Em 2008, com a contratação de Ana Magalhães, teve início o segundo projeto de revisão catalográfica do museu, conforme visto no capítulo 1. O núcleo inicial do acervo, de origem italiana, é o primeiro conjunto de obras a ser revisado. A problemática artística funciona como critério de escolha na sequência das obras que serão revisadas e atualizadas. Durante a revisão é feito estudo de proveniência, isto é, por onde a obra passou e seus antigos proprietários. As próximas obras a serem revisadas serão as que vieram da Bienal de Arte de São Paulo, como prêmio-aquisição. Hoje, não é possível a busca no sistema por obras provenientes desse evento.

O estudo inicial sobre a reavaliação crítica da catalogação resultou na exposição "Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras" e na publicação de seu catálogo. Os catálogos permitem que os historiadores da arte trabalhem com cada obra individualmente. De acordo com Magalhães (2013a, p. 8), algumas das obras estudadas nesta pesquisa "são inéditas ou publicadas como sendo de localização desconhecida".

Com relação ao objetivo inicial da pesquisa, isto é, o da reavaliação crítica da catalogação desse conjunto de obras, trabalhamos em duas direções. De um lado, o catálogo final desta publicação [Classicismo, Realismo, Vanguarda:

pintura italiana no entreguerras] procurou consolidar os dados que se encontravam entre as fichas catalográficas do antigo MAM e demais documentos de catalogação desse museu, e aqueles da ficha catalográfica em papel do MAC USP. De outro, estamos certos de que a ferramenta mais adequada para publicação do acervo do MAC USP em sua totalidade deve ser virtual, um catálogo *online* na página *web* do museu (MAGALHÃES, 2013a, p. 8).

Houve parceria com o departamento de Ciências da Computação, do Instituto de Matemática e Estatística (IME USP) e com o Instituto de Física (IF USP), nos quais elaborou-se um projeto de ambiente virtual para a exposição das obras da exposição *Classicismo, Realismo, Vanguarda*. Este ambiente¹⁰⁸ possui recursos que não seriam possíveis ser usados durante a mostra, como o estudo das propriedades físicas das obras a partir de técnicas específicas de fotografia. Participou do projeto Cláudia J. Abrão de Araújo, orientada pelo Prof^o. Dr^o. Flávio Soares Corrêa da Silva.

Magalhães (2015b) menciona que durante a primeira etapa de revisão da catalogação, descobriu-se que certos dados presentes nas fichas do antigo MAM não se encontravam nas fichas MAC USP de 1985. Foi o caso de cinco obras que possuem pinturas em seu verso. Andréa Cortez Alves exerceu um papel essencial na fase inicial deste projeto. Durante o tempo em que esteve no museu, ela organizou as fichas catalográficas, realizou pesquisas sobre o histórico das obras e fez o levantamento de exposições que aconteceram no MAC USP e no antigo MAM, padronizando seus títulos. Assim, realizou-se, nesse estágio da pesquisa, o cadastro das exposições no sistema, porque a capacidade de armazenamento do computador utilizado pelo museu, na década de 1980, era pequena, o que inviabilizou este cadastro, conforme foi apresentado.

Foi a partir de pesquisa realizada por Andréa Cortez Alves que percebeu-se que um grupo de 71 obras havia sido adquirido no mesmo lote (entre 1946 e 1947). Lote este que foi o primeiro na formação da coleção do antigo MAM. É nesta etapa que se começou a entender e identificar as primeiras medidas de documentação do acervo, como a utilização do número de tombo e o inventário (lista datilografada) e que emergiu a real condição da documentação deste núcleo inicial de obras, pois até então entendia-se que estava consolidada. Ou seja, os primeiros resultados da pesquisa apontaram que a revisão e atualização da catalogação levariam mais tempo do que os quatro anos previstos (de 2008 à 2012). As coleções Matarazzo "ao contrário daquilo que havia se cristalizado na historiografia sobre o antigo MAM e seu acervo, ainda eram campo virgem para a pesquisa". (MAGALHÃES, 2015a, p. 47). Isso significa que a revisão total do acervo é uma atividade de longo prazo, o que dá argumentos para a criação do catálogo *on-line*, por sua flexibilidade de atualização. Otlet, em 1934, já demonstrava sua opinião sobre a necessidade de atualização e ampliação desse tipo de publicação, considerando-a como uma literatura importante para os museus, que vão se transformando com o tempo.

Algo que ainda deve ser explorado neste primeiro conjunto, por exemplo, é a procedên-

¹⁰⁸ Conferir em <<http://museu.ccsil.ime.usp.br/>>. Acesso em: 1 maio 2015.

cia detalhada de 28 obras, ao contrário das outras 43, cujas procedências já foram identificadas (MAGALHÃES, 2015a, p. 60). Segundo a pesquisadora (2013a, p.19), essas obras italianas foram expostas em duas ocasiões: em 1977, a partir de estudos de Walter Zanini sobre o antigo MAM e ano de falecimento de Ciccillo Matarazzo, e na gestão de Aracy Amaral.

De acordo com Magalhães (2013a), este tipo de estudo - de revisão e atualização catalográfica - é importante para compreender a história do museu e a história da arte nacional. Portanto, trata-se também de uma revisão historiográfica e de identificar as origens de um sistema de arte.

o núcleo inicial de pinturas italianas formado para o acervo do antigo MAM de São Paulo é vestígio importante para entendermos, não só a formação do primeiro museu de arte moderna na América do Sul, mas também o que significava, naquele contexto, arte moderna e modernismo (MAGALHÃES, 2013a, p. 16).

As informações para as quais não existem campos descritivos, no sistema atual, foram organizadas por Andréa Cortez Alves e Fernando Piola no campo "observação". Segundo Magalhães (2015b), quando da aquisição de um banco de dados mais robusto, este campo fornecerá dados que poderão ser aplicados em áreas específicas. Acrescenta, ainda, que o histórico do número de tombo adotado pelo antigo MAM deve ser preservado.

Das instituições entrevistadas para essa pesquisa, o MAC USP foi a única que não adotou o Donato. O museu mantém, desde 1986, o sistema desenvolvido internamente. Unidades da USP como o Museu Paulista e o Instituto de Estudos Brasileiros também tiveram seus bancos de dados elaborados na própria instituição. Dos museus que passaram por revisão catalográfica, estão: o MNBA, em 1992; a Pinacoteca, em 2011 e atualmente; e o MAC USP, em 1985 e desde 2008.

O que também tem sido desenvolvido nos últimos anos é o inventário dos museus da Universidade utilizando o Sistema Mercúrio, no qual será atribuído um número de patrimônio para cada peça. Foi construída uma ficha catalográfica mínima comum para as unidades e um vocabulário controlado de artes baseado no campo "tipos" existente no sistema do museu. O inventariamento do patrimônio dos museus da Universidade, foi uma medida da Reitoria.

3.3 TENDÊNCIAS

O MAC USP, ainda que encontre dificuldades financeiras, deve se situar dentro das discussões de informatização e normas de documentação como visto nos exemplos anteriormente citados (Museum of London, Rijksmuseum, MoMA).

A tendência dos museus é ampliar o número de usuários, oferecendo acesso às obras em vários dispositivos móveis. A conexão virtual das coleções leva a discussões sobre folksonomia,

websemântica e programas e linguagens de informática que proporcionam interoperabilidade entre sistemas.

A interoperabilidade é a troca de informações dos registros das obras que ocorre entre os museus. Para que haja esta troca, os museus parceiros devem fazer uso de um mesmo código de dados. O CDWA Lite e o LIDO são exemplos de metadados que possibilitam o compartilhamento de informações. O Iconclass, na medida em que gera um dado unificado para todos os museus que participam de sua rede, é um recurso de intercâmbio de dados. O Open Archives Initiative (OAI) é um protocolo de disseminação de conteúdo (MUCHERONI; SILVA, 2011, p. 14).

Como visto no decorrer deste trabalho, a implementação da linguagem documentária se faz essencial para a construção de uma terminologia, que possibilita a normalização dos processos de catalogação. Todavia, estão surgindo pesquisas que analisam o uso da linguagem natural nos sistemas de busca das bases de dados. Este uso da linguagem natural denomina-se *folksonomia*. Um exemplo é a pesquisa no Google, o usuário entra com palavras-chave, de linguagem natural, no campo de busca e o *site* relaciona estas palavras com os sinônimos pré-definidos em seu sistema, visando aprimorar a recuperação da informação. Nunes (2007, p. 51) explica que "a informação de que o usuário precisa deve ser indicada com exatidão; pois, nesse instante, dar-se-á a recuperação dela, visto que a linguagem usada por ele difere da linguagem documentária utilizada pelo sistema". Entretanto, as palavras utilizadas pelo usuário poderão ser incorporadas à estrutura do site no qual foi feita a pesquisa, a isto denomina-se websemântica. Ou seja, o uso, pelo sistema, dos significados das palavras atribuídos pelos usuários no meio virtual.

Na folksonomia, termo criado em 2004, os usuários fariam coletivamente a indexação dos conteúdos que eles acessam na internet, produzindo etiquetas (*tags*) para cada item, sem utilizar recursos como o vocabulário controlado. Apesar deste processo ter se iniciado com conteúdos pessoais, atualmente este pode ser aplicado em trabalhos acadêmicos que estão em sites de universidades e em coleções de museus (CATARINO; BAPTISTA, 2007). Um problema que se sobressai, entretanto, é a imprecisão dos termos escolhidos, o que gera falhas na recuperação. Posto isso, consideramos que estes são temas que merecem ser aprofundados em outras pesquisas, no âmbito museológico.¹⁰⁹

* * *

¹⁰⁹ O Brooklyn Museum, por exemplo, passou a contar com a colaboração de seus usuários para a coleta de dados sobre seu acervo, utilizando inicialmente o Flickr; hoje, o museu usa a Wikimedia. Cf. WYTHE, Deborah. Reinstrumentalização dos arquivos de museus para o século XXI: novas coleções, novos públicos, novas parcerias, novas tecnologias. In: *I Seminário Internacional arquivos de museus e pesquisa*. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). São Paulo, nov. 2009. *Anais...* São Paulo: MAC USP, 2010, p.28-58.

Cabe aqui fazer uma breve discussão sobre a formação do documentalista de museu, uma vez que está diretamente envolvido no objeto de estudo desta pesquisa. Segundo Lima (2003, p. 162), há uma limitação dos profissionais da informação com relação às práticas documentais museológicas, uma vez que não existiam cursos específicos de capacitação.

Percebemos um rol de denominações atribuídas ao profissional que lida com documentação: data manager, documentalista, registrar, information specialists, records manager. Parece não haver uma clara definição dos profissionais envolvidos com esta atividade, tampouco de sua formação. Por um lado, isso deve estar relacionado ao fato de se tratar de uma área interdisciplinar, por outro, suas atribuições devem ser melhor identificadas.

Segundo Monteiro (2014), mais recentemente tem-se atribuído ao profissional que faz o tratamento de informações, dentro do universo digital, a denominação *digital curation*. Já "especialista em informação" é uma denominação profissional que começa a aparecer nos documentos do CIDOC a partir de 1974, enquanto que a designação *conservador de museus* é adotada, no Brasil, nos anos 1930:

Torna-se interessante com relação ao termo *curador* observar que se trata de especialista em determinado assunto tradicionalmente ligado à área dos museus, tanto que o profissional de museu responsável pelas coleções é identificado como *museum curator*; termo Inglês e de uso em países de língua inglesa, cuja simplificação para *curator* tornou-se popular. Em Português, esse termo permite correspondência ao antigo *conservador de museus*, ou popularmente *conservador*, conforme o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (criação, anos 30) identificava os museólogos. (LIMA, 2003, p. 162)

Monteiro (2014) relata que na Europa, em geral, a formação dos profissionais de museus, como especialistas ou curadores, acontece no nível de pós-graduação. Contudo, não existe um curso que forme profissionais para as funções diárias e práticas de museu.

A Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), do Ministério do Trabalho e Emprego, enquadra dentro dos profissionais da informação (correspondente à categoria 2612) o bibliotecário (2612-05), o documentalista (2612-10) e o analista de informações - pesquisador de informações de rede (2612-15).

Na função de documentalista, segundo a CBO, estão o técnico, o analista, o especialista e o gerente de documentação, o supervisor de controle de processos documentais, e o técnico em suporte de documentação. Conforme a descrição feita pela CBO, os analistas de informações (pesquisador de informações de rede)

disponibilizam informação em qualquer suporte; gerenciam unidades como bibliotecas, centros de documentação, centros de informação e correlatos, além de redes e sistemas de informação. Tratam tecnicamente e desenvolvem recursos informacionais; disseminam informação com o objetivo de facilitar o

acesso e geração do conhecimento; desenvolvem estudos e pesquisas; realizam difusão cultural; desenvolvem ações educativas. Podem prestar serviços de assessoria e consultoria (CBO)

Ao bibliotecário corresponde os termos biblioteconomista, bibliógrafo, cientista de informação, consultor de informação, especialista de informação, gerente de informação e gestor de informação. Arquivista e museólogo estão em uma categoria à parte dos profissionais da informação, relacionados no código 2613. Na área arquivística (2613-05) encontram-se o administrador de arquivos, o encarregado de serviço de arquivo médico e estatística, o especialista em documentação arquivística, o especialista em organização de arquivos e o gestor de documentos.

Na classe dos museólogos estão o auxiliar e o conservador de museus, os especialistas em conservação de acervos, em documentação museológica¹¹⁰, em educação em museus e em museografia de exposição. Os profissionais dessa classe

organizam documentação de arquivos institucionais e pessoais, criam projetos de museus e exposições, organizam acervos museológicos públicos e privados. Dão acesso à informação, conservam acervos. Preparam ações educativas ou culturais, planejam e realizam atividades técnico-administrativas, orientam implantação das atividades técnicas. Participam da política de criação e implantação de museus e instituições arquivísticas (CBO)

A mudança no papel dos profissionais da informação no período entre os anos 1970 e 1990 foi sintetizado por Roberts (1999).

3.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Diagnosticamos, portanto, três fases dos processos de documentação do acervo do MAC USP, considerando o período em que parte da coleção era propriedade do antigo MAM. Temos, então, as fases iniciadas em 1951, em 1983 e em 2008:

- 1951-1962, da lista datilografada, de Eva Fernandes, até os livros de tombo.
- 1983-1990, da reordenação institucional, que passa pelo resgate do arquivo morto, pela primeira revisão catalográfica, pela criação do banco de dados até a publicação do último catálogo geral.

¹¹⁰ Embora não incluído na classe do profissional da informação (2612), o especialista em documentação museológica exerce funções semelhantes àquela classe que possui profissionais que transitam em diversas frentes. Observamos, porém, que nacionalmente as funções do documentalista de museu são exercidas por profissionais de diversas áreas, geralmente relacionados à tipologia do museu: biólogos, cientistas, historiadores e artistas plásticos, que nem sempre estão capacitados a lidar com os recursos documentais.

- 2008-atualidade, projeto da segunda revisão catalográfica e atualização crítica do acervo, passando pela contratação de três profissionais essenciais para o início deste projeto, pela seleção e aquisição de um novo banco de dados até chegar à publicação do catálogo geral atualizado.

Destacamos, na segunda fase, o processo de abertura política do Brasil. Conforme relatado por Salsztein (2015), o momento de reordenação do museu está vinculado à reordenação política do país, o que favoreceu as instituições culturais, pois teve início um período promissor que marcava o fim do isolamento em que o país estava, de modo que, nesse instante, o patrimônio do museu podia ser sistematizado. Anterior a este momento da história do país, a organização de arquivos não era uma atividade comum¹¹¹. Magalhães (2015b) comenta que, nos anos 1980, falar sobre novas tecnologias e divulgação de conhecimento e informação poderia, dentro do ambiente universitário, soar como controle.

No capítulo 1 foram descritas as características do antigo MAM e a formação do MAC USP para fazer entender que desde a formação das coleções não houve preocupação de ordem administrativa, quanto à organização do acervo, por parte da diretoria do museu - exceto pela gestão de Aracy Amaral e, de algum modo, na segunda gestão de Lisbeth Rebollo Gonçalves, ao estabelecer as prioridades de catalogação no ingresso de Ana Magalhães - por isso que até hoje o museu apresenta problemas de nível mais básico. Além da falta de preocupação com a localização do museu. Nota-se desde sua origem, a falta de estrutura (tanto para obter uma sede definitiva como para obter recursos humanos, financeiro, material etc.) e, assim, o descompromisso da Universidade com relação ao MAC USP (podemos dizer que isso vem desde a criação do antigo MAM, em 1948). Evidentemente, como exposto, há os fatores externos ao museu - como crise na Universidade e conjuntura política - que afetam seu desenvolvimento, além, claro, da pouca articulação sobre documentação museológica no país.

Todavia, tendo em vista o que foi exposto no capítulo 2, podemos dizer que, durante anos, o MAC USP, assim como as demais instituições culturais brasileiras, não acompanhou as ações e as atividades que vem ocorrendo internacionalmente. Ainda que, a concepção da criação do sistema atual do museu seja correta, os processos atuais do MAC USP não são compatíveis com as normas internacionais. Só mais recentemente esta situação se inverteu, no contexto nacional. Podemos destacar, sobretudo, a atuação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, na figura de Gabriel Bevilacqua, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e com o Museu da Imigração, que tem trazido para o Brasil materiais de referência e eventos¹¹² relativos a documentação museológica, com a contribuição do CIDOC ICOM.

¹¹¹ O arquivo do MAC, por exemplo, começou a ser estruturado no ano de 1996. O centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo foi inaugurado em 2005, quando a instituição completava 100 anos. De acordo com Magalhães (2015b), os arquivos de museus brasileiros não foram inaugurados junto com os museus.

¹¹² Nessa direção, o MAC USP desenvolveu o seminário "Pensando o novo MAC", em 23 de outubro de 2008 - no qual teve a sessão "Arquivos de documentação em arte" - e o seminário internacional "Arte Contemporânea: preservar o quê?", em outubro de 2014, coordenado por Cristina Freire.

Os 18 museus sob supervisão da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, como a Pinacoteca e o Museu da Imigração, usam o sistema elaborado pela SEC SP, além daquele escolhido pela própria instituição. No estado de São Paulo, há mais de 400 instituições museológicas, entre públicas e privadas. Se os principais museus de arte do estado apresentam esta situação, o que dizer dos demais. Ainda que cada grupo de museus esteja sob administrações diferentes, vinculados a políticas federais, estaduais, municipais ou universitárias - e mesmo as galerias -, devem acompanhar as discussões atuais sobre normas, protocolos, diretrizes e gestão de acervo. No caso dos museus estaduais, federais e municipais seus órgãos de coordenação devem pensar não só no fornecimento de bases de dados, mas de outros recursos necessários para seu uso pleno como a capacitação de funcionários, treinamentos e desenvolvimento de ferramentas para o contexto brasileiro de modo a melhorar o acesso presencial e remoto às suas coleções. No caso do MAC USP, a sistematização da documentação pretende contribuir com ferramentas para as pesquisas sobre a historiografia da arte nacional e a história do museu¹¹³; e para isso a informática oferece um "resgate mais rápido e preciso de informações para as pesquisas" (AMARAL, 2006b, p. 211).

Entretanto, não podemos esquecer que a informática por si só não resolve nada. Tálamo e Smit (2007, p. 47) afirmam que as tecnologias e estratégias de organização são úteis para lidar com o acúmulo de informações, mas deve-se atentar para não reduzir a documentação a uma técnica de tratamento de massa documental.

Feita a análise, identificamos o seguinte:

1. A ausência de política institucional que não inclui os recursos necessários para o setor de catalogação levou à situação-limite do banco de dados - como a insuficiência da capacidade de armazenamento de dados e o término da licença do *software*.
2. A incompatibilidade com as normas de catalogação e gestão de coleção dificulta, ou impossibilita, a padronização dos processos.
3. Os problemas de documentação refletem nas pesquisas da curadoria e nas atividades dos demais setores.
4. A atualização do catálogo geral se faz urgente, haja vista que sua última edição foi publicada há 25 anos.¹¹⁴
5. Criar um sistema não é atribuição de um único funcionário ou do setor de catalogação, isoladamente. O setor deve achar soluções para melhorar suas atividades, mas não significa que deve realizar tudo. Entretanto, se de um lado nos anos 1980 não havia funcionários

¹¹³ Conforme reflete Magalhães (2012, p. 79), "parece oportuno que a pesquisa junto ao acervo reavalie a narrativa de arte moderna projetada a partir do museu".

¹¹⁴ Ver Apêndice A.5: Figura 32. Capas dos três catálogos gerais do MAC USP.

suficientes, nem apoio da direção e tampouco verba; de outro havia uma demanda crescente de solicitações e consultas à documentação. Era um impasse, de modo que o setor se viu compelido a agir. Hoje, espera-se que haja uma conscientização, desde os mais altos níveis hierárquicos, sobre a função da documentação de acervo, para que o museu seja também entendido como um centro de informação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este estudo pretendemos ampliar o debate sobre a documentação museológica no Brasil, isto é, a catalogação de obras e a gestão de coleção, contextualizando-o no nível nacional e internacional. Em particular, focamos na documentação de museus de arte, para analisar como o MAC USP está situado em meio a este cenário.

No âmbito internacional vimos que diversas organizações estão envolvidas com o desenvolvimento de ferramentas e normas de descrição de dados e de gestão de coleções, pelo menos desde o final do século XIX. Nos anos 1970, após a criação de cartões de registro, essas associações passaram a criar sistemas informatizados de catalogação, ao mesmo tempo em que estimulavam os curadores a lidarem com a documentação na ausência de especialistas nessa área. Alguns dos sistemas dessa época são o GOS e o MODES, ambos produzidos pela MDA.

Com o aumento significativo do uso de sistemas de computador, a década de 1990 é marcada pela criação de normas mais elaboradas, como o SPECTRUM e o CRM CIDOC. A expectativa para os anos 2000, segundo Roberts (1999), era de uma integração de normas para Museus, Arquivos e Bibliotecas e a construção de políticas e recursos para ampliar o acesso à informação.

No âmbito nacional, os fatos que consideramos significativos para compreender a história dos processos de catalogação são a criação do Donato, no MNBA, do RJ, em 1992; a construção do banco de dados e de seu respectivo manual pela SEC SP, a partir de 2008; e o projeto Acervo em Rede, do Ibram, iniciado em 2012, que está desenvolvendo um *software* de gestão de coleções, baseado no Donato, que será distribuído gratuitamente.

A realização de eventos e o lançamento de publicações específicas vêm acontecendo mais recentemente. As publicações são importantes, pois funcionam como ferramenta e material de apoio para a classe museológica e os eventos são úteis para a troca de informação e atualização profissional. Neste sentido, o Treinamento do CIDOC vem ocorrendo anualmente desde 2013 e, em 2014, foram publicadas em português as normas do SPECTRUM e as diretrizes do CIDOC.¹¹⁵

Conforme indicam os dados do CNM (MUSEUS EM NÚMEROS, 2011), predominam no Brasil os métodos de catalogação manuais, que se utilizados sem um sistema de gestão informatizado causam morosidade nas ações do museu e na recuperação de informações. Mais preocupante ainda é perceber que um número considerável de museus não faz inventário, não

¹¹⁵ Esses eventos e publicações foram iniciativas de brasileiros que estão mais próximos das ações internacionais

possui políticas e práticas de documentação e tampouco produz catálogos gerais de seu acervo. Isto é, parte dos museus nacionais não possuem nenhum controle sobre suas coleções e as desconhecem em sua totalidade.

O MAC USP se encontra em uma posição intermediária diante deste cenário, pois se por um lado não elaborou um sistema de documentação amplamente planejado por um conjunto de funcionários, como foi o caso do MNBA¹¹⁶, por outro não se encontra alheio às práticas de gestão e catalogação. Ainda que as providências do museu tenham sido internas (como a construção do banco de dados) e isoladas, sem considerar as normas existentes e dependentes de iniciativas individuais, observamos que existiu uma preocupação com a documentação de seu acervo que remonta às decisões tomadas no antigo MAM. A documentação do acervo teve início, portanto, com Eva Fernandes, em ca. 1951 e se estendeu até o começo dos anos 1960.

Contudo, após a passagem do acervo do antigo MAM para a Universidade, o processo de documentação passou por dois grandes intervalos. O primeiro intervalo se deu entre 1963 e 1985 e o segundo, entre 1990 e 2008.

Um fator decisivo para entender a ausência de políticas documentais dentro do regime institucional do museu está relacionado às deliberações no museu. Até dez anos atrás os pesquisadores¹¹⁷ do museu não tinham autonomia para elaborar projetos e políticas. Esta era uma função exclusiva do diretor que, entre tantas atividades, não atentava para as questões de gerenciamento das coleções. No entanto, Aracy Amaral distinguiu-se dos demais diretores e é assim que, em 1985, durante sua gestão, foi criada a Seção de Catalogação, dentro da Divisão Científica, e foi realizada a primeira revisão catalográfica das obras e a informatização do acervo.¹¹⁸ Após este ápice, a Seção de Catalogação passou a contar somente com um funcionário e, eventualmente, com estagiários. O quadro de funcionários era restrito e a aquisição de equipamentos e materiais para o setor era realizada por meio de projetos submetidos às agências de fomento.¹¹⁹

Com a mudança do regime dos pesquisadores que passaram a ser docentes - podendo, assim, conceber políticas e projetos -, iniciou-se, em 2008, o segundo projeto de revisão catalográfica e atualização crítica das coleções, que continua em andamento até hoje.

¹¹⁶ Além disso, o museu contou com o apoio de técnicos convidados (ABREU, 2014).

¹¹⁷ Neste momento, os pesquisadores do museu estavam enquadrados na categoria de técnicos. (MAGALHÃES, 2015b).

¹¹⁸ A informatização do acervo do museu está ligada ao período de informatização da Universidade. Sua unidade de tecnologia da informação, o CCE, atual STI, foi fundada em 1962, sendo que os primeiros computadores pessoais para esta unidade chegam somente em 1995. Já o SIBiUSP foi criado em 1981. Essa rede gerencia 46 bibliotecas e um acervo aproximado de 8 milhões de itens. A informatização das bibliotecas teve início em 1990 (SIBiUSP, 2015).

¹¹⁹ Magalhães (2015b) acrescenta que esta involução em parte pode ser explicada pela crise econômica que o país enfrentava e pela própria ausência do museu no circuito de instituições de arte consideradas importantes. Ao mesmo tempo, Chiarelli (2011) e Freire (2013) ponderam que as artes não são uma prioridade para a Universidade.

Tendo em vista o que foi apresentado, voltamos à pergunta inicial desta pesquisa: Por que o Brasil não adota normas internacionais? Podemos concluir que durante muito tempo o MAC USP esteve distante do diálogo internacional, o que não é uma característica somente desse museu, uma vez que no Brasil a reflexão sobre documentação museológica, e consequentemente o início da profissionalização deste campo, ganhou impulso mais recentemente, enquanto que o desenvolvimento da documentação no nível internacional deu-se a partir de associações museológicas que estimulavam a capacitação de especialistas em informação, incluindo os curadores nessa função (ROBERTS, 1999).

Com isso em mente, consideramos que é preciso estabelecer na política institucional as necessidades da documentação. Os gastos com infraestrutura, como o uso de sistemas e sua manutenção, e a contratação de técnicos têm que estar previstos no orçamento do museu. A criação e a utilização de um manual de catalogação e de procedimentos, considerando a adoção de normas, tem que fazer parte da rotina da instituição, bem como a atualização do catálogo geral. São esses elementos que tornarão a informação acessível - de maneira fácil, rápida e confiável -, objetivo principal da documentação. Retomamos, assim, os planos de Otlet em torno do *Mundaneum*, isto é, entendendo o museu como um centro de informação. Dessa forma, a informação sistematizada das coleções fornecerá subsídios para os demais setores, favorecendo a dinâmica do museu.¹²⁰

Porém, antes de tudo, é importante criar, entre as diversas hierarquias da instituição, uma conscientização sobre a relevância dos processos documentais tanto para o controle e a gestão do patrimônio, como para a construção e a preservação da história das coleções. Isso poderá gerar também um melhor reconhecimento sobre a função do setor e, por consequência, fundamentar e garantir sua participação no orçamento e nas políticas do museu.

Nota: As entrevistas realizadas com a Prof^a. Dr^a. Sônia Salzstein (2015) e com a documentalista Cristina Cabral (2014) não foram publicadas no Apêndice.

¹²⁰ A informação no museu é produzida pelo ciclo curadores/ pesquisa/ documentação, portanto, entendemos que para uma atuação efetiva do setor, devem trabalhar em conjunto os especialistas em arte, os profissionais da informação e os museólogos

REFERÊNCIAS

AAT Art and Architecture Thesaurus (em inglês). Disponível em: <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

AAT Tesouro de Arte e Arquitectura (em espanhol). Disponível em: <<http://www.aatespanol.cl/taa/publico/buscar.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

ABREU, Laura. Processos de catalogação do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: depoimento. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, nov.2014. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação. 2014.

AJZENBERG, Elza. Os Museus e os Jovens: Experiência MAC VIRTUAL. **Revista Museu**, 2006. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=9048>>. Acesso em: 18 maio 2014.

ALENCAR, César Augusto de. **Levantamento bibliográfico e pesquisa documental de procedência das obras de artistas italianos e/ou ligados às vanguardas modernistas italianas das coleções de Ciccillo Matarazzo e Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, no acervo do MAC-USP**. São Paulo: Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP, 2010.

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?** 2001. 238 f. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo-ECA USP, São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Adriana Mortara; MARTINS, Maria Helena Pires. La universidad y el museo en Brasil: una historia palpitante. **Museu Internacional**, UNESCO, Paris, p. 28–32, 2000.

ALVES, Andréa Cortez. **Obras Italianas nas Coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado - MAC USP**. São Paulo: Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (SIICUSP), 2011, 2011.

ALVES, Juliana Rodrigues. **Patrimônio: gestão e sistema de informação**. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Universidade de São Paulo, 2012.

AMARAL, Aracy. **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo**. São Paulo: Ex Libris/ Techint, 1988.

_____. Aracy amaral analisa a arte com respaldo da proximidade. [São Paulo, dez.2006]. **Folha de São Paulo: caderno Ilustrada**, Matéria de Fabio Cypriano, 2006a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1612200618.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006b.

_____. Registros: uma experiência de recatologação de obra. In: **Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral**. São Paulo: Base 7; Pinacoteca, 2008. v.1, p. 24–27.

_____. Um depoimento: três experiências de trabalho. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., 2009, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: MAC USP, 2010. p. 112–126.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ASSOCIAÇÃO PINACOTECA DE ARTE E CULTURA. **Plano Anual de Trabalho 2011**. Organização Social de Cultura. Anexo Técnico I. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/upload/file/pdfs/metas/plano%20de%20trabalho%202011.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

_____. **Relatório de Atividades 2011**. Pinacoteca Luz, Estação Pinacoteca e Memorial da Resistência de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/PDFs/Relatorios-de-Atividades/Relatorio%20Anual.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

_____. **Relatório de Atividades 2012**. Organização Social de Cultura. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Relatorio/Relat%C3%83%C2%B3rio%20Anual%202012.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

_____. **Relatório Consolidado do 4º Trimestre e Anual 2013**. Organização Social de Cultura. São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Relatorio/Relat%C3%83%C2%B3rio%20Consolidado%204%C3%82%C2%BA%20Trimestre%20e%20Anual%202013.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

_____. **Plano Anual de Trabalho 2014**. Organização Social de Cultura. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Plano%20de%20trabalho/Plano%20de%20Trabalho%202014.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

AUBERT, Michel; BLANC, Raymond. Discussion between a museologist and a computer specialist. **Museum**, Museums and Computers, v. 30, n. 3-4, p. 146–152, 1978.

BACA, Murtha et al. **Cataloging cultural objects: A guide to describing cultural works and their images**. Chicago: American Library Association, 2006.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1990.

BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Edusp, 2014.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Projeto Arte no Brasil: textos críticos - um breve relato sobre motivações que conduziram ao projeto arquivístico "Fontes críticas sobre Arte na América Latina, no século XX". In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMACÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 61–69.

BERGENGREN, Göran. Towards a total information system. **Museum**, Museums and Computers, v. 30, n. 3-4, p. 213–217, 1978.

BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell. Relato da mesa 1: Integração em sistemas de gestão e classificação de acervos. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 85–87.

_____. Apresentação. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 2., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa: tecnologia, informação e acesso, 2013. p. 7–10.

_____. Museus como serviços de informação. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 2., 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. p. 11–17.

BOTALLO, Marilúcia. A informação no museu. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 147–155.

_____. Documentando a arte contemporânea. **CIDOC - I Programa de treinamento em documentação museológica**, São Paulo, 2013.

BRADLEY, Kimberly. Obras-primas que os grandes museus não exibem (e por quê). **BBC**, 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150204_vert_cul_arte_escondida_ml>. Acesso em: 06 fev. 2015.

BRANDÃO, Carlos Roberto Ferreira; COSTA, Cleide. Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, SciELO Brasil, v. 15, n. 1, p. 207–217, 2007.

BUCKLAND, Michael K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, v. 42, n. 5, p. 351–360, 1991. Tradução livre de Luciane Artêncio. Disponível em: <<http://www.uff.br/ppgci/editais/bucklandcomocoisa.pdf>>. Acesso em: 29.jan.2015.

BUSH, Vannevar. The atlantic monthly. **As we may think**, v. 176, n. 1, p. 101–108, 1945.

CABRAL, Cristina. Processos de catalogação do MAC USP: depoimento. São Paulo: MAC USP, dez.2014. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação. 2014.

CAMARGO-MORO, Fernanda de. **Museus: aquisição/documentação - tecnologias apropriadas para a preservação dos bens culturais**. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.

CATÁLOGO RAISONNÉ TARSILA DO AMARAL. São Paulo: Base 7; Pinacoteca, 2008.

CATARINO, Maria Elisabete; BAPTISTA, Ana Alice. Folksonomia: um novo conceito para a organização dos recursos digitais na web. v. 8, n. 3, 2007. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/jun07/Art_04.htm>. Acesso em: 29.jul.2014.

CDWA List of Categories and Definitions. Paul Getty Trust, 2013. (Guia).

- CHENHALL, Robert G; HOMULOS, Peter. Propositions for the future: Museum data standards. **Museum**, Museums and Computers, v. 30, n. 3-4, p. 205–212, 1978.
- CHIARELLI, Tadeu. A arte, a USP e o devir do MAC. **Revista Estudos avançados**, SciELO Brasil, v. 25, n. 73, p. 241–252, 2011.
- CIDOC - I Programa de treinamento em documentação museológica. São Paulo: ago. 2013.
- CIDOC - II Programa de treinamento em documentação museológica. São Paulo: ago. 2014.
- CIDOC Conceptual Reference Model (CRM) Extension for SPECTRUM. Disponível em: <<http://www.cidoc-crm.org/collaborations.html#CIDOC-SPECTRUM>>. Acesso em: 22. fev.2015.
- CIDOC Fact Sheet n. 1. **Registration step by step**: when an object enters the museum. Disponível em: <<http://network.icom.museum/>>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- CIDOC Fact Sheet n. 2. **Labelling and marking objects**. Disponível em: <<http://network.icom.museum/>>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- CIDOC Fact Sheet n. 3. **Recommendations for shooting identity photographs**. Disponível em: <<http://network.icom.museum/>>. Acesso em: 01 mar. 2015.
- CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES (CBO). Disponível em: <<http://www.mteco.gov.br/cbosite/pages/home.jsf>>. Acesso em: 11 nov. 2014.
- COLLECTIONS MANAGEMENT (Grupo do LinkedIn). Disponível em: <<https://www.linkedin.com>>. Acesso em: 01 mar. 2015.
- COLLECTIONS TRUST. Disponível em: <<http://www.collectionstrust.org.uk>>. Acesso em: 11 abr.2015.
- COLLECTIVEACCESS. Disponível em: <<http://collectiveaccess.org/>>. Acesso em: 17 fev.2015.
- COLLI, Claudia. Reavaliação crítica e atualização da catalogação acervo do MAC-USP (França). In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA USP (SIICUSP), 18., 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos ...** São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoVisualizarResumo?numeroInscricaoTrabalho=732&numeroEdicao=18>>. Acesso em: 21 dez. 2014.
- COMECHE, Juan Antonio Martínez. **Teoría de la información documental y de las instituciones documentales**. Madrid: Síntesis, 1995.
- COSTA, Ivani Di Grazia; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Vocabulário de arte: ferramentas fundamentais no trabalho cooperativo em bibliotecas, museus e arquivos. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 89–101.
- CRIPPA, Giulia. A faceta humanística da Ciência da Informação: ordem e memória do/no museu. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 23–32.

CRM CIDOC. Disponível em: <<http://www.cidoc-crm.org/>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

CROFTS, Nick. Publishing collections data on the web. In: **Anais...** São Paulo: CIDOC, 2013.

CROFTS, Nick et al. **Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model**. ICOM/CIDOC Documentation Standards Group. CIDOC CRM Special Interest Group, 2008. v. 5.

CYPRIANO, Fabio. Aracy amaral analisa a arte com respaldo da proximidade. **Folha de São Paulo**, 16 dez. 2006. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1612200618.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

D'AGOSTINO, Fernanda. Processos de catalogação da Pinacoteca do Estado de São Paulo: depoimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, nov.2014. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação. 2014.

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). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imigração do Estado de São Paulo; Instituto de Arte Contemporânea (IAC), 2014.

DEMB, Sarah. **Museum of London: The Business Archive**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2eTn6_Zm6Zo&feature=share&list=PLcUgvdvJPCKKey9rm2mRTkgM0d0m8iGjbZ&index=5>. Acesso em: 17 mar.2015.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Key concepts of museology**. Paris: Armand Colin-ICOM-ICOFOM, 2010.

_____. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DICTIONARIUM Museologicum. 1986. 774 p. Hungarian Esperanto Association. Compiled by the ICOM International Committee for Documentation (CIDOC) Working Group on Terminology.

DONATO. Disponível em: <http://www.mnba.gov.br/2_colecoes/simba/donato_0.htm>. Acesso em: 07 jan. 2013.

DUBLIN CORE. Disponível em: <<http://dublincore.org/documents/dces/>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

FELICIANO, Héctor. **O museu desaparecido: a conspiração nazista para roubar as obras-primas da arte mundial**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

FELIX, Isabel; PAZIN, Márcia. (Ed.). **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Brodowski: ACAM Portinari, 2010. 112 p.

FERNANDES, Eva Liebllich. Depoimento. São Paulo, jun.2010. Entrevista concedida à Ana Gonçalves Magalhães. 2010.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: IV FÓRUM DE MUSEUS DO NORDESTE, 4., 1991, Recife. **Trabalho Apresentado**. 1991. Não paginado. Disponível em: <http://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/ferrez_h_d._documentao_museologica._teoria_para_uma_boa_prtica.pdf>. Acesso em: 31.jul.2014.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pro-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

FERREZ, Helena Dodd; PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. **Manual de catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

FERREZ, Helena Dodd; SILVA, Eliane Vieira da; SHINKADO, Mary Komatsu. Uma experiência brasileira em rede de bibliotecas de arte: a REDARTE. In: CONFERENCE OF THE ART LIBRARIES SOCIETY OF North America (ARLIS/NA), SESSION 16: ENTRE NOSOTROS: BETWEEN US: ARLIS/NA LOOKS AT LATIN AMERICAN ART LIBRARIANSHIP, 28., 2000, Pittsburgh. **Anais...** Pittsburgh: mar, 2000.

FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., 2009, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: MAC USP, 2010. p. 93–100.

FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras crítica. São Paulo: Annablume, 2013.

GAUDIBERT, Pierre et al. Exchange of views of a group of experts. **Museum**, Paris: UNESCO, XXIV, n. 1, p. 5–32, 1972.

GEMENTE, Gilson. Processos de catalogação do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: depoimento. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, nov.2014. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação. 2014.

GOES, Maria Livia N. **Artistas brasileiros no acervo inicial do MAC USP**: 36 obras de artistas brasileiros. 2012. Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (SIICUSP).

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. MAC: uma coleção contemporânea. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 585–586, 1994.

GRANT, Alice; NIEUWENHUIS, Joséphine; PETERSEN, Toni. **Internacional Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC information categories**. CIDOC, 1995.

IBRAM. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/>>. Acesso em: 22 nov.2014.

ICOM-BR. Disponível em: <<http://icom.org.br/>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

JOCONDE. Disponível em: <<http://culture.gouv.fr>>. Acesso em: 22.mar.2014.

JONGMA, Lizzy. Amo estruturar o caos, diz data manager do rijksmuseum: depoimento, [set.2013]. **Estado de São Paulo**, Entrevista concedida ao Carlos

Eduardo Entini. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,amo-estruturar-o-caos-diz-data-manager-do-rijksmuseum,9264,0.htm>>. Acesso em: 18.dez.2014.

JORGE, Natália Maria da Costa. **Ensaio sobre o AAT-Art & Architecture Thesaurus:** proposta terminológica de adaptação à realidade portuguesa. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado) — Universidade do Porto, Porto, 2011.

JUSTINO, Ana Cristina Fernandes Cortês Santana. **O desafio da homogeneização normativa em Instituições de Memória.** 2013. 495 f. Tese (Doutorado) — Universidade do Porto, Porto, 2013.

KARPINSCKI, Silvana. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 2., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013. p. 237–241.

KE Software. Disponível em: <<http://www.kesoftware.com/>>. Acesso em: 03 dez.2014.

KOBASHI, Nair Yumiko. **O que é vocabulário controlado.** São Paulo: SESC, 2015. Apresentação.

KOBASHI, Nair Yumiko; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves M. Informação: fenômeno e objeto de estudo da sociedade contemporânea. **Transinformação**, scielo, v. 15, p. 7 – 21, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-37862003000500001&nrm=iso>. Acesso em: 18 dez. 2014.

LADKIN, Nicky. Organizing a campaign of inventory control. In: **I Programa de treinamento em documentação museológica.** São Paulo: CIDOC, 2013.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber.** 2003. 358 f. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2003.

LINEU. Disponível em: <<http://aprendamaisbiologia.blogspot.com.br/2009/05/importancia-de-lineu.html>>. Acesso em: 10.ago.2014.

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

MAC USP. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

MACAMBYRA, Marina M; FILHO, J ESTORNILO. Propostas para tratamento de imagens de arte. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS, 15., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: CRUESP, 2008. Disponível em: <<http://www.sbu.unicamp.br/snbu2008/anais/site/pdfs/2646.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

MACHADO, Cecília. Como implantar um sistema básico de inventário. In: **II Programa de treinamento em documentação museológica.** São Paulo: CIDOC, 2014.

MACHADO, Cecília; MONTEIRO, Juliana. Museus: informação para gestão. In:

SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 133–141.

MACK, Vanessa; LLEWELLYN, Richard. Los museos universitarios australianos e Internet. **Museum international**, Museus Universitários, n. 206, p. 19–24, 2000.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Apresentação. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: MAC USP, 2010. p. 4–7.

_____. Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011a. p. 115–125.

_____. Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo. **Revista USP**, São Paulo, v. 1, n. 90, p. 200–216, jun/jul/ago 2011b.

_____. A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 1, n. 1, p. 77–108, jan/jul 2012.

_____. **(Org.) Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras.** São Paulo: MAC USP, 2013a.

_____. Sistemas de organização e gestão de arquivos e coleções. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 2., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013b.

_____. **História do processo de catalogação Antigo MAM.** São Paulo: MAC USP, 2014. Apresentação para o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. Slides gerados a partir do software PowerPoint.

_____. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil.** 2014. 194 f. Tese (Livre-docência) — MAC USP, São Paulo. 2015a. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

_____. Processos de catalogação do MAC USP: depoimento. São Paulo: MAC USP, jan.2015. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação. 2015b.

MAIMONE, Giovana Deliberali. **Estudo do tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas: cenário paulista - análises e propostas.** 140 f. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2007.

MAIMONE, Giovana Deliberali. **Organização da informação e do conhecimento de documentos artísticos à luz da terminologia.** 2013. 164 f. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos:** com equivalências em inglês, espanhol e francês. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothke, 1998.

_____. **Temas e símbolos da arte universal**. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothèque, 2010.

MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva; BELIVACQUA, Gabriel Moore Forell. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

MARSHALL, Francis. **Museum of London, subtitle: The Image Collections**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X1CSaBPTb1k>>. Acesso em: 18 mar.2015.

MATOS, Alexandre Manuel Ribeiro. **Spectrum e CRM Cidoc**. Disponível em: <<http://www.mouseion.pt/2015/02/spectrum-e-cidoc-crm/>>. Acesso em: 05.fev.2015.

MATOS, Alexandre Manuel Ribeiro. **Os sistemas de informação na gestão de colecções museológicas**: contribuições para a certificação de museus. 192 f. Dissertação (Mestrado) — Universidade do Porto, Porto, 2007.

MATOS, Alexandre Manuel Ribeiro. **SPECTRUM**: uma norma de gestão de colecções para os museus portugueses. 2012. 346 f. Tese (Doutorado) — Universidade do Porto, Porto, 2012.

MCN. Disponível em: <<http://mcn.edu/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

MENESES, Ulpiano T. Museu Paulista. **Revista Estudos Avançados**, SciELO Brasil, v. 8, n. 22, p. 573–578, 1994.

MIRANDA, Rose. Acervo em rede: interligando o patrimônio museológico brasileiro. (apresentação). In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 3., 2014. **Colecionar e significar**: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo. Não publicado.

MONTEIRO, Juliana. **Relato**. Mouseion. Disponível em: <<http://www.mouseion.pt/2014/09/cidoc2014-julianamonteiro/>>. Acesso em: 18 set.2014.

MONTEIRO, Juliana. **Documentação em museus e objeto-documento: sobre noções e práticas**. 2014. 176 f. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2014.

MOTTA, Renata Vieira da. **Museu e cidade**: o impasse dos MAC's. 2009. 298 f. Tese (Doutorado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOUSEION. **Blog**. Disponível em: <<http://www.mouseion.pt/>>. Acesso em: 05.fev.2015.

MUCHERONI, Marcos Luiz; SILVA, José Fernando Modesto da. A interoperabilidade dos sistemas de informação sob o enfoque da análise sintática e semântica de dados na web. **PontodeAcesso**, v. 5, n. 1, p. 3–18, 2011.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.mnba.gov.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

MUSEUM. Vol. XXX, n. 3/4, 1978. **Museums and Computers**, Paris: UNESCO.

_____. Vol. XXIV, n. 1, 1972. **Problems of the museum of contemporary art in the West**,

Paris: UNESCO.

MUSEUM COMPUTER NETWORK. Disponível em: <<http://mcn.edu/>>. Acesso em: 13 abr.2015.

MUSEUM INTERNACIONAL. n. 181 (Vol. XLVI, n. 1, 1994). **Informatización**, Paris: UNESCO.

_____. n. 206 (Vol. LII, n. 2, 2000a). **Museos universitarios**, Paris: UNESCO.

_____. n. 207 (Vol. LII, n. 3, 2000b). **Museos universitarios II**, Paris: UNESCO.

MUSEUS EM NÚMEROS. **Instituto Brasileiro de Museus**. 2011. 240 p. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/>>. Acesso em: 22 nov.2014.

NASCIMENTO, Ana Paula. O necessário diálogo: os territórios da informação nos museus. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 143–146.

_____. O projeto piloto do Subgrupo MAM: desafios e atividades realizadas. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 2., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa: tecnologia, informação e acesso, 2013. p. 189–211.

NUNES, Leiva. **Da classificação das ciências à classificação da informação**: uma análise do acesso ao conhecimento. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2007.

OLCINA, Paulette. Perspectives. **MUSEUM**, Museums and Computers, v. 30, n. 3-4, p. 218–220, 1978.

OLDMAN, Dominic; LABS, CRM. The CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC-CRM): PRIMER. 2014. Editado por: Professor Donna Kurtz.

OTLET, Paul. **El tratado de documentación**: el libro sobre el libro. Teoría y práctica de Paul Otlet. Murcia: Universidad de Murcia, 2007. Tradução de María Dolores Ayuso García.

PATO, Ana. Arquivos digitais: a experiência do acervo videobrasil. In: **Futuros possíveis**. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2014. p. 86–95.

PERELLÓ, Javier Gimeno. **De las clasificaciones ilustradas al paradigma de la transdisciplinaridad**. [S.l.], 2002.

PERKINS, John. Partir de cero: la introducción de computadoras en los museos. **Museum international**, UNESCO, n. 1/181, p. 7–11, 1994.

PIEIDADE, Maria Antonieta Requião. **Introdução à teoria da classificação**. Rio de Janeiro: Interciência, 1977.

PINA, Mario. Conrad gesner e a sistemática biológica: Há 450 anos era publicado o primeiro volume da historia animalium. **Ciência Hoje**, Museu de Zoologia, São Paulo, v. 30, n. 178, dez 2001. Não paginado. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/>>

biologia/0016.html>. Acesso em: 10.fev.2014.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Relatório anual de atividades 2010. In: **Anais...** São Paulo: Pinacoteca Luz, Estação Pinacoteca e Memorial da Resistência de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Relatorio/Relat%C3%83%C2%B3rio%20Anual%202010.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. IV Ciclo de palestras da Redarte: Sociedade da informação e questões contemporâneas de informação em arte. Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), (Apresentação), Rio de Janeiro, 2011.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro Brasileiro de Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), 2014.

PIOLA, Fernando; ALENCAR, Michelle. Processos de catalogação do MAC USP: depoimento. São Paulo: MAC USP, fev. 2014. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação.

PLANO ANUAL DE TRABALHO 2011 DA ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA. Organização Social de Cultura. Anexo Técnico I. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/upload/file/pdfs/metas/plano%20de%20trabalho%202011.pdf>>. Acesso em: 26 jul.2014.

PLANO ANUAL DE TRABALHO 2014 DA ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA. Organização Social de Cultura. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Plano%20de%20trabalho/Plano%20de%20Trabalho%202014.pdf>>. Acesso em: 26 jul.2014.

POOLE, Nick. **Great Museums need good Collections Management**. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/nickpoole/great-museums-need-good-collections-management>>.

_____. **Introducing SPECTRUM in Brazil**. 2013b. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/nickpoole/introducing-spectrum-in-brazil>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

PORTER, Martin F. Establishing a museum documentation system in the united kingdom. **Museum International**, Museums and Computers, v. 30, n. 3-4, p. 169–178, 1978.

PROJETO PORTINARI. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>. Acesso em: 25 fev.2015.

REAL, Regina Monteiro. **O museu ideal**. Belo Horizonte: Tipografia da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1958.

RELATÓRIO ANUAL DE ATIVIDADES 2010. Pinacoteca do Estado de São Paulo: Pinacoteca Luz, Estação Pinacoteca e Memorial da Resistência de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Relatorio/Relat%C3%83%C2%B3rio%20Anual%202010.pdf>>. Acesso em: 26 jul.2014.

RELATÓRIO CONSOLIDADO 4º TRIMESTRE E ANUAL 2013. Organização Social de Cultura. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Relatorio/Relat%C3%83%C2%B3rio%20Consolidado%204%C3%82%C2%BA%20Trimestre%20e%20Anual%202013.pdf>>. Acesso em: 26 jul.2014.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES 2011 DA ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA. Organização Social de Cultura. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/PDFs/Relatorios-de-Atividades/Relatorio%20Anual.pdf>>. Acesso em: 26 jul.2014.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES 2012 DA ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA. Organização Social de Cultura. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/Upload/file/Relatorio/Relat%C3%83%C2%B3rio%20Anual%202012.pdf>>. Acesso em: 26 jul.2014.

RIJKSMUSEUM STUDIO. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

ROBERTS, Andrew. Sistemas informáticos y normas sobre información en los museos. **Museum international**, UNESCO, n. 1/181, p. 4–6, 1994.

_____. The changing role of information professionals in museums. **Conference proceedings**, CIDOC, p. 15–17, 1999. Resumo de apresentação.

ROCHA, Cláudia Regina Alves. **Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos**. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RODRIGUES, Tânia Francisco. Itaú Cultural: pesquisa, produção e difusão de informações sobre arte e cultura brasileiras. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 103–108.

ROSS, Cathy. **Museum of London: Collections and Archives**. 2013. Publicado em 20 de agosto de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eAC9WmHvX1w>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

ROSSI, Paolo. **O Nascimento da ciência moderna na Europa**. Bauru: EDUSC, 2001.

SALSZTEIN, Sônia. Processos de catalogação do MAC USP: depoimento. São Paulo: MAC USP, jan. 2015. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação. 2015.

SANTOS, Marcelo Nair dos. **O número de chamada: endereço dos recursos bibliográficos**. Vitória: UFES, 2004.

SANTOS, Paola de Marco Lopes dos. **O ponto de inflexão Otlet: uma visão sobre as origens da Documentação e o processo de construção do Princípio Monográfico**. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SARACEVIC, Tefko. Interdisciplinary nature of information science. **Ciência da informação**, v. 24, n. 1, p. 36–41, 1995. Tradução livre de Durval de Lara Filho. Disponível em: <<http://www.uff.br/ppgci/editais/saracevicnatureza.pdf>>. Acesso em: 14.fev.2015.

SATURNI, Maria Eugênia; BARROS, Regina Teixeira de. A obra de Tarsila do Amaral: objeto e metodologia da pesquisa e da catalogação. In: CATÁLOGO RAISONNÉ TARSILA DO AMARAL. São Paulo: Base 7; Pinacoteca, 2008. v. 1, p. 32 – 45.

SEHN, Magali Melleu. **A preservação de 'instalação de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas**. 2010. 238 f. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS. **Colecionar e significar**: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo, 2014. (Evento).

SIBIUSP. Disponível em: <<http://www.sibi.usp.br/>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

SILVA, Anna Paula. **Entre conceitos de documentação museológica e arte contemporânea: análise do donato como sistema de catalogação do acervo do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (2011-2013)**. 2013. 218 f. Monografia (Bacharelado em Museologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, José Fernando Modesto da. Panorama da catalogação no Brasil: da década de 1930 aos primeiros anos do século XXI. In: XXII CBBB - CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 22., 2007, Brasília. **Anais...** Brasília, 2007.

SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 3, n. 5, p. 185 – 192, 2014.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ICOFOM. New trends in museology, 37., 2014, Paris. **Anais...** Paris: jun. 2014.

SIQUEIRA, Jéssica Câmara. **As noções de documento e informação: uma abordagem terminológica**. 2011. 145 f. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SISEM, Sistema Estadual de Museus de São Paulo. Disponível em: <<http://www.sisemsp.org.br/>>. Acesso em: 24.jul.2014.

SLEDGE, Jane. Computadoras en el museo: guía de fuentes de información. **Museum international**, UNESCO, Paris, n. 1/181, p. 42–47, 1994.

SMIT, Johanna W. **O que é documentação**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Arquivologia, biblioteconomia e museologia – o que agrega estas atividades profissionais e o que as separa. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 1, n. 2, p. 27–36, 2000a.

_____. O profissional da informação e sua relação com as áreas de biblioteconomia/documentação, arquivologia e museologia. **Profissionais da informação: formação**,

perfil e atuação profissional. São Paulo: Polis, p. 119–134, 2000b.

_____. O arquivo de museu e a informação. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: MAC USP, 2010. p. 84–92.

_____. A interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação no museu. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 33–41.

SOPHIA, Eunice Moraes. Processos de catalogação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): depoimento. São Paulo: MASP, out.2014. Entrevista concedida à Camila Aparecida da Silva, para análise de dados em trabalho de pós-graduação.

SPECTRUM 4.0: Padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/ Collections Trust. Secretaria de Estado da Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 2014.

SPECTRUM 4.0: the UK Museum Collections Management Standard. 2011. Disponível em: <<http://www.collectionstrust.org.uk>>. Acesso em: 20.jul.2014.

SPURGEON, Greg. Cómo manejar el cambio: del fracaso al éxito en la national gallery de Canadá. **Museum international**, n. 1/181, p. 12–19, 1994.

STANBURY, Peter. Colecciones y museos universitarios. **Museum international**, UNESCO, Paris, v. 52, n. 2/206, p. 4–9, 2000.

STEAD, Stephen. **The CIDOC CRM: a standard for the integration of cultural information** . (slide), Grécia, 2008.

_____. Requirements analysis: off the shelf, bespoke or development. In: **I Programa de treinamento em documentação museológica**. São Paulo: CIDOC, 2013.

STOCKER, Gerfried. Além dos arquivos. In: BEIGUELMAN, GISELLE; MAGALHÃES, ANA G. **Futuros possíveis**. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2014. p. 46–65.

STRADIOTTO, Tariana. Definindo e mantendo um sistema de descrição. In: **II Programa de treinamento em documentação museológica**. São Paulo: CIDOC, 2014.

TÁLAMO, Maria de Fátima G; SMIT, Johanna W. Ciência da informação: pensamento informacional e integração disciplinar. **Brazilian Journal of Information Science**, Universidade Estadual Paulista, v. 1, n. 1, p. 33–57, 2007.

TANUS, Gabrielle Francinne de S.C. A trajetória do ensino da museologia no Brasil. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília**, II, n. 3, p. 76–88, maio/jun 2013.

TESAURO SKOS. Disponível em: <<http://skos.um.es/unescothes/>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

THORNES, Robin. **Protecting cultural objects in the Global Information Society: The making of object ID**. Santa Monica: Getty Information Institute, 1997.

TORRES, María Teresa Marín. **Historia de la documentación museológica**: la gestión de la memoria artística. Espanha: Trea, 2002.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Resolução nº 3461, 7 de outubro de 1988. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, São Paulo, out. 1988. Disponível em: <<http://citrus.uspnet.usp.br/leginf/estatuto/estatuto.html>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

_____. Resolução nº 5900, de dezembro de 2010. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, São Paulo, dez. 2010. Disponível em: <<http://citrus.uspnet.usp.br/leginf/resol/r5900m.htm>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

VERNON SYSTEMS. Disponível em: <<http://www.vernonsystems.com/>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

WEEKS, Jane. La soledad del conservador del museo universitario. **Museum international**, n. 2/206, p. 10–14, 2000.

WHITTON, Laura. **Seven things to consider when choosing a Collections Management System**. CILIP (Chartered Institute of Library and Information Professionals). Disponível em: <<http://www.cilip.org.uk/cilip/blog/7-things-consider-when-choosing-collections-management-system>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

WILL, Leonard. Los museos como centros de información. **Museum international**, UNESCO, Paris, n. 1/181, p. 20–25, 1994.

WILLUMSON, Glenn. Un nuevo público para el museo universitario. **Museum international**, n. 2/206, p. 15–18, 2000.

WITTER, José Sebastião. Instituto de estudos brasileiros. **Revista Estudos Avançados**, v. 8, n. 22, p. 587–588, 1994.

WYTHE, Deborah. Reinstrumentalização dos arquivos de museus para o século XXI: novas coleções, novos públicos, novas parcerias, novas tecnologias. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: MAC USP, 2010. p. 28–58.

YASSUDA, Silvia Nathaly. **Documentação museológica**: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no museu paulista. 2009. 180 f. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

ZANINI, Walter. **Museu de arte contemporânea da universidade de São Paulo**: catálogo geral das obras. São Paulo: Edanee, 1973.

_____. Arte e história da arte. **Revista Estudos Avançados**, SciELO Brasil, v. 8, n. 22, p. 487–489, 1994.

ZETCOM. Disponível em: <<http://www.zetcom.com/en/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

Lista datilografada de Eva Lieblich Fernandes [cópia]. *Especificação das obras pertencentes ao acervo do museu*, ca.1951, 15 páginas. Seção de Catalogação do MAC USP.

Livros de tombo do antigo MAM. Fonte: Seção de Catalogação do MAC USP.

Fichas catalográficas do antigo MAM. Fonte: Seção de Catalogação MAC USP.

Fichas catalográficas do MAC USP. Fonte: Seção de Catalogação MAC USP.

APÊNDICE A - FIGURAS

Apêndice A.1 - Documentos do antigo MAM

Figura 3 - Lista datilografada de Eva Lieblich Fernandes [cópia]. Especificação das obras pertencentes ao acervo do museu, ca.1951, 15 páginas.

Figura 4 - Lista datilografada de Eva Lieblich Fernandes [cópia]. Especificação das obras pertencentes ao acervo do museu, ca.1951, 15 páginas.

Fonte: Seção de catalogação do MAC USP.

Figura 5 - Exemplo de registro do livro de tombo do antigo MAM.

Fonte: Seção de catalogação do MAC USP.

Figura 6 - Ficha antigo MAM. Florença (1954), de Gaston Bertrand. PE, Pintura Estrangeira. Número de tombo 1963.1.14

ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
NUMERO	PE <u>MAC 63.1.14</u> 15/3/63
AUTOR	BERTRAND, GASTON
TÍTULO	FLORENÇA, 1954
PROPRIEDADE	COL. FRANCISCO MATARAZZO SABBAGH EM DEPOSITO NO MAM DE S. PAULO <i>MAC USP</i>
PROCEDÊNCIA	ADQUIRIDO NA V BIENAL DE S. PAULO, <i>Doação de L. de Lencastre</i>
ENTRADA NO ACERVO	ABRIL DE 1960
DADOS TÉCNICOS	AQUARELA S/ PAPEL
DIMENSÕES	p/pp 47,2 x 61,7 - c/pp 70 x 85,5 <i>c: 65,7 x 48 c/pp: 85,5 x 70</i>
FOTO	<p>ANOTAÇÕES: A TINTA, L.D: BERTRAND 54</p> <p><i>No verso numa etiqueta simples do MAMSP. e um rito da alfândega do Rio de Janeiro.</i></p> <p>OBSERVAÇÕES</p> <p><i>No lado esq, parte cubital, alguns pontos em que a matéria se desprendeu.</i></p>
<p>DADOS BIOGRÁFICOS</p> <p>WONCK, 1910 - RESIDE EM BRUXELAS</p> <p>EXPOSIÇÕES</p> <p>V BIENAL DE S. PAULO - 1959 MAMSP - ACERVO 1960</p> <p><i>Dimensão: 65,7 x 48</i> <i>Pago: G\$ 1.500.000,00 em 15/8/82</i> <i>ass.:</i></p>	
BIBLIOGRAFIA	

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 7 - Ficha antigo MAM (frente). Foice, Cadeira e Cesto sobre a eira (1952), de Renato Birolli. PE, Pintura Estrangeira. Número de tombo: 1963.1.15

ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
<p>NUMERO <u>PE</u> <u>✓</u> <u>Registo</u> <u>MAC 63.1.15</u> <u>15/3/63</u></p>	
AUTOR <u>BIROLLI, RENATO</u>	
TÍTULO <u>FOICE, CADEIRA E CESTO SOBRE A EIRA, 1952</u> <u>(FALCE, SEDIA E CANESTRA SULL'AIA)</u>	
PROPRIEDADE <u>COLEÇÃO FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO</u> <u>EM DEPOSITO NO MAM DE S. PAULO, MAC-USP</u>	
PROCEDÊNCIA <u>ADQUIRIDO NA XXVI BIENAL DE VENEZA</u>	
ENTRADA NO ACERVO <u>1953</u>	
DADOS TÉCNICOS <u>OLEO S/ TELA</u>	
DIMENSÕES <u>111 x 54</u> <u>154 x 110</u> <u>cm: 57,6 x 114</u>	
<p>ANOTAÇÕES: <u>pp. a pintura Birolli, 1952.</u> <u>origem da tela, a pintura Renato Birolli, via</u> <u>Amoroso, (Milano, Italia), uma etiqueta da</u> <u>Birolli, uma da XXVI Biennial de Veneza,</u> <u>do verso da chassi; a foto, o título</u> <u>em italiano, 1952, 3 etiquetas da</u> <u>XXVI Biennial de Veneza, e</u> <u>uma da aut. italiana.</u></p> <p>OBSERVAÇÕES: <u>Alterou: a tela apresenta</u> <u>suas de craquelê.</u></p>	<p>DADOS BIOGRÁFICOS <u>✓</u> <u>VERONA, 1906- MILÃO, 1959</u></p> <p>EXPOSIÇÕES</p> <p>XXVI BIENAL DE VENEZA-1952 MAMSP- ACERVO-TBIR/DEZ/1954 " " - SET. 1957 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX " " - 1960 ASSUMÇÃO, PARAGUAI 1959</p> <p>FESTIVAL DE ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÂNEAS - DIVISÃO DE CULTURA DA SECR. DE ED. E CULTURA DE PORTO ALEGRE AG. SET. 1960</p> <p><u>1952</u> <u>Birolli</u> <u>supl. (no 16 Foice, Cadeira e Cesto sobre a eira</u> <u>1952</u> <u>(1952, Falce, Sedia e Canestra Sull'aia;</u> <u>120.000)</u></p> <p><u>28/1/80: A pintura apresenta rachaduras em diversos</u> <u>pontos e falta pigmento em alguns pontos na</u> <u>parte superior.</u> <u>em 1952-". contra-prato: "MAC-USP 63.1.15"</u> <u>Birolli - Foice, (degrê), etc "</u></p> <p><u>Outro sinal: sobre chassi, c.s.e. - restício de</u> <u>etiqueta, no parte inferior esquerda. Pelo da XXVI</u> <u>Biennial de Veneza - da alfândega italiana,</u> <u>c.s.e. - restício de etiqueta, c.s.d. - restício de</u> <u>distinção de obra da Biennial de Veneza; ao lado</u> <u>desta, restício de etiqueta; c.s.d. etiqueta de obra</u> <u>função de obra, do MAC-USP.</u></p>
<p>FOTO <u>Registo</u> <u>XXVI Biennial</u> <u>de Veneza</u> <u>1952</u> <u>no 16</u> <u>no 931</u></p>	
<p>BIBLIOGRAFIA</p> <p><u>no verso da tela, c.s.d. : "Renato, Birolli"</u> <u>Via Plinio 70</u> <u>Milano (Italia)</u></p> <p><u>da tela, c.s.d. etiqueta de</u> <u>identificação de obra, verso</u> <u>tempre de identificação, c.s.e.; etiqueta de identi-</u> <u>ficção de obra, da XXVI Biennial de Veneza.</u></p>	

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 8 - Ficha antigo MAM (verso). Foice, Cadeira e Cesto sobre a eira (1952), de Renato Birolli. PE, Pintura Estrangeira. Número de tombo: 1963.1.15

* Obs: Restaurador. Olhar a moldura (suspeita de
superf.)

S/moldura: LEI - Lusa. tinta azul "Birolli-fone" ... ilegível
CI - medidas 110 x 54

S/chassis: LES - Etiqueta s/timbre danificada
CE - selo italiano e selo da XXVI Biennale Internazionale d'Arte
Di Venezia c/nº 931

LEI - Etq. danificadas
LDI - Etiqueta do MAC
LES - Uma etiqueta italiana danificada.
2 etiquetas de Bienal de Venezia danif.

LES - inscrição a tinta azul "Falce, sedia e cunestras
sull'ara - 1952"

C. Lusa a tinta puta MAC-USP- 63.1.15

S/T - LES - 1 etq. da XXVI Bienal de Venezia
LDS - Lusa a tinta azul "Renato Birolli. Via Plinio 70 - Milano
finas de craquelê dispersas por (Italia)"
sobre a superfície da tela

54 x 110

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 9 - Ficha antigo MAM. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço (1912), de Umberto Boccioni. EE, Escultura Estrangeira. Número de tombo 1963.1.16

ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
NUMERO	EE 1963.1.16 1513/62
AUTOR	BOCCIONI, UMBERTO
TÍTULO	<i>Desenvolvimento</i> TRAJETO DE UMA GARRAFA NO ESPAÇO, 1912
PROPRIEDADE	COLEÇÃO: FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO EM DEPOSITO NO MAM DE S. PAULO
PROCEDÊNCIA	CÓPIA DO ORIGINAL EM GESSO DA COLEÇÃO FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO EM DEPOSITO NO MAM DE S. PAULO, <i>Doação por M. J. J. J.</i>
ENTRADA NO ACERVO	ABRIL DE 1960
DADOS TÉCNICOS	ESCULTURA EM BRONZE - PESO APROX. 8 KILOS
DIMENSÕES	39,2 x 59,8 x 33,8 <i>com base de bronze 39,2 x 59,8 x 33,8</i>
FOTO	ANOTAÇÕES: <i>39,2 x 59,8 x 33,8</i> OBSERVAÇÕES: CÓPIA TIRADA PELA FUNDIÇÃO METELLO BENEDETTI EM ABRIL DE 1960 PREÇO DA FUNDIÇÃO: CR\$16.000,00. EM JAN. 1962, LIMPEZA POR V. SINIGAGLIA.
BIBLIOGRAFIA	<i>em exposição</i>
EXPOSIÇÕES	RÉGGIO CALABRIA, 1882- SORTE, VERONA, 1916 MAMSP- ACERVO 1960

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP. (2014).

Figura 10 - Ficha catalográfica básica (frente)

Data da Catalogação: ____/____/____

Número de Registro MAC USP: _____ Número de Peças: _____

 Museu de Arte Contemporânea
 da Universidade de São Paulo

Artista: _____

Título: _____ Data: _____

Título Original: _____

Álbum/Série: _____

Procedência: _____

Histórico: _____

Formato de Apresentação: livro (ou) livro-objeto (ou) planificado (ou) planificado f/v (ou)
painel/projeção em parede (ou) tridimensional Tipo/Linguagem: _____

Técnica: _____

Observações Técnicas (Dados Editoriais): _____

Dimensões: (altura) _____ cm x (largura) _____ cm x (profundidade) _____ cm Dimensões Gravura/Imagem: (altura) _____ cm x (largura) _____ cm Tiragem: _____

Moldura/Base: (altura) _____ cm x (largura) _____ cm x (profundidade) _____ cm Material Moldura/Base: _____

Assinatura e Data: _____

Outras Inscrições: _____

Sinais: _____

Estado de Conservação: _____

Valor para Efeito de Seguro: _____ US\$ Data de Avaliação: ____/____/____ Data de Chegada: ____/____/____ Data da Reunião do Conselho Deliberativo: ____/____/____

Autor do Registro: _____

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2014).

Figura 11 - Ficha catalográfica básica (verso)

Figura 12 - Ficha MAC USP (frente). Receita de Arte Brasileira (1977), de BORBA, Gabriel; ABRAMO, Radha; BARAVELLI, Luiz Paulo; CONTÍBIO, M.; FABRIS, Annateresa; FREITAG, Léa; FRIDMAN, Maurício; KLAFKE, Aristides; PLAZA, Julio; SILVEIRA, Regina e WEY, Hebe. Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tombo: 1989.24.107.1/15

data da catalogação: 14/02/2007 estado de conservação nesta data: satisfatório; ligeiro amarelecimento das pranchas 1 e 9; pequenos rasgos nas bordas do envelope

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo **MAC USP**

nº de registro MAC USP: **1989.24.107.1/15** nº de peças: 15

1270.c artista: **BORBA, Gabriel; ABRAMO, Radha; BARAVELLI, Luiz Paulo; CONTÍBIO, M.; FABRIS, Annateresa; FREITAG, Léa; FRIDMAN, Maurício; KLAFKE, Aristides; PLAZA, Julio; SILVEIRA, Regina e WEY, Hebe**

título: **Receita de Arte Brasileira** data: **1977**

procedência: Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

histórico:

tipo: livro de artista/impresso formato de apresentação: livro ou planificado

técnica: mimeografia sobre papel

dimensões: 31,5 x 21,6 x cm gravura: x cm

obs. técnicas: tiragem n.c.

moldura/base: x x cm

assinatura e data: nas pranchas 2/10 e 12/15, impressos: respectivos autores; data mencionada no texto da prancha 1

outras inscrições: na prancha 1, borda superior, impresso: "Em junho de 1977 divulgamos o seguinte texto:"; borda inferior, impresso: "pelo que recebemos as respostas aqui colecionadas"; abaixo, impresso: "cooperativa geral para assuntos de arte r. baluarte 470 são paulo 04549 sp"; e na vertical, impresso: "brasil"; no verso, c.i.e., a lápis: "BORBA. Gabriel, MAC USP 1989.24.107.1" e respectivas numerações

valores para efeito de seguro US\$

Data da avaliação: 15/02/1987

data de chegada:

data da reunião do Conselho Deliberativo: 17/05/1988

sinais: no envelope, borda inferior, carimbo: "RECEITA DE ARTE BRASILEIRA" IPD assinado: ☐

obs.: 1) Nº de registro anterior DC1990.1.107 (catalogação feita em 1990);
2) O MAC possui 3 duplicatas completas dessa obra numeradas como 1989.24.107.1/15 DPL1 a 3, e 1 duplicata incompleta numerada como 1989.24.107 DPL4 que contém 14 pranchas (falta a prancha 1989.24.107.6);
3) Trabalho coletivo editado pela Cooperativa Geral para Assuntos de Arte, sob coordenação de Gabriel BORBA, formado por 15 pranchas, sendo a primeira uma carta-convide da Cooperativa, e as demais, respostas recebidas por: Radha Abramo "Receita de arte!" (prancha 2); Luiz Paulo Baravelli "Notas para a cooperativa sobre os ingredientes e a importância de uma arte brasileira" (prancha 3); Gabriel Borba Sem título (prancha 4) e "oBRA" (prancha 5); M. Contíbio Sem título (prancha 6); Annateresa Fabris Sem título (prancha 7); Léa Vinocur Freitag Sem título (prancha 8); Maurício Fridman Sem título (prancha 9); Aristides Klafke "ARTE POPULAR OU ARTE ARTE" (pranchas 10 e 11); Julio Plaza "C.O.I.T.A.D.A versus S.T.R.I.P" (prancha 12) e "arteBuRgue\$ã" (prancha 13); Regina Silveira "Pudim Arte Brasileira" (prancha 14); e Hebe Wey "ARTE BRASILEIRA" (prancha 15); o conjunto está condicionado em um envelope de papel amarelo, medindo 34 x 24cm;
4) Avaliação para efeito de seguro: em 1986, o marchand Jean Boghici foi contratado para fazer a avaliação individual do Acervo de Arte Internacional do MAC. Diante das dificuldades de se avaliar a produção conceitual da década de 1970, o marchand sugeriu que adotássemos o valor simbólico de US\$ 50,00 (cinquenta dólares americanos) para cada unidade/prancha do Acervo de Arte Conceitual. Sendo assim, como esta obra é composta por várias pranchas, adotamos provisoriamente a soma dos valores unitários, até que possa receber uma avaliação específica de um profissional do mercado artístico

autor do registro: I.T.; E.M.; C.C.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 13 - Ficha MAC USP (verso). Receita de Arte Brasileira (1977), de BORBA, Gabriel; ABRAMO, Radha; BARAVELLI, Luiz Paulo; CONTÍBIO, M.; FABRIS, Annateresa; FREITAG, Léa; FRIDMAN, Maurício; KLAFKE, Aristides; PLAZA, Julio; SILVEIRA, Regina e WEY, Hebe. Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tombo: 1989.24.107.1/15

05/12/2014 - 11:36

Pág. 1 de 1

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1989.24.107.1/15**

EXPOSIÇÕES:	
1985.05.01eh	Tendências do Livro de Artista no Brasil
	Centro Cultural São Paulo - CCSP - São Paulo, SP, de 16/05/85 a 23/06/85
obs.:	
2012.04.02ex	Teoria e Crítica da Arte Contemporânea - disciplina EHA 5728
	MAC USP Sede Cidade Universitária - Gabinete de Papel - São Paulo, SP, de 04/04/12 a 18/10/13
obs.:	Obra exposta nas gavetas 18b e 19ab

autor do registro: I.T.; E.M.; C.C.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 14 - Ficha MAC USP (frente). Intervenção Urbana Palavra-Signo Arte (1980), autoria de 3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro). Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tobo: 1991.25.200

data da catalogação: 27/04/2009 estado de conservação nesta data: bom; amarelecimento nas bordas das DPLs 4 e 5

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo **USP MAC**

nº de registro MAC USP: **1991.25.200**

nº de peças: 1

1281.c

artista: **3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro)**

título: **Intervenção Urbana Palavra-Signo Arte**

data: **1980**

procedência: Espólio Rafael França

histórico:

tipo: arte postal/registro de ação

formato de apresentação: **planificado f/v**

técnica: **off set sobre cartão**

dimensões: **14 x 20 x cm**

gravura: **11,8 x 17,9 cm**

obs. técnicas:

tiragem **nada consta**

moldura/base: **x x cm**

assinatura e data: no verso, ao centro, inclinado 90° anti-horário, impresso: "3NÓS3-RUA PEREIRA CALDAS, 250-ACLIÇÃO" e "SÃO PAULO-SÃO PAULO-BRASIL"; no verso, c.s.e., impresso: 08/JAN/1980 DAS 20:00 ÀS 24:00 HS."

outras inscrições: no verso, c.s.e., impresso: "INTERVERSÃO URBANA" e "PALAVRA SIGNO-ARTE, COMPOSTA COM AS LUZES DA FACHADA DO INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA SOCIAL DO ESTADO. PORTO ALEGRE-RIO GRANDE DO SUL"; no verso, c.i.e., a lápis: "FRANÇA, Rafael. MAC USP 1991.25." (e respectivas numerações de duplicatas)

sinais:

obs.: 1) O MAC possui 5 duplicatas da obra numeradas como 1991.25. DPL 1 a 5;

2) Valor para efeito de seguro: esta obra nunca passou por avaliação profissional; sendo assim, optamos por atribuir um valor mínimo, até que seja possível obter avaliação adequada de um especialista

valor para efeito de seguro US\$

Data da avaliação: 15/10/2007

data de chegada: 14/08/1991

data da reunião do Conselho Deliberativo:

IPD assinado: ☐

autor do registro: C.C.; F.P.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 15 - Ficha MAC USP (verso). Intervenção Urbana Palavra-Signo Arte (1980), autoria de 3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro). Exemplo de obra de autoria coletiva. Número de tombo: 1991.25.200

05/12/2014 - 11:32

Pág. 1 de 1

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1991.25.200**

autor do registro: C.C.; F.P.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 16 - Ficha MAC USP (frente). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334. Destaque para os campos *Tipo*: colagem e *Técnica*: recortes de papel e papelão sobre papel. De acordo com Magalhães (2012, p.81), a catalogação desta obra deveria compreender o termo "Merz-Zeichnung" no campo *tipo*.

data da catalogação:		estado de conservação nesta data:		Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo		USP MAC	
nº de registro MAC USP: 1963.3.334		nº de peças: 1					
1017	artista: SCHWITTERS, Kurt	Hannover Alemanha 1887		Kendal, Westmorland Inglaterra 1948			
título: Duke Size		data: 1946					
procedência: Doação MAMSP histórico: Doada ao MAMSP em 1962 por industriais da colônia alemã de São Paulo; também contribuiu para esta doação Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do MAMSP							
tipo: colagem		formato de apresentação: planificado					
técnica: recortes de papel e papelão sobre papel							
dimensões: 19 x 15,8 x cm		gravura: x cm					
obs. técnicas:		tiragem					
moldura/base: caixa de acrílico 50 x x cm							
assinatura e data: c.i.d., a tinta: "Kurt Schwitters 1946"		valor para efeito de seguro US\$					
outras inscrições:		Data da avaliação:					
		data de chegada: 08/04/1963					
		data da reunião do Conselho Deliberativo:					
sinais:		IPD assinado: ☐					
obs.: 1) Relação de industriais da colônia alemã de São Paulo: F.W. Schutz Wenk (Volkswagen do Brasil S/A), Barão Arnt von Korff (Mercedes Benz do Brasil S/A), Paulo Fabian (Escouropel Ltda.), Georg Munch (Máquinas Excelsior S/A), Otto Kulmer Schorchwerke (Voigt & Haeffner do Brasil), Gunther Paulus (Industrias Paulus), Hans Egon Max Schwarzer (Krupp Metalúrgica Campo Limpo Ltda.), Georg Mitteldorf (Dibraço Ltda.), Hartwig Burchard (Hoechst do Brasil Química e Farmacêutica), Hasso Weiszflog (Cia. Melhoramentos), Bernhard Schreiber (Quimicolor Cia. de Corantes e Produtos Químicos S/A), Edgard Bromberg (Cia. Técnica Bromberg), Hans Schnitzlein (Câmara Teuto-brasileira de Comércio e Indústria), Paulo Robell (Armações de Aço Probel S/A), Franz Petermann (Mannex do Brasil), Hans Degener (Restaurante Jóquei Club), Heinz Held (Aliança Comercial de Anilinas S/A), Albrecht von Sydow (MWM Motores Diesel S/A), Wolfgang Latrille (Osram do Brasil), Arnold Gotter (Siemens do Brasil Cia. de Eletricidade), Alfred Engling (VVD Serviço de Seguros) e Erico Stickel. 2) A obra consta identificada com o número "9.350" e sua técnica descrita como "Merz-Zeichnung" em sua ficha catalográfica, feita por seu filho Ernst Schwitters, pertencente ao arquivo Kurt Schwitters do Sprengel Museum em Hannover.

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; T.D.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 17 - Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.

05/12/2014 - 17:41

Pág. 1 de 4

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1963.3.334**

PUBLICAÇÕES:	
AMARAL, Aracy	
R708.981 M986	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo São Paulo: MAC USP / TECHINT, 1988 - vol.: pág.:85 c Obs.:
708.981 M986 I1	O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo São Paulo: Banco Safra, 1990 - vol.: pág.:111 c Obs.:
COELHO NETTO, José Teixeira	
MAC1999.02	O Brasil no Século da Arte: a Coleção MAC USP São Paulo: MAC USP / Lemos Editorial, 1999 - vol.: pág.:34 c Obs.:
ARANHA, Carmen	
MAC2000.02	Museu de Bolso São Paulo: Lemos Editorial, 2000 - vol.: pág.:42 c Obs.:
9.04 f981C 2001	Bienal 50 Anos: 1951 - 2001 São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001 - vol.: pág.:121 c Obs.:
COELHO NETTO, José Teixeira e GROSSMANN, Martin	
R708.981 M986c	Coleção MAC Collection São Paulo: Comunique / MAC USP, 2003 - vol.: pág.:124 c Obs.:
AJZENBERG, Elza	
708.981 M986av	MAC USP: acervo virtual São Paulo: MAC USP, 2006 - vol.: pág.:189 c Obs.: dados biográficos incompletos
708.981 M986s	MAM 60 São Paulo: MAMSP, 2008 - vol.: pág.:70 e 209 c Obs.:
EXPOSIÇÕES:	
1961.09.01ex	VI Bienal de São Paulo Pavilhão da Bienal, Parque Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/09/61 a 00/12/61 obs.:

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; T.D.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 18 - Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.

05/12/2014 - 17:41

Pág. 2 de 4

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1963.3.334**

1962.10.01ex	Acervo do MAMSP Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAMSP - São Paulo, SP, de 26/10/62 a ?
obs.:	
1982.01ex	Acervo do MAC USP MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/00/82 a 00/00/82
obs.:	
1983.11.01ex	Uma Seleção do Acervo na Cidade Universitária MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 16/11/83 a 00/09/84
obs.:	
1984.12.02ex	Uma Seleção do Acervo: do Cubismo ao Abstracionismo MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/12/84 a 00/10/85
obs.:	
1985.11.03ex	Uma Seleção do Acervo: do Cubismo ao Abstracionismo MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 06/11/85 a 02/12/85
obs.:	
1986.04.01ex	Uma Seleção do Acervo: do Cubismo ao Abstracionismo MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/04/86 a 00/08/86
obs.:	
1986.09.04ex	Entre a Escola de Paris e o Modernismo MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/86 a 00/07/87
obs.:	
1987.07.01ex	Tendências da Arte do Século XX: Destaques da Coleção MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/08/87 a 00/12/87
obs.:	
1987.12.02ex	Tendências da Arte do Século XX: Destaques da Coleção MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/12/87 a 00/05/88
obs.:	
1988.05.04ex	MAC 25 Anos: Destaques da Coleção Inicial - Cidade Universitária MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 10/05/88 a 00/06/88
obs.:	
1989.03.04ex	Artistas Alemães - uma Seleção do Acervo MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/03/89 a 00/06/89
obs.:	
1989.07.02ex	Olhar do Artista: Haroldo de Campos/Uma Escolha MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 04/07/89 a 08/08/89
obs.:	
1989.08.02ex	Olhar do Artista: Arnaldo Antunes MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 15/08/89 a 17/09/89
obs.:	
1989.11.02ex	Tendências da Arte no Século XX MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/11/89 a 03/11/90
obs.:	
1990.11.02ex	Tendências da Arte no Século XX MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 17/11/90 a 00/03/91
obs.:	

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; T.D.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 19 - Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.

05/12/2014 - 17:41

Pág. 3 de 4

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1963.3.334**

1991.03.03ex	Tendências da Arte no Século XX MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 15/03/91 a 00/02/92 obs.: A obra foi retirada da exposição em fevereiro de 1992 por motivos técnicos
1992.05.02ex	Tendências da Arte no Século XX MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/05/92 a 00/07/92 obs.:
1992.07.01ex	Tendências da Arte no Século XX MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/07/92 a 00/10/92 obs.:
1993.09.01ex	Arte Moderna - Vanguarda, Derivações e Refluxos segundo o Acervo do MAC MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 30/09/93 a 00/08/94 obs.:
1995.09.02ex	Destaques da Coleção MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/95 a 00/11/95 obs.:
1996.03.03ex	Destaques do Século XX no Acervo do MAC MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/03/96 a 00/09/96 obs.:
1996.09.01ex	Destaques Internacionais do Acervo MAC USP MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/96 a 12/05/98 obs.:
1998.05.02ex	Da Tela à Instalação: 1912 - 1972 MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 12/05/98 a 15/04/99 obs.:
1999.04.01ex	O Brasil no Século da Arte: A Coleção MAC USP Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do Sesi - São Paulo, SP, de 27/04/99 a 15/08/99 obs.:
1999.09.01ex	O Brasil no Século da Arte - recorte MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 08/09/99 a 15/03/00 obs.:
2000.12.01ex	Gabinete de Papel: Século XX - primeiras décadas MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 06/12/00 a 30/10/02 obs.: Retirada em 30/10/02 para dar espaço a uma mostra especial em homenagem ao Prof. Wolfgang Pfeiffer
2003.12.02ex	Arte Conhecimento: 70 Anos USP MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 18/12/03 a 15/03/05 obs.: Retirada provisoriamente em 04/11/04 por questões técnicas de montagem; Retorna à mostra em 08/11/04
2008.10.03em	MAM 60 Pavilhão Lucas Moreira Garcez (Oca) - Parque Ibirapuera - São Paulo, SP, de 16/10/08 a 14/12/08 obs.:

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; T.D.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 20 - Ficha MAC USP (verso). Duke Size (1946), de Kurt Schwitters. Número de tombo: 1963.3.334.

05/12/2014 - 17:41

Pág. 4 de 4

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1963.3.334**

2013.06.01ex	O Artista como Autor/O Artista como Editor MAC USP Nova Sede Ibirapuera - 6º andar - Sala A - São Paulo, SP, de 15/06/13 a obs.:
--------------	---

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; T.D.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação MAC USP (2014).

Figura 21 - Picture with light center (1919), de Kurt Schwitters. Destaque para os campos Medium, Department e Classification. Como no MAC USP, o MoMA não faz menção ao termo Merz-Zeichnung, incluindo, desta forma, a obra na categoria de desenho. Cf. Magalhães (2012, p. 81).

NOT ON VIEW

IMAGE PERMISSIONS

Kurt Schwitters (German, 1887–1948) SAVE

Picture with Light Center

Date: 1919

Medium: Cut-and-pasted colored paper and printed paper, watercolor, oil, and pencil on board

Dimensions: 33 1/4 x 25 7/8" (84.5 x 65.7 cm)

Credit Line: Purchase

MoMA Number: 18.1950

Copyright: © 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

Related Links

Works: [Kurt Schwitters \[76\]](#)

About: [Kurt Schwitters](#)

Department: [Drawings \[8839\]](#)

Classification: [Drawing \[8943\]](#)

Date: 1919

Resources: [Library Search \(DADABASE\)](#)
[Provenance Research Project](#)

Permalink: [Create a permanent link to this page](#)

[Find related products at MoMAstore.org ►](#)

MoMA **VISIT** **EXPLORE** **LEARN** **SUPPORT** **SHOP** **MoMA PS1**

[BUY TICKETS](#) [JOIN](#) [CALENDAR](#) [ABOUT MoMA](#)

Fonte: www.moma.org.

Figura 22 - Ficha do MAC USP (frente). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200

data da catalogação:		estado de conservação nesta data:		Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo		USP/MAC	
nº de registro MAC USP: 1963.3.200		nº de peças: 1					
0563	artista: KLEE, PAUL	Munchenbuchsee	Suíça	1879	Muralto, Locarno	Suíça	1940
título: A Santa da Luz Interior		data: 1921					
procedência: Doação MAMSP							
histórico: Doad a MAMSP por Erich Stickel, tendo ingressado no Acervo MAMSP em julho/1955							
tipo: gravura		formato de apresentação: planificado					
técnica: litografia sobre papel							
dimensões: 38,9 x 26,7 x cm		gravura: 31,2 x 26,7 cm					
obs. técnicas:		tiragem n.c.					
moldura/base: acrílico 70 x 50 x 3 cm							
assinatura e data:		valor para efeito de seguro US\$					
outras inscrições:		Data da avaliação:					
sinais:		data de chegada: 08/04/1963					
obs.:		data da reunião do Conselho Deliberativo:					
		IPD assinado: ☐					
autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação do MAC USP (2014).

Figura 23 - Ficha do MAC USP (verso). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200

05/12/2014 - 11:42

Pág. 1 de 3

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1963.3.200**

PUBLICAÇÕES:	
708.981 M986 I1	<p>O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo São Paulo: Banco Safra, 1990 - vol.: pág.:69 c Obs.: BARRON, Stephanie</p>
709.4 B277D	<p>Degenerate Art: the fate of the avant-garde in nazi Germany Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991 - vol.: pág.:281 pb Obs.: WILDER, Gabriela Suzana</p>
MAC1993.03	<p>Arte Moderna - vanguarda, derivações e refluxos segundo o acervo do MAC USP São Paulo: MAC USP, 1993 - vol.: pág.:16 pb Obs.: ARANTES, Otilia</p>
701.18 P372p	<p>Política das Artes: Textos Escolhidos / Mário Pedrosa São Paulo: EDUSP, 1995 - vol.: I pág.:82 pb Obs.: COELHO NETTO, José Teixeira</p>
MAC1999.02	<p>O Brasil no Século da Arte: a Coleção MAC USP São Paulo: MAC USP / Lemos Editorial, 1999 - vol.: pág.:20 c Obs.: MAC2001.05</p>
MAC2001.05	<p>A Coleção São Paulo: MAC USP, 2001 - vol.: pág.:n/p c Obs.: MAC2001.04</p>
MAC2001.04	<p>Museu de Arte Contemporânea da USP: A Coleção São Paulo: MAC USP, 2001 - vol.: pág.:contra-capas c Obs.: COELHO NETTO, José Teixeira e GROSSMANN, Martin</p>
R708.981 M986c	<p>Coleção MAC Collection São Paulo: Comuniqué / MAC USP, 2003 - vol.: pág.:83 c Obs.: AJZENBERG, Elza</p>
708.981 M986av	<p>MAC USP: acervo virtual São Paulo: MAC USP, 2006 - vol.: pág.:237 c Obs.: <i>imagem espelhada; título ligeiramente incorreto; dados biográficos incompletos</i></p>

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação do MAC USP (2014).

Figura 24 - Ficha do MAC USP (verso). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200

05/12/2014 - 11:42

Pág. 2 de 3

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1963.3.200**

EXPOSIÇÕES:	
1937.07.01eh	Arte Degenerada - Munique, Alemanha, de 19/07/37 a
obs.:	
1983.08.01ex	Mestres Estrangeiros na Gravura MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/08/83 a 00/03/84
obs.:	
1984.05.01ex	Mestres Estrangeiros na Gravura MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/05/84 a 00/08/84
obs.:	
1988.05.03ex	MAC 25 Anos: Destaques da Coleção Inicial - Ibirapuera MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/05/88 a 00/07/88
obs.:	
1989.07.02ex	Olhar do Artista: Haroldo de Campos/Uma Escolha MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 04/07/89 a 08/08/89
obs.:	
1989.11.02ex	Tendências da Arte no Século XX MAC USP Anexo Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/04/90 a 03/11/90
obs.:	A obra entra na exposição em abril de 1990
1990.06.02ex	Gravuras do MAC MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/06/90 a 13/08/90
obs.:	
1990.09.03ex	Gravuras do MAC Saguão de entrada do prédio central - Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto - Ribeirão Preto, São Paulo, de 20/09/90 a 18/10/90
obs.:	
1991.05.02ex	A Linguagem Gráfica MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 00/05/91 a 00/06/91
obs.:	
1993.09.01ex	Arte Moderna - Vanguarda, Derivações e Refluxos segundo o Acervo do MAC MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 30/09/93 a 00/08/94
obs.:	
1994.09.03ex	Das Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro à Visualidade Contemporânea - Acervo MAC MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/94 a 00/05/95
obs.:	
1995.09.02ex	Destaques da Coleção MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/95 a 00/11/95
obs.:	
1995.11.01ex	Homenagem a Mário Pedrosa: Artistas Comentados MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/11/95 a 14/03/96
obs.:	Obra retirada em 14 de março de 1996 para participar da mostra "Destaques do Século XX"

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação do MAC USP (2014).

Figura 25 - Ficha do MAC USP (verso). A santa da luz interior (1921), de Paul Klee. Número de tombo: 1963.3.200

05/12/2014 - 11:42

Pág. 3 de 3

Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

nº de registro MAC USP: **1963.3.200**

1996.03.03ex	Destaques do Século XX no Acervo do MAC MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/03/96 a 00/09/96
obs.:	
1996.09.01ex	Destaques Internacionais do Acervo MAC USP MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 00/09/96 a 12/05/98
obs.:	
1998.08.01ex	Obra em Contexto: A "Arte Degenerada" de Paul Klee MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 11/08/98 a 15/04/99
obs.:	
1999.04.02ex	Obra em Contexto: A "Arte Degenerada" de Paul Klee Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do Sesi - São Paulo, SP, de 27/04/99 a 15/08/99
obs.:	
1999.09.02ex	Obra em Contexto: A "Arte Degenerada" de Paul Klee MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 08/09/99 a 15/03/00
obs.:	
2000.12.01ex	Gabinete de Papel: Século XX - primeiras décadas MAC USP Sede Cidade Universitária - São Paulo, SP, de 06/12/00 a 30/10/02
obs.:	Retirada em 30/10/02 para dar espaço a uma mostra especial em homenagem ao Prof. Wolfgang Pfeiffer
2006.10.02.01e	Impressões Originais: a Gravura desde o Século XV Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - São Paulo - São Paulo, SP, de 30/10/06 a 07/01/07
obs.:	
2006.10.02.02e	Impressões Originais: a Gravura desde o Século XV Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB - Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, de 05/03/07 a 29/04/07
obs.:	
2010.11.01em	Verdade - Fraternidade - Arte Museu Lasar Segall - São Paulo, SP, de 20/11/10 a 20/02/11
obs.:	
2011.10.01ex	Modernismos no Brasil MAC USP Ibirapuera - São Paulo, SP, de 06/10/11 a 29/07/12
obs.:	

autor do registro: MAMSP; D.P.; E.V.; H.Y.; A.C.

Fonte: Seção de Catalogação do MAC USP (2014).

Figura 26 - Saint of the Inner Light (1921), de Paul Klee. Destaque para o campo Edition em que contém informação sobre a tiragem da litografia, diferentemente da catalogação feita pelo MAC USP. Cf. Magalhães (2012, p. 81).

SHOWING 1 OF 1

NOT ON VIEW

IMAGE PERMISSIONS

Zoom

Paul Klee (German, born Switzerland. 1879–1940) SAVE

Saint of the Inner Light (Die Heilige vom innern Licht) from the portfolio ***New European Graphics, 1st Portfolio: Masters of the State Bauhaus, Weimar (Neue europäische Graphik, 1. Mappe: Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar)***, 1921

Date: 1921

Medium: Lithograph

Dimensions: composition: 12 1/4 x 6 7/8" (31.1 x 17.4 cm); sheet: 15 3/16 x 10 3/8" (38.6 x 26.4 cm)

Publisher: [Müller & Co. Verlag, Potsdam](#)

Printer: [Staatliches Bauhaus, Weimar](#)

Edition: 110 (including a deluxe edition of 10 on Japan paper and a regular edition of 100 on various German papers [this ex.]); plus 20 artist's proofs

Credit Line: Gift of Karl Nierendorf

MoMA Number: 124.1944

Copyright: © 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

Related Links

MoMA VISIT EXPLORE LEARN SUPPORT SHOP **MoMA PS1**

[BUY TICKETS](#) [JOIN](#) [CALENDAR](#) [ABOUT MoMA](#)

Fonte: www.moma.org.

Apêndice A.3 - Roteiro complementação das fichas

Figura 27 - Complementação das fichas catalográficas do MAC USP

Complementação das Fichas Catalográficas

Ficha MAM SP ^{c. 1959}	Ficha MAC USP ¹⁹⁸⁵	Ficha MAC USP Banco de Dados
Título	Título e data da obra	Título original * O título original pode ser obtido em outros documentos, neste caso nos informe a fonte.(1)
Propriedade	Procedência	Histórico A obra esteve em depósito no MAMSP desde de ... * Nos informar em que galeria a obra foi adquirida bem como indicar a fonte documental.(1)
Entrada no acervo		
Anotações	Assinatura e data	Assinatura e data ; na antiga ficha catalográfica do MAMSP consta: "..."
	Outras inscrições	Outras inscrições
Anotações		
	Outros sinais	Sinais
Anotações		
		Observação 1) Obra recatalogada em 198? por ...; 2) Tombo MAM SP: ...; 3) Data do 1º tombamento MAC USP: ??/1963; 4) Tratamento - ...; 5) Estado de conservação - na antiga ficha catalográfica do MAMSP consta: "..."; 6) ... Outras informações importantes como: avaliação da obra em cifras, pintura no verso da tela, ...
Número ou no livro de tombo c.s.e. ficha MAM SP	Registro	
Observações	Tratamento	
Observações		
	Estado de conservação	Conservação

1- Se documentos comprobatórios não pertencerem ao arquivo da Seção de Catalogação, estes devem ser fotocopiados e entregues para que sejam avaliados, identificados e arquivados no dossiê apropriado.

Fernando Piola
Especialista em Documentação Museológica
Seção de Catalogação e Catalogação
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
2011

Fonte: Seção de Catalogação do MAC USP (2015).

Apêndice A.4 - Projetos de banco de dados para o acervo do MAC USP

Figura 28 - Projeto de banco de dados Acervo do MAC - on-line e Arte do Século XX / XXI - Visitando o MAC na web, (1997-1999).

Figura 29 - Projeto de banco de dados MAC Virtual, (ca.2004)

Fonte: MAIMONE, Giovana Deliberali. *Estudo do tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas: cenário paulista - análises e propostas*. (Dissertação). Campinas: PUC Campinas, 2007.

Figura 30 - Projeto de banco de dados MAC Virtual, (ca.2004)

Fonte: MAIMONE, Giovana Deliberali. *Estudo do tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas: cenário paulista - análises e propostas*. (Dissertação). Campinas: PUC Campinas, 2007.

Figura 31 - Projeto de banco de dados MAC Virtual, (ca.2004)

Fonte: MAIMONE, Giovana Deliberali. *Estudo do tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas: cenário paulista - análises e propostas*. (Dissertação). Campinas: PUC Campinas, 2007.

Apêndice A.5 - Capas dos catálogos MAC USP

Figura 32 - Capas dos catálogos gerais do MAC USP

(a) Primeiro catálogo geral do MAC USP: ZANINI, Walter. *Museu de arte contemporânea da universidade de São Paulo: catálogo geral das obras*. São Paulo: Edanee, 1973.

(b) Segundo catálogo geral do MAC USP: AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um acervo*. São Paulo: Ex Libris/Techint, 1988.

(c) Terceiro catálogo geral do MAC USP (capa): BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1990.

(d) Terceiro catálogo geral do MAC USP (sobrecapa): BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1990.

Apêndice A.6 - Outros

Figura 33 - Ficha do sistema Donato - página 1

Ficha de catalogação da obra						N° de registro:
Obra	Obra (cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<div style="text-align: right; margin-bottom: 10px;">• Destaque do Acervo? <input type="text"/> SIM/NÃO</div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div>N° de Inventário: <input style="width: 150px;" type="text"/></div> <div>Controle inventário: <input style="width: 80px;" type="text"/></div> </div> <div>• Coleção/Classe: <input style="width: 150px;" type="text"/></div> <div>Museu: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>Nome objeto: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>• Título/Título da série: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>N° da série: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>Título em inglês: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>Título p/ etiqueta: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>Cópia: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>Período: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>Impressor/Fundição /Fabricante: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>Editor: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>N° de edição (tiragem): <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div>• Material/técnica: <input style="width: 480px;" type="text"/></div> <div style="margin-top: 10px;"> <div>• Dimensões:</div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> <div>Altura <input style="width: 50px;" type="text"/> cm</div> <div>Largura <input style="width: 50px;" type="text"/> cm</div> <div>Diâmetro <input style="width: 50px;" type="text"/> cm</div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> <div>Profundidade <input style="width: 50px;" type="text"/> cm</div> <div>Peso <input style="width: 50px;" type="text"/> kg</div> <div>Formato <input style="width: 50px;" type="text"/></div> </div> </div> <div style="margin-top: 10px;"> <div>Da área impressa:</div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 5px;"> <div>Altura <input style="width: 50px;" type="text"/> cm</div> <div>Largura <input style="width: 50px;" type="text"/> cm</div> <div>Diâmetro <input style="width: 50px;" type="text"/> cm</div> </div> <div style="display: flex; justify-content: flex-end; margin-top: 5px;"> <div>Formato: <input style="width: 50px;" type="text"/></div> </div> </div> <div style="margin-top: 20px;"> <div style="display: flex;"> <div style="width: 150px; border: 1px solid black; padding: 2px;">Descrição de Conteúdo:</div> <div style="border: 1px solid black; height: 100px; margin-left: 5px;"></div> </div> <div style="margin-top: 20px;"> <div style="display: flex;"> <div style="width: 150px; border: 1px solid black; padding: 2px;">Temas:</div> <div style="border: 1px solid black; height: 20px; margin-left: 5px;"></div> </div> <div style="margin-top: 10px;"> <div style="display: flex;"> <div style="width: 150px; border: 1px solid black; padding: 2px;">Sub-temas:</div> <div style="border: 1px solid black; height: 40px; margin-left: 5px;"></div> </div> </div> </div> </div>						

OBS: É necessário que se copie as páginas 4 e 5 para obras com mais de uma parte.

- Campo de preenchimento obrigatório.

1/7

Figura 34 - Ficha do sistema Donato - página 2

Ficha de catalogação da obra				N° de registro:		
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<p>• Forma de aquisição: <input type="text"/></p> <p>Doador/Vendedor: <input type="text"/></p> <p>N° de processo: <input type="text"/></p> <p>Data de aquisição: <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> - <input type="text"/> (<input type="text"/>)</p> <p>Valor de compra: <input type="text"/></p> <p>Valor de seguro: <input type="text"/></p> <p>Ex-proprietário: <input type="text"/></p> <p>• Localização fixa: <input type="text"/></p> <p>Trainel/Gaveta/ Estante: <input type="text"/></p> <p>Escola/Grupo Cultural: <input type="text"/></p> <p>Movimento: <input type="text"/></p> <p>Estilo: <input type="text"/></p> <p>Observação: <input type="text"/></p>						

OBS: É necessário que se copie as páginas 4 e 5 para obras com mais de uma parte.

2/7

- Campo de preenchimento obrigatório.

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2014).

Figura 35 - Ficha do sistema Donato - página 3

Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<div>Ficha de catalogação da obra</div> <div>N° de registro: <input type="text"/></div> <div>Anotação: <input type="text"/></div> <div>Montagem: <input type="text"/> <i>(Requisitos de manutenção, manuseio e montagem)</i></div> <div>Texto para etiqueta: <input type="text"/></div> <div>Catalogado por: <input type="text"/></div> <div>Em: <input type="text"/></div>						

OBS: É necessário que se copie as páginas 4 e 5 para obras com mais de uma parte.
• Campo de preenchimento obrigatório.

3/7

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2014).

Figura 36 - Ficha do sistema Donato - página 4

Ficha de catalogação da obra			N° de registro: <input style="width: 100px;" type="text"/>			
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<p>Controle: <input style="width: 100px;" type="text"/></p> <p>• Nome da parte: <input style="width: 500px;" type="text"/></p> <p>Assinada? Sim ☐ Não ☐ Onde? <input style="width: 100px;" type="text"/></p> <p>Marcada? Sim ☐ Não ☐ Onde? <input style="width: 100px;" type="text"/></p> <p>Datada? Sim ☐ Não ☐ Onde? <input style="width: 100px;" type="text"/></p> <p>Data: <input style="width: 40px;" type="text"/> <input style="width: 40px;" type="text"/> <input style="width: 40px;" type="text"/> - <input style="width: 40px;" type="text"/> (<input style="width: 40px;" type="text"/>)</p> <p>Local de produção identificado: Sim ☐ Não ☐ Onde? <input style="width: 100px;" type="text"/></p> <p>Local: <input style="width: 500px;" type="text"/></p> <p>Transcrição de Assinatura: <input style="width: 500px;" type="text"/></p> <p>Outras inscrições: <input style="width: 600px; height: 100px;" type="text"/></p> <p>• Material/técnica: <input style="width: 500px;" type="text"/></p> <p>Descrição formal: <input style="width: 600px; height: 70px;" type="text"/></p> <p>Movimentação em aberto: <input style="width: 500px;" type="text"/></p> <p>Localização atual: <input style="width: 500px;" type="text"/></p> <p>Estado de conservação: <input style="width: 150px;" type="text"/> Data da última avaliação: <input style="width: 150px;" type="text"/></p> <p>Data de catalogação: <input style="width: 150px;" type="text"/> Data de atualização: <input style="width: 150px;" type="text"/></p> <p>Tem Foto? Sim ☐ Não ☐ Tem Negativo? Sim ☐ Não ☐</p> <p>Tem Diapositivo? Sim ☐ Não ☐ Tem Restauro? Sim ☐ Não ☐</p>						

OBS: É necessário que se copie as páginas 4 e 5 para obras com mais de uma parte.

- Campo de preenchimento obrigatório.

4/7

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2014).

Figura 37 - Ficha do sistema Donato - página 5

Ficha de catalogação da obra				N° de registro:		
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<p>Dimensões</p> <p><u>Parte:</u></p> <p>Altura: <input type="text"/> cm Largura: <input type="text"/> cm Diâmetro: <input type="text"/> cm</p> <p>Profundidade: <input type="text"/> cm Peso: <input type="text"/> kg Formato: <input type="text"/></p> <p><u>Área impressa:</u></p> <p>Altura: <input type="text"/> cm Largura: <input type="text"/> cm Diâmetro: <input type="text"/> cm</p> <p>Formato: <input type="text"/></p> <p><u>Moldura:</u></p> <p>Sim ☐ Não ☐ (Se sim vide ficha de moldura)</p> <p>Registro: <input type="text"/> + Adicionar moldura</p> <p><u>Base:</u></p> <p>Possui base? Sim ☐ Não ☐</p> <p>Altura: <input type="text"/> cm Largura: <input type="text"/> cm Diâmetro: <input type="text"/> cm</p> <p>Profundidade: <input type="text"/> cm Peso: <input type="text"/> kg</p> <p><u>Passe partout:</u></p> <p>Sim ☐ Não ☐</p> <p>Altura: <input type="text"/> cm Largura: <input type="text"/> cm Diâmetro: <input type="text"/> cm</p>						

OBS: É necessário que se copie as páginas 4 e 5 para obras com mais de uma parte.

- Campo de preenchimento obrigatório.

5/7

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2014).

Figura 38 - Ficha do sistema Donato - página 6

Ficha de catalogação da obra					N° de registro:	
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<ul style="list-style-type: none"> Autor: <input type="text"/> Função: <input type="text"/> Atribuído: Sim ☐ Não ☐ Hierarquia: <input type="text"/> 						
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<ul style="list-style-type: none"> Autor: <input type="text"/> Função: <input type="text"/> Atribuído: Sim ☐ Não ☐ Hierarquia: <input type="text"/> 						
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
Detalhes da referência bibliográfica <ul style="list-style-type: none"> Autoria: <input type="text"/> ISBN: <input type="text"/> Referência: <input type="text"/> Local: <input type="text"/> Ano: <input type="text"/> (preencha com '0' para referência sem data) Observação: <input type="text"/> 						
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
Detalhes da referência bibliográfica <ul style="list-style-type: none"> Autoria: <input type="text"/> ISBN: <input type="text"/> Referência: <input type="text"/> Local: <input type="text"/> Ano: <input type="text"/> (preencha com '0' para referência sem data) Observação: <input type="text"/> 						

OBS: É necessário que se copie as páginas 4 e 5 para obras com mais de uma parte.

- Campo de preenchimento obrigatório.

6/7

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2014).

Figura 39 - Ficha do sistema Donato - página 7

Ficha de catalogação da obra						Nº de registro:
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<ul style="list-style-type: none"> Tipo: <input type="text"/> <input type="button" value="Coletiva"/> <input type="button" value="Individual"/> Data início: <input type="text"/> Data fim: <input type="text"/> Nome: <input type="text"/> Instituição: <input type="text"/> Pais: <input type="text"/> Cidade: <input type="text"/> Estado: <input type="text"/> Período: <input type="text"/> Observações: <input type="text"/> 						
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<ul style="list-style-type: none"> Tipo: <input type="text"/> <input type="button" value="Coletiva"/> <input type="button" value="Individual"/> Data início: <input type="text"/> Data fim: <input type="text"/> Nome: <input type="text"/> Instituição: <input type="text"/> Pais: <input type="text"/> Cidade: <input type="text"/> Estado: <input type="text"/> Período: <input type="text"/> Observações: <input type="text"/> 						
Obra	(cont.)	Partes	Autoria	Bibliografia	Exposição	Imagem
<ul style="list-style-type: none"> Tipo: <input type="text"/> <input type="button" value="Coletiva"/> <input type="button" value="Individual"/> Data início: <input type="text"/> Data fim: <input type="text"/> Nome: <input type="text"/> Instituição: <input type="text"/> Pais: <input type="text"/> Cidade: <input type="text"/> Estado: <input type="text"/> Período: <input type="text"/> Observações: <input type="text"/> 						

OBS: É necessário que se copie as páginas 4 e 5 para obras com mais de uma parte.

7/7

- Campo de preenchimento obrigatório.

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2014).

Figura 40 - Exemplo CCO

Work Record Linked to Authority Records: Impressionist Painting
Required and recommended elements are marked with an asterisk.

WORK RECORD	GEOGRAPHIC PLACE AUTHORITY RECORD
<ul style="list-style-type: none"> ■ Class [controlled]: paintings ▯ European art ■ *Work type [link]: painting ■ *Title: Wheatstacks, Snow effect, Morning Title type: preferred ■ *Creator display: Claude Monet (French, 1840-1926) *Role [link]: painter [link]: Monet, Claude ■ *Creation date: 1891 [controlled]: Earliest: 1891 ; Latest: 1891 ■ *Subject [links to authorities]: landscape – Giverny (Haute-Normandie, France) ▯ wheatstacks ▯ field ▯ snow ▯ light ■ Style [link]: Impressionist ■ *Current location [link]: J. Paul Getty Museum (Los Angeles, California, United States) ID: 95.PA.63 ■ Creation location [link]: Giverny (Haute-Normandie, France) ■ *Measurements: 65 x 100 cm (25 ½ x 39 ¼ inches) [controlled]: Value: 65; Unit: cm; Type: height Value: 100; Unit: cm; Type: width ■ *Materials and Techniques: oil on canvas Material [link]: oil paint ▯ canvas ■ Description: In May 1891, Monet began his first series, using wheatstacks just outside his garden at Giverny, producing 30 canvases depicting wheatstacks in various conditions of light and weather. 	<ul style="list-style-type: none"> ■ *Names: Giverny (preferred) Warnacum (historical) ■ *Hierarchical position [link]:Europe (continent)France (nation)Haute-Normandie (region)Eure (department)Giverny (inhabited place) ■ *Place type [controlled]: inhabited place ■ Coordinates [controlled]: Lat: 49 04 00 N degrees minutes Long: 001 32 00 E degrees minutes (Lat: 49.0667 decimal degrees) (Long: 1.5333 decimal degrees) ■ Note: Located on the right bank of the River Seine, at its confluence with one of the two branches of the River Epte. Settlement was ancient, artifacts discovered here include a neolithic monument and Gallo-Roman graves ... ■ *Source [link]: Getty Thesaurus of Geographic Names (1988-).
<p>PERSONAL AND CORPORATE NAME AUTHORITY RECORD</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ *Name: J. Paul Getty Museum (preferred) ■ *Display biography: American museum, established 1953 ■ *Nationality [controlled]: American *[controlled]: Start: 1953; End: 9999 ■ *Role [controlled]: museum ■ *Location [link to authority]: Los Angeles (California, United States) 	<p>GEOGRAPHIC PLACE AUTHORITY RECORD</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ *Names: Los Angeles (preferred) L.A. Pueblo de Nuestra Señora la Reina de los Angeles de Porciuncula (historical) ■ *Hierarchical position [link]: North and Central America (continent)United States (nation)California (state)Los Angeles County (county)Los Angeles (inhabited place) ■ *Place type [controlled]: inhabited place ■ Dates: settled by Spanish expedition headed by Gaspar de Portolá in search of mission sites, on August 2, 1769; founded in 1781 [controlled]: Start: 1769; End: 9999 ■ Coordinates [controlled]: Lat: 34 03 00 N degrees minutes Long: 118 14 00 W degrees minutes (Lat: 34.0500 decimal degrees) (Long: -118.2333 decimal degrees) ■ Note: State's largest city; expanded rapidly in late 19th and early 20th centuries due to cattle ranching, railroads, and motion-picture industry ... ■ *Source [link]: Getty Thesaurus of Geographic Names (1988-).

Fonte: BACA, Murtha et al. *Cataloging cultural objects: a guide to describing cultural works and their images*. Chicago: American Library Association, 2006.

Figura 41 - Exemplo de registro do banco de dados em Access, do MAC USP.

ARTISTAS : Formulário

Código: 0200 **Artista:** CAMPIGLI, Massimo **Massimo Campigli**
Nome civil: Max Ihlenfeld **Atuação:** E **Continente:** EO **Países:** Itália
Nascimento: Berlim **Alemanha** 1895 **Morte:** Saint-Tropez **França** 1971 **Selecionar**

1963.2.2 **Título:** Mulheres a Passeio **original** **Data:** 1929 **Modo de exibição**
1963.02.0002.0000 a/s/i: **Título álbum/série/instalação:**
Nº peças: 1 **Procedência:** Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho
Histórico: Doada em 15/01/1963, a obra permaneceu em poder de Yolanda Penteado em sua residência até ser efetivamente entregue ao MAC-USP em 09/03/1973. Adquirida por intermédio de Enrico Salvatori em Veneza por 400.000 liras em 1945. Retornou posteriormente a Coleção Penteado em Veneza.
Técnica: óleo sobre tela
Obs. técnicas:
Altura: 80,9 **Largura:** 64,6 **Profundidade:**
Alt. gravura: **Larg. gravura:** **tiragem:**
Moldura/base: Não **Alt.:** **Larg.:** **Prof.:** **Material:**
Assinatura e data: c.i.e.: "M. CAMPIGLI 1929"
Inscrições: no verso, sobre o chassi, parte central da trave superior, a tinta: "MAC-USP 63.2.2"; no verso, sobre a tela, p.i.e., a tinta (invertido): "nº 17"
Sinais: no verso, sobre o chassi, parte central da trave superior: etiqueta de identificação de obra do MAC-USP colada sobre etiqueta sem identificação; c.s.d.: etiqueta de identificação de obra do MAC-USP;
Obs.: 1) Obra recatalogada em 1985 por A.C.; revisão catalográfica em 2011 por F.P.; 2) A escritura de doação anunciava que a entrega da coleção seria efetivada quando tivessem falecido ambos os doadores. A obra foi tombada em 16/03/1963 no exercício da Comissão composta por Cândido Lima da Silva Dias, Pedro de Alcântara Marcondes Machado, Sérgio Buarque de Holanda e
Catalogador: MAMSP;D.P.;E.V.;H.Y.;T.D.;A.C.;F.P. **Laboratório:** pintura **✓ CROMO** **✓ DIGITAL baixa** **✓ DIGITAL alta** **Selecionar:**
Tombo individual: 1963.2.2 **trainel**
Reserva Técnica: Pintura **Sala:** 1 **provisório:** expo ITALIANOS ibira n
Localização: P-029/B **Pasta:** **antes:** expo ITALIANOS SEDE CID/
Registro: 1 de 1
Data Chegada: 09/03/1973 **Seguro US\$:**
Data Conselho: **Data Avaliação:**
Data Catalogação: 16/03/1963 **Conservação:** **IPD assinado:**
Registro: 2 de 6
Registro: 200 de 1535

Formato:
 planejado
 pintura

RUSP:
Mercurio:

Conceitual:
Selecionar:

imagem grande **etiqueta** **EXPO** **CROM** **IPD novo**
Relatório Completo

Código:	NO TOMBO	ARTISTA
0200	1963.02.0002.0000	CAMPIGLI, Massimo
*		

III

Fonte: Base de dados do MAC USP (2014).

Figura 42 - Diagrama da Base de dados em Access, do MAC USP

Fonte: Base de dados MAC USP (2014).

Figura 43 - Módulos do MuseumPlus

Fonte: Adaptado Zetcom (2014).

Figura 44 - SPECTRUM E PAS 197:2009

Fonte: Adaptado de Matos (2012).

Figura 45 - Object ID

OBJECT ID CHECKLIST

☐ TAKE PHOTOGRAPHS

Photographs are of vital importance in identifying and recovering stolen objects. In addition to overall views, take close-ups of inscriptions, markings, and any damage or repairs. If possible, include a scale or object of known size in the image.

☐ ANSWER THESE QUESTIONS:

Type of Object

What kind of object is it (e.g., painting, sculpture, clock, mask)?

Materials & Techniques

What materials is the object made of (e.g., brass, wood, oil on canvas)?
How was it made (e.g., carved, cast, etched)?

Measurements

What is the size and/or weight of the object? Specify which unit of measurement is being used (e.g., cm., in.) and to which dimension the measurement refers (e.g., height, width, depth).

Inscriptions & Markings

Are there any identifying markings, numbers, or inscriptions on the object (e.g., a signature, dedication, title, maker's marks, purity marks, property marks)?

Distinguishing Features

Does the object have any physical characteristics that could help to identify it (e.g., damage, repairs, or manufacturing defects)?

Title

Does the object have a title by which it is known and might be identified (e.g., *The Scream*)?

Subject

What is pictured or represented (e.g., landscape, battle, woman holding child)?

Date or Period

When was the object made (e.g., 1893, early 17th century, Late Bronze Age)?

Maker

Do you know who made the object? This may be the name of a known individual (e.g., Thomas Tompion), a company (e.g., Tiffany), or a cultural group (e.g., Hopi).

☐ WRITE A SHORT DESCRIPTION

This can also include any additional information which helps to identify the object (e.g., color and shape of the object, where it was made).

☐ KEEP IT SECURE

Having documented the object, keep this information in a secure place.

APÊNDICE B - ENTREVISTAS

Apêndice B.1 - Entrevista com Ana Gonçalves Magalhães, do MAC USP

São Paulo, 06 de Janeiro de 2015

Transcrição da entrevista com Profa. Dra. Ana Magalhães

A: Ana Magalhães

C: Camila Silva

M: Michelle Alencar

C: Bom, não sei por onde você quer começar, se por 2008 ou se da última reunião que você estava argumentando "Por que deve ter um banco de dados?". Eu até anotei aqui, então eu tenho que situar o debate da documentação museológica e o diretor tem que estar consciente da necessidade desse banco de dados, em colaboração entre a curadoria e a direção... A gente pode começar [a entrevista] daí ou de 2008 quando você entrou aqui.

A: Eu acho que eu prefiro começar de 2008 até pra esclarecer de que perspectiva eu falo porque é claro que quando eu entrei no museu, em primeiro lugar, o concurso e etc eu tinha que apresentar um plano de trabalho para a instituição e esse plano de trabalho não era aquilo que eu queria pesquisar, mas aquilo que a instituição precisava. E na conversa justamente com a então diretora e a chefe da divisão de pesquisa, a diretora era a professora Lisbeth Rebollo Gonçalves e a chefe da divisão de pesquisa era ainda a professora Cristina Freire e elas colocaram a necessidade justamente da gente retomar a questão da catalogação. Então, o plano de trabalho, o título do plano de trabalho que eu apresentei para o museu e que foi a Reavaliação Crítica da Catalogação do Acervo do MAC USP, foi assim que comecei. Eu digo isso até hoje, porque no fim, é claro eu continuo em paralelo acompanhando todas as discussões em torno disso eu parti obviamente para uma revisão catalográfica para poder tratar das obras italianas, mas, de fato, no projeto inicial era o acompanhamento da revisão/reavaliação da catalogação. E isso se fazia necessário, sobretudo, porque naquele momento a direção do museu e a Divisão de Pesquisa entendiam que o museu precisava atualizar o seu catálogo geral, ou seja, o último catálogo geral do acervo do museu tinha sido publicado em 92, ainda na gestão da Ana Mae Barbosa, mas muito pautado na verdade na única revisão catalográfica que tinha sido feita pelo museu em 85, a partir de 85, digamos assim, e depois disso não tinha havido mais nenhuma publicação de catálogo geral do acervo do museu, então pensava inicialmente, realmente, em um catálogo impresso talvez em vários volumes, enfim, as propostas eram várias e para fazer isso, quer dizer, do ponto de

vista metodológico eu não podia tomar tudo nem por critério cronológico e nem por critério de ordem alfabética, por exemplo.

C: Ahan. A: Isso não é um critério quando você vai fazer uma reavaliação crítica dessa natureza ou uma revisão catalográfica. Eu acho que isso é o maior aprendizado que eu tive durante esse processo, aquilo que é capaz de dar inteligibilidade pra um acervo de museu e capaz de efetivamente criar um processo de documentação e atualização da documentação das obras é a reflexão crítica. Então, eu partia naquele momento do pressuposto de que as coleções que tinham dado origem ao museu na universidade eram as coleções melhor documentadas, as mais consolidadas, cristalizadas pela historiografia, então que talvez a partir delas fosse mais fácil eu propor uma reavaliação, uma revisão da catalogação, verificar algumas questões e a gente tomar aquilo como ponto de partida ou como paradigma, digamos assim, para pelo menos fazer a revisão do acervo modernista. Eu estava falando essencialmente das coleções Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado que consistia em torno de 450 obras, 448 para ser mais precisa, e que eu, enfim, poderia... Eu entendia que eu poderia rapidamente propor um modelo de catalogação só que aí, quer dizer, a medida que a gente vai pesquisando as obras... Então, eu fiz um projeto Fapesp, um auxílio, um projeto individual de auxílio pesquisa em que eu tinha três bolsistas de treinamento técnico para fazer justamente o levantamento da documentação. Eu tive bolsista de iniciação científica, tudo para irem consolidando essa informação e um critério de trabalho com eles era justamente trabalhar com artistas pelas nacionalidades.

C: Ahan.

A: Então, tinha um bolsista que trabalhava com a coleção italiana, com os artistas italianos na coleção, um bolsista que trabalhava com os artistas franceses, por exemplo, na coleção, e um outro bolsista que trabalhava com os artistas brasileiros.

C: A Cláudia, a Andrea e a Maria Luiza?

A: Não, na verdade antes. Eu tô falando dos primeiros bolsistas... Foram a Cláudia Colli, o Rodolfo Jubran Chapchap e o César Alencar. Aí logo em seguida do César, porque o César não era bolsista de treinamento técnico, ele era bolsista de iniciação científica, veio a Gabriela Pessoa de Oliveira que entrou...

C: Que está na Pinacoteca.

A: Que está na Pinacoteca, que entrou no lugar dele que aí fez um trabalho muito criterioso assim de consolidação das informações que o César tinha começado a levantar, acho que o trabalho importante do César tinha sido de fotografia das obras. Pelo menos para a gente conhecer tudo e foi ali que a gente começou a descobrir que tinha cinco obras que tinham pinturas no verso que essa informação tinha sumido, por exemplo, da ficha catalográfica revisada do MAC. Em algum momento lá em 85 alguém entendeu que essa informação não era relevante

ou não era importante, porque isso constava nas antigas fichas MAM. A Cláudia Colli que ficou com a coleção francesa e o Rodrigo que começou com a coleção brasileira e aí a gente foi passando adiante e aí talvez a pessoa que tenha mais trabalhado comigo de realmente ficar, ela ficou eu acho que entre bolsas e estágios ela ficou três anos comigo aqui no museu foi a Andrea Cortez e aí a Andrea teve um papel fundamental não só de... como é que se diz? Realmente organizar as fichas catalográficas ainda no documento em Word, fazer o histórico, levantar o histórico de coleções e começar a pesquisa básica do histórico das obras. Então, o que ela pôde levantar dentro do universo de documentação e bibliografia que ela tinha no museu, por exemplo, um dos trabalhos importantes que ela fez foi determinar as exposições. No histórico de exposições do antigo MAM e do MAC USP aonde essas obras tinham participado, então isso foi super importante porque ela padronizou esses títulos todos, porque em cada artista aparecia de um jeito e tudo mais. Então, ela começou a trabalhar com o Fernando uma forma de organizar essa informação e a outra coisa fundamental foi justamente ela se dar conta que na proveniência das obras havia 71 que tinham sido compradas num lote, quer dizer, eu encontrava uma documentação lá no arquivo do MAC se referindo a um despacho de obras pro Brasil, tinha os recibos, das compras e telegramas trocados etc, e de repente a gente começa a perceber que isso faz parte de um primeiro lote de aquisições que era uma coisa que ninguém tinha noção, na verdade. A última exposição e o último catálogo dedicado a esse conjunto de artistas italianos que data de 85 e que tem um belíssimo texto da Annateresa Fabris falando justamente desse ambiente italiano, mas, enfim, que vai desde do início do século XX até depois da guerra é... é um catálogo ainda que, quer dizer, que mostra a importância dessa coleção para o museu, mas que não tinha... Ainda não se tinha essa clareza, né, essa consciência de que havia um lote inicial de obras adquirido assim... E eu acho que a coisa mais importante que a gente descobre e começa a se dar conta é que essa não era uma coleção privada, quer dizer, toda historiografia brasileira vai falar da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado como coleções privadas, como se aquilo tivesse vindo da casa do Matarazzo para instaurar o museu na universidade e não é assim. Isso era coleção do antigo MAM, enfim, a gente começa, a Andrea começa a entender justamente a levantar e a gente começa a entender como é que funciona o sistema de catalogação no antigo MAM, que tipo de número de tombo... Existia um número de tombo para as obras no antigo MAM, existia um inventariamento, tinha um documento de inventariamento, enfim. O que é que vai acontecendo com o processo de reavaliação crítica da catalogação? Aquilo que eu imaginava fazer num intervalo de três ou quatro anos, quer dizer, organizar o catálogo geral do acervo do museu e tudo mais, no fim, essa coleção inicial que eu pensava mais ou menos consolidada abriu uma "Caixa de Pandora", ou seja, você começa a descobrir uma série de outras questões e tudo mais e eu acho que um trabalho muito importante que foi feito a partir dessa coleção, eu acho que isso para a catalogação geral, vamos dizer assim, em primeiro lugar, é essa padronização dos títulos das exposições. Porque isso a Andrea começou com a coleção italiana e depois o Fernando chegando aqui, porque nesse sentido foi muito boa a chegada do Fernando.

C: Ele chegou com você?

A: Ele chegou praticamente comigo, porque ele fez o concurso, quer dizer, eu comecei a trabalhar no MAC USP em setembro de 2008, que era quando o Fernando estava fazendo o concurso, inclusive, eu me lembro que quando ele passou no concurso tanto eu quanto a Cristina e a Helouise [Lima Costa] entrevistamos o Fernando e estabelecemos algumas prioridades para ele trabalhar. Então, quer dizer, o Fernando foi acompanhando com a gente também como a gente entendia essa revisão da catalogação e tudo mais.

C: Até então era só a Cristina [Cabral]? A: Até então era só a Cristina trabalhando com isso.

C: Eu quero voltar um pouquinho Ana. A Cristina Cabral [durante entrevista] fala que é a partir de 94 quando ela começa a usar o Access que ela consegue fazer o cadastro das exposições.

A: Isso.

C: O que veio antes [de 1994] não estava cadastrado. E hoje também não está?

A: A Andrea atualizou e depois justamente isso, quer dizer, a Andrea saindo daqui ou quase... No final do último estágio da Andrea, o Fernando justamente conversou comigo da possibilidade de nós termos um outro estagiário *Aprender com cultura e extensão*. Foi a Bruna Oliveira que aí fez o cadastro geral das exposições.

C: Das primeiras.

A: Das primeiras, ela coletou justamente pelas primeiras.

C: Se eu entendi bem seu plano de trabalho já foi sobre a catalogação, é isso?

A: Já foi sobre a catalogação, a única coisa é... por questão de trabalho vai sofrer um desvio, logo depois da reunião... O primeiro relatório que eu apresentei já com auxílio pesquisa Fapesp de dois anos eu já redimensionava o projeto. Eu me lembro que logo que entrei com a Cristina Cabral ainda nós chamamos aqui uma equipe externa de possibilidade de migração do banco de dados para uma outra plataforma que era a equipe da Tecnopop com quem eu tinha trabalhado, na verdade, na Fundação Bienal de São Paulo. Pedi para eles fazerem uma proposta que era caríssima na época, nós estávamos tentando ver se conseguíamos é... enfim, pedir um Projeto Petrobrás, um outro tipo de fomento para poder fazer essa migração e essa era... Essa foi uma coisa que eu fiz assim que eu cheguei, quer dizer, tentava, eu entendia que tinha que haver uma atualização da infraestrutura e ao mesmo uma atualização da informação sobre as obras dos campos etc, acho uma das coisas, por exemplo, que a Andrea vai descobrindo mais tarde que ela conseguiu organizar a partir da coleção italiana é que tem campos que não existem e que são pertinentes de existir e que ela e o Fernando determinaram o critério de organização dessa informação no campo de observações, então no dia em que nós pudermos ter esses campos, esse campo de observações vai ajudar... Por exemplo, eu acho que do ponto de vista das coleções originais do museu é fundamental que a gente mantenha o histórico do antigo número de tombo

MAM. Se ele existe, tem uma história pregressa da obra... Esse é um campo próprio, outra coisa importante que também foi saindo justamente dessa... do cotejamento da ficha é essa alteração da nomenclatura dos campos. Em um determinado momento da revisão sai de cena a coisa da procedência ou proveniência das obras e entra dois campos separados, entram dois campos separados "histórico" e "doação", isso quer dizer, do ponto de vista da catalogação internacional é bem complicado, porque em um sistema de catalogação consolidado tradicionalmente é proveniência e a proveniência a gente cadastra, na verdade, do último até o primeiro, ou seja, se saiu do ateliê do artista isso é a última coisa que vai aparecer nesse campo. Isso é separado muitas vezes por ponto e vírgula, por exemplo, os italianos sistematizam isso muito bem. Então, isso era uma coisa para ser revista, a outra coisa que nos parecia importante era talvez um campo em que a compra vinha de galerias... porque elas eram reincidentes. E elas são reincidentes não só na coleção italiana como mais tarde, enfim, então isso é outro dado importante de conhecimento das obras. A outra coisa que eu acho que era importante dizer é que para mim já não fazia mais sentido nenhum a publicação de um catálogo em papel, porque isso rapidamente ficaria ultrapassado, digamos assim, e o que eu me dava conta é que nós tínhamos dois modelos internacionais que já falavam dessa falência do catálogo *Raisonné* ou do catálogo geral de um acervo de museu em papel. O último catálogo, por exemplo, que o MoMA publicou de suas coleções gerais datava de 93, 94. Nunca mais eles tinham feito assim, eles investiram daí na construção de uma plataforma que é o "Explore the Collection" no site do museu, e que você pode fazer o levantamento das obras no acervo. É claro que são processos contínuos, então o que acontece com um museu como o MoMA é que certamente tem coisas ali que não estão ainda disponíveis na plataforma, porque o processo de catalogação é constante, mas ele, efetivamente, está sendo pensado como uma ferramenta que disponibiliza *on-line* o acervo do museu. Então, essa é uma coisa. E eu acho mais importante do que o MoMA é o caso da Tate Modern. A Tate Modern que foi inaugurada em 2000 NUNCA teve um catálogo em papel publicado, quer dizer, ela investe em monografias de artistas que é a política de publicações do MoMA.

C: Mas tem várias versões, não? Vai atualizando uma em cima da outra? Porque é *on-line* o banco de dados, *on-line* o catálogo também, por exemplo, versão 2000 tem 500 obras, a versão 2010 tem...

A: Não. Aí tem um contínuo...

C: Mantém um histórico também.

A: Eu acho... Não sei se, eu acho que internamente esse histórico existe, entendeu Camila. Imagino que pra pesquisa isso apareça, pra consulta *on-line* não. Para consulta *on-line* basicamente... Essa é uma coisa que a gente vem discutindo já há muito tempo no *Grupo de trabalho arquivos de museus e pesquisa*... É pensar que a consulta do usuário comum quando ele entra no site de um museu é essencialmente três coisas: o artista, a obra e o evento. O evento da exposição etc, o que tem de publicado sobre ele, é isso. É essa informação que as pessoas mais

correntemente procuram sobre um artista dentro de um acervo de um museu.

C: Ahan.

A: E isso aí vai desde a base da pesquisa do especialista. Imagina o historiador da arte, sei lá, fazendo levantamento como está esta fazendo a Renata Rocco, minha doutorando agora, sobre as obras de um artista. A Renata está trabalhando com as obras do Danilo Di Prete. Então, a primeira coisa que ela vai fazer é aonde tem obras Danilo Di Prete. Então, nesse sentido, uma ferramenta como essa ajuda muito porque ela sabe, aí ela pode entrar em contato com o museu, saber se tem obras que não estão disponíveis no site, enfim, essa é a atitude do especialista em história da arte. O público comum, o menino que está na escola que foi fazer um trabalho para a professora, estou falando dos dois extremos. A professora diz assim "Olha a gente hoje vai estudar na aula de arte [sobre] impressionismo, então, procurem em São Paulo que museu tem impressionismo.". O menino vai lá no site do Masp que também tem o seu catálogo *on-line* atualmente, e levanta, sei lá, Monet, Renoir. Então, quer dizer, desse ponto de vista o catálogo geral do acervo de museu atende *on-line* tanto ao público leigo quanto ao especialista. E aí o que você abre de informação pública *on-line* é o início, por exemplo, para o especialista, é o início da pesquisa e aí ele vai adiante. Com a transformação também da ideia de publicação, quer dizer, atualmente, mesmo as revistas especializadas, publicações especializadas etc., já tem o formato e-book, você tem o ISBN eletrônico. Fazia muito sentido. Então, acho que essas duas coisas eram fundamentais: eu me dava conta de que era preciso fazer essa migração e que não fazia sentido a publicação de um catálogo geral do acervo do museu em papel, porque a gente deveria investir nas publicações monográficas, monográficas entenda-se tanto um catálogo *Raisonné* das obras de um artista na nossa coleção como fez a Aracy, na verdade, com relação ao Di Cavalcanti. Quando ela pensava na política de publicação ela pensava nessas duas frentes: o catálogo geral, numa fase que isso não existia ainda, praticamente, e a monografia de artista ou então temáticas que digam respeito a exposições organizadas no museu, enfim. Isso é mais importante, porque permite a você focar na pesquisa, que é o que eu fiz agora com essa coleção italiana, do que investir justamente numa coisa que, só para você ter uma ideia, eu não tenho muitos anos de USP, quer dizer, eu comecei na USP em 2008, portanto, esse ano vai fazer sete anos que eu trabalho na universidade e nesse intervalo de tempo e só na última gestão 500 obras novas entraram para o acervo do museu, então, se era um problema... C: Imprime de novo.

A: É, se eu tivesse conseguido nos meus três anos iniciais no museu fazer um catálogo geral do acervo do museu, em 2014 ele já estaria pronto. Em 2011, três anos depois, ele estaria desatualizado, então não fazia muito sentido.

C: Esse catálogo da exposição *Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no entre-guerras* poderia ser *on-line*, então?

A: Poderia. Aliás, quer dizer, na ferramenta que a gente criou tanto o *hotsite* da exposição... É claro que, por exemplo, a ficha catalográfica lá é muito mais completa, né, do que *on-line* e

essas informações estão no banco de dados da catalogação. Eu acho que outra coisa importante é que... e isso também é outra coisa que os museus vêm investindo no mundo, hoje, é que é o banco de dados ele tem necessariamente uma interface com a plataforma HTML, ou seja, de site, por quê? Porque você não vai digitar duas vezes a mesma informação. No caso do MAC tinha havido uma experiência nesse sentido lá em 2005 ou 2006 se não me engano.

C: Com a Elza [Ajzenberg]?

A: É, durante a gestão da professora Elza Ajzenberg, porque ela chamou a equipe da Poli [USP] que montou o chamado *MAC Virtual*, isso correspondia também a apresentação de uma mostra permanente de acervo etc. e sai também um catálogo Ciccillo com todas as mesmas, quer dizer, na verdade, ali o que se faz é compilar as informações que estavam consolidadas na ficha MAC em papel e que foram, em parte, atualizadas no banco de dados da catalogação para publicar o catálogo Ciccillo e a Poli [USP] faz então... Mas, isso ainda em um tipo de programação que hoje já está obsoleto. E, naquele momento, aquela ferramenta corresponde... Tanto está obsoleto que agora ela saiu do ar de vez. E aquele... isso com investimento do patrocínio do Santander etc. e uma das coisas que tinha que se determinado ali é que ia se fazer uma seleção daquilo que era entendido como as obras-primas, digamos, talvez ou as obras mais importantes do museu para serem apresentadas *on-line*. Então, do universo de hoje quase onze mil e quinhentas obras que a gente tem no acervo do museu, naquela plataforma eram trezentas e quatorze obras que estavam sendo apresentadas. Então, ali, era um problema. A gente tinha tido, na verdade, duas tentativas de disponibilizar o acervo do museu *on-line*, essa era uma e outra anterior ainda, dos anos 90 que a professora Daisy Peccinini tinha levado a cabo com um projeto Fapesp também. Então, ela tinha os bolsistas que organizaram por programação a apresentação da coleção por via dos movimentos artísticos. Era uma espécie de constelação que ela ia construindo, isso estava lá no antigo site do MAC. Agora, o que é que isso também me ensinou, né, do ponto de vista da catalogação do acervo? Isso TEM que ser uma prioridade da política institucional, tem que ser. Isso não se faz por projeto e um investimento num banco de dados de catalogação é alguma coisa como a gente ter um telefone na nossa mesa e computador para trabalhar. Dentro de um museu, hoje, todo mundo sabe que isso faz parte do orçamento, da logística, da infraestrutura do museu. E eu acho que nesse ponto o Brasil ainda não - e aí não é um problema só do MAC - o Brasil, de modo geral, ainda não entendeu no universo dos museus a importância disso. Acho que começa a se dar conta agora, talvez o mundo todo também tenha sido assim, porque todo mundo usava essas ferramentas um pouco... Era uma sofisticação, era, assim, uma coisa de se apresentar como novo, original que você usava o site do museu e usava o site do museu pra... apresentar sua catalogação, seu acervo *on-line* etc. Mas era uma coisa supérflua, se você conversasse com diretor de museu nos meados dos anos 90, mesmo início dos 2000, isso é uma coisa supérflua, "Se der para fazer, ótimo. Se não der, não tem problema. Nós ainda estamos com as fichas em papel". E eu acho que agora não, agora existe uma consciência de que, de fato, isso é um elemento fundamental para o funcionamento do museu.

C: Sobre a entrevista com a Laura [Abreu] eu acho que isso é o que achei de mais diferente entre o MAC e o Museu Nacional de Belas Artes, a Helena Ferrez quando entra no Museu Nacional em 90 mais ou menos ela já tem essa ideia. Então, eles tem uma equipe que monta o Donato, que durante dois anos fazem reuniões semanais com quinze pessoas, entre funcionários e convidados. E aqui, no caso, só a Cristina Cabral pensando nisso, pelo que entendi. No começo seria a Sônia, a Aracy também e programador que foi temporário. Então, eu percebo... a Helena Ferrez tinha já experiência no Museu Histórico Nacional.

A: Sim.

C: Ela também criou aquele tesouros da capa rosa...

A: Isso. C:... do Museu Histórico Nacional também e aí ela já vai com uma ideia de montar o sistema, ela propõe, segundo a Laura Abreu, propõe para esses funcionários que trabalham como técnicos fazer reuniões semanais para discutirem... Então, cada um chega na reunião com a própria ficha da coleção em que trabalha e eles começam a discutir como criar uma ficha, um manual e o sistema, isso na década de 90, então eu acho que já tem uma iniciativa assim em 90 com a Helena Ferrez... e com a Bete Peixoto.

A: De fato. Na verdade, no caso do Museu Nacional de Belas Artes, estavam a Cláudia Rocha que é funcionária da Seção de Catalogação lá, foi minha mestrandando aqui no programa de Museologia também. Eu acho que a Cláudia, por exemplo, descobre uma coisa muito importante quando ela faz o levantamento das fontes, dos modelos de fichas e tudo mais, que é o fato de que um processo de informatização do acervo já tinha sido aventado, pelo menos, nos anos 70.

C: Em 1937 já tinha ficha.

A: É, em 1937 já tinha uma ficha claríssima, quer dizer, o museu é criado com toda estrutura, o Museu Nacional de Belas Artes, coisa que, por exemplo, nem o antigo MAM propriamente tinha nem tampouco o MAC USP. O MAC USP, essa é uma preocupação do professor do Walter Zanini, obviamente desde o início, mas ele não tem equipe pra montar, quer dizer, ele não tinha os setores que são organizados só durante a gestão da Aracy. O MAC se profissionaliza, digamos assim, na gestão da Aracy e aí o MAC nesse momento me parece sai pau a pau com o Museu Nacional de Belas Artes nesse sentido, quer dizer, é a primeira vez que se fala em processo de informatização no país, assim, do ponto de vista de uma política institucional, porque tem que lembrar também, eu não sei, me parece que também tem a ver com isso, quer dizer, o processo de inovação tecnológica, a construção do parque tecnológico de comunicação brasileira datam de um período que é muito triste para nós. Imagina, o Ministério de Comunicação foi criado durante a ditadura militar no Brasil e datava de 67, 68. Então, tudo que diz respeito às novas tecnologias é um investimento de um projeto nacional autoritário e, de fato, tinha ainda, quer dizer, isso não é só no caso do Brasil, mas, internacionalmente, a história da construção

da internet e da viabilidade de conectar as pessoas no mundo virtual por rede etc. tinha a ver sempre... estava na origem... a inteligência militar norte-americana, enfim. Eu acho que, atualmente, há uma virada também nesse sentido, quando a gente viu, por exemplo, em 2012, no simpósio que eu e a professora Gisele Beiguelman organizamos, o Gerfried Stocker falando sobre outras origens possíveis, a questão do Paul Otlet, o *Mundaneum* e outras iniciativas anteriores e que tinham sido totalmente esquecidas e tudo mais, aí você começa a entender que, na verdade, isso tem outras perspectivas. A perspectiva, de fato, de distribuição e de compartilhamento de conhecimento, e não de controle, porque também tem isso, quer dizer, quando a gente está falando de novas tecnologias, sobretudo, nos anos 80 num país como o Brasil, isso poderia dentro de uma cultura universitária parecer controle. E é um momento que a USP, por exemplo, começa a se informatizar. Só a USP não, todas as universidades, pelo menos as universidades estaduais paulistas. Quando eu entrei na universidade, eu entrei na Unicamp em 1989, eu sou da turma de 89, a universidade estava justamente começando a estabelecer seus sistemas informatizados e como ela tinha uma história mais recente do que a da USP, porque ela é fundada em 1966, ela tinha mais facilidade de lidar com essas ferramentas do que a USP que era mais antiga e tinha outra tradição. Então, por exemplo, umas das coisas, pra mim é inacreditável, vocês são dessa geração dentro da universidade aqui, quer dizer, eu fiz o doutorado dentro da USP e comecei a minha carreira de professora em 2008 sem ter um sistema informatizado de empréstimo de biblioteca na universidade, é verdade, quer dizer, eu me lembro que a primeira vez...

M: Tinha que pegar um cartão na sua faculdade e...

A: Ir lá na outra...

M: Era isso mesmo.

A: Exatamente. Eu, na Unicamp, já em 89, a minha carteira retirava livro em qualquer biblioteca da universidade. Então, tem uma defasagem. () Voltando essa questão da informatização da gestão do acervo por via da informatização, eu acho que de fato, quando o MAC começa isso nos anos 80, no fundo, no fundo o MAC está, enfim, absolutamente em compasso com o seu próprio tempo, quer dizer, a preocupação que a Aracy tinha de fazer essa informatização que já vinha sendo discutida dentro do Museu Nacional de Belas Artes é alguma coisa que está surgindo no cenário internacional, de fato, como uma premissa importante e que vai se estruturando ao longo da década de 90. O que me parece que foi complicado no MAC, mas aí eu atribuo isso a um momento que eu chamaria de ostracismo dentro do museu é porque o MAC perde o seu papel efetivamente - aí não só do ponto de vista da gestão do acervo, mas tudo, como instituição, como museu importante de arte na cidade etc. etc. - nos anos 90. Esse papel, esse lugar que o MAC tinha até eu diria, 94, 95, ele só vai recuperar, me parece, na gestão do Tadeu [Chiarelli]. Então, que é o que acontece com o Museu Nacional de Belas Artes hoje um pouco, quer dizer, o Museu Nacional de Belas Artes naquele momento em que ele começa a investir justamente

na criação do Donato também tem um papel relevante no Rio de Janeiro e ele também vai passar por um período de ostracismo, né, do qual ele se recuperou, eu acho que até hoje, no caso do Museu Nacional de Belas Artes ele, de fato, precisa se reinventar, ele tem que ter um outro papel. Tanto um museu quanto o outro, a gente não pode esquecer, vocês já são de uma geração que já não viveram isso, mas quando eu terminei a minha graduação na Unicamp, não tinha saída pro país. A gente vivia uma crise financeira terrível, quer dizer, 94, 95 são os anos justamente da implantação do Real, a transição disso era uma coisa chamada URV e a gente tinha uma inflação de cinquenta por cento ao mês, cinquenta por cento ao mês. Isso é a situação da Alemanha no final da década de 30. Então, foi um período muito difícil para o Brasil, muito difícil. Eu acho que a gente começa a recuperar a economia a partir da segunda metade da década de 90 e a gente só vai ver uma estabilidade a partir dos anos 2000, quer dizer, a última Bienal da década de 90 que era a 24ª Bienal de São Paulo, por exemplo, que foi em 98, deixou um rombo na Bienal, um rombo. Porque, dessa primeira tentativa de estabilidade econômica que a gente ficou vivendo aquele momento... Era o momento do segundo milagre econômico quase, em que um Real era um dólar, era uma festa total, tudo acabou em 1º de janeiro de 99. Em 1º de janeiro de 99, o câmbio que era um para um passou de um para dois e meio, sei lá. Então, a dívida que todo mundo tinha era o dobro, foi o que aconteceu com a Bienal que deixou nessa alegria, nesse oba-oba de achar que estava estável deixou para pagar, por exemplo, as transportadoras só no final do evento. Então, em janeiro a Bienal estava afundada até aqui, quer dizer, as primeiras bienais primeira década do século XXI, que foram as primeiras que eu vi serem construídas, eram um perrengue. Tinha momentos na Bienal que não tinha dinheiro para pagar a conta de luz, entendeu. Então, eu acho que é só depois que a gente consegue sair, realmente estabilizar a economia do país que a gente pode repensar nessas coisas. É um momento também de reestruturação de museus como a Pinacoteca. A Pinacoteca do Estado, quando eu cheguei para morar em São Paulo - não sei se vocês lembram - era nada. Em 95, foi a primeira grande mostra que recolocou a Pinacoteca no cenário das exposições da cidade e o MAC USP não existia. O MAC USP não tinha importância nenhuma nesse momento, nenhuma, nenhuma. Não consigo me imaginar dentro de um cenário, nem da cidade, nem nacional, naquele momento, o MAC com uma importância, quer dizer, quem estava fazendo, sendo o carro-chefe eram as a mostras bienais, que tinham alguma importância como grandes bienais que foram organizadas naquele momento até 98. Era, sei lá, eram outras coisas, mas as instituições mesmo da cidade não tinham presença. Acho que a Pinacoteca começou justamente por causa da mostra Rodin que foi um marco, reestruturar o projeto, mas pra isso o que é que o então diretor fez, que era o Emanuel Araújo, foi conversar com a Assembléia Legislativa do Estado dizendo que orçamento da Pinacoteca não podia ser a merreca que era, tinha que ampliar. Então, por isso que eu digo que isso tem a ver com política institucional, porque a política institucional é que determina a prioridade.

C: Ahan... acho que para além de dinheiro também eu acho que o papel da Helena Ferrez

com a experiência que ela tinha, por mais que não tinha dinheiro, porque eles também tiveram auxílio financeiro de outras instituições, mas acho que o papel dela e a experiência que ela já tinha, naquele lugar, estava no lugar certo com a proposta certa, se fosse ela aqui seria a mesma coisa... o Donato teria surgido aqui... não sei...

A: É, talvez, agora tem também essa outra questão.

C: Apoio da Fundação Vitae por duas vezes.

A: Isso, Fundação Vitae. Agora tem uma outra questão que me parece que, talvez, para o MAC tenha sido difícil nesse momento, porque havia um investimento muito grande justamente na extroversão do acervo. Então, essa é a era que eu chamaria, quer dizer, essa gestão do início da década de 90 no MAC USP é a gestão que dá ênfase na ação educativa no museu. E tudo mais é um pouco deixado de lado, acho que esse é um ponto importante. Outro ponto importante é que é ali que começa justamente, que você tem a contratação dos primeiros pesquisadores do museu, pesquisadores com esta função de especialista em pesquisa que vai formar mais tarde - isso a partir de 2005, 2006, ou seja, perto já de eu entrar aqui - o corpo docente do museu e do ponto de vista da universidade isso tem um agravante, porque é diferente da situação da Helena Ferrez no Museu Nacional de Belas Artes. A Helena Ferrez, ela é *staff* permanente do Museu Nacional de Belas Artes quando ela faz as ações e ela está na função que é atribuída a ela. Os pesquisadores do museu, naquele momento, tinham uma situação muito instável, porque a forma de contrato era outra e a universidade tem uma hierarquia muito rígida no que diz respeito ao papel que os funcionários têm dentro da universidade. Os funcionários necessariamente são atividades-meio da universidade. Atividade-fim são os docentes. Então, só quem pode fazer política é docente. O museu sem docente, quer dizer, o docente do museu quem era? Era o diretor quando ele vinha, era o único oficialmente dentro dos quadros da USP, era a única pessoa capaz de determinar política para o museu. Por mais que você tivesse um corpo de pesquisadores aqui dentro, esse corpo de pesquisadores como técnico não manda nada. Isso faz uma diferença, quer dizer, no caso da USP, isso faz uma diferença muito grande. Então, na verdade, o museu ficou muito... E é por isso que, por exemplo, a Aracy consegue estruturar isso, porque Aracy era docente, justamente que chega aqui e diz assim "A prioridade do museu agora é se estruturar profissionalmente. "Mas sai ela e entra um outro diretor que tem outras proposições, o museu não tinha uma continuidade.

C: Esse texto você passou em aula até no ano passado, *Integração dos museus estatutários da USP* que fala que os funcionários eram funcionários técnicos mas não eram docentes e então até em relatório de estagiários eles não conseguiam assinar e aí criou um problema imenso em todos os museus...

A: Isso. Por exemplo, o que é que acontecia nos anos 80, início da década de 90? Você tinha algumas direções de museus da USP, por exemplo, o caso do Museu Paulista - a Michelle deve conhecer isso muito bem, como história, já. Mas, assim, de novo, o corpo de pesquisa-

dores, especialistas, que acabou sendo efetivado como docente dentro do Museu Paulista é... enfim, consegue trabalhar com muita tranquilidade, por exemplo, nos processos de catalogação e discussão sobre a documentação do acervo do museu, porque essa era uma premissa do então diretor lá nos anos 80, final dos anos 80 e início dos anos 90, que era o professor Ulpiano [Bezerra de Meneses] que transforma por completo a imagem do museu naquele momento. Mas que tem uma relação, digamos assim, com esse corpo de pesquisadores que é diferente da relação que os diretores do MAC a partir da década de 90 iam estabelecer com esse corpo de pesquisadores.

C: Essa representação de colegiados ainda existe esse problema... porque têm poucas pessoas representando os museus da USP?

A: Tem e como. Na última gestão da universidade, isso foi de certa maneira alterado e os museus ganharam uma representatividade maior mas, por exemplo, tem alguns colegiados que é complicadíssimo. O conselho de cultura e extensão, por exemplo, esse é um problemão, porque todas as unidades têm as suas comissões de cultura e extensão, como o MAC tem e é das comissões mais importantes do museu, porque engloba todas as atividades de extensão do MAC, mas a presidente do conselho da comissão de cultura e extensão não é o representante do museu no CoCEX, porque, de novo, isso vem numa reestruturação, digamos assim, regimental da USP justamente na última gestão. Os museus eram entendidos não como unidades, mas como órgão de integração. Então, hierarquicamente eles estavam abaixo das unidades, na última gestão eles foram transformados em unidades, o museu... C: Na última?

A: Na última, do Rodas. Nessa história, foi dissolvido uma coisa que existia dentro da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão que era a coordenação de museus da USP. Então, por isso os museus não tinham um representante no conselho universitário, porque era dessa coordenação de museu. Essa coordenação foi extinta num primeiro momento, nesse momento de transição regimental, os museus ficaram ligados diretamente ao gabinete do reitor e, por fim, foi dado a eles a atribuição de unidade museu. Então, em tese, nós deveríamos ter quatro assentos no Conselho Universitário e no Conselho de Cultura e Extensão quatro assentos representando diretor e o presidente de Comissão de Cultura e Extensão de cada um dos museus. Mas, no arranjo político pra que isso fosse feito, os diretores dos museus ficaram como representantes dos museus nos Conselhos de Cultura e Extensão e isso cria um telefone sem fio que vocês não podem imaginar, porque, quer dizer, quando todo o calendário de reunião do Conselho e Cultura e Extensão e tudo o que é discutido dentro do Conselho de Cultura e Extensão, quem acompanha é o diretor do museu e não o presidente da Comissão de Cultura e Extensão de museu, é muito dramático.

C: Ele repassa...?

A: Ele vai repassando o que é discutido, mas é muito... é falho, é muito complicado. Eu sei, porque, por exemplo, eu sou presidente da Comissão de Pesquisa do museu e sou representante

do museu no Conselho de Pesquisa isso tem outra dimensão, porque eu conheço muito bem o dia a dia da Comissão de Pesquisa, conheço muito bem o dia a dia da pesquisa dentro do museu e posso dialogar diretamente, articular diretamente com estas políticas que estão sendo determinadas pela Pró-Reitoria de Pesquisa. O presidente da Comissão de Cultura e Extensão não (), então é complicado.

C: Como surgiu a ideia do GT e como você chegou nessas informações do CRM e também de que o Zetcom seria o ideal... ?

A: É, eu não, o Zetcom não foi ideia minha ((risos)). Olha, uma das coisas, foi assim, quer dizer, já no meu primeiro ano de trabalho e por conta justamente da documentação que eu estava pesquisando por causa da coleção do Ciccillo, eu me dava conta de que existia uma dispersão documental enorme. Primeiro, tinham coisas que a Seção de Catalogação aqui tinha recuperado no momento da sua estruturação sobre as obras e que tinham documentos importantes sobre as obras, sobre os artistas, etc. que não estavam na Seção de Catalogação, estavam no arquivo de museu e que o arquivo do museu tinha um arquivo do MAM - assim como a Fundação Bienal de São Paulo tinha um fundo MAM, como a biblioteca do MAM tinha lá um fundo MAM, que é muito engraçado fundo MAM da biblioteca do MAM, porque ela é constituída de xerox da documentação que essencialmente está dividida entre a Fundação Bienal e o MAC. O que a gente começa a se dar conta é que na criação da Fundação Bienal e do MAC USP e dissolução temporária do antigo MAM de São Paulo, essa documentação é dividida entre as duas instituições. Bom e mais tarde a gente vai descobrir, na verdade, que ela está em outros lugares também, porque se você pensa em artistas como Alexander Calder ou Max Bill dentro da nossa coleção tem documentação pertinente sobre as nossas obras dentro do acervo do Masp, porque as duas exposições iniciais desses artistas em São Paulo foi feita naquele museu, então está sem uma...

C: Rotatividade.

A: Uma rotatividade. Tem uma ligação entre esses fundos documentais e, no caso, sobretudo da Fundação Bienal e do MAC USP, de fato, nós herdamos de uma maneira um pouco atabalhoada, talvez, a gente não consegue estabelecer que critério foi determinado para divisão desse arquivo, porque fato é que o MAM tinha um arquivo de alguma sorte. Agora o que é que foi definido que viria para o MAC e o que é que foi definido que iria para a Bienal é um pouco complicado, porque, claro, quer dizer, nós temos, hoje, a documentação especial sobre as obras que nós temos no acervo do museu. Mas, tem coisa ainda que a gente encontra na Fundação Bienal, porque, obviamente da coleção modernista herdada pelo MAC USP quase a metade vem do ambiente da Bienal de São Paulo. Então, não se faz uma pesquisa sobre uma obra oriunda do ambiente da Bienal de São Paulo e quando falo ambiente da Bienal de São Paulo não estou falando só do que foi apresentado na Bienal de São Paulo, mas o que foi representação brasileira em Veneza, que foi comprado em Veneza por ocasião da Bienal de Veneza e veio para cá.

Então, o pesquisador tem que ir aqui, tem que ir na Bienal. Então, nessa história, me lembro que eu fui muitas vezes, eu passei o mês de janeiro todo passando muito calor no arquivo do MAC, na verdade, e conversando muito com a Silvana [Karpinski] que é a coordenadora do arquivo do museu e foi a Silvana, na verdade, que falou assim "Ana, eu acho que você tinha que conversar com o Gabriel do Cedoc", porque o Gabriel tinha acabado de montar o Cedoc da Pinacoteca também. O arquivo do MAC naquele depoimento que a Silvana dava justamente no primeiro *Seminário de Arquivos de Museus e Pesquisa* foi estruturado a partir de 96 e o Cedoc da Pinacoteca foi na comemoração dos cem anos de fundação da Pinacoteca, em 2005. Então, quer dizer, tem essa questão também, os arquivos dos museus foram se organizando mais tardiamente e conversando com o Gabriel, o Gabriel tinha uma série de ideias, ele falava assim "a gente precisa trabalhar, discutir políticas de informação em museus e tudo mais". Então, nós primeiro organizamos esse seminário em 2009 que era um seminário em que a gente propunha justamente discutir esses problemas do arquivo dentro do museu de arte, da estrutura de um museu já entendido também como acervo desse museu, na verdade, e ao mesmo tempo, numa sessão final nós quisemos usar justamente as instituições de São Paulo como estudo de caso apresentando esse cruzamento dessa documentação. Então, o estudo de caso foi essencialmente as origens do MAM. Então, nós tínhamos o Felipe Chaimovich como curador do MAM para apresentar o que é a biblioteca do MAM, o então coordenador do arquivo da Bienal de São Paulo, a Silvana falando do arquivo do MAC USP, o Gabriel falando do arquivo da Pinacoteca.

C: Ele é arquivista e historiador?

A: Ele é arquivista e historiador. E dali, no final da discussão, na mesa final de encerramento do Seminário eu, o Gabriel e a Silvana propusemos a criação de um grupo de trabalho entre essas instituições pra a gente discutir as questões ligadas à documentação e informação dentro de um museu. C: Em 2009.

A: 2009. Então, o grupo de trabalho surge primeiro de uma maneira informal, digamos assim, a partir de 2010. E aí, o que a gente consegue ir fazendo muito organizadamente são seminários. Teve um seminário que foi em 2011, o terceiro em 2013. Agora em 2015 nós vamos fazer o quarto seminário com as publicações pertinentes, de acordo com os temas importantes, os temas discutidos dentro do grupo de trabalho. E a partir de 2012 nós estruturamos o grupo de trabalho como grupo de pesquisa CNPq. Então, foi assim que surgiu o grupo, na verdade, o grupo surgiu justamente, de novo, dessas reflexões sobre a reavaliação crítica da catalogação.

C: Você, o Gabriel e a Silvana que fizeram o convite para as outras instituições?

A: É, quer dizer, a gente foi percebendo - e isso de novo tem a ver com a política institucional - é que num primeiro momento, a gente pensava na formatação do grupo assim, quer dizer, a gente convidaria as instituições, tanto que as cartas foram dirigidas aos diretores dos museus e instituições culturais de São Paulo, e os diretores de museus deveriam designar alguém da área da curadoria, uma pessoa da área da curadoria, uma pessoa da área de biblioteca, outra de ar-

quivo e a outra de acervo para acompanhar... um documentalista de acervo para acompanhar as discussões. Ora, eu não consegui nem que o MAC estivesse representado dentro dessas quatro frentes, que dirá o resto, se eu não consegui nem o Gabriel que dirá o resto. Então, essa foi uma dificuldade que se mostrou muito clara desde o início. Depois a gente reformulou isso, que pelo menos a gente tivesse um ou dois representantes de cada instituição. Ainda assim, dirigindo a carta ao diretor da instituição e mais recentemente, acho que no último ano, nós chegamos à conclusão de que no fundo, no fundo a gente conta mesmo é só com as pessoas. Então, o grupo pra nós continua tendo um papel importante, porque de qualquer forma nós reunimos ali profissionais que estão atuando dentro das instituições e pra nós que sejam profissionais atuantes dentro de instituições, isso é uma coisa importante, mas a gente resolveu abrir mão de tentar ser um grupo que representa as instituições. A gente não consegue fazer isso e não consegue fazer isso por que? Porque depende da política institucional e da diretriz de cada instituição determinar que isso seja uma prioridade pra sua instituição e o que a gente está vendo é que ainda não é.

C: O grupo nasce com aqueles subgrupos que existem hoje?

A: Na verdade, os subgrupos mudaram um pouco. Tem alguns que permanecem, por exemplo, o "banco de dados e vocabulários controlados" e "direitos autorais" desde o início. A gente tinha um grupo que, inclusive, formatou um projeto com a coordenação da Ana Paula Nascimento, que não está mais no grupo, de estudo dos fundos MAM, que a gente pudesse criar uma plataforma de unificação dessa documentação. Criar um critério único, porque cada instituição nomeia isso de um jeito, por exemplo, pra nós é fundo MAMSP, pra Fundação Bienal é fundo MAM. Então só aí, se você for...

C: A nomenclatura já...

A: Já, já... enfim, já começa daí. E também da organização da documentação não tanto dentro das instituições, mas numa plataforma virtual... de forma que o pesquisador pudesse consultar tudo de uma vez. Então, por isso que ela discutiu uma nomenclatura comum que poderia ser traduzida para nomenclatura local, enfim.

C: Tem algumas atas que vi no blog que vocês convidam a Vânia [Lima]... E também um projeto de políticas públicas...

A: Ah, isso... Pois é, esta foi outra grande questão. A Vânia Lima está coordenando esse projeto para a biblioteca do Masp.

C: Continua ainda?

A: Continua. Isso faz parte de atualização de um vocabulário controlado de arte para a biblioteca do Masp.

C: Tem a ver com o AAT?

A: Olha, Camila, na verdade, o AAT é uma referência pra eles, mas eles estão fazendo...

C: Um próprio.

A: Um próprio. E isso, na verdade, a biblioteca do Masp fez desde os anos 90, porque isso vinha de uma discussão do antigo IDART que era essa espécie de comitê ou associação também de bibliotecas de arte da cidade de São Paulo, que tinha sido criada lá nos anos 80, eu acho, e vem até os anos 90. E é dali que surge esse projeto de vocabulário controlado para a biblioteca Masp. C: Eles estão incorporados, então, ao GT. Esse projeto [do Masp] já existia antes...?

A: Na verdade, o que nas discussões com a professora Vânia Lima e com a Ivani [di Grazia Costa], que é a coordenadora da biblioteca do MAC, o que a Ivani e a Vânia determinaram é que o GT funcionaria como um consultor para esse projeto, então... Porque, na verdade, eles estavam fazendo um projeto Fapesp para inserir na linha de infraestrutura de políticas públicas, porque o vocabulário pode ser disponibilizado para qualquer instituição e aí houve um desentendimento assim, porque, nós entendíamos que, uma vez que o Getty já estava procurando a Pinacoteca e queria um parceiro no Brasil para fazer a tradução do vocabulário controlado do Getty, que essas duas coisas poderiam caminhar juntas, quer dizer, o projeto de políticas públicas - isso como GT - o projeto de políticas públicas lá do Masp era um projeto de atualização daquele vocabulário existente, porque tinham ficado termos em aberto e outros termos novos tinham surgido no campo da arte na última década e tudo mais e isso poderia justamente fomentar um segundo projeto temático ainda dentro do GT de tradução do AAT. Só que a coordenação da biblioteca do Masp entendeu que aquilo era uma sobreposição e que nós estávamos tirando o projeto das mãos dela. Nós tentávamos dizer que não, porque, quer dizer, aquilo é um vocabulário controlado existente que embora tenha o AAT como uma das referências não é o ATT. Além disso, o vocabulário controlado do Masp priorizou primeiro artista, quer dizer, autor, e eu acho que termos artísticos... conceitos. E o AAT a gente tá focando, na verdade, em técnicas e materiais. Então, seriam complementares, na verdade, mas não foi assim que foi entendido. Então, o Masp acabou fazendo o seu projeto. Nós ainda discutimos longamente dentro do GT de fazer o temático dentro do GT até a gente perceber que para Fapesp era complicado você incorporar colaboradores do GT que não estavam ligados às instituições de ensino superior, porque tem essa limitação, tanto que a Ivani pra fazer isso no Masp teve que recorrer à Vânia e à equipe dela. Ela está acompanhando com os meninos, mas eles, na verdade, foram contratados estagiários em treinamento técnico dentro desse projeto que é coordenado pela Vânia Lima. Então, é uma equipe externa que vem dentro da instituição e isso a gente queria evitar. Então, por isso que agora a gente reformatou e a proposta que eu, a Solange e o Gabriel estamos fazendo é que na verdade nós estamos encabeçando um projeto temático que está ligado à USP e à Universidade Federal Fluminense que é onde o Gabriel está.

C: O Masp continua com o projeto com eles?

A: Com eles.

C: Só com eles. E a Pinacoteca com a produção ainda não?

A: A Pinacoteca não, porque, na verdade, o negociado com o Gabriel, e o Gabriel entendia desde o começo, aliás, muito corretamente, que a Pinacoteca não podia fazer isso sozinha, não tinha condição de fazer isso sozinha.

C: Sobre o CRM e o Zetcom?

A: Ah... esqueci de falar disso. Bom, aí nesse momento que, por exemplo, junta... O que foi interessante é o seguinte, o Gabriel já vinha pensando, na verdade, não só em um projeto de publicações técnicas importantes pra servir de informações pros museus, mas também no *Seminário Serviços de informação em museus*. E o que tem acontecido é, de fato, que a gente realmente combinou essa alternância, um ano a gente realiza um *Seminário arquivos de museus e pesquisa*, no ano seguinte o de serviços de informação em museus. No ano ímpar é o seminário do GT. Ano par, como foi o de 2014, é o *Serviços de informação em museus* que é o terceiro também. Então, primeiro aconteceu o primeiro *Seminário arquivos de museus e pesquisa*, em 2009. Em 2010, o Gabriel fez o *Serviços de informação em museus*...

C: Intercalando.

A: Intercalando. Então, a gente está construindo essa plataforma meio juntos, digamos assim, cada um, dando a sua contribuição, então, é daí que vem justamente a discussão sobre o CRM que é o Gabriel que está dentro do Cidoc-ICOM que traz essa discussão para o Brasil.

C: Acho que ele participou do evento no Texas primeiro, conheceu as pessoas, o curso e trouxe para cá...

A: É, ele está tentando justamente, ele com Isabel [Ayres] estão justamente montando as publicações pertinentes técnicas de tradução de manuais etc. Com relação ao Zetcom foi o seguinte, quer dizer, nós estávamos usando em parte aqui justamente sobre a migração da plataforma em Access que nós temos até hoje e eu tinha feito primeiro esse orçamento com a Tecnopop que era astronômico, precisaria realmente de um apoio de um patrocinador externo.

C: Em 2008?

A: Em 2009. Depois, em 2010, se eu não me engano, nós voltamos a chamar o CCE aqui porque o CCE já tinha ajudado com a criação do servidor do MAC, aonde está o banco de dados de arte conceitual da professora Cristina Freire... Então, foi isso que ela investiu primeiro e aí ela contou com equipe também externa, ela tinha os estagiários e tinha uma técnica em informática, uma pessoa que montou o banco para ela já em SQL, mas que também tinha vindo como voluntária, a [Vanice] atuou muito tempo aqui como voluntária para construir essa plataforma para ela. E aí nós tentamos via CCE de novo. Então, a Cristina Cabral já tinha tido um contato com o Victor [Mammana] lá do CCE, isso foi retomado aqui pelo Teodoro, que era o chefe do serviço de informática do museu, e nós começamos uma série de discussões. E o Victor [Mammana]

chegou a um ponto, nós tivemos quatro ou cinco reuniões em 2010, se não me engano foi em 2010, no segundo semestre, e que ele, por exemplo, tinha discutido coisas muito específicas sobre a chave, as chaves das tabelas, de relacionamento das tabelas com a Cristina [Cabral] etc., mas, ele chegou a preparar um ambiente para fazer a migração do banco [de dados], mas isso nunca aconteceu.

C: A Marilda não estava aqui?

A: A Marilda não estava aqui. C: Tinha alguém no lugar dela ou não existia essa vaga?

A: Não. Não existia essa vaga. A chegada da Marilda também foi muito importante pra poder retomar essa questão, quer dizer, a Marilda chegou aqui em 2012, se não me engano, e...

C: O projeto com o CCE não vingou...

A: O projeto com o CCE não vingou e com a Marilda nós começamos a reestruturar o projeto...

C: Então, teve um intervalo de dois anos?

A: Teve um intervalo de dois anos. Intervalo de dois anos que... a questão é, Camila, como o professor Paulo Garcez bem lembrou, é que o Access funcionava ainda. Então, para a direção do museu estava funcionando.

C: Funciona, né.

A: Funcionando está tudo certo. Então, tem que chegar ao limite para convencer que não dá e temos que migrar. E aí, com a chegada da Marilda, aí a gente pode efetivamente estruturar um projeto... a gente começa a procurar banco de dados comerciais, aqueles que já existiam. Eu e a Marilda chegamos a receber aqui o pessoal do Sistemas do Futuro e a professora Cristina Freire tinha trazido três modelos estrangeiros que era o do Zetcom que é o MuseumPlus, tinha o Museum Gallery, da Inglaterra. A gente viu o Sistemas do Futuro. O Gabriel ainda falou de uma empresa... O Gabriel nos colocou em contato com uma empresa norte-americana que fazia isso também, em alguns museus norte-americanos, enfim, nós fizemos o levantamento e aí a Marilda preparou realmente um dossiê grande sobre as vantagens e desvantagem de cada um desses softwares e, quer dizer, depois que ela levantou todos os prós, os contras e etc., de fato, o produto da Zetcom nos parecia melhor, porque naquela ocasião, por exemplo, o Sistemas do Futuro, na verdade, é muito parecido com o do Zetcom, mas naquela ocasião, especificamente, a gente tinha dois problemas: em primeiro lugar, existia um intermediário no Brasil, que é a Expomus, que representa o produto no Brasil, que seria necessariamente nosso intermediário com o helpdesk em Portugal. A Marilda falou "isso não é bom, a gente não ter acesso direto com o helpdesk no exterior". Qualquer problema de manutenção que você tenha nesse banco você tem que consultar a Expomus, não nos parecia muito funcional isso. Então, tinha esse problema inicialmente. E em segundo lugar, de fato, a plataforma, a arquitetura do banco da Zetcom parecia mais amigável e ela tinha uma vantagem sobre a plataforma do Sistemas do Futuro,

porque além da busca por campo você tinha do lado uma coluna de uma busca booleana, que é uma busca...

C: Junta os campos.

A: Junta os campos. Então, ela tinha essa forma um pouco mais rígida e a forma um pouco mais livre, que nos parecia interessante. Então, por isso que a gente optou inicialmente pelo ZetCom. Então, o ano de 2013 foi todo dedicado a construir o processo de **inexigibilidade** pra comprar o programa e estava tudo certo pra comprar o programa quando veio a crise da universidade. Então, a gente acabou não fazendo e, atualmente, o que a Marilda levantou foi a possibilidade de nós usarmos - ela está discutindo isso com o Fernando e com a Michelle agora, inclusive, vendo a questão da formatação dos campos e tudo mais - um programa alternativo gratuito que é o CollectiveAccess para poder fazer migração, porque ela chegou à conclusão do seguinte... bom, e aí o que aconteceu o ano passado também foi uma coisa meio trágica, assim, quer dizer, o nosso Access - para você ter ideia de como isso tem que ser uma política institucional - o nosso Access, o banco de dados em Access está na versão 2003 e nunca foi atualizado. Não sendo atualizado, o que é que aconteceu? Quando você tenta, já no 2010, quando você tenta colocá-lo na plataforma 2010, já cria uma série de problemas de configuração, tão complicado que, enfim, implica numa migração de banco de qualquer forma. Muito bem. Então, optou-se por deixar no 2003. Em abril do ano passado, acabou a licença de 2003. A licença, inclusive, de manutenção de 2003, porque isso é uma política dessas companhias, quer dizer, você lança o produto novo, você mantém, eu acho que é por seis anos, uma coisa assim ou mais... São dez anos. Você mantém por dez anos a manutenção da versão anterior, porque tem muita gente usando ainda, até que as pessoas façam a migração pra um programa mais novo. Mas, enfim, depois de quatro anos do programa mais novo no Access, já imagina que todo mundo tenha migrado para o mais novo. Então, em abril de 2014, a Microsoft deixou de fornecer... Primeiro, não se vende... já não se vendia desde 2013 mais no mercado a versão 2003. Não se vende mais. Não tem versão 2003 e a manutenção, qualquer problema de manutenção...

C: Eles não fazem.

A: Eles não fazem mais. Então, agora a gente está com um banco "a perigo". Diante disso, a direção do museu se convence e tudo mais. Então, por exemplo, o professor Hugo [Segawa] agora autorizou a Marilda [Giafarov] a buscar a alternativa do CollectiveAccess. Em abril, eu já tinha colocado isso em conselho de museu e discutido na [CPq]. E a Marilda, na verdade, já tinha feito uma pesquisa de plataformas livres como alternativas.

C: Só para ter uma ideia, o Museu Paulista usa um que é aberto, né, não lembro... FoxPro.

A: FoxPro.

C: O MAE usa um pago? Comercial?

A: Eu não sei no caso do MAE como é que é.

C: A Cristina Cabral comenta que logo no início foi um pago, mas hoje já não sei como é.

A: Não, hoje acho... eu não sei se é necessariamente... E o FoxPro do Museu Paulista também já dá problemas hoje e eles estão pensando em...

C: E o [museu] de Zoologia?

A: Zoologia, não. O Zoologia está usando o sistema Sophia, porque o Zoologia, na verdade, se baseou justamente na experiência do Museu Histórico Nacional e no caso do Museu de Zoologia você tem outra questão que é o seguinte, e aí muito mais sistemático do que a nossa área de humanas: para cada especialidade da zoologia você tem um vocabulário controlado específico e um tipo de banco de dados de catalogação, então, quem trabalha, por exemplo, com peixes é completamente diferente de quem trabalha com mamíferos, enfim, e assim por diante, microrganismos. Então, aí, o Sistema Sophia, nesse sentido, atendeu muito melhor, porque o Sistema Sophia era alguma coisa que já estava implantada, por exemplo, nos museus científicos do Rio de Janeiro e é mais internacionalmente consolidado.

C: Você ia dizendo que o Hugo permitiu, então, o uso desse aberto?

A: Desse aberto. O Hugo falou assim "bom, então, se nós estamos nessa situação, a Marilda deve investigar uma possibilidade gratuita". Porque nós tentamos, quer dizer, quando lá em abril ela anunciou isso e que a gente discutiu isso dentro da comissão de pesquisa e levou para o conselho de museus, o Hugo, como novo diretor do museu, fez uma última tentativa de tentar liberar o recurso da reitoria da universidade para a compra do Zetcom, do MuseumPlus, e a reitor disse "Não. Não tem dinheiro, acabou.". Então...

C: A diferença do Sistemas do Futuro para o Zetcom era muito alta?

A: De preço, você diz? Não, na verdade, naquela ocasião o Sistemas do Futuro era mais caro.

C: O Sistemas do Futuro oferece [o recurso] automático de publicar *on-line*?

A: Não, você tem que comprar módulos, como o MuseumPlus também. São módulos diferentes.

C: Sim, o Zetcom, sim. O Sistemas do Futuro também paga a mais?

A: Paga.

C: Ana, eu já tinha perguntado, mas eu queria que você falasse um pouco mais... Você começou com as 71 obras junto com a Andrea e tal, e depois você disse que a continuação [da revisão catalográfica]... seria da Bienal, as obras que vieram da Bienal, e um projeto da Marina Silva?

A: Sim.

C: 14 obras da Bienal de Veneza. Então, eu queria saber sobre a continuação desse projeto de atualização.

A: Ah é. Bom, você tem uma coisa, quer dizer, a Marina Silva acabou de entrar no mestrado. Então, por exemplo, ela, de fato, fez uma atualização das fichas dessas quatorze obras que foram compradas no ambiente da Bienal de Veneza. Então, isso é a base que permitiu a ela formular o projeto de mestrado e essa informação precisa ser atualizada no banco de dados da catalogação. Com relação às obras do ambiente Bienal como um todo, que eu e a Andrea começamos a levantar como prêmio-aquisição etc., isso eu acho que é um projeto mais longo, porque são muitas obras, muitas nacionalidades diferentes e tudo mais e, na verdade, num recorte inicial a gente tinha feito anos 50 e, na verdade, a gente tem no museu obras que foram incorporadas até 2006 dentro da Bienal.

C: A Fundação Bienal começa em 62.

A: 62. Maio de 1962.

C: São dez anos com o MAM. As fotografias e os vídeos são catalogados? As fotos têm uma pasta, pelo que eu lembro. Agora os vídeos eu já não sei, porque eu estava lendo aquele livro Futuros Possíveis e aí eu estava pensando se os vídeos eram catalogados ou não.

A: Agora eles são. Mas também recentemente, né Michelle?

M: É, recentemente que eles foram... Havia, sim, um inventário de todos eles. Há um inventário de todos os vídeos, mas nós catalogamos conforme eles vão sendo digitalizados, porque aí fazia a digitalização, então é possível saber o que se tem, porque os formatos que nós temos são diversos, o suporte para a leitura... Então, conforme é feita a digitalização, aí se faz a inserção no banco de dados e faz a catalogação.

C: No banco de dados que vocês usam?

M: No banco de dados. É o mesmo. Então, os campos nós temos que adaptar algumas informações. Então, para dizer se é colorido, se é preto e branco, quantos minutos, se tem som, se não tem, tudo isso vai no campo "técnica" e as inscrições, então, que aparecem... os créditos finais nós colocamos no campo "inscrições" tudo que aparece nos créditos finais é uma adaptação.

C: Atualmente, são dois bancos de dados, é isso? O de arte conceitual e esse que vocês usam?

M: E das coleções de guarda administrativa o (), mas é tudo Access.

C: E as fotografias estão nas pastas? Umas pastas no computador, eu acho que o Fernando me mostrou.

M: Ah... isso é pra gente consultar imagem de referência das obras, é isso que você diz?

A: Ela está falando do acervo de fotografia, das obras em fotografia.

M: Das obras em fotografia, não. Elas estão catalogadas, todas elas.

C: No sistema também?

A: No sistema também. Agora existe, o que acontece? Acho que esse é um bom exemplo pra gente ver como esse banco de dados ainda tem problemas, porque ele é formatado de uma forma muito convencional, quer dizer, tratando da obra dentro daqueles suportes tradicionais. E o que começou aparecer aqui dentro é aquilo que eu falo, por exemplo, em textos que eu já publiquei, é que o museu é um museu de arte moderna e contemporânea e, sendo um museu de arte contemporânea, quer dizer, tudo aquilo que valia pra catalogar obra modernista não vale para catalogar obra contemporânea, porque você percebe historicamente que os critérios são outros. Então, o banco de dados de arte conceitual tem um modo de catalogar essas obras que é diferente, na verdade, tem que ser adaptado pro Access. E a professora Cristina Freire começou a fazer, porque simplesmente nesse Access virtual, informatizado, não tinha quase nada do acervo conceitual propriamente dito. A professora Helouise Costa também levou a cabo, acho que na primeira metade dos anos 2000, um pouco antes de eu chegar aqui eu me lembro de ver isso impresso, também elaborar uma ficha de catalogação de fotografia.

C: Da coleção.

A: Da coleção. Mas, perceba que isso nasce da pesquisa, necessariamente, quer dizer, é o pesquisador, o curador daquela coleção que pode discutir com o documentalista e tal como fazer, quais são os critérios importantes e tudo mais. Então, só pra você entender porque é que no *Grupo de trabalho arquivos de museus e pesquisa* tinha pensado nesses quatro profissionais é porque a gente entende que, de fato, essa é uma discussão conjunta. Tem que ser uma discussão conjunta e você não faz catalogação de acervo sem pesquisa, isso não é possível fazer. Você não faz nem organização, nem catalogação de acervo e nem organização de arquivo sem pesquisa. Caminha junto, tem que ter o pesquisador junto, porque é o pesquisador que pode discernir o que é relevante, como procurar, como hierarquizar a informação, porque ele é quem tem conhecimento daquela especialidade. Então, que era outra questão importante, fazer a reavaliação crítica, fazer o catálogo geral das obras do museu não cabe a um curador só do museu. Tem que ser uma equipe. Porque eu não posso, eu não tenho especialidade pra saber quais são os critérios e qual é a discussão que existe sobre a documentação de obras conceituais como a professora Cristian Freira tem, ou de fotografias como a professora Helouise tem. Então, necessariamente é um trabalho coletivo.

C: Arte conceitual também ficaria no Zetcom?

A: Também, também.

C: Ficaria só um banco de dados.

A: A ideia é que seja... Mesmo o CollectiveAccess agora, a ideia da Marilda é justamente catalogar tudo pra poder, quer dizer, ter tudo ali contemplado pra poder num dia... O dia em que a gente tiver um banco mais... não é nem mais robusto, porque ele é bastante robusto o CollectiveAccess, acho que pro tamanho da nossa coleção ele até responde. Mas, se a gente

pensar no crescimento da coleção ele não vai responder mais, e determinadas limitações de ferramentas, eu acho que ele tem...

M: É. Como ele tem uma versão premium, então, eles oferecem na versão livre uma limitação. Nós ainda estamos estudando, nós vamos começar a inserir, catalogar mesmo, umas três obras bem problemáticas, assim, pra entender o funcionamento dele e depois ver como os relacionamentos... Como se relaciona com as publicações e com as exposições, os compromissos, porque a gente tem isso no Access. Então, eu acho que a gente vai... A Marilda, ela acha que é um trabalho para uns três anos, no mínimo.

A: É, sem dúvida.

M: Mas, primeiro, precisa ser feito esse estudo aprofundado, porque não adianta ela começar aquele trabalho todo e sem nós sabermos se ele é válido, né...

A: É.

M:... Do que nós estamos acostumados. E, além do trabalho da tradução dos campos, os campos todos são em inglês. E aí, nós estamos fazendo isso de um modo que vai ser muito mais simples depois fazer o manual de preenchimento, porque nós estamos colocando lá título do campo em inglês, o que seria uma tradução, o que seria preenchido nele... Que já é um manual, né, de preenchimento.

A: Que o nosso banco em Access nunca teve.

C: Ele vem com campos pré-definidos ou vocês criam os campos?

M: Ele tem pré-definidos, mas você tem a possibilidade de ampliar. Então, existem, por exemplo, fichas que você pode fazer em determinada informação. Então, o evento você pode colocar sub-eventos dentro dele. Mas, ainda está difícil entender algumas coisas, porque ele não... A plataforma do Access, pelo menos do jeito que ela está desenhada, ela é muito amigável, é fácil você entender e esse não é tão simples. Eu tenho pesquisado o New Museum, de Nova York, porque eles usam.

A: Eles usam.

M: Mas, eu não sei se eles usam a versão premium ou a versão livre. Então, eu vi mais ou menos como se pesquisa no site. De fato, dá pra você pesquisar pelo autor, dá pra pesquisar pelo artista, pelo evento. Então, eu tenho conseguido entender melhor. Agora, as fotografias que talvez o Fernando te mostrou, eu acho que seja fotografias de referências das obras.

C: Das obras, isso mesmo.

M: É. Porque não tem como vincular, o Access não suporta o peso. Ele tem um limite de dois gigas e, mesmo assim, a Marilda disse que por segurança ele só pode chegar a um giga e setecentos megas.

A: Que ele começa a dar problemas, dá pau.

M: Então, por isso que elas ficam em pastinhas pelo número de tombo.

C: Acho que é isso. Obrigada.

Apêndice B.2 - Entrevista com Fernanda D'Agostino, da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Figura 46 - Termo de autorização de Fernanda D'Agostino

Termo de autorização do direito de uso a título gratuito de entrevista transcrita

Autorizo o direito de uso e a publicação, sem fins lucrativos, pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e pela discente Camila Aparecida da Silva do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, da versão editada e corrigida por mim, de 19 de janeiro de 2015, de entrevista cedida em 03 de Novembro de 2014, conforme anexada ao presente termo, para a pesquisa de mestrado da referida discente.

- Início da versão autorizada, editada e corrigida de 19 de janeiro de 2015:

F: Fernanda

C: Camila

F: (...) por mais que a equipe atual pareça completa, ela só alinhou e deu certo no começo desse ano, quando conseguimos ter pessoas para executar todas as atividades que a gente precisa para desenvolver bem o trabalho, com atribuições bem definidas e com bastante alinhamento entre aptidões e funções. Mas eu estava falando sobre o RM (Registro Museológico). Tudo o que eu falar sobre o RM será baseado na experiência presente e não sobre o que o RM significou no passado ou como foi atribuído. A ressalva é importante pois o museu tem mais de 100 anos. O Registro Museológico é dado somente quando abrimos o processo de aquisição junto à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Se conseguimos abrir o processo formal na Secretaria, significa que, muito provavelmente, a obra será incorporada ao acervo do museu, sendo somente uma questão de tempo até a sua formalização. Não sei dizer quando o número de Registro Museológico era atribuído às obras no passado, se quando da chegada da obra ao museu ou quando da finalização do processo de aquisição, por exemplo. Eu não sei dizer se em algum momento foi criado um manual sobre isso, mas quando entrei para trabalhar aqui encontrei alguns documentos dispersos que seriam possíveis manuais de procedimento, mas nada muito estruturado. Mas como a estrutura da

BoA

MAC

Pinacoteca também mudou muito ao longo do tempo, é complicado saber como era feita a atribuição de RM ou a abertura dos processos no passado. Eu não sei, por exemplo, se quando a Pinacoteca era diretamente gerida pelo Estado e os funcionários eram funcionários do Estado, se este fato não era suficiente para que o processo de aquisição fosse aberto aqui dentro do museu mesmo, de uma forma diferente de como é hoje, sabe?

C: Quando você entra a pessoa que estava antes não repassa pra você como eram os procedimentos? Ou documentos, alguma política? Algum manual?

F: A pessoa que coordenava o núcleo antes de mim repassou em um certo sentido. Mas também tinha muito trabalho por fazer, como a ausência de um manual de catalogação próprio, um manual de procedimentos etc. Ela me passou algumas informações e estava no museu há muitos anos, ficou uns trinta anos aqui e viu muita coisa acontecer.

C: Qual o nome dela?

F: Maria Luiza de Moraes, acho que a maior parte da carreira profissional dela foi aqui no museu. Então, sobre o RM (Registro Museológico), reforço que ele não está ligado a data de entrada de uma obra no museu, mas sim a data de aquisição que corresponde à data da finalização do processo de aquisição na Secretaria, isso porque temos que trabalhar como intermediários junto à Secretaria. Tem um trabalho que é feito aqui no museu para as aquisições e tem um trabalho que é feito na Secretaria e que determina o nosso trabalho aqui. Mas antes de mais nada eu preciso esclarecer que o Registro Museológico é o número atribuído e utilizado pela equipe do museu, é um número muito importante internamente. Para a Secretaria, o nosso número de Registro Museológico é conhecido, mas para eles o que realmente importa é o número de patrimônio, que permite o controle patrimonial das obras pelo Estado.

C: Seria o número de tombo?

F: O tombo é o nosso número de Registro Museológico. Mas o número de patrimônio é o tombo do Estado. Tem o tombo da mesa, do edifício, o tombo das obras também. Muito antigamente, eles passavam para o museu essas plaquinhas de metal, bem placa mesmo de mobiliário, objeto... que eram colocadas nas obras. Parte das placas foi colocada com a ficha catalográfica que é arquivada aqui, porque para algumas obras não tinha nem onde ou como

ma

colocar. As últimas baixas que ocorreram, tirando um incidente em 2006 de um furto no Parque da Luz de uma escultura, são da década de 1980. Existe um número significativo de baixas no passado, porque o Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca é bem antigo. No começo do século passado entrou muita coisa como doação para o acervo que hoje, entendemos, não é o perfil do museu, sabe? Como ficou evidente que não era, essas baixas da década de 1980 representam transferências de acervos, por exemplo, algumas doações de famílias nas décadas de 1940 e 1950 eram compostas por insígnias, medalhas francesas de escritores, militares, mobiliário... Então a Pinacoteca recebia o conjunto completo. Na década de 1980 algumas coisas foram para Museu da Casa Brasileira, Museu Militar etc. e pela documentação do acervo dá para perceber que o acervo foi revisitado nessa década, vale lembrar que o único catálogo geral do museu publicado é de 1988. A Aracy Amaral quando foi diretora do museu, regularizou a entrada de diversas obras que já estavam “depositadas” no museu, e isso ficou mais evidente no processo atual de revisão do acervo. Ela dedicou uma atenção especial, meio que para formalizar a incorporação de várias obras que já estavam guardadas aqui. Na minha opinião, na história da Pinacoteca aparece muito a influência de uma direção, sabe? De um interesse em cuidar de alguns aspectos da coleção, do museu como um todo.

C: Eu queria perguntar se talvez na [seção de] pesquisa, na divisão que você fala, se eles guardam reportagens de jornal, de revista com eles... no arquivo ou com vocês.

F: Não é na pesquisa, a biblioteca executa uma parte do trabalho de colecionar informações que saem em jornais e revistas, tipo um *clipping*, dos artistas que fazem parte do acervo e sobre o museu. Cada artista do acervo tem uma pasta na biblioteca onde eles vão guardando os convites, folders, impressos que eles recebem sobre o artista. Não só sobre as obras daquele artista que fazem parte do acervo do museu, mas sobre a trajetória dele. Artistas como o Lasar Segall, por exemplo, tem muitas pastas com material, catálogos antigos etc., boa parte doada pelo ex-diretor que também foi diretor do Museu Lasar Segall e devia ter isso em seu arquivo pessoal, preferindo deixar para o museu. Mas o núcleo de pesquisa da instituição chama “Núcleo de Pesquisa em Crítica e História da Arte”. Eles são os curadores da instituição. Tem uma curadora que é especialista em século XIX, tinha o curador de fotografia, tem o curador de gravura, tem curador de arte contemporânea etc. E os curadores trabalham fazendo pesquisas sobre o acervo e, a partir das pesquisas, eles fazem exposições e publicações, mas eles não tem um arquivo na sala deles. O que é produzido pela pesquisa da

MA

curadoria é destinado ao Centro de Documentação e Memória (CEDOC), Biblioteca Walter Wey ou, algumas vezes, para o Núcleo de Gestão Documental do Acervo, quando precisa ficar arquivado junto à ficha catalográfica ou cópia do processo de aquisição.

C: O *clipping* quem faz então é o bibliotecário?

F: Acho que é a biblioteca que está cuidando de fazer toda essa coleta de informações que saem a respeito do museu, mas acredito que o Núcleo de Comunicação também. São três acervos, tanto para nós quanto para a Secretaria, somos tratados como acervo museológico, acervo bibliográfico e acervo arquivístico. O acervo arquivístico, responsabilidade do CEDOC, guarda toda a memória da instituição e fundos específicos de artistas do acervo, ex-diretores etc., por exemplo, e o livro de tombo mais antigo que a gente tem fica lá. As vezes recebemos a doação de alguma obra e junto os documentos sobre determinado artista, por exemplo, a Gabriela está fazendo um mestrado sobre o Virgílio Maurício e o Cedoc recebeu da família todo o arquivo do artista. Então vai um pouco além de colecionar a trajetória institucional. A biblioteca tem um acervo especial também, por exemplo, alguns itens que pertenceram à Tarsila do Amaral estão lá, porque a família doou um conjunto bem significativo de desenhos, cadernos e até objetos que pertenceram à Tarsila ao museu quando ela faleceu. Quando a Aracy Amaral foi diretora, esse conjunto já estava no museu e ela regularizou a a entrada dos documentos. Voltando um pouco ao acervo museológico, nós estamos fazendo a revisão da catalogação do acervo. Então, quando a gente termina de fazer a revisão de uma obra, uma ficha catalográfica nova preparada durante a revisão é anexada às fichas mais antigas. Nós decidimos as obras que serão revisadas por lote. Por exemplo, se você escolher cinquenta obras na reserva técnica que estão colocadas no mesmo trainel, necessariamente não vai ser um trabalho tão ágil para o processo de revisão. Vai ser um trabalho fácil de revisão lá na reserva técnica, mas para a parte de documentação, você talvez tenha que buscar cinquenta processos de aquisição distintos e o histórico de cinquenta obras que não tem conexão alguma entre elas. Então, para tornar essa revisão mais ágil e coesa, a equipe prefere trabalhar escolhendo um conjunto de obras relacionadas do ponto de vista da documentação, sempre que possível, porque às vezes a gente precisa trabalhar de uma outra forma. E aquela ficha catalográfica que você viu, o modelo dela saiu da ficha de revisão criada durante um projeto financiado pela FAPESP realizado no museu.

C: É baseada na do Donato que tem 73 campos?

F: Ela é “semi” baseada no Donato. Contém os campos do Donato que nós utilizamos, porque vários campos do Donato não se aplicam para nós. Durante o projeto financiado pela FAPESP, que começou em agosto de 2011 e durou um ano, nós chegamos e não tinha uma ficha catalográfica que dialogasse com os campos utilizados do Donato. Essa aqui era a ficha que em 2011 e até março de 2013 estava sendo utilizada para catalogar as obras. Essa ficha era de 2004 mais ou menos. Essa ficha não tem a forma do Donato, não faz as mesmas perguntas, não tem a mesma terminologia. Foi implementada, acredito, por uma ex-funcionária que veio trabalhar na coleção Brasileira que depois foi doada ao museu pela Fundação Estudar. Ela implementou isso, porque era pior ainda antes de 2004, a ficha de base era uma fotocópia de um modelo da década de 1980. Era uma xerox mesmo! E aí ela implementou essa, que já foi um super avanço, mas que não tinha muita relação com o Donato.

C: E ficava no computador também, não?

F: No Donato também, mas eram preenchidos menos campos do que hoje são preenchidos por nós. Em 2008, teve um projeto coordenado pela Ana Paula Nascimento, uma ex-funcionária da instituição que tinha um super cuidado com a coleção e que conseguiu voluntárias, estudantes de graduação, para transpor o que estava nas fichas em papel antigas para o Donato. Ela orientou o trabalho, mas não teve como estabelecer uma padronização das informações. As informações das obras não foram verificadas por completo, as obras não foram vistas e comparadas com as informações das fichas. Foi um super, super esforço de transferir tudo o que estava aqui para o Donato, mas de 2008 até 2011, o Donato foi pouco conferido. O pessoal que trabalhava aqui continuou inserindo as informações das obras no Donato, mas sem uma metodologia, sem um manual de catalogação, sem aplicação de um vocabulário para preenchimento das informações.

C: Este manual vocês não usavam, que é do Donato mesmo?

F: Eu não sei te responder, Camila, eu acho que de alguma forma eles usavam. Pelo que a gente encontra na revisão, dependia muito de quem inseria as informações, sabe?

C: Entendi.

F: Quando chegamos em 2011 não tinha uma ficha para trabalhar na revisão e como não estávamos trabalhando neste núcleo, mas no núcleo de Pesquisa, existia uma certa autonomia para criar a nossa metodologia. A primeira coisa que eu imaginei foi “Bom, já que o nosso objetivo vai ser corrigir o Donato, então vamos fazer uma ficha que mimetize os campos que nós vamos usar do Donato”. E aí foi criada uma versão em que até a distribuição das páginas tem a ver com a distribuição das abas de preenchimento do Donato. Li o manual do Donato e complementei “para preencher a data será assim, para preencher isso será assim, usamos caixa alta, caixa baixa, colchetes etc.”. Fiz isso para começarmos o trabalho de revisão da catalogação e depois parei de elaborar esse manual de catalogação que agora está sendo consolidado pela Gabriela, que está ajustando, implementando e melhorando o nosso manual. Quando terminou o projeto da Fapesp, nós corrigimos os registros das obras revisadas no Donato, mas esse resultado não se reverteu aqui dentro do núcleo para as fichas catalográficas antigas. Parte da documentação não recebeu o material produzido pelo projeto Fapesp, mas só recebeu as informações publicadas digitalmente. Em março de 2013, quando eu cheguei para trabalhar no núcleo após ter sido integrante do projeto da Fapesp, imprimimos fichas de todos os registros corrigidos no Donato e anexamos às fichas catalográficas antigas para ter a informação atualizada. Nós também temos um inventário geral do acervo em arquivo *Word*, que é uma outra forma de resgatar as informações. Eu confio no Donato, mas também é bom ter outra ferramenta... enfim. Hoje, quando revisamos uma obra, guardamos junto à ficha catalográfica antiga a ficha de revisão e uma versão impressa do registro corrido e publicado no Donato. Esses dois documentos vão estar aqui dentro [da pasta] e a pesquisadora ainda vai ter que corrigir as informações no banco de dados da Secretaria e também no inventário em *Word*.

C: No *Word*?

F: No *Word*. O único lugar onde a gente não faz as alterações da revisão é no livro de tombo. O livro de tombo é algo histórico que a gente mantém, mas as informações não são atualizadas lá. Tem que olhar para as fichas e para a base de dados.

C: Posso olhar? [A ficha de revisão]

F: Claro.

C: É a lápis ou caneta preta?

F: É lápis, grafite.

C: Aqui é a mesma pessoa que dá esse visto?

F: É. Ela faz a conferência. Ela deve estar colocando no Donato e vai “ticando” que já passou por aquela informação.

C: Eu gostaria depois que você me mostrasse aquele *PDF* dos materiais.

C: A maioria dos campos são abertos? Não tem uma lista para escolher? [No banco de dados].

F: A maioria dos campos são abertos, textuais. Vamos fazer assim, te mostro aqui, te mostro uma ficha nova e a gente senta no computador e te mostro o Donato.

C: Ok.

F: É um trabalho bem exaustivo esse nível de detalhamento do trabalho que contempla ir à reserva técnica, abrir as caixas, rever todas as partes de uma determinada obra, fotografar... Tem todo um trabalho de recriar a obra de uma forma descritiva, entender e dar conta de todos os elementos. É muito legal, é admirável a dedicação da equipe com a parte da documentação também, porque tem muita informação de como determinadas obras chegaram que é difícil de encontrar, então também é bem exaustivo. Vou pegar um exemplo de uma ficha de uma obra recentemente adquirida, que não foi uma doação, mas uma incorporação. Este era um desenho que estava na pasta da artista Judith Lauand na biblioteca. Ela enviou em determinado momento o desenho para o museu e naquele momento ele foi entendido como um documento da artista que ficou na pasta. Como a biblioteca foi reorganizada em 2006, depois que o Marcelo Araújo entrou e criou áreas específicas, antes a biblioteca era misturada ao que hoje é o CEDOC...

C: A iniciativa foi dele...

F: A iniciativa foi dele... de organizar a instituição dessa forma. Então, teve a criação do Cedoc e com a criação do Cedoc, a biblioteca também foi reorganizada. Foi preciso entender o que da biblioteca era para ser do Cedoc, fizeram um levantamento e começou esse trânsito. Ao revisitar os arquivos descobriram itens que estavam nos lugares errados, digamos assim. E esse desenho, por exemplo, estava na biblioteca. O desenho veio para o acervo museológico.

F: Hoje a ficha que te mostrei é impressa num papel mais grosso com uma qualidade melhor. A gente sempre escreve a grafite. Tem uma coisa que eu acho um ponto fraco nosso que eu não sei muito bem como resolver. Essas fichas aqui tem a imagem impressa, certo? Tinha todo um problema de temporalidade, produção das fichas por causa da imagem. Então para resolver esse problema a gente começou a pensar que a imagem pode ser impressa separadamente da ficha, para não ser um impedimento e um atraso no trabalho o fato de precisar imprimir uma ficha com imagem, porque às vezes a gente está olhando para uma obra apenas, mas às vezes são lotes com 154 obras com fichas para fazer.

F: Esse aqui foi um processo de incorporação, foi aberto na Secretaria e a incorporação foi aprovada no *Diário Oficial do Estado* no dia 23 de outubro de 2014. Quando abrimos o processo formal nós já tínhamos atribuído o Registro Museológico à obra que é esse aqui. Ela já tinha a ficha, só ficou mesmo aguardando a informação do número de processo e a data de aquisição que veio da Secretaria. Aqui ficou a data em que ela foi aprovada pelo Conselho de Orientação Artística, quando o Conselho determina que “sim, pode entrar para o acervo”. E esta é a data em que ela foi entregue para nós fisicamente. A obra estava na biblioteca, mas ela só foi entregue da biblioteca para o acervo museológico nesta data aqui. Data de aquisição então é da publicação no *Diário Oficial*. Nós tentamos deixar registradas as informações sobre todas as datas decisórias. O número do processo a Secretaria informa quase no final, no momento da finalização do processo que corre por lá. E aqui registramos o valor atribuído. Quando abrimos o processo de aquisição na Secretaria mas ainda não temos o aceite oficial, nós preenchemos os dados da obra no Donato mas colocamos a ficha “em catalogação” que é para quem fizer a pesquisa não ter um acesso imediato, uma vez que a aquisição não está finalizada. A ficha está feita, é possível imprimir, mas ela ainda não está acessível para consulta. Fazemos isso porque os dados do acervo museológico publicados no website do museu são alimentados pelas informações publicadas do Donato. Como tudo que está com o status de “publicado” sobe para o website, não podemos correr o risco de publicar uma obra que ainda não é do acervo.

C: É automático?

F: Não é automático. É atualizado uma vez por mês pelo responsável pelo Núcleo de Tecnologia da Informação.

C: É rápido, então. Achei que pegasse todas as informações, copiava e colava.

F: Ainda bem, porque se as pesquisadoras corrigem algo na revisão e quando o website é atualizado os dados são corrigidos no ambiente online também. Então, essa é uma ficha de obra e no dia 23 de outubro a obra foi oficialmente incorporada.

C: Já vou aproveitar para perguntar. Neste caso, ela é uma artista só, tem casos de mais de um artista?

F: Tem.

C: E aí preenche no mesmo campo?

F: O autor tem uma aba específica no Donato e é um vocabulário controlado. Para você conseguir associar o autor à uma obra, você precisa ter criado o autor antes.

C: Com dois autores... associa os dois?

F: Associa os dois. Pode ter quantos autores... a gente já chegou a associar... deixa eu pensar... 22 autores para uma mesma obra. Álbum de gravura, por exemplo, nós creditamos a autoria do álbum à todos os artistas. Só houve uma exceção e foi um álbum com 174 artistas que era um pouco diferente, uma edição e compilação de duas artistas. Então elas entraram como as autoras principais porque o projeto era delas. Mas o Donato aceita vários autores para uma mesma obra e o Donato até organiza hierarquicamente.

C: Você tinha comentado sobre os materiais e técnicas que seria interessante separá-los, mas vocês não adotam isso ainda... é só uma ideia...

F: A Gabriela está fazendo a consolidação do manual de catalogação. Ela e a Indrani participaram juntas de um seminário no MAC-USP e vieram com uma ideia muito legal aplicada do Reina Sofia. A gente vai ver se é viável aqui porque é muito legal mesmo. É diferenciar informações dos materiais que são utilizadas para legenda da obra na exposição daquilo que foi entregue como obra, porque tem muita obra de arte contemporânea, por exemplo, que precisa da aquisição de alguns equipamentos para funcionar...

C: Dois tipos de campo para materiais...

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'FMA', is located in the bottom right corner of the page.

MAC

F: A gente está pensando em três formas de descrever ((risos)), mas é uma tentativa. A Gabriela está organizando as ideias para uma discussão nossa. Se for viável, a gente começa a implementar nas fichas catalográficas mas, como falei, é muito difícil tomar algumas decisões quando a gente já está no meio do caminho de um processo. O material e a técnica hoje são um campo só no Donato. Esse foi um campo que até então a gente nunca tinha pensado em problematizar demais, a não ser no manual. Mas algumas obras do acervo estão problematizando muito o campo. A gente está vendo que está difícil trabalhar dessa forma, principalmente porque está entrando muita obra de arte contemporânea. O desenho da Judith é uma obra simples, uma pintura, uma escultura do século XIX também, até a metade do século XX, vá lá, mas a partir daí é mais complicado.

C: Eu estava vendo também um texto de Brasília, acho, que o Donato tem... um campo montagem...

F: Tem um campo “Montagem” no Donato.

C: Talvez auxiliaria no material, no caso.

F: A gente utiliza para algumas obras, mas esse campo montagem tem um problema, quando a gente extrai uma ficha completa da obra, ele não aparece.

C: Ela fala no texto também.

F: Fala? Que bom! É horrível. Você tem um campo que você não recupera. Então é complicado. Vou te mostrar o Donato. A gente pode pegar qualquer obra mesmo.

F: Lá no MASP, quantas pessoas trabalham na parte de catalogação? Eles cuidam da aquisição também? Queria muito visitar o museu para entender como eles fazem as aquisições quando não é neste modelo de gestão da Pinacoteca. Quais são as formalidades todas para entrar no registro deles?

F: Aqui é uma ficha para preenchimento. Abrimos para alterar os dados da obra da Judith Lauand. Aqui foi implementado pelo projeto FAPESP, campo revisado: “sim” ou “não”. As obras que nunca foram abertas vão estar sem identificação de revisão. Quando eu entro em algum registro de obra não revisada que precisa ser alterado por alguma razão sem que a obra

seja totalmente corrigida, eu seleciono o status de revisada “não”. Quando o nosso trabalho de revisão termina nós colocamos o status de revisada “sim”.

C: Que é quando o sistema já puxa... ou não?

F: Não. Ele puxa daqui, do status de “publicada”. Vamos fazer o seguinte, vou entrar de outro jeito para você ver. Tem várias formas de entrar no sistema. Todo mundo que trabalha no núcleo tem acesso a quase todas as funcionalidades, mas eu tenho algumas mais. Todo mundo tem bastante autonomia.

C: Mas de todo modo aparece quem fez a alteração.

F: Aparece, isso é super bom. E dá até para extrair alguns relatórios em *Excel* pelo nome de quem fez a alteração.

F: Vou colocá-la como “publicada” e a obra vai aparecer. Agora vou voltar para aquele modelo simples que não mexe com a forma de publicação. Então, aqui ela está revisada, tem todos os campos. “Título para a etiqueta” é automático. Nós utilizamos todos esses campos, eventualmente “editor”, quando se trata de uma gravura ou alguma obra que tem características para ter um editor. “Número de edição” é a tiragem. Nós mantivemos a terminologia do próprio manual do Donato. A “pesquisa” é um campo que permite inclusão de texto e colocamos nela as informações que precisam de uma explicação. Se tem uma alteração de título da obra, por exemplo, justificamos aqui e registramos os títulos anteriores. Se alguém checa a ficha catalográfica e lê que o título é “Flores” mas agora no Donato está como “Vaso de flores”, tem que ter uma justificativa e menção ao título anterior para não gerar dúvida. A ideia é explicar as decisões tomadas para a pessoa não ter que pesquisar tudo novamente.

C: Quando vocês pesquisam consegue recuperar por “Flores”?

F: Não diretamente. Vai recuperar só pelo título atual ou fazendo uma busca pela palavra “Flores” no campo “Pesquisa”. Tem uma regra para o campo “Pesquisa”, quando tratamos de um assunto, por exemplo, forma de aquisição, colocamos um hífen seguido do nome do campo a que vamos fazer menção e depois o texto que explica algo sobre as informações publicadas naquele campo. Para “Data de aquisição”, agora é regra anotar qual é a origem

dela, se corresponde à publicação no *Diário Oficial do Estado* ou contrato de compra, por exemplo. Tem que explicar que data é essa, senão a gente vai ter que pesquisar muito para saber no futuro. “Temas” é um campo de vocabulário controlado que já veio junto com o Donato e que não utilizamos. Aqui são as formas de aquisição e aqui o nome do doador ou vendedor. O Donato faz a junção de dois campos para formar a informação de procedência. Aqui vem o número de processo. O “valor de compra” é o valor que foi atribuído à obra como patrimônio no momento de sua aquisição.

C: Quem faz a avaliação é um funcionário daqui?

F: Parcialmente e com a curadoria, consultando catálogos de leilão e galerias. “Ex-proprietário” a gente preenche, “Valor de seguro” também. Sobra o campo “Localização”, não fazemos aqui neste núcleo o controle da movimentação física da obra, quem cuida disso é o pessoal do Núcleo de Conservação e Restauro a partir das necessidades das obras. O vocabulário controlado de localização foi alterado da versão original para dar conta do nosso espaço físico, mas ele não é muito utilizado pela equipe responsável, que prefere utilizar um sistema próprio em *Excel*.

C: Funciona.

F: Funciona muito. Nós não preenchemos o campo “Observação”, pois é um campo que foi muito utilizado no projeto de 2008 que eu comentei. A gente sempre considera o que foi escrito nele pois foi o lugar que o pessoal voluntário de 2008 utilizou para anotar informações que não tinham campo próprio.

C: Ele é recuperável... como o campo “Pesquisa”?

F: Sim. No modo de ficha completa que eu te mostrei ele aparece. O campo “Texto para etiqueta” tem sido usado para créditos específicos. Às vezes, uma doação é feita por determinada pessoa que quer creditar outra pessoa. Exemplo simples: a filha recebeu tal obra da mãe e doou legalmente ao museu, mas quer prestar homenagem à mãe e na legenda da exposição deve aparecer o nome da mãe, e não o da filha que foi a doadora legal. Então no campo do doador nós registramos o nome da doadora legal e neste campo o crédito da doação

que deverá ser utilizado na etiqueta da obra. Tem também o campo “Parte”, pois uma obra pode ter inúmeras partes e informações bem ligadas ao objeto, como assinaturas, inscrições, marcas...

C: Que não entra na revisão catalográfica, são só aqueles pontos principais que você disse, aqueles sete...

F: Entra. Estes são os campos “Assinatura” e “Outras inscrições” e temos regras para o preenchimento que foram criadas por nós. Tudo o que não está no manual oficial do Donato, nós que criamos.

C: Essas regras estão no papel?

F: Essas regras estão em um documento *Word* que é o que a Gabriela está organizando agora para consolidar o manual de catalogação. Vou te mostrar para você melhor visualizar. Tem uma pasta compartilhada e os nossos manuais ficam lá. Todo mundo que entra para trabalhar ou estagiar aqui, precisa ler estes documentos.

C: É importante ter [o manual].

F: É importante. É um pouco árido e difícil de fazer. Leva um tempo para implementar e atualizar para o momento onde nós estamos agora. Esse aqui que eu te mostrei foi feito no contexto do projeto FAPESP, em 2011-2012.

C: Só para dar uma olhada [na pasta compartilhada].

F: A “Autoria” é aquele momento que eu te falei em que a gente pode atribuir mais autores. Em “Hierarquia” você coloca se é um “1”, “2” ou “3”, e se é atribuída ou não. Aí você pode atribuir, por exemplo, dois autores para uma mesma obra. A gente vai ver agora o banco [de dados] da Secretaria. Para começar, para o banco da Secretaria, diferente do Donato em que cada um tem um *login*, o da Secretaria tem um login só para ser utilizado por toda a equipe. Então a gente vai tentar achar a obra da Judith Lauand, tá? A obra da Judith ainda não recebeu um número de patrimônio. Para as obras que ainda não tem o número de patrimônio – o banco da Secretaria está organizado por número de patrimônio – é recomendado que seja utilizado o RM antecedido por PIN e o número zero. Apareceu a obra da Judith e essa é a ficha da obra no banco da Secretaria. Como o banco foi pensado para todos os museus da Secretaria, as

tipologias de acervo são variadas, tem mobiliário, indumentária, fotografia, Revolução de 1932 etc... mas o nosso sempre é Artes plásticas. A categoria não tem vocabulário controlado.

C: Você consegue ter acesso, nesse sistema, ao acervo de outros museus?

F: Não. Aqui em “Tipo de acervo” escolhemos museológico. Aqui é o número do processo, valor... Em “Outros números” nós registramos o RM. “Localização” a gente não preenche. Em “Responsáveis” entra o nome do autor da obra e o nome do responsável pela aquisição. “Inscrições”, “Publicações”, “Outras informações” acaba sendo um campo para registrar o nome de quem preencheu os dados da obra no banco. E aqui é a parte para colocar a imagem. Então esse é o banco da Secretaria!

C: Acho que o *Museu da Imigração* usa só esse.

F: Você queria ver [o documento sobre] os materiais e técnicas, não é? Ele foi totalmente criado por nós. Vale creditar especialmente uma pessoa que trabalhou no projeto FAPESP, a Priscila Junglos, e que tinha um conhecimento técnico muito amplo sobre materiais. Ela estudou Artes plásticas, tinha sido ajudante de ceramista, trabalhado em ateliê de gravura, feito cursos extracurriculares de processos fotográficos do século XIX, era o tipo de profissional excepcional. No projeto Fapesp, pensamos em criar uma tabela em Excel para registrar os materiais que estavam sendo utilizados para poder usar sempre uma mesma palavra para determinado material, isso era uma preocupação. A Priscila criou esse manual onde registrava explicações técnicas e instruções gerais para utilização do manual. Muito legal. O manual circulou para as várias equipes de museu. Desde então, no processo de revisão e de entrada de obras no acervo, surgiram as obras de arte contemporânea que problematizam muito os materiais. Para mim, na catalogação, a descrição dos materiais é a parte mais complicada. Hoje, a Indrani que também é formada em Artes plásticas está atualizando o documento, porque a Gabriela vem da História e eu estou tendo que deixar de fazer a catalogação e revisão para cuidar de outros assuntos aqui dentro, como a aquisição de obras. A atividade de revisão da catalogação está com elas que são as pessoas que olham para as obras diariamente, que se preocupam em catalogar e resolver problemas de descrição e que, por isso, podem dar as melhores soluções. Eu questiono e coordeno os trabalhos, mas não estou mais na linha de frente da revisão.

C: Então vocês usam esse manual...

F: Nós usamos para o acervo do museu, mas para as exposições temporárias com obras de outras coleções ele nem sempre é utilizado, porque a curadoria precisa preparar as legendas, ou as publicações, antes da chegada das obras, aí eles ficam fazendo um super esforço para seguir esse padrão mas as informações completas nem sempre são fornecidas pelos proprietários das obras que participam das exposições. Às vezes, um artista ou a família do artista não quer que seja utilizado um termo utilizado por nós, então existe o bom senso também e respeitamos decisões que ocorrem fora do museu. Para as obras do acervo que são expostas no museu ou fora nós controlamos a qualidade da informação, mas para as exposições temporárias as nossas regras são recomendações, para não gerar conflitos desnecessários. Por exemplo, para a exposição do Leonilson é importante colocar na legenda da obra que o tecido é um tule. Para nós, tecido é apenas tecido e qualquer informação mais detalhada sobre o tipo de tecido é registrada em pesquisa. Vale observar que a equipe que faz a catalogação não é a mesma da conservação e do restauro, nós não somos especialistas em materiais e precisamos dar um tratamento igualitário às obras. A gente parte do princípio que tem que documentar todas as obras, então, se a gente não consegue identificar todas as madeiras, todos os tipos de metal existentes, todos os tipos de tecido, todos os tipos de papel, a gente vai trabalhar com uma forma única de informação, mais genérica e abrangente. As informações complementares que podem ser obtidas pelo conservador ou pelo artista, por uma marca d'água no papel etc., tudo isso entra como informação complementar. Essa é uma decisão tomada, porque não conseguiríamos produzir a quantidade de trabalho esperada em tempo hábil de outro modo.

C: Você conhece o vocabulário AAT de arquitetura e artes? Tem um projeto de traduzi-lo para o português.

F: Não.

C: É do Getty.

F: Ah sei, eles tem várias tipos de vocabulários, né.

C: A formação [da equipe] é em história...

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'ma'.

F: Algumas pessoas são formadas em História, Artes plásticas... As estagiárias estudam História da arte e Crítica e curadoria. Temos privilegiado pessoas com repertório em Artes, mesmo quando graduadas em História.

C: Vocês preenchem os dois bancos ao mesmo tempo?

F: Ao mesmo tempo. Tanto para as obras que entram quanto para obras que estão sendo revisadas...

C: É a mesma pessoa que faz? A Gabriela, no caso.

F: E a Indrani, a Juli e a Olivia, às vezes eu também. A obra da Judith Lauand, por exemplo, eu que coloquei nos dois bancos. Tudo depende das tarefas que estão em curso e quem tem maior disponibilidade. Em algumas semanas, eu tenho menos atribuições de aquisição e posso fazer também a parte da catalogação, mas a minha dedicação ao tema é menor do que as outras quatro.

C: Você e a sua equipe participam de eventos da área... No caso, no MAC você disse que elas participaram, e se tem instituições que colaboram com vocês.

F: Sim. Nos preocupamos bastante em participar porque agregam informação e conhecimento à equipe e aos trabalhos. Segmentamos as participações conforme o assunto e atividade desempenhada por cada um aqui dentro. Também trocamos muito com outros colaboradores de outros núcleos do museu, por exemplo, o Gabriel [Gabriel Moore Bevilacqua, atuou no Cedoc da Pinacoteca do Estado de São Paulo] foi uma grande perda porque era alguém que trazia muita informação para nós. O que acontece bastante também é pessoas de fora buscando informações conosco mas, por enquanto, eu diria que ainda estamos colocando ordem na casa. Eu entrei em março de 2013 e estamos definindo procedimentos que não existiam, estamos em desenvolvimento aqui. O núcleo foi um pouco negligenciado ao longo dos anos, tanto pelo baixo número de pessoas trabalhando aqui antes, apenas duas, como pelo entendimento de quais eram as suas atribuições, algo que está ficando muito mais claro agora. Negligenciado, acho também, porque o trabalho com documentação museológica está sendo

melhor definido só agora. É a minha percepção depois de participar de alguns encontros da área e ver como outros profissionais também enfrentam dificuldades nos outros museus.

C: Pelo mestrado, vejo que política de documentação museológica inexistente. É mais a iniciativa de quem trabalha no local mesmo. A equipe participou do Cidoc?

F: Participamos eu e o Rafael. As pesquisadoras tem buscado encontros mais focados em catalogação mesmo.

C: O que você achou do Cidoc? Você acha que dá para implantar o que eles disseram?

F: Acho que sim. Acho importante ter esse tipo de curso. Para mim, o que aprendi no curso do ano passado e deste ano foi super revelador de como algumas práticas são simples e podem ser implementadas sem maiores dificuldades. Depois de fazer neste segundo ano, eu trouxe, mas não vou conseguir dar exemplos, um pouco para a prática, sabe? Algumas preocupações novas começam a surgir, como garantir um registro seguro que não seja só digital e outras questões.

C: Vocês fazem *backup*?

F: Está tudo na rede compartilhada que é objeto de backup pelo núcleo de Tecnologia da Informação. Você está perguntando do banco ou dos nossos arquivos compartilhados, por exemplo?

C: Do banco. Os dados do banco.

F: Sim, é feito pelo núcleo de Tecnologia da Informação. Eu não tenho muito controle, mas eles fazem.

C: Anualmente?

F: Acho que muito mais que anualmente. Tenho que investigar. Eu sei que é feito. E eu faço dos nossos arquivos compartilhados.

C: Como daqueles manuais.

F: É, dos manuais. A gente tem uma pasta que é compartilhada entre todos, mas eu tenho uma pasta que é só minha onde faço backups periódicos e que está na rede também. Apesar de todo mundo trabalhar, a responsabilidade pela coerência e por avaliar o trabalho que está sendo feito é minha. Eu sempre confiro o que está sendo feito pela equipe. Eu faço pequenos

testes por amostragem para ver se tem algum problema, principalmente, para a produção das estagiárias, eu sempre reviso o que elas fazem, o que é um duplo trabalho, porque se elas catalogam quinze obras eu revejo as quinze obras.

C: O *backup* é no servidor...?

F: Eu guardo no servidor. O T.I. garante que é seguro porque está no espaço da rede. O nosso inventário em documento *Word* é semanalmente copiado por mim. Também temos uma tabela dos processos que estão em aberto em *Excel* listando todos os documentos, eu também faço *backup* semanal da tabela. Porque tem a prestação de contas da aquisição, para além da catalogação.

C: Quem solicita os dados do banco de dados?

F: Com bastante frequência os núcleos de Comunicação e o Educativo. Os nossos três maiores consultentes são a Pesquisa (curadoria), o Educativo e a Comunicação. E, desculpa, não posso esquecer deles: o Restauro!

C: Vocês têm acesso aos dados que o restauro faz no *Excel*?

F: Temos. A comunicação entre nós é bem alinhada.

C: A documentação retrospectiva... inclusive as baixas... são guardadas?

F: Sim.

C: Agora a última pergunta... Esses dados você falou no GT, é isso mesmo? 13% antes e 27% agora [porcentagem de obras que tiveram a sua catalogação revisada]

F: Eu diria “mais ou menos” porque era treze vírgula alguma coisa.

C: Aproximadamente.

C: O Donato começa a ser usado em 2008, isso? O Gabriel comentou... [no GT].

F: Então... o Gabriel [Moore Bevilacqua] comentou que foi em 2008? O Gabriel sabe mais do que eu sobre a implantação do Donato. Eu sei que data de 2008 essa grande força tarefa para

preencher o Donato a partir das fichas, mas eu acho que algumas experiências são anteriores à 2008, mas eu não sei exatamente.

C: São aproximadamente... [o total de obras].

F: 10 mil obras, aproximadamente.

F: Eu só faria uma distinção: somos em sete pessoas, mas cinco são profissionais efetivos e dois são estagiários. Infelizmente, os estagiários são incríveis e dedicados, mas não ficam por muito tempo.

C: Estagiário já existia antes, já tinha sempre duas pessoas auxiliando.

F: Sim, só que a equipe efetiva era menor, eram dois efetivos e dois estagiários, quatro no total.

C: A Keiko e o Rafael eles fazem outro tipo de atividade que não é a documentação?

F: Que não é a revisão e não é a catalogação. A Keiko cuida dos empréstimos de obra do acervo e solicitações de uso de imagem, internas e externas. Ela prepara a legenda, verifica o arquivo, prepara as autorizações, e a gestão de empréstimo é, eu diria, bastante burocrática. Para emprestarmos uma obra para terceiros temos que abrir um processo na Secretaria. Só emprestamos a obra depois de emitida uma autorização da Secretaria e a Keiko faz toda essa gestão junto aos solicitantes e a Secretaria. Além da coordenação e acompanhamento de todas as atividades de catalogação, revisão, empréstimo e uso de imagem, eu cuido especialmente das aquisições e dos comodatos e conto apenas com o apoio do Rafael nessas duas últimas frentes. Temos que fazer muitos ofícios, ele também me ajudou a estabelecer diversos documentos de controle das nossas atividades, porque temos que prestar contas o tempo todo,

além dele cuidar da edição das fotografias das obras. O Rafael executa levantamentos apurados dos documentos que temos arquivados. Ele também faz o controle do acesso às fichas catalográficas e assiste as meninas na revisão. Ele é assistente de pesquisa. Mas acho que aí vem aquela coisa da personalidade que se sobrepõe às atribuições, sabe? Sempre ganhamos quando temos profissionais com personalidade que também agregam, sabe? Ele é super interessado em genealogia, então quando não encontramos informações de um artista, ele consegue.

C: Num mundo ideal você continuaria usando o Donato, você pensaria em adquirir, comprar um [banco de dados]. Sem ter que pensar no gasto. Você melhoraria o Donato? O que seria o ideal para você?

F: Melhoraria o Donato. Não abandonaria o Donato até a conclusão da revisão da catalogação. Não abandonaria de jeito nenhum o Donato até conseguir concluir o trabalho em curso, porque mudar de banco representa uma demanda intensa de trabalho e sabemos que não é apenas um processo automático, porque as informações precisam ser revisitadas e ajustadas para serem bem acomodadas em um novo banco. Então, eu não abandonaria o Donato por essa situação específica nossa que é de ter que cumprir o trabalho de revisão da catalogação. Acho que o Donato deixa a desejar em alguns controles, porque ele não faz a gestão do acervo, sabe? Se existisse um banco que pudesse concentrar as informações de aquisição, a gestão da coleção e a gestão da movimentação, seria ótimo.

C: Você tem a informação do Ibram de que ele pretende transformar o Donato em um sistema nacional para todos os museus usarem...

F: Eu sei disso por cima. Você acha que isso vai acontecer?

C: Acho que sim porque o Donato é um projeto do MNBA e está em processo de transferência para o Ibram... O Ibram está aprimorando o Donato para poder repassar...

F: Uma versão nova?

C: Sim. E eles tem um núcleo de arquitetura da informação que está trabalhando com isso...

MA

F: Eles tem um horizonte? Uma data de lançamento?

C: Não. Eles tem um projeto chamado *Acervo em Rede*... fazem um cadastro de todos os museus e dos acervos... foi feito aqui?

F: Desde 2013, não. Não sei se antes. Mas não tenho conhecimento disso.

C: São mais informações básicas... seria um inventário nacional para ficar num portal e depois seriam acrescentados os dados específicos dos acervos de todos os museus do país.

F: Isso me lembra um pouco o Joconde, uma base de consulta de obras dos museus públicos de toda a França. Usamos bastante para pesquisar, agora menos porque estamos revisando mais obras de artistas brasileiros.

C: Para terminar, quais suas experiências anteriores antes da Pinacoteca.

F: Sou graduada em Artes plásticas e, desde a graduação trabalho com curadores. Eu fui assistente da curadora Ana Paula Cohen em um projeto chamado *Istmo - Arquivo Flexível* no espaço da Galeria Vermelho, uma espécie de biblioteca e arquivo para obras de arte que precisam de uma outra relação, mais próxima, diferente daquela do espaço convencional expositivo. Esse projeto durou um ano e meio, mais ou menos. Eu também fiz alguns estágios na época da faculdade, como no SESC Pompéia por dois anos e passei por algumas tentativas de produzir a minha própria arte. Trabalhando com a Ana, eu fui assistente curatorial da 28ª Bienal em 2008, que foi uma mostra que trouxe a história institucional e o arquivo da instituição como assunto da exposição. Foi um primeiro contato com essa parte de documentação. Eram três assistentes curatoriais e eu fiquei cuidando do desenvolvimento do website e do conteúdo dele. O website tinha uma estrutura que refletia o conceito geral da mostra. Depois dessa experiência, eu fui trabalhar com outro curador, o Adriano Pedrosa, que agora vai ser diretor do Masp. Eu era assistente dele e fazia meio que de tudo. Ao mesmo tempo, eu trabalhei em um projeto da Ana Belluzzo para o evento *Europalia* em 2011, e lá também era um pouco catalogar as obras que ela estava pensando em levar para a exposição. Eu trabalhei concomitantemente com o Antoni Muntadas em um projeto de pesquisa que ele

MAC

fez para uma exposição individual na Pinacoteca em 2012. O Muntadas trabalha muito com contextos locais e ele queria falar sobre Alphaville e o processo de *gentrificação* da cidade. Comecei a fazer essa pesquisa pra ele. Depois, participei como pesquisadora e supervisora do projeto financiado pela FAPESP aqui na Pinacoteca, que deu origem ao trabalho que fazemos agora e que era uma preocupação muito grande do Ivo Mesquita, que é o atual Diretor Técnico do museu e que batalhou bastante para ampliar o setor de catalogação, onde trabalho agora. Em 2013, fui contratada pelo museu, após passar por um processo seletivo para a vaga de Pesquisador Pleno no núcleo de documentação, que era uma vaga nova.

C: Obrigada.

- Fim da versão autorizada de 19 de janeiro de 2015.

São Paulo, 20 de janeiro de 2015

Fernanda D'Agostino

Assinatura do entrevistado

RG 32.209.249-8

Apêndice B.3 - Entrevista com Laura Abreu, do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro

Figura 47 - Termo de autorização de Laura Abreu

MAC

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Termo de autorização do direito de uso a título gratuito de entrevista transcrita

Autorizo o direito de uso e a publicação, sem fins lucrativos, pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e pela discente Camila Aparecida da Silva do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, da entrevista na íntegra cedida em 06 de Novembro de 2014 para a pesquisa de mestrado da referida discente.

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2015

Laura Abreu

Assinatura do entrevistado

RG 04483025-5 IFP

Rio de Janeiro, 06 de novembro de 2014.

Entrevista com Laura Abreu, curadora da coleção de gravura do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Transcrição

L: Laura Abreu

C: Camila

C: Meu nome é Camila, eu sou do curso de Museologia, não sei se você tem as informações do curso... L: Não, não...

C:... Interunidades em Museologia oferecido pelos museus da USP que é o MAC, o MAE, o Museu de Zoologia e o Museu Paulista. A minha pesquisa é sobre a documentação do MAC, o Museu de Arte Contemporânea da USP e a minha orientadora é a Profa. Ana Magalhães. Então, eu estudo sobre documentação em museus de arte em geral e o estudo de caso é sobre o MAC. Lá eles usam o Access pra fazer a catalogação...

L: O programa é desenvolvido no Access?

C: No Access, por uma funcionária do próprio MAC chamada Cristina Cabral, desde 1986...

L: Ah tá.

C: Eu fiz entrevista no Masp que usa o Donato, na Pinacoteca do Estado de São Paulo também e agora vocês.

L: Que ótimo!

C: Então eu queria saber um pouco sobre a ficha. O questionário é o mesmo que eu usei com o Gilson e algumas perguntas a gente direcionou para você, acho que fica mais fácil. Tem uma aluna da UnB acho que entrevistou vocês.

L: É. Já tem um tempo que ela esteve aqui. Está até na internet o trabalho dela.

C: Sim. Ana Paula?

L: Acho que Ana Paula. Ela esteve aqui um tempinho atrás.

C: No ano passado?

L: Ano passado?

C: 2013... Sobre o Donato.

L: Foi sobre o Donato.

C: Posso colocar aqui em cima?

L: Fica à vontade, Camila. E você está onde?

C: Na Silva Jardim.

L: Silva Jardim é onde... Você tá na Praça Tiradentes.

C: Vou usar esse questionário. Ah, é essa ficha mesmo... Tem aproximadamente 24.000 itens no sistema, é isso mesmo?

L: Sim.

C: E no museu em geral?

L: Como assim?

C: As obras que não estão catalogadas.

L: Você tem ideia de como o acervo do museu foi formado? No que consiste o acervo daqui?

C: Pouco, pode falar.

L: Basicamente é um acervo de artes plásticas. Sua origem remonta a D. João VI... Você sabe um pouquinho da história do museu?

C: Um pouco, se você puder falar...

L: Quando D. João VI retorna a Portugal, em 1821, ele deixa no Brasil uma coleção. A gente conhece o trajeto por onde essa coleção passou antes de ir para a Academia Imperial de Belas Artes. E aí quando chega a Missão Francesa, Joachim Lebreton traz também uma pequena coleção pra servir de base pra criação da futura Academia. Então, com a criação da Academia de Belas Artes essa coleção se junta àquela deixada por D. João VI... Com a República a Academia recebe o nome de escola. O acervo da Academia foi formado então pelas obras vindas com a Missão, a coleção de D. João VI, o que foi produzido pelos alunos e envios de pensionistas. Os artistas que iam estudar lá fora (no exterior) tinham que enviar os seus trabalhos para a AIBA. Ainda tiveram algumas doações, aliás, muitas doações. Em 1937, o Museu Nacional de Belas Artes foi criado. E ele começou a funcionar aqui nesse prédio pra onde a Escola havia sido transferida. Quando a Missão vem pra cá e traz esse grupo de artistas incluindo o Grandjean de Montigny, primeiro arquiteto formado que o Brasil já teve e que vem com toda uma tradição do neoclássico, ele chega e vai servir ao Império. Ele projeta o prédio da Academia e ao longo dos anos ele vai elaborar alguns projetos de urbanização para a cidade do Rio de Janeiro, que era a capital do Império. Então ele planeja, por volta de 1841, na década de 40 do século XIX, um grande projeto... O Paço Imperial ia ser ampliado para abrigar o Palácio Imperial. Então ele planeja uma rua que viria lá da Praça XV e ia parar na Praça Tiradentes, onde é o Teatro São Caetano, o local de um antigo teatro. Também no entorno dessa praça seria construído o

Paço do Senado e a maior parte dos projetos do Grandjean de Montigny estão aqui no museu. E no outro lado dessa grande praça foi construída a Academia Imperial de Belas Artes... Teria sido um grande eixo importante da cidade, da vida política do Rio de Janeiro, do Brasil, naquela época. Então é ali é que vão estar reunidas as obras que faziam parte da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes. Acontece que com a abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), no início do século XIX... uma iniciativa do prefeito na época, Pereira Passos, ele abre esse grande eixo aqui que vai ligar a Baía de Guanabara à Presidente Vargas, onde está a Candelária lá no fundo. Quando ele abre essa avenida há um concurso... E aí tem um livro bacana... A biblioteca do museu tem... que mostra os projetos feitos para os prédios que seriam construídos na nova avenida. E nesse contexto há o projeto da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Teatro Municipal e todos os outros prédios. Então, o que acontece é que a Escola Nacional de Belas Artes é transferida para cá, em 1908, quando é inaugurado esse prédio (do MNBA na atual Av. Rio Branco). Quando ela vem pra cá em 1908, isso tudo aqui eram salas de aula. Naquela sala ali havia uma claraboia... Ali era a sala de aula de pintura. Então, nesse prédio que o MNBA ocupa hoje em sua totalidade já foi Escola e era um espaço de convivência de alunos, de educação desses grandes artistas.

C: Aula prática de pintura?

L: Era. Era ateliê da Escola de Belas Artes. Então, o que acontece é que em 1908 todos os alunos vem pra cá e a coleção de obras de arte continuou a crescer. Já havia desde o Império as exposições gerais, os prêmios eram incorporados... tudo vem pra cá. Em 1937, é fundado o Museu Nacional de Belas Artes e vai coexistir com a Escola. E na década de 70, 76 por aí, a Escola Nacional de Belas Artes se muda para o prédio da Reitoria na Ilha do Fundão, no campus da UFRJ. Nesse momento, então na década de 70 é que há uma divisão desse grande acervo que vem de lá de D. João VI. Teoricamente existem poucos estudos, sabe, sobre esse assunto e as relações de obras são conflituosas. Relação, assim, numéricas que identificam as obras. Teoricamente o que a gente conhece é que os estudos das obras de arte que faziam parte desse contexto, desse acervo grande, que se constituíam com estudos dos alunos iriam pro Museu D. João VI, que foi criado lá na Escola de Belas Artes, e aqui ficariam as obras já acabadas, produzidas numa época em que os artistas já estavam criando sua trajetória artística. Então, de fato, o acervo inicial foi dividido com o Museu Nacional de Belas Artes e a Escola Nacional de Belas Artes e criou-se então o Museu D. João VI que está lá com um belo acervo que nasceu de uma mesma fonte.

C: Nessa época como eram os registros dessas obras que ficaram com o museu?

L: O acervo foi inventariado e recebeu uma numeração. E é bacana porque a C. fez um estudo, não é. O trabalho dela é sobre tudo que tá relacionado...

C: ao museu.

L:... como é que se documentou essa coleção. O que constitui o acervo do Museu Nacional de Belas Artes inicialmente, ela recebeu como herança, não é verdade?... Coleção de esculturas, desenhos, gravuras, belas artes, uma pequena coleção de mobiliário, muito pequena também de numismática, de medalhística, de arte decorativa. Mas a grande parte mesmo são esculturas, desenhos, pintura e gravura. E acontece que ao longo desses anos, o que o museu tem feito a partir dos anos 2000, é ter assumido também a incorporação de arte contemporânea.

C: () Não falei da minha formação... é em Ciências da Informação...

L: Unindo conhecimentos pra gente ir mais longe. Eu não disse meu nome, né? Então, sou Laura Abreu. Minha formação é em História da arte e tenho mestrado em História social do Brasil que fiz na UFRJ e a dissertação foi sobre arte brasileira na década de 30 e 40. Eu venho de uma área de história da arte e aqui no museu é que verdadeiramente eu tive o contato com a museologia e me encantei com a documentação museológica. Na década de 90, quando Helena Ferrez... o Gilson deve ter falado sobre ela... Que é uma super profissional, muito competente, documentalista. Ela foi coordenadora na Funarte, no centro de documentação, durante muitos anos e ela veio ser nossa coordenadora técnica. Foi por uma iniciativa da Helena Ferrez, que já havia feito junto com a Maria Helena Bianchini, o Thesaurus para acervos museológicos, que é uma fonte importantíssima pra gente documentar obras de arte no Brasil... Ela já tinha produzido esse trabalho quando vem ser nossa coordenadora técnica e ela foi a pessoa que realmente deu um pontapé pro museu criar um sistema de informação.

C: Qual época?

L: Isso foi na década de 90.

C: Ela foi contratada para montar o tesaurus... e depois veio pra cá...

L: Não. Você conhece o tesaurus?

C: Já vi rapidamente.

L: Ela tinha trabalhado no Museu Histórico Nacional. Foi quando ela fez com a Maria Helena Bianchini o Thesaurus para acervos museológicos, que é uma grande referência pra gente, até hoje. Ela publica esse trabalho [em 1987]... quando ela estava trabalhando no Museu Histórico Nacional com a Bianchini lá. E aí na década de 90, não me lembro se 91 ou 92, ela vem, ela é convidada pra vir do Museu Histórico Nacional pra cá pra assumir a coordenação técnica, na verdade, a coordenação do acervo, onde está a equipe que estuda e que faz parte do acervo. Então, Helena nos fez uma proposta para criar um sistema. E a realidade do museu era bem diferente do que a gente vive hoje. O acervo do museu foi dividido em seções: escultura brasileira, escultura estrangeira, gravura, desenho e pintura brasileira etc. E um responsável por cada coleção. A documentação dessas coleções era feita em uma ficha igual. A única ficha diferente, que foi criada na década de 80, foi para a gravura, onde eu trabalho hoje. Porque gravura

requer uns campos muito específicos. Já na década de 80, eles identificaram algumas necessidades para documentar a gravura que não estavam previstas na ficha que existia e que era usada na catalogação de pintura, desenho e escultura.

C: Que eram as mesmas [fichas].

L: Que eram as mesmas. Então era um sistema completamente manual até a década de 90. Se tivesse que conhecer quantas obras o museu tem, que retratem a Baía de Guanabara no século XIX a busca manual era manual, a gente pedia normalmente uns dez dias para dar o resultado, porque tinha que olhar a ficha pra depois marcar com o pesquisador pra ele vir aqui, a gente dar acesso as fichas manuais e fazer a seleção pra uma exposição ou fazer determinado estudo.

C: Essas fichas estavam organizadas por ordem..

L: Alfabética de autor. A primeira ficha foi criada em 1937, na época do ministro Gustavo Capanema, na época do Getúlio Vargas. E depois à medida em que essas fichas impressas foram acabando, foram reimpressas, na década de 70, com algumas diferenças... mas basicamente era aquela adotada na década de 30. Então, quando Helena Ferrez entrou aqui como nossa coordenadora, ela com a bagagem que tinha de documentação, de ter trabalhado no Museu Histórico Nacional, de ter criado um tesaurus que é uma normativa... um controlador de vocabulário, ele ajuda você na classificação que é fundamental pra você documentar o acervo e conseguir enxergar com mais clareza.

C: Na Ciência da informação a gente vê sobre tesaurus...

L: Não, é? E aí ela vê a nossa dificuldade, no método que a gente trabalhava, e propôs criar um grupo de trabalho para criar um sistema de informação... O objetivo era trabalhar com computador, com um sistema informatizado. Foi um grande desafio, um belo trabalho. Eu acho que foi também uma das sementes que mais frutificaram aqui dentro. Foram dois anos de um trabalho para criar uma nova ficha catalográfica.

C: Com as reuniões semanais...

L: Semanais. Elas eram ótimas, porque a gente trazia, cada um, a ficha com que trabalhava, além de toda uma bibliografia que a gente teve que se cercar e consultar. Fazíamos verdadeiros laboratórios, às vezes estudos de casos. Uma peça que estávamos com dificuldade para documentar, que achávamos que a catalogação não estava resolvendo bem... e o assunto era colocado na mesa pra ser conversado. Então, depois de dois anos de reuniões semanais foi criada a ficha. Na época, não me lembro mais se eram sessenta ou setenta campos...

C: Setenta...

L: É, não é?

C: 73, acho...

L: Porque a de hoje está um pouco diferente... Bom, aí a gente então começa a recatalogar o acervo. Mas, o bom da época é que a gente tinha a Fundação Vitae, que foi quem patrocinou esse projeto.

C: Hoje não tem mais...

L: Não, o que é uma pena. A Helena incentivou a gente a fazer isso... Um grupo de técnicos aqui durante dois anos, estudou, elaborou uma nova ficha. A gente teve a colaboração da Fundação Vitae a qual a gente apresentou um projeto pra comprarmos as máquinas, pra formar uma equipe. Tivemos pessoas muito bacanas que vieram, a Heloísa Duncan que tem uma experiência grande, o Anselmo Maciel, hoje museólogo na Academia Brasileira de Letras. Foi uma equipe bacana, com o apoio da Vitae. Então, depois que a gente criou essa ficha, a gente trabalhou na recatologação de todo o acervo. E pra fazermos o preenchimento desses campos foi que a gente desenvolveu um manual de catalogação. (o meu tá muito usado, você vai ver)

C: Eu tenho uma cópia... É interessante ver a original...

L: É, olha. O meu está muito usado. A gente também só conseguiu publicar com a ajuda do IPHAN, em 95. Não bastava a Ficha, era preciso orientar o preenchimento de cada campo. Precisava, então, definir o que significava cada campo. Isso foi um trabalho extenso, que foi consolidado pela Helena Ferrez e por Maria Elizabete Santos Peixoto, na época curadora da coleção de pintura brasileira.

C: A construção... Vocês que participaram das reuniões também participaram da construção?

L: Sim. Elas fizeram a compilação, reuniram tudo que foi discutido, e que definiu cada campo, e elaboraram as normas. Esse foi também um outro laboratório, porque a gente sabia que estava pisando num terreno novo, completamente inspirador e que a gente precisava trabalhar com muita seriedade... Porque uma das coisas fundamentais do princípio de todo sistema de informação é que a ficha representa uma obra de arte. Ela jamais substitui. A obra de arte é a fonte principal de informação, é sua fonte primária.

C: Toda a equipe que participou das reuniões também participou da recatologação?

L: Sim, inclusive estagiários.

C: As fichas anteriores foram todas passadas para o computador?

L: Não. Primeiro era no papel, porque nessa primeira etapa a gente formou uma equipe assim... Ficha pronta, manual pronto, a gente tem que aprender agora a aplicar a regra. Então, o grupo na época era grande... "Vamos começar a recatalogar, vamos à campo, vamos à reserva.". Íamos com a nova ficha, o manual que não era assim ainda publicado, era datilografado... [era impresso no] computador. Semanalmente, a gente apresentava a ficha preenchida para Heloísa Duncan que fazia o controle de qualidade. Ela ia ver se a gente estava entendendo a regra pra preenchimento, porque era tudo muito novo, aí depois disso é que a gente fazia a alimentação

do sistema.

C: E vocês preenchiam todos os campos...

L: Não.

C:... ou só os essenciais?

L: É. Nós elegemos, por uma questão de compromisso de projeto e do período que tínhamos para terminá-lo, dez campos. Esses campos tinham que ser preenchidos, porque era o projeto da Vitae e a gente tinha que dar um retorno. E com o passar dos anos, a gente foi fazendo o preenchimento dos outros campos. Então, isso foi o início histórico, assim, das experiências, até todo mundo falar "não, deu certo", "ah, não, esse campo aqui não tá dando bem, vamos ajeitar" ou então "a definição desse campo... a orientação pra preenchimento não tá abrangendo determinado aspecto que a gente precisa". Era tudo mesmo um laboratório, sabe, Camila. Todo mundo... muitos anos... em um exercício para saber como realmente isso ia funcionar...

C: Essas pessoas que participaram das reuniões eram todas funcionários ou alguns convidados?

L: Funcionários e convidados.

C: Os convidados participaram dessa experiência também?

L: Foi um grande laboratório.

C: E até que vocês se adaptassem... L: Até que a gente se adaptasse.

C: Levou quanto tempo?

L: A questão é que como era um projeto patrocinado, só com o patrocínio é que a gente tinha esses convidados. Então, a gente cumpria aquele prazo do projeto. Às vezes, alguns profissionais continuaram com a gente, ajudando... Mas, depois desse início longo as coisas começaram a andar nos trilhos. E naquele momento, pra quantidade de acervo que a gente tinha naquela época, a gente conseguiu cumprir o que estávamos propondo.

C: Depois vocês começaram a viajar, isso? Você e o Gilson...

L: Pois é. E aí uma coisa bacana, você imagina, logo depois que a gente conseguiu alimentar o sistema, um pesquisador chegar aqui com a mesma pesquisa anos depois e dizer "eu gostaria de saber o que tem no acervo do Museu Nacional de Belas Artes que retrate a Baía do Rio de Janeiro entre 1850 e 1980".

C: Não são dez dias...

L: ((risos)) Não. Na hora você dá o resultado.

C: Ele estava comentando sobre a viagem que vocês fizeram pra explicar sobre o preenchimento do Donato [aos museus] e você explicava como era a ficha de catalogação, quando esses museus

adquiriam o sistema...

L: Isso. Há esse momento em que a gente conseguiu criar o sistema e era no Access... Isso o Gilson falou...

C: Falou.

L:... As transformações que aconteceram no programa... Quando a gente começou a resolver a nossa vida aqui, nós, equipe, já estávamos trabalhando com o novo sistema de documentação, obedecendo às regras... Assim que o museu adotou e foi criado em um ambiente interno, nós começamos a participar de seminários, colóquios, falar por aí que o Donato existia...

C: Nesses colóquios vocês encontraram pessoas que tiveram experiência parecida?

L: Sim. Mas aí uma observação. Quando a Helena teve essa ideia de criar um sistema para o museu, nós visitamos vários museus pra conhecer os sistemas que estavam já funcionando, porque a intenção não era ficar inventado nada que não fosse utilizado. Mas, nessa época, na década de 90, os museus que nós visitamos, os sistemas que conhecemos não estavam preparados, e nem ninguém tinha pensado que ia dar para um ou outro [museu] usar. Era como nós começamos também... Então, tudo andando, com todas as dificuldades ou não, aprendendo todo dia, sobre documentação, a gente documentava o acervo e a gente começou a divulgar em seminários, apresentando aqui, apresentando ali... O que acontece? A gente recebe um pedido de cessão.

C: O primeiro.

L: E aí? O que é que faz, né? Na época éramos IPHAN e aí pedimos ajuda da procuradora jurídica de lá, porque a gente não sabia essas coisas. Nós somos técnicos-museólogos, historiadores. A gente teve a colaboração deles, do pessoal da jurídica e ajuda da Vitae também, que super empolgada, entusiasmada com o que estava acontecendo que era novo também. E foi criado, então, um documento, a gente conseguiu que elaborassem um documento de cessão. Então, a partir do momento em que a gente recebeu esse primeiro pedido, que foi do Museu Antônio Parreiras... pronto...!

C: Antônio Parreiras?

L:... Começaram a surgir outros... Aí a gente viu que isso podia acontecer. Foi também interessante porque a Fundação Vitae viu que estava dando certo e começou a dialogar com o museu. Então, os projetos que eles recebiam pra criação de um sistema eles falavam "vejam lá com o Belas Artes se o sistema que eles adotam serve pra vocês" e assim começou uma parceria ótima. Se interessava, se era uma tipologia de acervo que pudesse ser inserida no sistema que o museu adotasse, ótimo. Com o passar do tempo que a gente começou a fazer cessão do Donato. Então, chegou uma hora que a gente falou assim "olha, nós já temos tantos museus com a gente, com o Belas Artes, e a gente precisa mudar um pouquinho esse campo do sistema.". Fizemos um

projeto. E esse segundo projeto patrocinado pela Vitae foi também muito bacana, porque migramos o banco de dados do Access para uma plataforma livre. Cabia muito mais informação e imagens, que era um grande discussão... O último projeto patrocinado pela Vitae foi para ajudar a gente a mudar a plataforma do software onde o Donato trabalhava e migrou também a base de dados de todos os museus que até aquele momento estavam com a gente, utilizando o Donato.

C: Como foi a recepção dos museus que adquiriram o Donato? Eles tinham facilidade ou dificuldade pra entender como catalogar ou qual campo usar, porque alguns ficam em branco, acabam ficando...

L: É.

C:... E qual termo usar... Como era a recepção?

L: Então, era assim... Quais eram os passos? Um determinado museu manifestava a vontade de conhecer o sistema e aí cabia a mim estabelecer uma conversa pra conhecer a tipologia do acervo do museu, as dificuldades que tinha. Eles mandavam a ficha deles e o que eu tentava era adaptar a ficha que eles já tinham pro nosso sistema e depois conversar.

C: Você sentava aqui com eles...

L: Às vezes não, porque era Brasil todo. No início era conversa por telefone, troca ficha pra cá, troca ficha pra lá até eu provar que era apenas uma questão de nomenclatura. Houve uma certa resistência, porque eu acho que sempre existe uma resistência inicial que é natural, como foi a nossa ao sairmos de uma ficha manual para um sistema informatizado. Tudo que é novo dá um pouco de aflição. Basicamente as questões eram de diferença na nomenclatura dos campos. Me lembro de um determinado campo, por exemplo, a gente chama "descrição de conteúdo" e eles chamavam de "significado da obra". Então, o que eu tentava trabalhar com a equipe de cada museu ou com o representante de cada museu, era inserir no contexto da ficha utilizada do Donato as informações que eram essenciais pra eles. Alguns museus se adaptavam muito bem, outros aceitaram fazer experiências. Outros tiveram resultados surpreendentes como foi o museu de Porto Alegre, da cidade de Porto Alegre. Nós enviamos o Donato pra lá e eles tinham um outro programa que usavam pra uma coleção e que não estava dando certo. E aí resolveram fazer um teste usando o Donato e estava dando o resultado que eles queriam. Então, eu acho que isso tudo foi uma grande experiência. Com todas as dificuldades do caminho, que você não conhece muito bem, a troca de experiências com as outras instituições é muito boa.

C: Hoje vocês não fazem mais isso por conta da transferência do Donato pro Ibram...

L: É. Tem ainda a questão das viagens, que eu não falei pra você, né? Feitos os testes de adaptação, se a ficha do Donato atendia, caso positivo, se fazia a cessão do programa. Então, a própria Fundação Vitae patrocinava a ida, no caso era eu e o Gilson pra orientarmos a utilização do sistema, gerenciamento do sistema e a catalogação. E foi uma experiência muito boa, porque

nós conhecemos muitos museus pelo Brasil... Ver como esse país é enorme e que a gente tem muito trabalho pela frente... e que um sistema de informação ele não é mágico, ele vai chegar na instituição, você vai receber um sistema, mas, se você não tiver inventariado o seu acervo, se você não tiver uma catalogação mínima, ele não vai te dar uma resposta...

C: Quem lida com o sistema é o funcionário que cuida da coleção...

L: É.

C: O que achei diferente dos outros museus, até quando eu pedi pra C. o contato das pessoas daqui, do contato da documentação... como se tivesse uma seção de documentação. E ela me passou o seu contato e o do Gilson. Então, são várias seções. Você é curadora e faz a catalogação da coleção de gravura. E a mesma coisa com as outras coleções...? O funcionário faz a curadoria e cataloga também...

L: Isso é uma coisa específica do nosso dia a dia de trabalho, da organização do Museu de Belas Artes.

C: Se chegar uma peça que seja gravura fica com você... pra catalogar...

L: Então, eu sou responsável pelo gabinete de gravura e pela coleção de gravura e o museu tem outras coleções. Nos cabe, além de ter que estudar, fazer exposição, escrever, publicar, ser pesquisador, catalogar.

C: Queria saber como é catalogação feita por você, como você preenche, quanto tempo leva, se preenche aqueles dados essenciais e depois coloca...

L: É. Ainda é assim. E é uma coisa que eu gosto de fazer. Também por uma série de limitações... não temos laptops para levar e trabalhar junto às obras. Então preenchemos a ficha manualmente.

C: Essas fichas elas são preenchidas a caneta ou a lápis?

L: A lápis. Sempre a lápis.

C: Elas são arquivadas também?

L: São. A gente nunca conseguiu se desfazer delas, são todas guardadas. Até hoje os campos que tem bolinha são os campos de preenchimento obrigatório e, inclusive, você trabalhando na base de dados você não consegue sair da ficha se não tiver preenchido esses campos. São as informações básicas. O que nos cabe fazer? Com a chegada de obras no museu é a equipe da curadoria que vai pra reserva medir a peça, preencher os itens de cada campo. E aí a gente elabora uma relação dessas obras e solicita à Seção de Registro, que a Claudia Rocha é responsável, que tome as providências relativas à transferência de propriedade e que dê o número de registro. Então ela vai resolver toda a questão burocrática, dos documentos de doação ()... e depois as obras são inscritas no livro de registro. Ainda vai ser a Seção de Registro

que vai inserir no Donato as informações básicas das obras e o curador recebe um aviso, que tem obra nova no sistema, mas elas não estão publicadas. O que as curadorias tem que fazer? Abrir essa ficha alterando e complementando os dados da catalogação pra publicação. Então a ficha da obra é liberada para consulta.

C: Aí o pesquisador consegue visualizar.

L: Sim.

C: E as coleções são gravura, desenho, escultura e pintura...

L: E agora está sendo criada uma nova coleção chamada "novas linguagens" que é para trabalhar com arte contemporânea.

C: São seis então?

L: Pintura brasileira e pintura estrangeira.

C: Ah é separado...

L: Gravura brasileira e estrangeira. Desenho também. Escultura. Coleções especiais e as novas linguagens. E deve vir outras por aí, né.

C: Brasileira e estrangeira... pintura, desenho, escultura, coleções especiais e novas linguagens.

L: Para lidar com os desafios da arte contemporânea.

C: E a sua coleção tem quantas peças?

L: Cerca de nove mil. Só de brasileira são mais de seis mil peças.

C: Nove mil no total.

L: É. Entre brasileiras e estrangeiras.

C: Aproximadamente?

L: Cerca de 6 mil gravuras brasileiras.

C: Então, todos esses itens estão catalogados pelo menos naqueles itens que tem a bolinha.

L: Ainda não, ainda tem obras que estão aguardando catalogação... Gravura é uma das coleções que mais recebe doação. É um serviço que não acaba nunca. ((risos))

C: Posso dar uma olhada?

L: Pode. Se você quiser levar.

C: "Destaque do acervo" é o que está em exposição, é isso?

L: Não. "Destaque" é uma peça que se destaca no conjunto geral do acervo.

C: Entendi.

L: E aí com o tempo, olha só, a gente foi inserindo alguns outros campos na ficha, como por exemplo o campo "montagem", muito utilizado para arte contemporânea.

C: "Nome da parte" também tem a bolinha...

L: É. O Gilson explicou a questão da parte?

C: Quando tem mais de uma parte é catalogado separado e depois junta, isso?

L: É. Vai ficar tudo penduradinho numa obra só... Se a parte está separada do todo não contam três obras, o que daria uma contagem equivocada.

C: Tem várias bolinhas.

L: Tem várias.

C: Você chegou a catalogar mais de um autor?

L: Todos que participaram daquela obra.

C: E a "função" coloca...

L: Aí quando é um autor a gente não preenche "função", mas a partir de dois a gente preenche. No caso da gravura, pode ser um gravador e o outro desenhista. Numa pintura podem ser três os autores... E também aí tem uma ordem hierárquica. Isso aqui é a hierarquia dele.

C: Aqui é a referência bibliográfica utilizada pra fazer o cadastro...

L: Isso é tudo em relação àquela obra. Então, se você viu em algum livro que aquela obra está citada...

C: Aparece aqui.

L: Alguma exposição que a obra participou é registrada aqui.

C: Você me mostrou o tesauros pra fazer a catalogação você utiliza...

L: É. Utiliza para coleções que não são de pintura, escultura, desenho e gravura. A gente orienta a utilização do tesauros. Se não fosse o tesauros era difícil o Donato ser utilizado por museus que não são de artes plásticas.

C: Esse tesauros eu vi no treinamento do Cidoc. Em uma das aulas mostraram pra gente rapidamente e depois vi que é difícil de encontrar...

L: É, porque está esgotado. É raro.

C: Esse curso do Cidoc eles falaram muito sobre o Spectrum, não sei se você conhece, é uma forma de gestão da coleção, e também o CRM que é do próprio Cidoc e aí já é uma forma de...

L: Catalogar.

C: ...para vários tipos de museus. Eu trouxe o sumário do Spectrum... Esse aqui é do CRM. E a ficha do Donato.

L: Sim. Essa é a antiga.

C: Tem 73 campos, se não me engano. Então, eles focaram bastante nessa questão da gestão da coleção, então não só a catalogação, mas também os procedimentos que envolvem toda a atividade da obra... quando ela saiu pra empréstimo, como foi transportada, por quem...

L: É a gestão mesmo de coleção.

C: E aí tinha algumas funcionárias do Ibram e que disseram um pouco sobre o Donato, o que eles estão melhorando, aprimorando... que estão tentando incluir o Spectrum também.

L: Bacana.

C: Além do Spectrum tem também um chamado Dublin Core que é para intercâmbio de informação... e que também estão querendo acrescentar ao Donato... sem prazo, por enquanto...

L: É uma pena.

C: O Gilson me disse que tem uma lista de museus querendo utilizar o Donato e que não tem como... Como foi essa transferência?

L: Foi um longo caminho, sabe Camila. O melhor de tudo foi quando a gente recebeu um documento, na época o presidente do Ibram era o José do Nascimento Jr, e ele oficializava que o Donato seria o programa adotado pelo Instituto Brasileiro de Museus e a partir desse momento que eu acho que as coisas começaram a ficar um pouco melhores. Um trabalho que levou tantos anos e estava sendo reconhecido. Porque chegaram a pensar em algumas outras possibilidades. Eu acho que foi uma solução boa. O Donato nunca foi um programa fechado. Nós somos um museu de artes plásticas. No projeto inicial a gente tinha vontade de atender, por exemplo, aos museus de ciências, museus de arqueologia, mas a gente não conseguiu ir além por falta mesmo de recurso... recursos financeiros e também de profissionais especializados em outros tipos de acervo. Daí que outros profissionais aceitaram colaborar... Mas eu acho que, apesar de todas as dificuldades, o Donato foi vitorioso por ter sido um projeto inovador e que colaborou na organização de muitos acervos pelo Brasil afora. Esperamos agora que venha mesmo um excelente programa do Ibram e que atenda aos museus...

C: As possibilidade do Ibram eram três, né. O MatrizNet...

L: É. O MatrizNet, de Portugal. Está disponível, você pode consultar na internet...

C: O MatrizNet, o Donato... a aprimoração. E criar um outro.

L: É. Ainda bem que eles optaram pelo Donato. Desenvolver a partir de um projeto inicial, que

é nacional e que foram servidores do IBRAM que fizeram, o Museu Nacional de Belas Artes no final das contas. Hoje Ibram, no início do Donato éramos IPHAN. Acho que isso é importante, é fruto do trabalho de equipe, da instituição, não é bom?

C: É bom.

L: Eu acho que é um dos grandes frutos do nosso trabalho, de ter colaborado mesmo na organização e no tratamento da informação.

C: Fico na expectativa do portal que vai reunir as informações do acervo de diversos museus.

L: É como o sistema dos museus... da reunião dos museus nacionais da França, né. E de outros sistemas internacionais. Acho que isso é muito importante. Hoje em dia não tem como não trabalhar e tratar a informação, com sistemas de informação.

C: Acho que é o Joconde na França. Você conhece outros sistemas?

L: Tem vários. Em Portugal, na Espanha, Canadá... Tem do Smithsonian. Tem vários museus pelo mundo que tem sistemas muito bons.

C: Comerciais?

L: Depende. Acho que o Joconde, não sei, mas acho que são só dos museus mesmo, da reunião dos museus nacionais. Isso está disponível na internet. Bacana que a gente pode consultar um acervo que está longe. E futuramente eu espero, esperamos todos, que a gente, de nossas casas e do mundo inteiro, possamos consultar as bases de dados dos acervos de museus brasileiros.

C: Vou voltar no questionário. As cópias de segurança é com o Gilson, né...

L: É. O backup.

C: Vocês, os funcionários, participam de eventos da área? Você comentou dos colóquios logo no início do Donato.

L: Na medida do possível a gente frequenta, sim, seminários por aí sobre o assunto. Acho que é importante, né. Mas não é um coisa recorrente, mas eu reconheço a importância que alguém aqui do museu participe.

C: Qual é a seção que mais solicita informações sobre o que você preenche... na catalogação. No caso, você mesma é a curadora...

L: Aqui o Donato está em rede interna. Então, o setor de educação tem acesso, a biblioteca tem acesso. E cada um faz as suas consultas, a não ser que queira alguma coisa mesmo... a gente troca informações.

C: Cada um tem o seu login.

L: Tem. Tem. O sistema de segurança daqui é bem...

C: Forte.

L: É.

C: Sobre a documentação retrospectiva. Então, essa ficha atual preenchida a lápis... ela é arquivada?

L: É arquivada. A gente guarda.

C: Essas fichas antigas existem?

L: Existem. São guardadas aqui no museu.

C: Vocês consultam em algum momento?

L: Às vezes tem alguns projetos... Estou fazendo parte de um projeto agora, grande, que eu as consultei... eu tive umas dúvidas e recorri às fichas. Mas, teoricamente, foram transcritas todas as informações.

C: Em alguma ficha teve alteração de dados?

L: Sim.

C: A partir das pesquisas ou porque o dado não estava adequado?

L: A partir da pesquisa. Mas também tudo que é mudado... a gente precisa anotar que modificou. Por exemplo, mudou-se o "título"... Lá no campo "observação" a gente informa que houve essa alteração, de uma forma que o Manual orienta: você escreve "outros títulos" e vai registrando os títulos anteriores. Não é para perder informação!

C: Registra na ficha?

L: Na ficha.

C: Na ficha escrita?

L: Na ficha escrita e no Donato também. Tudo que está na ficha escrita, na verdade, está sendo preparado para ser passado para o computador. A gente não pode é perder informação. Aquelas fichas de 1937 são ótimas. Eles desenhavam as assinaturas, sabia? Isso não tem como transferir ((risos)). Estão guardadas. Todas as informações que estavam aqui elas eram transcritas para a nova ficha, adaptada ao novo tipo de preenchimento que estava sendo orientado pelo manual. Às vezes, a nomenclatura de campo ficou diferente, uma determinada informação reunida no campo da nova ficha se transformava em outros campos.

C: Sobre material e técnica, como que é feito o cadastro?

L: Tem que conhecer e estudar. Técnica de gravura é um estudo infinito. O que tenho aqui é um controle de vocabulário. Mas, pra você saber, por exemplo, no mundo da gravura o que é uma ponta seca, uma monotipia... eu tive que estudar e continuo, não tem jeito. E é bom que com o

passar dos anos você vai se especializando naquilo. É a prática mesmo.

C: Você tem contato com as pessoas do Ibram que estão fazendo essa reformulação. Porque eles que vão começar a desempenhar o papel que você fazia...

L: Eu digo por mim. Eu, Laura, tenho muito pouco contato. Eu gostaria de ter mais.

C: Eles vão passar pelo que vocês passaram, de atender os museus que vão receber o Donato...

L: É. Alguns deles que fazem parte dessa equipe estiveram já em algumas reuniões aqui no museu, mas eu acho que seria melhor... na minha opinião... se tivesse um contato mais estreito. Mas isso não ocorre muito... O que eu acho uma pena.

C: O suporte era feito daqui, os museus ligavam pedindo informações...

L: É. Foi um belo trabalho, uma bela experiência.

C: Foi um trabalho em paralelo do que vocês já faziam...

L: É. E poder conhecer muitos museus pelo Brasil, dá pra ver que é mesmo grande e que tem muito trabalho pra ser feito. A gestão de acervos precisa ser implementada pelo país. Tem gente que ainda está longe da informação e da facilidade de acesso à informação. A gente teve um ganho, porque vários cursos de Museologia já foram abertos no país.

C: Nas federais.

L: Nas federais. Hoje, existe um número significativo de cursos. Então, eu acho que isso é importante pra colocar profissionais preparados no mercado, pra colaborarem na resolução de problemas que dizem respeito ao tratamento das informações museológicas do país.

C: Eu não conheço de perto o currículo do curso de museologia pra saber quantas frentes tem de documentação.

L: Aqui na Unirio a orientação sobre documentação é baseada no sistema Donato. É bacana, né. Porque nós recebemos estagiários de lá e também temos contato próximo com a Unirio e já fomos dar palestras lá também, falar do Donato, falar do sistema. É positivo que o IBRAM adote um sistema nacional. Eu acho que faz todo o sentido. O Donato não é perfeito, nós nunca dissemos que ele era perfeito. Mas foi um começo. Tem muitas coisas boas, porque na prática do dia-a-dia melhorou consideravelmente nossa rotina de trabalho. Não tem parâmetro de comparação. É que eu estou no museu desde 82, faz muito tempo. Eu entrei aqui como estagiária, o tempo passa e a gente não sente. Daqui a pouco eu já estou... podendo me aposentar. Então, nesses anos, eu acompanhei e participei de mudanças muito importantes. Esse aqui é um grande museu, pelo acervo que tem! É preciso ter respeito, respeito a esse acervo, à história dele, pela importância dele para o país. E pro nosso dia a dia eu acho que o Donato foi fundamental.

C: Laura, encerro por aqui.

L: Te agradeço. Parabênizo você pelo seu interesse.

C: Obrigada. Agradeço vocês pela entrevista. A ficha é minha?

L: A ficha é sua.

Apêndice B.4 - Entrevista com Gilson Gemente, do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro

Figura 48 - Termo de autorização de Gilson Gemente

MAC

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Termo de autorização do direito de uso a título gratuito de entrevista transcrita

Autorizo o direito de uso e a publicação, sem fins lucrativos, pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e pela discente Camila Aparecida da Silva do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, da entrevista na íntegra cedida em 06 de Novembro de 2014 para a pesquisa de mestrado da referida discente.

Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2015

Gilson Gemente

Assinatura do entrevistado

RG 7.771.780-6 (SSP-SP)

Rio de Janeiro, 06 de Novembro de 2014.

Entrevistado: Gilson Gemente, funcionário da Divisão Técnica do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Transcrição

G: Gilson

C: Camila

C: Meu nome é Camila, sou orientanda da professora Ana Magalhães no MAC da USP. Eu estou no final do primeiro ano. Não sei se você conhece o mestrado.

G: Não.

C: É interunidades em museologia, então é o Museu de Arte Contemporânea da USP, o Museu Paulista, o Museu de Zoologia e o Museu de Arqueologia e Etnologia. É um curso oferecido por esses quatro museus da USP. Estou concluindo o primeiro ano, já fiz a qualificação e eu estou estudando a documentação dos museus de arte, em especial o MAC, eles usam a plataforma Access... Tem uma aluna da UnB que acho que fez uma entrevista com você, eu li o trabalho dela.

G: É. Ela também gravou.

C: Trabalhos sobre documentação museológica acho difícil de encontrar... A minha graduação fiz em Ciência da Informação e aí agora o mestrado em Museologia. Eu fiz essa entrevista com o Masp, com a Pinacoteca do Estado de São Paulo e agora com vocês.

G: Eles estão usando ainda o Donato?

C: Eles estão usando o Donato. O Masp usa o Donato desde 2005.

G: É, eles estão com a gente faz muito tempo... Não sei se você sabe, a gente está transferindo o Donato pro Ibram.

C: Sim. E a Pinacoteca usa desde aproximadamente 2008.

G: Acho que sabe mais do que eu. Eu tenho aqui, sabe... Eu sei quem foi o primeiro, o quarto, quinto, mas em que ano o museu adquiriu, tenho que olhar, sem dúvida.

C: A proposta era entrevistar esses três museus, os outros eu já não sei quando começaram a usar. Então, a C. me passou o seu contato e o da Laura Abreu. Ela falou que sobre as fichas é com a Laura e sobre o Donato é com o Gilson.

G: É. A catalogação em si é melhor você realmente conversar com a Laura, porque ela entende

mais sobre o assunto e a parte de programação mesmo fica comigo.

C: Ela com a catalogação.

G: É. Claro que eu posso falar sobre qualquer coisa. Eu participei desde o início da formação do núcleo, a gente tinha reuniões semanais, mas eu posso te responder algumas coisas. É melhor realmente as questões sobre catalogação serem respondidas pela Laura.

C: Sem problemas. Vou fazendo as perguntas e aí o que você puder me responder... Primeiro sobre o acervo, quantos itens tem o acervo?

G: Dentro do banco de dados ou no total?

C: No museu e no banco de dados.

G: No total eu não sei te dizer, porque isso é da parte... a Seção de Registro é que cuida disso. Eu posso dizer aproximadamente quanto tem, mas não posso dizer com exatidão porque o processo no museu é o seguinte: a obra que chega ela é registrada pela Seção de Registro e depois ela é incluída no sistema. Os dados básicos e o responsável pela coleção complementa a ficha técnica com os demais dados. Então, muitas obras ainda estão para ser incluídas, porque às vezes chega, por exemplo, doação de duzentas obras ou alguma coisa assim, que a gente tem que catalogar tudo isso aí, registrar no livro de registro, fazer a documentação toda de entrada e depois vai entrar no sistema. Então...

C: Essa documentação é toda a lápis numa ficha?

G: Acho que é a caneta. Na parte de registro, Laura talvez saiba te responder melhor. Mas eu acho que é a caneta.

C: E aproximadamente são quantas?

G: Bom, acredito que seja por volta de 24.000 e poucas obras. No sistema a gente está com exatamente 21.340.

C: Quem faz o preenchimento é a Seção de Registro também?

G: No banco de dados?

C: Isso.

G: Não. Ela coloca os dados básicos que é título, autor, técnica e... acho que nem técnica... número de registro, título e autor. Acho que é só isso e coleção a que pertence. Então, é lançada no sistema e essas fichas não ficam disponíveis para ninguém, exceto para o responsável da coleção. Vai um aviso para o responsável da coleção, "tal obra foi catalogada". E aí, eu tenho que acabar de completar as informações para publicar essa obra para que ela possa ser consultada. Mas, quem entra com os primeiros dados é a Seção de Registro. Por exemplo, uma obra de gravura quando entra no museu ela vai para Seção de Registro, ela coloca esses dados básicos

e a Laura é avisada de que essa obra foi catalogada. E aí ela complementa e ela publica ou não essa obra, ela tem que checar se as informações estão corretas

C: Quais são as divisões aqui no museu?

G: Todas?

C: São muitas?

G: As coleções são divididas em Coleção de Pintura Brasileira, Estrangeira, então são várias coleções e tem a parte de registro, tem o núcleo de imagem, estamos falando só da [Divisão] Técnica. Tem o Donato. E, o que mais aqui? Da parte da Técnica só isso, ligadas a parte Técnica tem a biblioteca e depois tem os outros núcleos, o administrativo e conservação e restauração, reserva técnica.

C: Sobre esse manual de catalogação. Essa versão já é um pouco antiga. Então... G: É, bem antiga.

C: Você estava me dizendo sobre o projeto do Donato... do Ibram que está em processo.

G: Com relação ao manual, a gente começou a desenvolver esse manual em 1993 quando a gente recebeu apoio da Fundação Vitae, não sei se você sabe. Quando a gente completou esse manual, a gente tinha uma série de questões que levantamos após a publicação dele, que era para uma segunda edição que até hoje não foi feita. Laura tem esses documentos, tudo que a gente anotou nessas reuniões pra mudar dentro do manual de catalogação. E ele foi baseado no sistema e o sistema foi baseado nele, era simultâneo. Nessas reuniões a gente tinha que discutir "esse dado tem que ser preenchido de tal maneira", aí tem as regras todas aqui. O campo era alterado, porque na época a gente não tinha o programa cedido para outros museus. Então, a gente podia fazer alteração tranquilamente e às vezes era o contrário, "bom, esse campo aqui seria melhor se fosse de certa forma", como preencher o campo, as regras de documentação.

C: As alterações previstas estão documentadas?

G: Estão. Laura que tem. Isso sobre o manual.

C: Os museus que usam o Donato conseguem fazer alguma alteração?

G: Olha, o programa é uma plataforma que era feita em HTML e PHP e vai aberto. Então, teoricamente, se existe alguém lá que saiba mexer nesse programa ele pode fazer essas alterações. A gente nunca recomendou isso, por que? Porque a nossa ideia sempre foi integrar todos os museus, então se você muda um campo lá, quando fosse fazer alteração. a ligação entre todos os museus provavelmente não daria certo. Alguém iria acabar perdendo alguma coisa, mas é possível mexer no banco de dados, vai aberto pro usuário. O Masp está com ele aberto, se eles quiserem mexer, eles vão poder mexer.

C: Quando altera não precisa avisar pra vocês?

G: A gente pede que avise, até por isso, a gente explica porque é que a gente quer, mas é claro que não pode impedir. O Masp mesmo, eles tiveram um problema há um tempo atrás que eles queriam fazer ligação com um outro banco de dados que não me lembro agora... Que eles queriam integrar ao Donato, tanto é que uma empresa acabou entrando em contato comigo para ver o que ela poderia fazer para integrar. Acabou que não deu certo muita coisa, acho que acabou desistindo e ficaram com dois bancos separados.

C: Seria o de conservação?

G: Não, não era... Era de... Faz tanto tempo... Eu até posso procurar aqui depois, mas, há muito tempo atrás.

C: O Masp é particular, né... Tem o banco da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, mas imagino que não seja isso...

G: Não, não. Era sobre o banco de dados das próprias obras, mas eu não me lembro se era... Enfim, acabou não dando, a gente não mexeu. Ficou por isso mesmo.

C: O museu quando ele faz a solicitação do Donato demora quanto tempo para ele receber?

G: Atualmente a gente não está cedendo mais.

C: Ah, tá, vai deixar com o Ibram.

G: Desde 2012... Quando a gente começou com o Ibram de que isso seria realmente transferido para eles, a gente acordou também que não iríamos mais ceder o Donato. Então a partir de abril de 2012 nós interrompemos a cessão do programa para qualquer outro museu.

C: E o Ibram está cedendo ou também... deu uma pausa? Então, hoje ninguém consegue...

G: Uma longa pausa.

C: Se o museu quiser o Donato não tem como...

G: Hoje não. E nem temos notícias... Isso é uma crítica. É lamentável que um sistema desse... ficar parado por dois anos é forte. É muito. Na minha visão é completamente defasado porque dois anos, em termos de informática... é bem difícil. É bastante tempo, porque aqui, quando a gente tinha o desenvolvimento aqui, era constante. Tinha uma pessoa que estava aqui trabalhando comigo. Então, se alguém detectava, por exemplo, "ah, o campo tal está dando problema, poderia ser de uma outra forma?". A gente pensaria se é possível, mudava na hora e em um ou dois meses a coisa estava pronta. A gente mandava a autorização... Mas, dois anos parado...

C: A iniciativa foi do Ibram?

G: É.

C: Eles que chegaram com a proposta?

G: Na verdade, eles estavam querendo um banco de dados para distribuir para alguns museus. Então, eles viram vários bancos de dados do Brasil, inclusive, alguns que eles tinham em Portugal. No final desses anos, eles fizeram comparações do que era mais conveniente para eles e acabaram chegando a conclusão de que o Donato era melhor para eles e resolveram adotar o Donato.

C: A direção que... apoiou?

G: Foi. Nós sempre quisemos que o Donato fosse... Que na verdade, a gente nunca viu [o sistema] como sendo o papel de um museu. Já que a gente está cedendo para vários, isso não é, na minha visão pelo menos, não é para ficar realmente dentro de um museu. Seria uma coisa para ficar no Ibram, no Iphan ou em qualquer outro lugar que pudesse distribuir esse sistema. Mas o que a gente queria é estar participando mais ativamente, sem dúvida.

C: Você conhece o Cidoc?

G: Conheço.

C: Eu participei do treinamento que teve no ano passado e nesse ano também, em São Paulo, e tinha algumas funcionárias do Ibram. Foi perguntado para elas sobre o projeto do Donato. Como que está o projeto, quando vai ser lançado.

G: Na verdade, até onde eu sei não será mais o Donato.

C: Disseram que o Donato está sendo aperfeiçoado e que vai incorporar o Spectrum, conhece?

G: Não.

C: É uma norma de procedimentos. Não só de catalogação, mas da movimentação da obra no museu. E o Dublin Core que tem quinze campos e que serve também para fazer o intercâmbio dos campos de vários museus. Mas sem data prevista.

G: É. Na verdade, eu acho que já deveria, né, em dois anos acho que estar pronto, começar do zero e acabar, mesmo que você tenha que fazer correções, que sempre haverá, eu acho que daria pra ter feito, sim.

C: Na Pinacoteca eles usam o Donato e tem uma nova funcionária na documentação.

G: É, ela até me escreveu. Logo que cheguei de férias tinha uma mensagem dela.

C: E ela trabalha com... seis funcionários e lá é uma seção de catalogação.

G: Seis funcionários? Que maravilha. São dois estagiários... e são quatro fazendo a catalogação. Dois estão mais na parte de aquisição e empréstimo das obras e ela está fazendo um trabalho imenso de revisão da catalogação. Então, imagina se o Donato é alterado hoje...

G: Até onde foi feito... o que eles garantiram era uma coisa que logo no início a gente questionou isso aí. Como ficarão os museus que usam o Donato? No caso daqueles poucos que são do

Ibram, a gente tem certeza que eles vão resolver. Mas, a maioria dos museus que usam o Donato não pertencem ao Ibram e eles garantiram que seria feita a migração de todos os museus que usavam o Donato, mesmo os privados. Eles garantiram.

C: Lá tem técnico de informática trabalhando também?

G: No Ibram?

C: Sim.

G: Até onde eu sei, tem.

C: Pelo que vi, tem () alguns museólogos de lá que estão envolvidos com o projeto que é o *Acervo em Rede*.

G: É, *Acervo em Rede*. A gente recebeu aqui três técnicos. Um da área da informática e dois da área de museologia, que vieram conhecer em detalhes o Donato. Ficaram aqui uma semana, vendo tudo que a gente tinha, toda a documentação, toda a parte interna do programa, tudo que era necessário para eles, eles ficaram aqui vendo. Eram três pessoas.

C: Só fiquei na dúvida se tinha alguém da parte de informática.

G: Quando veio aqui, sim. Eu sei que esse cara nem está mais lá na informática. Foi transferido para outra seção... até pro núcleo mesmo de informática - não lembro agora o nome dele, a seção dele - que está desenvolvendo o sistema.

C: Ainda a pergunta... Quando os museus solicitavam o Donato, quanto tempo levava?

G: No início era bem demorado, era demorado porque a gente tinha um contrato que a gente tinha combinado que tinha duração de cinco anos, validade de cinco anos. Então, era uma formalidade, registrar isso em cartório, era uma coisa, né, bem demorada. A partir de um determinado momento a gente resolveu que isso estava só atrapalhando a função do programa. E a gente passou a desenvolver aqui dentro que bastava eles assinarem, que eles se comprometiam a não vender o programa e devolviam isso pra gente imediatamente e recebiam. Era rápido, dava um mês mais ou menos.

C: Geralmente, eles ligavam... com dúvidas, pedindo informação?

G: No início, sim. Todo mundo tinha um pouco de dúvida, mas eu acho que depois de um certo tempo que você usa, você acaba meio que pegando toda a manha da coisa e não é complicado. Quem olha pela primeira vez tem dúvida, né, "como eu faço isso e aquilo", mas logo depois que começa... Até quem pedia, começa aqui e depois vai embora... No início, o que a gente fazia, quando a gente tem o acordo com a Fundação Vitae, todo mundo que pedia pra eles um programa, eles enviavam eu e a Laura para os museus e a gente ficava lá dois dias. A Laura falava sobre a aquisição e catalogação e eu falava sobre a instalação. Então, esse início, para as pessoas, era mais esquisito e a gente praticamente mostrava todos os recursos, tanto na

catalogação como na busca das informações. Então ficava relativamente fácil, para o museu que estava pedindo era uma maravilha.

C: Não existe mais a Fundação Vitae.

G: Não. Infelizmente, não. Eles apoiaram a gente duas vezes. Eles foram muito bons para muitos museus.

C: Antes de 1992 fazia à mão?

G: Os nossos primeiros computadores chegaram em 1990, foi quando a gente começou a desenvolver o Donato.

C: Você mais aquelas quinze pessoas...

G: É. O início do Donato foi o seguinte, a gente criou dez campos básicos (técnica, título, dimensões...) para fazer teste. Ele chamava *Acervo*, só, isso em 1990. Até 1992... Primeiro era em Dbase, depois a gente passou pra Clipper, de Clipper para *Access*. Essa conversão para *Access* é que foi o primeiro patrocínio da Fundação Vitae que foi em 1993. Em 2005 a gente mudou pro MySQL e PHP.

C: E aí já foram outras pessoas que fizeram a estrutura do sistema?

G: No início, o que a gente fez, essas quinze pessoas que trabalhavam, a gente tinha reuniões semanais para discutir tudo a respeito do Donato, o manual de catalogação, principalmente, como vão se preencher todos os campos, como o sistema vai atender isso que precisamos. Então, eram reuniões semanais e depois, é claro, quando acabou o projeto da Fundação Vitae acabaram essas reuniões. Deixou de ser semanal, passou a ser mensal, semestral, alguma coisa assim. E essa última versão é que não fomos nós que desenvolvemos, foi isso que você perguntou, foi desenvolvido por uma empresa privada. Como eu não conhecia o sistema, a gente queria usar uma plataforma que fosse aberta, porque a gente usando o *Access*..., por exemplo, o museu que tinha dez computadores, ele tinha que comprar dez *Offices*. É uma grana que eles tinham que gastar para poder usar o nosso sistema. Então, logo depois que a gente começou a ceder o programa a gente percebeu que isso iria acabar inviabilizando o processo para qualquer outro museu que não tivesse o nível do Masp ou do Belas Artes. Tem museu que não tem dinheiro pra comprar, né, se você consegue comprar dois computadores já é um sacrifício, depois você comprar dois *Offices* para trabalhar... não tinha condições. A gente queria passar para essa plataforma livre, que aí é que entrou esse sistema.

C: Tinha um contrato com uma empresa que... durou quanto tempo?

G: Um ano. Foi o último projeto patrocinado pela Vitae.

C: E esse último foi em qual ano?

G: Foi em 2005. Foi o nosso último projeto.

C: Em 2012 começou... o processo do Ibram.

G: É. Uma transferência pro Ibram.

C: () Não sei se você tem essa informação, que quando a ficha do Donato é impressa tem um campo chamado "montagem", acho que não aparece na impressão.

G: Não sei. Tem que ver.

C: Esse campo, acho que foi acrescentado depois.

G: Foi. Ah, aqui não tem, você diz. Quando faz a busca no Donato, manda imprimir, também não aparece? Teria que testar, vamos testar. O banco de dados verdadeiro aqui... se a gente quiser fazer alguma alteração não vou poder fazer, então é melhor fazer numa cópia dele. Fica mais lento, mas é mais garantido. Nessa ficha aqui, o campo "montagem" realmente não tem. Nem sei se é essa a última versão. Você já viu a cara dele, né?

C: Já. Já vi.

G: Seria bom se a gente tivesse como, se a gente tem alguma informação neste campo, mas acho que ele nem faz isso. Você diz que aqui, quando você manda imprimir...

C: Não sai na impressão...

G: A gente pode fazer um teste. Vamos alterar essa obra aqui, vamos colocar alguma bobagem lá dentro. Quero incluir isso aqui. Tanto tempo que não uso isso, porque eles que catalogam. Me deu um branco agora... "Gravar"... "Consulta"... Realmente acho que não, tem que olhar o sistema todo. Normalmente, esse tipo de coisa, por exemplo, eles enviavam para gente "ah, Gilson, não consigo... a gente manda imprimir e não aparece isso". A gente corrigia o que era possível e devolvia. E falava "é só copiar isso aqui dentro do banco de dados" e resolvia.

C: Ah, a alteração feita aqui tem que ser feita também na instituição que solicita... Ah, sim, porque instala pelo cd.

G: É. O que a gente faz é o seguinte, nas versões novas vem com toda essa mudança. Então, a gente tinha um CD de atualização que você, quando atualizava o seu sistema, ele pegava e mudava tudo que já tinham me pedido, como esse campo de "montagem" que estaria incluído no novo sistema de atualização. Mas seu eu mexesse no banco, só para quem tinha me pedido é que iria, só. Pedia-se a alteração, mandava para eles o formulário por *e-mail* mesmo e colava lá dentro [do sistema]. Isso foi feito *n* vezes. A gente tem, por exemplo, uma obra em específico... se são duas mil peças e aí, é claro, como é que monta, sabe? Tem que ter uma orientação. Aí eu acho fundamental. Pintura e desenho em geral é difícil ter algo complicado.

C: Esses campos abertos, como o campo "pesquisa" ou "montagem", nos quais a pessoa pode acrescentar muitas palavras e que o texto pode ficar longo, dá para pesquisar as palavras desse texto, fazer busca?

G: Dá. Pois é, nesse campo especificamente não. Mas, por exemplo, o campo de "observações", se você faz uma busca nele, vou colocar uma palavra qualquer aqui, "vermelho". Vou tentar, ver se aparece alguma obra. Ele foi buscar o "vermelho", provavelmente deve ter, tem que ter. Apareceu. Todos esses campos descritivos ele busca por palavras, só que ele não é uma busca inteligente como a do Google... A gente sempre adorou aquilo lá, "você quis dizer vermelho" e ele já traz automaticamente a pesquisa.

C: O Donato começou com dez campos... E como chegou em todos esses campos? G: A partir dessas reuniões que a gente fazia. No início, logo na primeira versão patrocinada pela Fundação Vitae, a gente já pulou desses dez campos para, sei lá, sessenta, de cara. Foi aí que essas reuniões foram importantíssimas. A gente decidiu como é que vai ser o nosso banco de dados, que formato vai ter cada um desses campos, como as pessoas vão preencher esses campos, o que elas precisam, como elas precisam resgatar isso aí, e, teoricamente, o resgate disso, de todos os campos, exceto "montagem". Mas, basicamente toda a ficha técnica pode-se fazer busca nela e o que eu acho legal nesse sistema é que quando você faz a busca nisso aqui, por exemplo, o que eles está fazendo aqui? Basicamente ele abriu uma ficha técnica em branco para você. O campo que você preencheu vai estar aqui, então ele faz o cruzamento de qualquer campo. Claro que se você preencher tudo isso aqui [a ficha completa], a probabilidade é zero, não vai acontecer nada.

C: Quando essas reuniões aconteciam, você e a Laura já visitavam os museus?

G: Não. Foi logo depois. A história foi mais ou menos a seguinte: quando a Vitae patrocinou, em 1993, a gente estava fazendo essas reuniões, decidindo tanto o manual quanto o sistema. No final, quando acabou o patrocínio da Fundação Vitae, eles nos propuseram isso. Porque estavam pedindo muito patrocínio para os museus para que eles desenvolvessem um sistema. Então, como a Vitae já tinha patrocinado o sistema, ela não achava justo continuar patrocinando outros sistemas. Teve uma proposta pra gente, que todo mundo que pedisse para usar um sistema ou desenvolver um sistema, se nós poderíamos ceder o nosso. É claro que a gente concordou, sem dúvida alguma. Eles patrocinaram o sistema pra gente e estavam agora pedindo a nossa colaboração. Era tudo o que nós queríamos, só que foi só a partir do final desse nosso projeto é que a gente começou a ceder o programa para os outros museus. E aí é que a gente começou a visitar os museus e a implantar o sistema. Só que daí não tínhamos mais essas reuniões, porque, teoricamente, o projeto da Vitae já tinha acabado. Foi um ano e meio.

C: Então foi criado a partir das necessidades do museu...

G: Do museu. Basicamente, o Donato foi criado para atender o museu. A partir desse pedido da Fundação Vitae é que a gente começou a pensar no Donato como um sistema que deveria atender outras tipologias de museus e as necessidades de outros museus. Muita coisa nessa última versão, por exemplo, já foi pensada, muita não, mas algumas coisas já foram incluídas a partir de pedidos feitos por outros museus "olha, nós precisamos de um campo diferente",

enfim, a gente começou a mudar a partir daí. Um caso que me lembro foi da Fundação Eva Klabin que era () [a formatação de data], por exemplo, por data entre, sei lá, 1.100 e 1.200 a.C. não significa muita coisa, porque eles querem fazer a busca de outra forma. Então, nós criamos um outro campo para atender essa necessidade da Fundação Eva Klabin.

C: O *nós* criamos é você? É você sozinho?

G: Não. Até o *Access* foi eu sozinho. A partir do momento que a gente passou para essa nova versão, não era mais comigo. Aí era desenvolvido por um técnico. Eu ainda faço alguma coisa, mas eu não tenho conhecimento suficiente para mexer em muita coisa aqui dentro.

C: Como foi o seu envolvimento com essa área da documentação? Você é artista plástico?

G: Isso. Quando entrei no museu eu trabalhava na [restauração] e vim pra cá () onde trabalhei de 1982 até 1985 mais ou menos. Em 1985, eu vim pra Seção de Pintura Brasileira, fiquei trabalhando como técnico até 1990 quando chegaram os primeiros computadores. Ninguém no museu sabia mexer no computador. Não havia uma pessoa que sabia ligar o computador. Logo depois um amigo nosso aprendeu a mexer e o diretor não liberava o computador, não tinha curso. Ficou quase um ano parado. Aí eu me propus a fazer o curso para poder pelo menos ligar o computador. E, é claro, eu com o curso, eu comecei a fazer testes nessa área de banco de dados. E daí que começou a surgir, como um teste para ver como funciona, dessa forma e tal. Aí, liberou...

C: Qual é essa versão?

G: Essa é a versão 3.3. A versão 1.0 foi em Clipper. Nem considero muito o Dbase. O Dbase foi logo no início e como o Clipper é a compilação do Dbase, eu considero realmente a primeira versão com o Clipper. A segunda versão foi no *Access*, com a Fundação Vitae. E a terceira versão, que também foi com a Fundação Vitae, foi a mudança para o MySQL.

C: O Dbase era aquela tela preta?

G: Era. Tela preta com letra verde. Horrora. Um pouco antes do patrocínio da Fundação Vitae e como a gente estava prevendo a chegada dos computadores em telas coloridas, a gente não tinha versão colorida, então, como eu já tinha em casa, fazia a versão em casa colorida, pra quando chegasse aqui já tinha tivesse cor. Era rápido. Era trabalhoso, mas não era uma coisa complicada, já estava aparecendo branco, aí escolhia a cor.

C: O Donato funciona sem internet?

G: Funciona.

C: Para ir para o site *on-line*, como faz? Como os dados são disponibilizados no site do museu?

G: Tem três formas de você trabalhar com o Donato. Você pode, se tem só um computador para trabalhar, os dados estão aqui. No caso do museu, a gente tem uma rede. Como a gente

trabalha? É instalado no servidor. Este servidor é que vai fornecer para todo mundo que estiver na rede interna do museu. No caso da internet do museu, você pode oferecer esse provedor na internet que eu nunca vi, você teria que ter uma baita de uma estrutura de segurança para ninguém invadir o banco de dados ou o que normalmente as pessoas fazem, joga uma cópia desse banco de dados num provedor e de lá ele dispõe na internet. Só que não é simultâneo, por exemplo, se na internet um técnico faz alguma alteração nos dados, ele não vai refletir aqui, porque esse sistema não conectado na internet. Poderia, mas tem a questão de segurança.

C: As cópias dos dados são feitas com qual frequência?

G: A gente não tem o Donato em rede, infelizmente não temos o Donato na internet. O que temos é cópia de segurança que fica em vários lugares. No servidor, como a gente estava com problema no servidor velho, recentemente a gente faz um backup diário. Diário para garantir, bom, ele vai parar em algum momento. Mas, o normal nosso é fazer duas vezes por semana. E essa cópia eu faço, faz automático no próprio servidor e de lá eu passo para a minha máquina, da minha máquina eu passo para o velho servidor para garantir, em algum lugar vai estar.

C: Tem várias cópias distribuídas. Você lembra os estados/lugares que você a Laura passaram?

G: Posso tentar lembrar: Rio Grande do Sul, São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Paraíba e Pará.

C: Você lembra da estrutura dos museus?

G: Alguns eram terríveis. Me lembro, por exemplo, era legal, tinha uma senhora que não vou me lembrar o nome, era uma coisa incrível. Uma senhora que ela tinha um caderninho, ela tinha "fotos" do Donato e a partir daí ela fazia as fichas... Impressionante. Ela anotava no caderninho dela... Era uma forma analógica do negócio. Achei fantástico.

C: E nos outros museus?

G: Cada um tinha o seu problema. A maioria deles você tinha assim pessoas, sei lá, uma pessoa que fazia praticamente tudo. Não tinha funcionário, a estrutura é realmente precária na maioria dos museus, precária. Normalmente, quando a gente chegava tinha um computador e olha lá.

C: Até então, elas faziam catalogação, inventário?

G: A maioria, sim. Faz de alguma forma, faz em papel. Como a gente fazia aqui.

C: Esses documentos em papel vocês tem guardado?

G: Não. Talvez Laura tenha. Dos nossos?

C: Sim.

G: Tem, tem. Claro, claro. Todas as fichas, inclusive, a obra nova ela é catalogada ainda, tenho quase certeza disso, mas a Laura pode confirmar, ainda é feita em papel e depois do papel e

passado para o computador e a ficha é guardada.

C: No momento em que o Donato surgiu vocês reuniram pessoas para transferir os dados do papel para o computador?

G: Foi esse grupo de quinze pessoas. Eu, do desenvolvimento fazia. Parava e pegava o bolo de fichas das outras coleções e ia catalogando, muitas fichas ainda está encontrada no meu nome, catalogada, eu que fiz. E aí a gente fazia isso com todo mundo, por exemplo, [a Seção de] Pintura Brasileira acabou de fazer a catalogação deles, então quem era da [Seção de] Escultura acabava ajudando. E a gente tinha que acabar em um ano e meio que foi o projeto da Vitae. Só que, é claro, aí são quinze mil obras, a gente chegou a 93%. E a gente teve que passar pro sistema só uns campos que aqui, na ficha, ele aparece.

C: É uma versão resumida.

G: Aquela que você me mostrou...

G: Aqui não tem. A nova ficha, na verdade, ela tem umas bolinhas pretas na frente dos campos, que são os campos obrigatórios, sem esses campos você não consegue publicar aquela ficha. Então, a gente adotou esses critérios, "olha, vamos preencher os campos para poder acabar no prazo". Se você fosse começar a pesquisar, por exemplo, pensar a fazer um texto formal, descrição de conteúdo, sabe, a gente não ia acabar nunca. Eram dez campos que a gente adotou, "isso aqui a gente tem que entregar pronto pra Vitae". E aí nesse um ano e meio a gente conseguiu chegar com em 93%, realmente é uma coisa, uma loucura.

C: Na sua opinião, numa situação ideal, sem pensar em dinheiro, em burocracia, documentos... Você compraria um banco de dados ou...

G: Se eu compraria um banco de dados?

C: Para os museus usarem, sem pensar em dinheiro, se você conhece algum banco de dados que você acha que seria bom...

G: Tem, tem vários assim. Fora do Brasil tem vários. Mas eu não sei se hoje eu compraria, não. Hoje, se eu não fosse pensar em dinheiro, se eu tivesse carta branca, eu continuaria desenvolvendo o Donato, sem dúvida alguma. Contrataria três ou quatro especialistas, pegaria o Donato e melhoraria o máximo possível. Claro. Porque uma coisa que a gente, que eu sempre sonhei, eu não, todo mundo aqui sonhou, foi realmente essa integração. Então, a gente gostaria de ter, por exemplo, um servidor que atendesse, super seguro, certo, então, você, com seu tablet ou celular, poderia fazer alteração na ficha da sua coleção, de onde você estivesse. Isso realmente seria uma maravilha, porque as pessoas não precisariam ficar atualizando nada na sua máquina, daí ficar preocupado em fazer backup do sistema, você teria o sistema todo instalado em um lugar, claro, com n réplicas dele para garantir. Se eu tivesse dinheiro é isso. Quem me dera.

C: Esses os procedimentos do Spectrum, que eu estava falando que o Ibram pretende adicionar

ao Donato.

G: O que significa, por exemplo, procedimento de pré-entrada? Procedimento de entrada do objeto? Tudo isso é uma coisa separada?

C: Aqui envolve desde o momento... você me disse que a obra chega, vai para a Seção de Registro. Então, qual tipo de documento é usado, uma padronização de todos esses documentos, assinados pelo doador, pelo diretor. Quais as informações são necessárias para criar um modelo. Vocês podem pedir as publicações. Aqui é só o sumário.

G: Legal.

C: Tem a descrição de cada procedimento.

G: Na verdade, estou curioso para saber a política... Dois anos. Dizem que está ficando legal, quem já viu alguma coisa. A gente está na expectativa. A gente tem hoje, por exemplo, quase duzentos pedidos [de uso do Donato] que não atendemos, por exemplo.

C: E como será que os museus fazem nesse período...?

G: Eu imagino que arranjem outra saída, tem que arranjar, como é que você vai ficar dois anos... Mesmo que você comece em papel, se é um museu pequeno, é claro, né, no em máximo um ano você já acabou isso. Você quer recuperar tudo, porque no papel eu me lembro quando eu trabalhava aqui na Coleção de Pintura Brasileira chegava aqui... até 2004, você sabia que milhares de coisas teria que ir ficha por ficha. Em geral, o que a gente fazia, separava a ficha para o pesquisador e ele tinha que pegar a ficha e ir procurando, levava dias. Eram aquelas fichas meio marrom, eu não tenho nenhuma. Era enorme.

C: Vocês procuravam pelo sobrenome? No caso, Rio de Janeiro...

G: Pelo título da obra. Tem que ir lá procurar uma por uma pelo título da obra pra ver qual delas era sobre o Rio de Janeiro. Era uma loucura. Algumas coleções tinham fichas resumidas sobre a sua coleção. Era um trabalhão. O que isso aqui ajudou a gente... você nem imagina como é que a gente conseguia viver. ((risos))

C: A documentação retrospectiva é guardada, você disse.

G: É, a Laura deve ter tudo isso aí.

C: No Donato tem controle de contatos? De doadores.

G: Não. Tem, a partir do campo "ex-proprietários", você tem como recuperar isso aí. Teoricamente, se você conhece o histórico todo da obra, é para você ir preenchendo, depois como aquela pessoa adquiriu a obra até chegar no artista, como o artista vendeu o primeiro, né, ou para a primeira pessoa. Então, teoricamente, teria como recuperar aquilo por ali, só que é um campo descritivo também. Tá vendo? "Ex-proprietário": como uma Escola passou pra gente, né, de-

pois como a Academia passou pra Escola, como o Rodolfo, vendida a Academia, tá vendo, até chegar ao artista. Aqui não tem mais nada e ele produziu e vendeu pra Academia, aí a Academia Imperial de Belas Artes transferiu pro Museu de Belas Artes.

C: Quando a obra sai do museu para empréstimo, quem controla?

G: Quem controla é a Seção de Registro e Movimentação. Aqui mesmo, no Donato, se cria uma movimentação. Quando vai sair, "movimentação", vamos ver se a gente acha. O que está acontecendo? Está vendo? Isso é uma movimentação, por exemplo, neste caso, é para essa exposição aqui, tá? Então, essas são as obras da movimentação. Quando o museu fecha o acordo que vai ceder essas obras para participar de determinada atividade, o técnico do registro cria uma movimentação colocando o nome da exposição e aqui a data prevista pra saída e a data provável de retorno dessas obras. Ele inclui todas as obras que participarão da exposição e aqui, no caso, você pode incluir outras exposições. No caso, de ser exposição itinerante, ela foi, nesse caso aqui, para Florianópolis. Ela poderia ir pra São Paulo, Brasília e aí são três exposições que ela vai participar. Feito isso aí, isso é automaticamente lançado para todas as fichas, quer dizer, quando a obra volta da exposição é que você tem que registrar o retorno nessas fichas e aí, sim, automaticamente essas informações são lançadas pras fichas, tanto pra ficha das obras quanto pra ficha do Donato.

C: E a Seção de Conservação e Restauração também faz alterações aqui?

G: Sim e não. Na verdade, é um banco de dados que está ligado ao nosso acervo, mas ela não mexe nas informações do acervo, ela tem um banco de dados de tratamento dessas obras, de procedimentos que foram realizados, porém quando ela entra na restauração, "alterar", aqui eu não vou lembrar. Vou pegar essa aqui. Ela já teve duas restaurações anteriores. Na ficha deles, isso aqui é ficha de restauração, todos os exames que estão realizados, que foram feitos, cortes etc. Quando eles mexem nesses campos "altura", "técnica" e "dimensões", na verdade, vem uma mensagem pro responsável pela exposição de que o pessoal da restauração e dos técnicos da restauração está sugerindo que essa informação seja alterada, não troca, se ele vier aqui e digitar, por exemplo, "óleo sobre madeira" pode até aparecer. "Gravar"... Porque pra eles é muito mais fácil eles medirem a obra com mais precisão do que os técnicos, sem dúvida, e é claro que, depois de uma análise que eles fizeram na técnica eles tem mais recursos para informar "olha, isso não é óleo, isso é acrílico, parece óleo, mas não é", enfim, então por isso que vem essa sugestão e aí cabe ao responsável pela coleção tomar a decisão, se ele vai acatar aquela sugestão ou não. Então o responsável é que vai decidir isso aí.

C: O responsável pela coleção que permite alteração no Donato.

G: Só ele. Ah não ser que ele conceda, por exemplo, quando um estagiário vai trabalhar aqui em catalogação, o que a gente normalmente faz? Eles têm "incluir"... e também alterar como publicações e simplesmente alterar. O estagiário não tem essas opções como publicação, por

que? O responsável pela coleção quer antes verificar se a ficha foi preenchida corretamente antes de publicar. Então, isso aí ele fica com essa possibilidade de publicar. O estagiário, o técnico que está trabalhando aqui temporariamente, ele pode incluir a ficha, ele pode alterar os dados, só que tudo o que ele fizer, essa ficha não será acessada por ninguém ainda, exceto quando passar pelo crivo do responsável pela coleção.

C: Se eu entendi bem, a Seção de Conservação tem um outro banco de dados.

G: Um outro banco de dados que está ligado ao nosso, mas com as informações separadas.

C: Que vocês não tem acesso.

G: Temos. O que a gente tem é o seguinte: a gente tem um banco de dados com os campos das obras, por exemplo, um deles é o "identificador". Aqui a gente tem um banco de dados dos campos de restauração. Esse identificador é associado a um identificador deles e ele pode ter n ligados, ou seja, essa obra, como esse caso aqui, ela tem duas restaurações. Os bancos de dados são separados, mas eles estão unidos por um identificador. Na verdade, o Donato todo funciona assim, quando você tem, por exemplo, o campo "coleções" ele tem uma tabela separada que tem a lista de coleções, provavelmente, é isso que eles estão querendo fazer aqui com esse procedimento, né. Um campo de, sei lá, de "transporte", por exemplo, ele está ligado a uma determinada tabela que é fixa, que só pode escolher naqueles campos e preencher com aquelas informações.

C: Relacionada com um campo determinado.

G: Relacionada com o campo de "transporte", só. Então, quando você abre a ficha técnica, esse campo aqui vai buscar a informação, porque ele simplesmente exhibe essa informação ali e é assim que trabalha a restauração. Ela tem a ficha dela, tanto que a ideia no início era que fosse realmente o mesmo banco de dados, só que ele ia ficar gigantesco. O que ele faz? Ele pega as informações daqui, "título", quem é o autor, tudo que está aqui, tá vendo? Ele pega daqui e copia aqui, ele replica. E aí quando ela [a Seção de Conservação e Restauração] mexe, por exemplo, na "dimensão", ela mexe na "dimensão" daqui [da tabela específica da Conservação], mas não mexe na "dimensão" daqui [da tabela do banco de dados "principal"]. Mexe nessa tabela, o pessoal da restauração. O que vem é uma informação "olha, tem que mudar aqui também".

C: Aí você aceita ou recusa.

G: Exatamente. O aviso vem para o técnico mudar aqui. Mas é feito só aqui para evitar esse tipo de coisa, entendeu, eles mexem lá, aí o responsável pela coleção, ele é responsável pela ficha técnica, aí se alguém erra, a responsabilidade é dele.

C: Um museu qualquer que usa o Donato tem também essa tabela?

G: Tem, a mesma coisa. A única diferença é que a maioria das tabelas são vazias, porque eles vão preencher com os dados deles, muitos dados já vão preenchidos, do tipo, quando você

abre, sei lá, "país", "estado", o "estado de conservação da obra", tudo isso já vai com o banco de dados. Eles podem acrescentar novos, mas o banco de dados já vai com isso aí. Ele não vai, por exemplo, com [o campo] "coleção". Não sei como eles classificam. Pode ser como aqui, coleção brasileira, estrangeira, ou pode ser simplesmente pintura, escultura, gravura. Eles decidem como vão trabalhar.

C: Criam uma lista de opções?

G: É. Eles criam as tabelas. Tá vendo? Informações, estrutura, tabelas, aí aqui olha, tá vendo? "Coleções". Tá vendo, isso vai vazio pra eles. Aí você pode ir acrescentando uma nova coleção, você atribui um nome pra ela, quem é o responsável técnico e, teoricamente, o número do tesau-ros. Se você entrar numa qualquer, responsável vou colocar qualquer, tesau-ros, aí eu vou chutar, "21.2", "gravar". Deve aparecer aquela coleção maluca que a gente inventou. "Autor" também vai vazio e aí eles vão acrescentando os autores que tem lá, porque não adianta nada mandar a lista, sei lá, de dois mil autores que tem aqui e no museu que de repente só tem um autor daquela lista. Todos os demais campos não tem nada naquela lista.

C: Aqui no museu quantas pessoas utilizam Donato?

G: Aí você me apertou. Olha, aqui na técnica, só aqui na técnica deve ter umas vinte. A reserva técnica, a biblioteca, basicamente o museu inteiro hoje.

C: Quantos funcionários tem o museu?

G: Olha, chutando, tá, e chutando bem por alto mesmo, eu diria que umas oitenta pessoas. Não sei. Vinte, no mínimo, eu diria que usam o Donato todo dia. É difícil. Estamos retornando agora... como a biblioteca está tratando isso. Mas eu chutaria por aí, que realmente usam o Donato.

C: É bastante.

G: Aqui, por exemplo, a gente teve um chefe da Divisão Técnica que queria acabar com isso, ele queria que só uma pessoa ficasse responsável pelo banco de dados e que só ela pudesse mexer. Aí é impossível, vai matar o cara e não vai ter nada. A grande vantagem de a gente ter a rede é exatamente essa que eu posso abrir uma ficha enquanto outra pessoa vai fazendo outra coisa, a Restauração pode trabalhar, enfim. A gente queria, inclusive, ligar a biblioteca, porque a gente tem toda a parte de referências bibliográficas. Então, o que a gente está fazendo, a gente está, na verdade, replicando as coisas que já existem deles. Boa parte do que a gente queria era poder pegar o banco de dados deles, ligar. Quando você tá trabalhando sem parar, você vai incluindo essas coisas, sabe, por exemplo, catálogo de...sei lá, transportadora, você ter ligado ao banco de dados. Quem vai fazer exposição amanhã já tem todos esses dados aqui. Ele, de repente, poderia até montar exposição nova logo aqui [no sistema], entendeu, poder visualizar. Se a gente não tivesse parado, talvez a gente fizesse um teste, "ah, eu quero montar a exposição",

então, arrastar as obras, tudo colorido. E ali já ver se a obra está disponível ou não.

C: Acho que é isso.

G: Quero te mostrar depois o banco de dados.

C: Eu estava vendo esse manual.

G: Esse é o manual de instalação. A gente fazia um pacote: o manual de catalogação e esse manual de instalação.

C: Foi produzido aqui?

G: Sim. Foi impresso fora. A gente desenvolveu aqui, mas foi impresso fora. É um passo a passo para instalar, na verdade, tem que instalar quatro programas, [o Apache, o PHP, o MySQL e o MySQL Server] e o Donato vem por cima. Só seguir o passo a passo que consegue fazer. Normalmente, quando tinha algum problema era que alguém da área de informática... () ele não quer ler. Mas, quando era alguém que não tinha muita intimidade com informática, dava certinho, porque a pessoa fica preocupada, ela vê imagem por imagem [do passo a passo] e reproduz exatamente o que está sendo pedido. Aí dá certo. A gente tentou fazer isso mesmo o mais prático possível, porque a gente sabe que na maior parte dos lugares não tem ninguém da informática. Às vezes a pessoa nem entende muito de computador, não. No caso do preenchimento, está vendo isso aqui [uma ficha], olha, que é o que o registro faz. Tá vendo, aqui abre uma ficha pequena com alguns dados. Você vai escolher a "coleção", "aquisição", vai colocar o título da obra, né, se não tiver mudança é automaticamente colocado aqui, porque às vezes você tem o título original, que pode estar em inglês, por exemplo, e você tem o título de como você quer que apareça na etiqueta. Aqui tem a "técnica", "pintura", está vendo? Os campos que estão em azul são obrigatórios, de preenchimento para o registro, os demais não, se não quiser preencher. "Doador", você vê que não tenho mais prática nenhuma com o preenchimento. Como funciona? Essa obra não aparece em consulta nenhuma. "Escultura estrangeira", se você fizer uma consulta das obras da escultura estrangeira ela não vai aparecer, não é para aparecer. Ela só vai aparecer nessas consultas quando tiver a autorização do responsável pela obra, que aí é publicada a obra, que altera, aí ele vai ter que completar e aqui ele vai ter que alterar... "Autoria"... Agora é para aparecer. Não. Ela é "escultura estrangeira", né. Bom, enfim, o que eu queria te mostrar é a ficha e o registro. Você está registrando, o catalogador, por exemplo, naquela ficha resumida quando você vai inserir uma nova obra, aí depois vem a ficha completa. E ele vai preencher com os dados ou não, vai depender dele. O que ele não tiver informação ainda, ele pode pausar e voltar para a catalogação até ele conseguir todos os dados que ele acha que é legal para fazer parte do registro. O que eu realmente acho legal é como você... aquilo que te falei, né, com a ficha toda em branco você pode preencher de forma que possa cruzar todos os campos. Então, teoricamente, se você buscar só uma informação para a obra, certamente você vai recuperar muitas. E, por exemplo, você pode fazer a consulta por desenho e na fotografia.

E escultura, tá? Vai em "características", todas que foram produzidas entre 1901 e 1902, agora você vai ver quantas obras preenchem [atendem àquele filtro] aquilo que você pediu na busca, do total da coleção.

C: Recuperou vinte obras.

G: Vinte obras num total de 21.378. Você pode marcar individualmente essas obras ou marcar esses resultados todos, né, e aí gerar, por exemplo, uma tarefa, mandar imprimir, visualizar impressão, aí você tem só aquelas laudas [que foram marcadas]. O que é que tem de errado? Normalmente, o erro é meu. Ah, isso aqui é visualização, um exemplo de uma ficha para imprimir daqui, mas o erro é meu. E você pode escolher, "bom, eu quero com imagem". Isso você pode salvar para editar, por exemplo, e você quer alterar a ficha depois, mudar o formato. Mas esse é o padrão. Outra coisa que eu acho legal aqui é que você tem a imagem da obra, você pode ter associada *n* imagens, quando você seleciona a imagem principal da obra, nesse caso da escultura, ela está recortada para fazer isso aí, ver a escala. Você vai comparar o tamanho dessa obra em relação ao ser humano, você vê aqui. Parece uma peça desse tamanho, no mínimo. Ai você vê que não. Isso aqui eu acho legal, muito legal.

C: Essas fotos foram feitas por uma pessoa contratada.

G: Depende, essa, por acaso, acho que não. Essa aqui foi fotografada por uma menina que estagiou aqui. E tem mais ainda que eu acho legal, vou pegar aqui. Você tá vendo, também foi a mesma menina que fotografou. Quando aparece esse símbolo significa que a imagem tem uns giros. Ele [o objeto] é fotografado, girando, para você poder ver. Para escultura isso acho que é fundamental. É simples, mas eu acho que é fundamental. Para quem está mexendo com escultura tem que ter, com escultura e com os objetos tridimensionais, "quero ver como é na parte de trás da obra", enfim.

C: Um visitante do museu que queira ver as peças que estão no sistema...

G: A gente não está na internet. O que tem é o site do museu que dá uns exemplos, mas não é o banco de dados. É bem básico. No caso do pesquisador, ele tem que estar dentro do museu. Em geral, ele vai até a biblioteca ou vem aqui na Técnica e ele pode consultar o acervo, só que ele entra como visitante. Aí você já tem uma série de restrições para ele. Então, ele vai ficar limitado a uma série de coisas, por exemplo, pesquisa ele vai poder fazer qualquer tipo de pesquisa. Vou pegar aqui... "pintura brasileira". Tá vendo? Já não aparece mais os símbolos aqui em baixo para você marcar para exibir e nem para você poder navegar pelas imagens. Pode navegar pelos registros. Se você clica na imagem, ele abre a imagem para você, mas você não tem como navegar pelas imagens de alta definição. Então mesmo que você copie isso aqui, você está copiando a imagem de baixa [resolução].

C: Para não reproduzir.

G: Exatamente. A gente não tem problema nenhum com relação a isso desde que a gente saiba que isso está sendo reproduzido e que registro é esse. Então, ele fica limitado. Ele não consegue ver a ficha completa da obra, nem tem um botão aqui pra isso. Ele não consegue ver alguns os campos como "segurança", "valor da obra", nada disso. Pra fazer... ele teria que entrar, por exemplo, o pesquisador, ele teria que conversar com o responsável da coleção pra que essa pessoa ajude na busca, daí ele vai poder fazer mais coisas. Se ele quiser, por exemplo, um relatório, se quiser visualizar todas as obras que foram concluídas em determinado período, tem muitas obras, então se eu mandar imprimir, vai dar, por exemplo, duzentas páginas. A impressão com imagem não tem condições. Então, aí precisa da orientação de alguém.

C: As funções existentes são "administrador", "estagiário" que não publica, só faz o cadastro...

G: "Catalogador", "restaurador"... Basicamente são essas. O responsável que trabalha na Restauração, por exemplo, ele pode fazer consultas em "Escultura", mas não pode fazer alterações. Nas coleções, quem é responsável pela "Pintura Brasileira", ele pode fazer qualquer consulta de qualquer outra coleção, mas também só pode alterar os dados da coleção que ele é responsável, pode ser uma ou várias. Já para o administrador...

C: É livre. G: Eu até preciso disso, né, por exemplo, "número de registro" não pode esperar. Deletar registro, ninguém pode deletar. Para evitar, sem querer... [perder informação]. E, tinha uma outra coisa que eu ia te falar...

C: Obrigada.

APÊNDICE C - CRONOLOGIAS

Apêndice C.1 - Cronologia dos processos de documentação no MAC USP

- 1947** Eva Lieblich Fernandes (1947-1952), ex-funcionária das empresas Matarazzo passa a trabalhar para o antigo MAM.
- 1948** Criação do Antigo MAM.
- 1951** Primeira Bienal de Arte de São Paulo.
- ca.1951** Contratação de Etelvina Chamis, pelo antigo MAM.
Lista datilografada de Eva Lieblich Fernandes
- ca.1959** Ficha catalográfica antigo MAM.
- ca.1960/62** Livros de tombo do antigo MAM.
- 1962** Criação do Centro de Computação Eletrônica (CCE USP).
Criação da Fundação Bienal.
Inventário das obras durante a transferência do acervo.
- 1963** Inauguração do MAC USP.
- 1964/72** -
- 1973** Publicação do 1º catálogo por, Walter Zanini.
1º inventário do acervo (não de tipo raisonné).
- 1974/81** -
- 1982** Início da gestão de Aracy Amaral.
- 1983** Início da primeira recatologação do acervo a partir do resgate do arquivo morto.
MAC USP se instala na Cidade Universitária, em um espaço provisório.
- 1985** Criação da Divisão Científica.
Seção de Catalogação implantada por Marcos Rezende e Cristina Cabral.
Criação da primeira ficha do MAC USP.
Ideia de criação do banco de dados para a informatização do acervo, de Aracy Amaral.
- 1985/88** Revisão do núcleo inicial do acervo, por Aida Cordeiro.
Cadastro das obras no banco de dados a partir das fichas revisadas, por Cristina Cabral.
- 1986** Fim da gestão de Aracy Amaral.
- 1986/87** Início do ano de 1986: Cristina Cabral é estagiária.
Primeiro computador destinado à catalogação e informatização do acervo.

- Metade do ano de 1986: contratação por 3 meses de um programador, Marcos Rezende, sobrinho de Aracy Amaral, que se reuniu com Sônia Salzstein, coordenadora da Divisão Científica, e com a documentalista Aida Cordeiro para criação do banco de dados.
- ago.1986** Primeira versão do banco de dados em Dbase3.
- 1987** Não havia mais o programador no museu.
- nov.1987** Contratação de Cristina Cabral.
- 1988** Publicação do 2º catálogo, por Aracy Amaral.
2º inventário das obras incorporadas até 1986/87 + verbetes das principais obras.
- 1989** Nova versão Banco de dados por Cristina Cabral. Verba da reitoria conseguida através de projeto para upgrade do sistema (Dbase 3plus) e para aumentar a memória do HD.
- 1990** Publicação do 3º catálogo, editado por Ana Mae Barbosa (sem divisão das obras entre Internacional e Nacional).
Não havia uma sala para catalogação.
- 1992** Museu adquire um espaço definitivo na Cidade Universitária.
- 1994** Transferência de um analista de sistema, do CCE para o museu.
Dbase 4. A tabela de exposições foi inserida e as exposições que aconteceram até este ano foram cadastradas no sistema.
Um estagiário ficou responsável pelo cadastro das exposições realizadas entre 1963 e 1994.
Gestão de Lisbeth Rebollo Gonçalves.
Aida Cordeiro, responsável pelo arquivo morto no Ibirapuera.
Fim dos estágios da Fundap.
- 1995** Primeiros computadores pessoais no CCE USP.
- 1996** Estruturação do setor de Arquivo do MAC USP.
- 1997** Projeto de infraestrutura através da Fapesp (dois projetos feitos por Cabral).
Instalação do Access no computador adquirido pelo projeto Fapesp.
Implantação de sala para catalogação.
Aquisições de arquivo deslizante, impressora e escâner, através de projeto Fapesp.
- 1997/99** Projeto de banco de dados por Daisy Peccinini, durante gestão de Lisbeth Gonçalves.
- 2000** Reforma do MAC USP.
Mudança para o MACquinho.
Atualização de conhecimentos sobre os aplicativos por Cabral. No caso, o Access.

- mar.2001** Nova versão do banco de dados, agora em Access, com perfil para novos usuários no sistema. Apoio técnico de Roseli Guimarães, da Seção de Informática.
- 2003** Atualização do banco de dados em Access, utilizado atualmente.
Aquisição de mais um computador, para uso de estagiários.
- 2004** Projeto MAC Virtual em parceria com a Poli-USP, na gestão de Elza Ajzenberg.
- 2008** Contratação de Ana Magalhães para ser responsável pela atualização do catálogo geral e de Fernando Piola para a Seção de Catalogação, durante gestão de Lisbeth Gonçalves.
Início da 2ª revisão catalográfica do acervo.
- 2011** Cadastro das exposições é retomado.
- 2012** Contratação da analista de sistema, Marilda Giafarov.
Automatização do backup do banco de dados.
Parcerias IF USP (conservação/restauração) e IME USP (projeto piloto de ambiente virtual da exposição "Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras").
- 2013** Contratação de Michelle Alencar para a Seção de Catalogação.
Departamento de Tecnologia da Informação (DTI USP).
Projeto Nuvem USP.
Projeto de aquisição do MuseumPlus, da ZetCom.
Nova sede do museu no antigo Detran, no Ibirapuera.
- 2014** Início da criação do banco de dados pela plataforma CollectiveAccess.
Início das reuniões para patrimoniar os acervos museológicos da USP, no Sistema Mercúrio.

Apêndice C.2 - Cronologia da história da documentação museológica

Internacionalmente

- 1748** As coleções começam a ser subdividas como aconteceu em Viena.
- 1888** Nasce a Associação dos Museus, tendo o futuro museu Victoria and Albert como um dos mais participativos.
- 1889** Primeira reunião de conservadores da Associação de Museus britânicos.
- 1895** Criação de cartões de registros, por Paul Otlet e La Fontaine.
Projeto Mudaneum, de Paul Otlet.
- 1917** Criação da Associação Alemã de Museus (Deutsches Museum Bunde).
- 1919** Liga/ Sociedade das Nações.
- 1927** Criação da Oficina Internacional de Museos (OIM), que tem uma proposta de criação de um repertório internacional.
- 1934** Publicação do livro *Traité de Documentation*, de Paul Otlet.
Projeto Memex, de Vannevar Bush.
- 1937** 1º Congresso Mundial de Documentação, Paris.
- 1938** Federação Internacional de Documentação.
- 1946** Criação do ICOM.
- 1948** 1ª publicação da atual revista Museum Internacional, da Unesco (antiga Museum, esta foi sucessora da Mouseion).
- 1949** Criação da Federação Espanhola de Associações de Arquivistas, Bibliotecários, Arqueólogos, Museólogos e Documentalistas (ANABAD).
- 1950** Fundação do CIDOC (suas atividades iniciaram-se em 1963).
- 1967** Criação da Museum Computer Network (MCN).
- 1967** Criação do IRGMA.
- 1972** Criação da CHIN.
- 1973** Criação da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas (APBAD ou BAD).
- 1977** IRGMA transforma-se em MDA.
Criação do ICOFOM.
- 197-** Projeto Sedgwick, informatização dos museus do Reino Unido.
Criação do sistema GOS, pela MDA.
Outros programas: Stairs; Mistral, criado na França; e Golem, criado na Alemanha.
- 1982** Início das atividades da Fundação J. Paul Getty.
- 1985** Foi fundado o Getty Information Institute (atual Getty Research Institute).
- 1987** Criação do MODES.
- 1991** Conferência anual do CIDOC em Copenhagen, Dinamarca.

- 1993** Criação do Object ID, pelo Getty Information Institute.
Conferência anual do CIDOC em parceria com a Museum Computer Network (MCN), em Ljubljana, Eslovênia.
- 1994** 1ª edição do SPECTRUM, pela MDA.
Conferência anual do CIDOC em parceria com a Museum Computer Network (MCN), em Washington DC, EUA. Tema: Automating museums in the Americas and beyond.
- 1995** Publicação de *International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories*, pelo CIDOC.
- 1996** Desenvolvimento do Modelo de Referência Conceitual (CRM), pelo CIDOC ICOM.
Criação da Associação de usuários do MODES.
- 1997** 2ª edição do SPECTRUM.
- 1999** Conferência anual do CIDOC em parceria com a MDA em Londres, U.K.
Tema: Delivering diversity, promoting participation.
- 2000** Foi formado o grupo de trabalho "Centros de Informação e Grupo de interesse especial do Modelo Conceitual de Referência", do CIDOC COM, responsável pela produção do CRM.
Conferência anual do CIDOC em parceria com a Canadian Heritage Information Network (CHIN), em Ottawa, Canadá. Tema: Collaboration, context, convergence. Sharing heritage knowledge for the new millenium.
- 2004** 3a edição do SPECTRUM.
- 2005** Criação do grupo Documentation and Conservation of the media Arts heritage (DOCAM, Research Alliance, Canadá).
- 2007** Lançamento do SPECTRUM 3.1 (revisado e atualizado).
- 2008** MDA transforma-se na Collections Trust.
- 2010** Publicação do dicionário *Key concepts of museology*.
- 2012** Criação do Grupo de Trabalho de Sistemas de Informação em Museus (GT-SIM), da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas (APBAD).
- 2014** Conferência anual do CIDOC ICOM em Dresden, Alemanha.

Nacionalmente

- 1905** Inauguração da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- 1922** Projeto de um curso técnico de Museologia, no Rio de Janeiro.
- 1932** O primeiro curso de Museologia, de nível técnico, entra em vigor.
- 1934** Criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais.

- 1937** A Inspetoria é substituída pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).
Criação do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro.
- 1946** O Sphan é renomeado para Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN).
- 1948** Fundação do Comitê Brasileiro do ICOM (ICOM-Br), com sede no MNBA RJ.
- 1951** O curso técnico criado em 1932 transforma-se no primeiro curso de nível superior.
- 1969** Inauguração do curso de Museologia, da UFBA.
- 1970** O objeto é entendido como uma fonte de informação.
O DPHAN é renomeado para IPHAN.
- 1977** Primeiro curso de Museologia, no nível de especialização, em São Paulo.
Conselho Federal de Educação impede a criação de novos cursos de graduação na área.
- 1984** Profissão de Museólogo é regulamentada.
- 1992** Projeto SIMBA, do MNBA.
Criação do sistema Donato.
- 2002** Conferência anual do CIDOC em Porto Alegre, Brasil. Tema: Preserving cultures: documenting non-material heritage.
- 2003** Implantação da Política Nacional de Museus.
- 2005** Implantação do primeiro centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- 2009** Criação do Ibram.
- 2010** O curso da UFBA passa a oferecer a disciplina de Arquivística, do Departamento de Documentação e Informação.
Criação do Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, São Paulo.
- 2012** Suspensão da licença do Donato.
Início do projeto do Ibram para criação de um sistema de gestão de coleções.
- 2013** Expansão da oferta de cursos superiores de Museologia. Neste ano, totalizam-se 14 cursos. 1º Evento Treinamento do CIDOC no Brasil.
23ª Conferência geral do ICOM, no Rio de Janeiro, Brasil.
Publicação do dicionário *Conceitos-chave de Museologia (Key concepts of museology)*, em português.
- 2014** Publicação, em português, do SPECTRUM e das diretrizes/categorias de Informação do CIDOC. As diretrizes foram originalmente publicadas em 1995.
2º Evento Treinamento do CIDOC no Brasil.
- 2015** 3º Evento Treinamento do CIDOC no Brasil.