



Abordagens e experiências na preservação do patrimônio cultural nas Américas e Península Ibérica

MARCOS JOSÉ DE A. PINHEIRO

CLAUDIA S. RODRIGUES DE CARVALHO

CARLA MARIA TEIXEIRA COELHO [ORGS.]



mórula
EDITORIAL

A iniciativa de organizar este livro surgiu após a 3ª Conferência Regional e Oficina de Preservação do Patrimônio, realizada entre os dias 23 e 27 de setembro de 2019, em comemoração aos 30 anos da organização APOYOnline, por meio de parceria com a Casa de Oswaldo Cruz e a Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Há cerca de 20 anos, quando havia grande escassez de informação sobre preservação do patrimônio, foi lançado no Brasil o projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos (CPBA), com o apoio da *Commission on Preservation and Access/CLIR*, que além dos recursos conseguiu permissão para a publicação em português de 52 textos especializados sobre conservação preventiva para os diferentes suportes de acervos culturais.

O projeto foi coordenado em parceria pelo Arquivo Nacional, a Funarte e a Fundação Getúlio Vargas, envolveu um grande número de instituições e a organização Vitae, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, em um esforço cooperativo para tradução, publicação e disponibilização gratuita dos textos, inclusive em meio on-line.

De forma simultânea, realizaram-se seminários em todo o país para formar multiplicadores, que consolidaram a consciência de preservação. O conteúdo disponibilizado forneceu suporte ao ensino e norteou o processo decisório de diversos projetos na área.

O evento internacional sediado no Rio de Janeiro evidencia o processo de fortalecimento por que vem passando a área de Conservação Preventiva em nosso país desde o projeto CPBA.

Com este livro, o Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, da COC/Fiocruz, ampliará o acesso ao conhecimento sobre preservação para novas gerações.

INGRID BECK

Museóloga, conservadora, consultora
em preservação documental



Direitos desta edição reservados à MV Serviços e Editora Ltda e à Fiocruz, nos termos da licença Creative Commons aqui utilizada.



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de atribuir o devido crédito aos autores e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.

REVISÃO (PORTUGUÊS)

Milene Couto

REVISÃO (ESPAÑHOL)

André Lima

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Elaborado por Meri Gleice Rodrigues de Souza – CRB 7/6439

A136

Abordagens e experiências na preservação do patrimônio cultural nas Américas e Península Ibérica / organização Marcos José de A. Pinheiro, Claudia S. Rodrigues de Carvalho, Carla Maria Teixeira Coelho. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Mórula, 2021.

496 p. ; 24 cm.

Inclui bibliografia e índice

ISBN 978-65-86464-30-6

1. Patrimônio cultural – Américas – Proteção. 2. Patrimônio cultural – Península Ibérica – Proteção. I. Pinheiro, Marcos José de A. II. Carvalho, Claudia S. Rodrigues de. III. Coelho, Carla Maria Teixeira.

21-68997

CDD: 363.69098046

CDU: 351.862.22(8+46)



Rua Teotônio Regadas 26 sala 904

20021_360 _ Lapa _ Rio de Janeiro _ RJ

www.morula.com.br _ contato@morula.com.br

/morulaeditorial /morula_editorial

Abordagens e experiências na preservação do patrimônio cultural nas Américas e Península Ibérica

MARCOS JOSÉ DE A. PINHEIRO
CLAUDIA S. RODRIGUES DE CARVALHO
CARLA MARIA TEIXEIRA COELHO [ORGS.]



SUMÁRIO

7 **PREFÁCIO** | *PREFACE*

Conservação preventiva, Ciência e Metodologia

Preventive conservation, Science and Methodology

RENATO DA GAMA-ROSA COSTA

14 **CARTA DOS ORGANIZADORES** | *LETTER FROM THE ORGANIZERS*

MARCOS JOSÉ DE A. PINHEIRO • CLAUDIA S. RODRIGUES DE CARVALHO • CARLA MARIA TEIXEIRA COELHO

APRESENTAÇÃO | *INTRODUCTION*

16 Precisamos falar de utopias! *We need to talk about utopias!*

MARCOS JOSÉ DE ARAÚJO PINHEIRO

42 Celebrando 30 anos da APOYOnline e planejando os próximos 30 *Looking back at 30 years of APOYOnline and looking forward to 30 more*

BEATRIZ HASPO • AMPARO RUEDA

COOPERAÇÃO E CONJUNTURA

58 Reflexão sobre o papel da Cultura e do Patrimônio para o desenvolvimento sustentável e proposta de uma estratégia para a sua valorização

ANA PAULA AMENDOEIRA • ANTÓNIO CANDEIAS

67 Patrimonio cultural y redes de cooperación entre Europa y el mundo árabe: el programa Med-O-Med de paisajes culturales

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO

91 Sobre a importância da criação de redes interinstitucionais e da cooperação internacional em Ciências do Patrimônio: a experiência do Laboratório HERCULES

ANTÓNIO CANDEIAS

109 Perspectivas e desafios para a gestão do patrimônio museológico

RENATA VIEIRA DA MOTTA

126 Os desafios actuais do Museu: problemas e algumas respostas

JOÃO BRIGOLA

142 Redes de Ciência do Patrimônio: contribuição à Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável

LUIZ ANTÔNIO CRUZ SOUZA • YACY-ARA FRONER LUCA PEZZATTI • WILLI DE BARRROS GONÇALVES FLÁVIO CARSALADE • STAËL DE ALVARENGA P. COSTA HENRY MCGHIE • GUILHERME ANTONIO MICHELIN

EDUCAÇÃO

178 Formação em conservação e restauro de pinturas no Brasil: influências e sugestões

EDSON MOTTA JUNIOR • CLAUDIO VALÉRIO TEIXEIRA DANIEL LIMA MARQUES DE AGUIAR

199 A extensão universitária no processo de formação do conservador-restaurador e de desenvolvimento regional no âmbito da preservação do Patrimônio Cultural

DANIELE BALTZ DA FONSECA • FRANCISCA FERREIRA MICHELON

221 El Programa de Formación en Conservación de Patrimonio Fotográfico: esfuerzos y colaboración en América Latina

FERNANDO OSORIO ALARCÓN • DANIEL SOSA

235 A conservação preventiva na formação acadêmica e sua aplicação no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

GRISELDA PINHEIRO KLÜPPEL

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E GESTÃO DE RISCOS

- 266** Viejos problemas, nuevos desafíos: la valoración de colecciones y la gestión de riesgos para la conservación preventiva
DAVID COHEN
- 291** Aplicação do Método ABC de gestão de riscos para o patrimônio cultural: duas experiências brasileiras
CLAUDIA S. RODRIGUES DE CARVALHO • CARLA MARIA TEIXEIRA COELHO
- 309** Colaboración interdisciplinar en la toma de decisiones para la conservación preventiva del patrimonio cultural: el Sistema CollectionCare
ANA MARÍA GARCÍA-CASTILLO • LAURA FUSTER LÓPEZ
ÁNGEL PERLES • ANDREA PEIRÓ VITORIA
- 324** Conservação preventiva: montagem da exposição permanente em palácio do século XIX no clima úmido da amazônia brasileira
ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES

PRESERVAÇÃO DIGITAL

- 348** Preservação digital e política pública
MARCOS GALINDO
- 371** O planejamento da preservação digital
MIGUEL ÁNGEL MÁRDERO ARELLANO
- 388** Cuando o ótimo é o inimigo do bom: qualidade e sustentabilidade em processos de digitalização
MILLARD WESLEY LONG SCHISLER

IMAGENS E ACERVOS FOTOGRÁFICOS

- 406** Conservação e organização de acervos fotográficos: por uma gestão integrada das fotografias históricas
ALINE LOPES DE LACERDA • SANDRA BARUKI
- 429** O acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles: desafios conceituais associados à preservação e difusão do amplo legado da produção artística, autoral e documental referente à fotografia brasileira e seus autores reunidos no acervo da instituição
SERGIO BURGI
- 456** La conservación del patrimonio fotográfico en la Biblioteca Nacional de Chile: experiencias de gestión y difusión
SOLEDAD ABARCA DE LA FUENTE

DEPOIMENTO

- 470** Experiências compartilhadas no campo da Cultura: o papel desempenhado por Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social
GINA GOMES MACHADO

Conservação preventiva, ciência e metodologia

As ações de conservação preventiva vêm dominando o campo do patrimônio cultural não faz muito tempo. A tônica contemporânea em relação a ações empreendidas por profissionais que lidam com a preservação de bens imóveis e móveis não pode mais prescindir do entendimento proposto pela ciência da conservação preventiva. Trabalhando com patrimônio arquitetônico há mais de três décadas, percebi, nos últimos anos, como essa metodologia de ação tem ganhado protagonismo nos estudos e projetos desenvolvidos nas instituições de guarda de acervos das mais diversas procedências. Da mesma forma, trabalhos desenvolvidos no âmbito do mestrado profissional, por mim coordenado desde 2016, também têm adotado, sem parcimônia, a metodologia de conservação preventiva em seus objetos de estudo, com muitos bons resultados¹.

Mas, refletindo bem, Conservação Preventiva seria uma ciência ou uma metodologia? Como ciência, ela segue os estudos já desenvolvidos há séculos pelos conservadores do patrimônio cultural, cuja origem, segundo descreve Carla Coelho (2017), remonta aos trabalhos introduzidos por John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) na Inglaterra, que buscavam a autenticidade dos edifícios e a manutenção regular deles como melhor forma de

Preventive conservation, science and methodology

It has not been too long since preventive conservation has dominated the cultural heritage field. Contemporary emphasis on steps taken by professionals dealing with property and assets should no longer disregard the analysis proposed by the science within preventive conservation. Having worked for over three decades with architectural heritage, I have noticed in the latest years how this methodology has gained prominence in the studies and projects developed by institutions responsible for storage of collections from many different sources. Additionally, works developed in the scope of professional Master's degree programs, which I have been coordinating since 2016, have also eagerly adopted the methodology of preventive conservation on their objects of study, producing outstanding results¹.

However, giving some thought to this matter, would we place Preventive Conservation in the category of science or methodology? As science, it abides by studies already carried out for centuries by cultural heritage conservation professionals. According to Carla Coelho (2017), these studies date back to works by John Ruskin (1819-1900) and William Morris (1834-1896) in England, which claimed that keeping the authenticity of buildings and performing regular maintenance are the best preservation

preservá-los. Como metodologia, alguns autores veem um paralelo entre ela e a medicina preventiva (Coelho, 2017), o que torna a discussão muito interessante. Não é de hoje que estudiosos do campo da arquitetura e do urbanismo, no qual podemos incluir os que detêm suas investigações e atuações em prol do patrimônio cultural, reconhecem uma suposta aproximação entre medicina e urbanismo e entre medicina e arquitetura.

O arquiteto Le Corbusier (1887-1965), por exemplo, em seu livro *Urbanismo*, lançado em 1925, apresenta um capítulo intitulado “Medicina ou Cirurgia” em que ele associa essas práticas a algumas ações urbanas empreendidas nas cidades francesas, de maior ou menor intervenção, por reconhecer, na ocasião, que elas estavam *doentes* e que algo precisava ser feito. A medicina, como bem sabemos, está associada à prevenção da doença, e a cirurgia, à intervenção clínica. Da mesma forma, segundo o arquiteto francês, toda atitude que indicasse planejamento e prevenção das cidades estaria relacionada à medicina. E toda ação que se resumisse a rasgos e retalhos no tecido urbano da cidade era por ele associada à cirurgia. Podemos traçar, então, o mesmo paralelo apontado por alguns restauradores à medicina preventiva e à conservação preventiva. O que se quer com a medicina é evitar a morte do paciente, mas pode-se fazer isso curativa ou preventivamente. Do mesmo modo, podemos salvar uma edificação agindo cirurgicamente, o que pode desencadear outras patologias, ou podemos

strategies. As methodology, some authors draw a parallel with preventive Medicine (Coelho, 2017), which leads to an interesting discussion. Scholars, who are also researchers and supporters of cultural heritage, working both with Architecture and with Urbanism, have long admitted a supposed proximity between Medicine and Urbanism and between Medicine and Architecture.

The book Urbanism, released in 1925 by Architect Le Corbusier (1887-1965), for instance, includes a chapter titled “Medicine or Surgery”, in which the author links such practices to some of the urban actions taken in French cities, with varying levels of intervention, since by the time he acknowledged they were ill and something had to be done. Medicine, as we know very well, is related to disease prevention, and surgery is related to clinical intervention. Similarly, according to the French architect, all activities indicating planning and prevention in cities could be associated with Medicine. Thus, all steps reduced to tears and scraps of the city’s urban fabric could be associated with surgery. Therefore, we could draw the same parallel pointed out by some conservationists with preventive Medicine and preventive conservation. Medicine’s mission is to avoid the patient’s death, however this can be done through either cure or prevention. In the same way, we could save a building through surgery, risking triggering further pathologies, or we could do it through prevention, focusing on continuous and systematic maintenance.

agir preventivamente, buscando sua manutenção de forma contínua e sistemática.

A prática da conservação preventiva requer atitudes e planejamento que contribuam para essas ações regulares. Nesse ponto, podemos pensar a Conservação Preventiva como uma metodologia. Estudos de Beatriz Colomina (1997; 2003) revelam uma aproximação entre medicina e arquitetura cuja cumplicidade é reconstruída a cada nova teoria em saúde. Ou, se pensarmos bem, a cada nova teoria em arquitetura e urbanismo, como a que aqui estamos a discutir. Para Colomina, a relação entre a arquitetura e as ciências médicas é muito mais íntima do que se pode imaginar, e teria tido início ainda durante o Renascimento. A partir da vontade dos médicos de cortar o corpo para poder compreender melhor seu interior, tal metodologia de análise teria influenciado os arquitetos para poderem visualizar os edifícios por dentro (Colomina apud Costa, 2019). Desde então, a associação com a medicina vem ensinando aos arquitetos e urbanistas formas de agir sobre os objetos arquitetônicos e sobre a cidade, seja para planejar e projetar de raiz, seja para elaborar projetos de prevenção e remodelação.

A Casa de Oswaldo Cruz, instituição que abriga a iniciativa deste livro, com apoio do CNPq, vem traçando, desde o lançamento de sua Política de Preservação (2013), algumas diretrizes para se aplicar, enquanto metodologia, a conservação preventiva de seus acervos, que vão muito além da questão

Preventive conservation demands action and planning in order to make such regular activities possible. At this point, we could think of Preventive Conservation as methodology. Studies carried out by Beatriz Colomina (1997; 2003) shed light on the proximity between Medicine and Architecture which correlation is restated every time a new health theory comes up. Alternatively, if we think about it, also every time a new theory on Architecture and Urbanism arises, such as the one we are currently discussing. For Colomina (apud Costa, 2019), the relationship between Architecture and Medical Sciences is much more intimate than one could think of, and would have started during the Renaissance, stemming from doctors' will to dissect the human body in order to study it from the inside. By analogy, Architects would therefore apply the method in order to better understand the internal components of their buildings. Since then, the relationship with Medicine has been teaching Architects and Urbanists new ways of taking action on architectural objects and the city, either in planning or designing from the basis, or creating projects for preservation and rebuilding.

Casa de Oswaldo Cruz, the institution that welcomes the initiative of creating this book, supported by CNPq, has been drawing up some guidelines since the release of its Policies for preservation and management of Science and Health cultural collections (2013), to be applied, as methodology, to preventive conservation of its collections, which go

arquitetônica. Seguindo um método de atuação prioritariamente indireto, a Conservação Preventiva pode constar de um conjunto de estratégias estabelecidas de forma interdisciplinar, objetivando evitar a deterioração e a perda de valor dos bens culturais. Associada a essa prática, a mesma política adota outras formas de ação, como o Gerenciamento de Riscos, a Conservação Integrada, a Preservação Sustentável, a Pesquisa e o Desenvolvimento, e a Educação Patrimonial. E, dessa forma, se integra à estruturação deste livro, que se apresenta ancorada nos temas das redes de cooperação; das formas de digitalização e preservação digital, com destaque para os acervos fotográficos; da conservação preventiva e gestão de riscos; e da formação profissional. A publicação reúne pesquisadores e instituições de diferentes partes das Américas e do Brasil, mas, também, de Portugal e Espanha, evidenciando o quanto este tema tem ganhado importância no mundo e neste continente em particular, graças às articulações em rede promovidas no âmbito da Casa de Oswaldo Cruz e do mestrado.

A educação patrimonial e a formação profissional mencionadas acima representam ações que podem contribuir para se consolidar e ampliar as práticas junto à sociedade e à academia. Desde 2016, a Casa de Oswaldo Cruz oferece o Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, tendo a Conservação Preventiva como uma de suas linhas estruturantes. Como ressaltado na proposta encaminhada à CAPES,

far beyond the architectural scope. By following a primarily indirect method, Preventive Conservation may be part of a set of strategies devised in interdisciplinary terms, with the purpose of avoiding deterioration and loss of cultural assets value. The same policy, associated with this practice, promotes additional processes such as Risk Management, Integrated Conservation, Sustainable Preservation, Research and Development, and Heritage Education. In this way, it is integrated to the structure of this book, which is rooted in themes such as cooperation networks and strategies; education and professional training; preventive conservation and risk management; digitalization and digital preservation focused on photographic collections. The publication gathers researchers and institutions not only from different parts of Brazil and the Americas, but also from Portugal and Spain, evidence of how relevant the subject has become in the world and particularly in this continent, thanks to the liaison established in networks fostered by Casa de Oswaldo Cruz and the Master's degree program.

The above-mentioned heritage education and professional training are examples of contributions to consolidating and expanding the experience in society and college. Casa de Oswaldo Cruz has been offering since 2016 the Professional Master's Degree Program on Preservation and Management of Science and Health Cultural Heritage, and Preventive Conservation is one of the foundations of the program. As highlighted in the proposal submitted to CAPES,

a pesquisa e a prática em conservação preventiva são uma forma de atuação eminentemente interdisciplinar, englobando tanto as ações propriamente de pesquisa quanto de documentação, inspeção, monitoramento, gerenciamento ambiental, armazenamento, conservação programada e planos de contingência. Esse conjunto de ações deve ser coordenado sob o enfoque de gestão de acervos no seu sentido amplo que considera, de um lado, a relação entre a conservação dos acervos e dos edifícios onde estão abrigados, e, de outro, a integração das ações de conservação *stricto sensu* com aquelas que ditam as normas de tratamento informacional e de seu acesso para o amplo público.

Ao propor o mestrado profissional, procuramos responder para o que se espera de um produto de trabalho de dissertação do pós-graduado de tal curso, conforme indica a CAPES no seu artigo 11, capítulo IV: “Os trabalhos de conclusão dos cursos profissionais deverão atender às demandas da sociedade, alinhadas com o objetivo do programa, utilizando-se o método científico e o estado da arte do conhecimento, seguindo-se os princípios da ética” (Brasil, 2019, p.26). Dessa forma, os trabalhos com acervos provenientes de diversos suportes e procedências, como arquitetônicos, urbanísticos, arqueológicos, arquivísticos, museológicos, biológicos e bibliográficos, têm possibilitado retorno à sociedade, seja na forma de propostas de organização de acervo e coleções, seja na forma de planos de conservação e projetos de restauração arquitetônica,

research and preventive conservation are essentially interdisciplinary activities, which encompass research itself, as well as documentation, inspection, monitoring, environmental management, storage, planned conservation and contingency plans. Such activities should be coordinated having in mind management of collections in its broad sense. That is, on the one hand, the relationship between conservation of collections and the buildings storing them, and on the other hand, integration of conservation, in the strict sense of the word, with activities ruling information management and its access to the public in general.

By offering the professional Master's degree program, our goal is to fulfill the criteria for dissertations produced by graduate students in the course, as stated by CAPES in Article 11, Chapter IV, ordinance 59, as of March 20th, 2019: “Final work produced in professional courses should meet society's demands, aligned with the program objectives, applying scientific method and state of the art knowledge, in accordance with ethical principles” (Brasil, 2019, p. 26). Therefore, working with collections derived from several different fields and sources, such as Architecture, Urbanism, Archaeology, Documentation, Museology, Biology and Bibliography, have enabled a repaying to the society, either as proposals on how to organize collections, or as conservation plans and architectural restoration projects. In all of them, there is a study of the environment in which the collection is enclosed, as well

em que se analisa o ambiente em que está inserido aquele acervo e sua relação com o meio externo e com outros acervos, em situações de risco, nas suas estruturas físicas, em relação às políticas de salvaguarda, sua divulgação e valorização.

Da mesma forma, na coordenação desta publicação procurou-se contribuir, também, enquanto resultado de pesquisa de docentes do curso, com um produto que possa ser útil às políticas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, de uma forma geral, e nas ações de conservação preventiva, de uma forma específica. No momento de preparação do livro, nos deparamos com a pandemia da COVID-19, que impôs dinâmicas diferentes em nossas vidas, desde o dia a dia de nossas tarefas até o repensar da continuidade de ações culturais e educacionais, cujas soluções mostram que a doença não atinge as diferentes camadas da população da mesma forma, nem as instituições. Uma se mostram mais preparadas que outras, mas sabe-se que muitas, entre museus e centros culturais, por exemplo, não retomarão suas atividades após a pandemia. O que será de seus profissionais e de seus acervos? Como se manterão e serão mantidos? Esse desafio se impõe aos gestores culturais e aos profissionais que discutem tal assunto. Que esta publicação possa contribuir para essas e muitas outras reflexões.

as its relationship with the external world and with other collections, in situations of risk, in its physical structure, and regarding safeguard policies, diffusion and appreciation.

Similarly, as we organized this publication, having in our hands the results of research carried out by professors at this course, we also attempted to contribute with a material that may be useful to ground policies aimed at preservation of the Brazilian cultural heritage, in a broader aspect, and more specifically, to preventive conservation activities. During the preparation steps of this book, we have been stroke by COVID-19 pandemic, which forced changes in the dynamics of life, from performing of everyday tasks to having to reconsider the progress of cultural and educational projects. Ideas on how to handle the situation show that the disease does not affect different social population groups the same way, which is also valid for institutions. Some are more prepared than others. However, it is a well-known fact that many museums and cultural centers, for instance, will not resume activities after the pandemic. What will become of their professionals and collections? How will they support themselves? How will they be supported? That is the challenge posed to professionals and cultural managers promoting this debate. We hope this publication encourages reflection on these and many other themes.

REFERÊNCIAS | BIBLIOGRAPHY

- BRASIL. Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Portaria nº 59, de 20 de Março de 2019. *Diário Oficial da União – Seção 1*, de sexta-feira, 22 de março de 2019. Disponível em: <http://capes.gov.br/images/novo_portal/portarias/22032019_Portarias_59e60.pdf>. Acesso em: 14 set. 2020.
- COELHO, Carla Maria Teixeira. Plano de Conservação Preventiva. In: AGUIAR, Barbara Cortizo de; CARCERERI, Maria Luisa Gambôa. (Org.). *Arquitetura Moderna e sua preservação*. Estudos para o Plano de Conservação Preventiva do Pavilhão Arthur Neiva. 1. ed. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2017.
- COLOMINA, Beatriz. Skinless architecture. Thesis, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, Heft 3, p. 122-124, 2003.
- CORBUSIER, Le. *Urbanismo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- COLOMINA, Beatriz. The Medical Body in Modern Architecture. *Daidalos: Architecture, Art, Culture*, n. 64, 1997.
- COSTA, Renato Gama-Rosa. Arquitetura anti-tuberculose: uma atitude Moderna. In: AMORA, Ana M. G.; COSTA, Renato Gama-Rosa (Org.). *A Modernidade na arquitetura hospitalar: contribuições para a historiografia*. Volume 1. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (PROARQ-FAU), UFRJ, 2019.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Casa de Oswaldo Cruz. *Política de preservação e gestão de acervos culturais das Ciências e da saúde*. Rio de Janeiro: Fiocruz/COC, 2013.

NOTAS

- 1 Tais resultados podem ser aferidos na consulta às dissertações já defendidas, disponíveis na página do Programa: <<http://ppgpat.coc.fiocruz.br/index.php/br/alunos>>.

NOTES

- 1 To assess these results, you may refer to dissertations that have been defended now available on the Program's website: <<http://ppgpat.coc.fiocruz.br/index.php/br/alunos>>.

Aos leitores

A proposta de organizar este livro surgiu após participarmos da organização da 3ª Conferência Regional e Oficina de Preservação do Patrimônio, em comemoração aos 30 anos da APOYOnline, inspirados pelas palestras e debates ali ocorridos, e mesmo na complexidade de sua realização. Naquela ocasião confirmamos o que já imaginávamos: a importância de aprofundar debates e promover encontros em torno de temas ligados ao patrimônio cultural, como redes de cooperação, educação, preservação digital, conservação preventiva e gestão de risco. Tornou-se manifesto o potencial existente na maior aproximação entre profissionais e estudantes dos países das Américas, e também de Portugal e da Espanha, estabelecendo novos diálogos; além de recuperar e ratificar laços históricos, culturais e afetivos, presentes ou não, que foram construídos, afirmados ou negados desde que foram formadas as nações americanas ou por aqui nas Américas aportaram os primeiros europeus.

O eixo central deste livro, em total consonância com os objetivos do Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, da COC/Fiocruz, é fortalecer a aproximação entre profissionais, estudantes e apaixonados pelo patrimônio cultural entre esses países, ou de outros; e daí a necessidade

To our readers

The proposal to create this book has been brought forward after we collaborated in organizing the international conference and workshop celebrating 30 years of Apoyonline, inspired by lectures and debates therein, and by the complexity of the event itself. On that occasion, it became even more evident how important it is for cultural heritage to encourage meetings in order to discuss in more depth subjects such as cooperation network, education, digital preservation, preventive conservation, and risk management. It became clear how much talent there is and how necessary it would be to bring together professionals and students from the American continent, and from Portugal and Spain. The goal being to foster dialogue, in addition to recover and ratify historical, cultural and emotional bonds, whether existing or not, which have been built up, endorsed or denied ever since the American nations were established or since the first Europeans landed in the American continent.

The central axis of the book, totally in line with the goals set by COC/Fiocruz's Graduate Program on Preservation and Management of Science and Health Cultural Heritage, is to strengthen the network of professionals, students and people passionate about cultural heritage from those and other countries. Hence the need to create an environment

de propiciar espaços em que diferentes experiências possam ser compartilhadas para, quem sabe, germinar mais ações cooperativas e solidárias entre nossos povos. Para isso, inspirados naquela conferência, partimos dos temas citados e agregamos outro mais específico, que trata de acervos de imagens. O universo de autores convidados não se restringe aos que participaram daquele evento, pois outros olhares e perspectivas devem ter lugar nessa nova proposta.

Aqui é também o momento de agradecer à Aline Lopes de Lacerda, Nezi Heverton de Oliveira e Sandra Baruki, que participaram desde o primeiro momento na concepção deste livro e muito contribuíram com suas ideias e ações.

Agradecemos muito o apoio dado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), instituição de incentivo à pesquisa subordinada ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações do Brasil, e pela Fundação para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Saúde (Fiotec), entidade de apoio às atividades científicas e culturais da Fundação Oswaldo Cruz, que reconheceram a importância e permitiram esta publicação.

Esperamos, ao longo dos textos que se seguem, poder contribuir para o debate e reflexão sobre diferentes questões pertinentes ao patrimônio cultural e abrir novos caminhos e possibilidades para além de nossas fronteiras.

where experiences can be shared and, who knows, more cooperative and solidary actions among our peoples may develop. With this purpose in mind, and inspired by the conference, we started out with above-mentioned themes and included yet another more specific one, that is, photograph collections. The group of invited authors is not restricted to those who attended the event, since other points of view and perspectives should be taken into consideration in the new proposal.

Time has come to thank Aline Lopes de Lacerda, Nezi Heverton de Oliveira and Sandra Baruki, who have been active participants since the inception of this book and have largely contributed with ideas and actions.

We are very grateful for the support provided by the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), which goal is to encourage research. CNPq is placed under the umbrella of the Ministry of Science, Technology, Innovation and Communications in Brazil, and by the Foundation for Scientific and Technological Development in Health (Fiotec), an entity supporting Oswaldo Cruz Foundation's scientific and cultural activities, which recognized the importance of this publication and made it possible.

We hope the following texts help to contribute to debate and analysis on different issues related to cultural heritage, in addition to building new paths and possibilities beyond our borders.

MARCOS JOSÉ DE ARAÚJO PINHEIRO

Vice-diretor de Patrimônio Cultural e Divulgação Científica | Docente do Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde
Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
ORCID: 0000-0002-0721-9828
marcos.pinheiro@fiocruz.br

Precisamos falar de utopias!

Este livro resulta dos trabalhos de profissionais que atuam em diferentes áreas do patrimônio cultural nas Américas e Península Ibérica, movidos por interesses, trajetórias e contextos distintos, que se entrelaçam em momentos e encerram causas comuns e consensos, dos quais destaco o valor central que é o compartilhamento de suas experiências, práticas e conhecimentos; a compreensão comum de que a preservação e a valorização do patrimônio cultural pressupõem aprender e avançar juntos, solidariamente; e a percepção, que se transforma em responsabilidade, do quanto toda a humanidade pode ser afetada a partir da perda de um bem ou de uma manifestação cultural local.

Da parte da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz¹, deriva de um longo trabalho no campo do patrimônio cultural desenvolvido desde sua criação em 1986, que adota como princípio centrar-se em ações integradas e matriciais, cujo modelo em sua fase recente pode ser representado principalmente a partir de três vértices. O primeiro é expresso pelo Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde e pelos grupos de pesquisa integrados por seus docentes e certificados pelo Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (DGP/CNPq); os organizadores deste livro, em particular,

We need to talk about utopias!

This book is the result of the work carried out by professionals active in several different areas related to cultural heritage in the Americas and Iberian Peninsula. They have been moved by distinct interests, routes and contexts, which at times interweave and accommodate some consensus and common causes, establishing a few central principles I point out as follows: sharing of experience, practice and knowledge; common understanding that preservation and appreciation of cultural heritage imply learning and moving forward together, empathetically; and awareness, turned into accountability, of how the loss of a local cultural property or manifestation may dramatically impact humanity.

Casa de Oswaldo Cruz/ Fiocruz¹, for instance, has produced an extensive work in the field of cultural heritage since its creation in 1986, ruled by integrated and standardized actions, and which current model may be described according to three major axis. The first one is represented by the Professional Master's Degree Program on Preservation and Management of Science and Health Cultural Heritage, and research groups comprised of professors certified by the Directory of Research Groups from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). More specifically in the case of this book's organizers, to the Research Group "Health and Cities: Architecture, Urbanism and

pertencem ao Grupo de Pesquisa “Saúde e Cidade: arquitetura, urbanismo e patrimônio cultural”, da linha de pesquisa “Conservação Preventiva do Patrimônio das Ciências e da Saúde”. O segundo eixo se expressa pelas diversas ações e programas que se inserem no Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM)². O NAHM se trata do conjunto original de edificações construídas para abrigar as atividades institucionais de pesquisa, ensino e produção do antigo Instituto Soroterápico de Manguinhos, hoje Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Tomando como base os conceitos de reabilitação sustentável e conservação integrada, e como valores a preservação e valorização da singularidade, da identidade, e do cotidiano da instituição, esse plano propõe intervenções e novos usos às áreas urbanas e edificações históricas voltadas a conformar um “campus parque” com atividades socioculturais voltadas para a população.

O terceiro e último vértice pode ser compreendido pela política de preservação de acervos da Fiocruz³, cujo objetivo é estabelecer princípios gerais e diretrizes, de modo a orientar e integrar as atividades de constituição, preservação e acesso aos seus diversos acervos culturais, constituídos, organizados e preservados desde a origem da instituição, representados por edificações e espaços urbanísticos, arquivos históricos, bibliotecas, coleções biológicas, acervos audiovisuais e iconográficos e coleções museológicas. Nesse terceiro vértice

Cultural Heritage” and their focus on “Preventive Conservation of Science and Health Heritage.” The second axis is represented by several actions and programs integrating the Requalification Plan for Manguinhos Architectural Historical Complex (NAHM)². NAHM is a complex of buildings created for institutional activities related to research, education and production belonging to former Manguinhos Serotherapy Institute, currently Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz. The plan, based on the concept of sustainable rehabilitation and principles such as preservation of singularity, identity and the institute’s routine, focuses on interventions and new uses for urban areas and historic buildings that could constitute a “park campus” with sociocultural activities open to community.

The third and last axis may be conceived as a set of policies for preservation of Fiocruz’s³ collections as a whole. The goal is to establish guidelines and general principles, in order to guide and integrate activities related to formation, preservation and access to its several cultural collections, created, organized and preserved since the foundation of the institute, which include buildings and urban areas, historical documents, libraries, biology collections, audiovisual and iconographic collections, and museum collections. It is also represented by Preservo – Complex for Preservation of Fiocruz Collections, implemented as part of the institute and rooted on that policy, as a network made up of Fiocruz units holding collections in their custody

encontra-se o Preservo – Complexo de Preservação de Acervos da Fiocruz, implementado institucionalmente por essa política como uma rede formada pelas unidades da Fiocruz que detêm a tutela de acervos com o objetivo de estabelecer uma gestão integrada, atuando como instância consultiva, formuladora de ações de preservação e acesso e responsável por articular e orientar a implementação da política. Desse último vértice resultam ações como, por exemplo, aquelas desenvolvidas pelo Grupo de Trabalho de Gerenciamento de Riscos e Conservação Preventiva, a implantação de um programa de preservação digital e de plataformas de digitalização, além do projeto de constituição de uma rede institucional interna de laboratórios de conservação de bens culturais, articulada a outras redes nacionais e internacionais.

Esse preâmbulo deve-se ao fato desses três vértices conjugarem em seus propósitos a preservação e a valorização do patrimônio cultural não só da instituição, mas de um conjunto maior denominado como patrimônio cultural das ciências e da saúde, que por sua vez se insere em categorias mais abrangentes de bens culturais; mas que a despeito daquilo que as tornam singulares, comungam as mesmas necessidades e propósitos, e para tal não podem prescindir de investir em pesquisa, educação, conservação preventiva e gestão de riscos, e principalmente em ações de cooperação com outras instituições e profissionais da área. Conscientes do que fazemos e podemos contribuir, mas sobretudo

with the purpose of promoting integrated management, working as consulting party, planning on measures for preservation and access, and responsible for coordinating and guiding the implementation of this policy. The last axis introduces measures such as those designed by the Working Group for Risk Management and Preventive Conservation, like implementation of a program for digital preservation and digitalization platforms, in addition to the project conceived for creation of an internal institutional network of labs for cultural property conservation, connected to other national and international networks.

Above preliminary explanation is important since the three axis and their purposes embody preservation and appreciation of cultural heritage not only related to the institute, but also to a broader scope referred to as science and health cultural heritage. This heritage, in turn, is included in more comprehensive categories of cultural property, which in spite of their singularities, share the same needs and purposes. This is the reason why they should not disregard investment on research, education, preventive conservation, and risk management and, above all, cooperation activities with other institutes and professionals of this field. As individuals aware of our capabilities and of how we can contribute, but considering the constraints to our goals' achievements, and sympathetic as far as culture and cultural heritage are concerned, we are always ready for partnerships in order to build something together through dialogue.

cientes de nossas limitações para o que pretendemos, e solidários ao que diz respeito à vida, ao patrimônio cultural e à cultura, é que sempre nos colocamos como parceiros dispostos a uma construção conjunta e dialógica.

Este livro, portanto, procede em parte desse histórico, mas sobretudo, como dito anteriormente, do trabalho de diversos profissionais de distintas disciplinas que vêm atuando por décadas em diferentes países e instituições em prol do patrimônio cultural e da cultura, produzindo e trocando conhecimento, estabelecendo parcerias, redes e plataformas colaborativas. O livro conta com diversos autores expressivos em suas trajetórias, com histórias que convergem e algumas vezes se entrelaçam no tempo, com atuações baseadas em especialidades, disciplinas e interesses distintos, mas complementares como se presume a uma área interdisciplinar como o patrimônio cultural. Alguns desses autores puderam participar do congresso em comemoração aos 30 anos de uma dessas redes de cooperação, a APOYOnline, uma organização sem fins lucrativos que promove comunicação, intercâmbio e desenvolvimento profissional no campo do patrimônio cultural nas Américas e nos países de língua portuguesa e espanhola.

A proposta de organizar este livro acontece logo após a conferência internacional e o workshop em comemoração aos 30 anos da APOYOnline, ocorridos de 23 a 27 de setembro de 2019 na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, participamos da

Therefore, the present book is partly the result from this past, but above all, as mentioned, from the work carried out by many professionals from different disciplines who have been working for decades in many countries and institutes in favor of culture and cultural heritage, producing and sharing knowledge, creating partnerships, networks and collaborative platforms. There are several renowned authors included in this book, and as experts, their accounts occasionally converge and interweave over time, based on work on different areas of expertise, disciplines and distinct interests, but also complementing each other, which is something expected considering cultural heritage is an interdisciplinary field. Some of the authors have attended the congress organized to celebrate thirty years of one of the cooperation networks, APOYOnline, a non-profit organization that promotes communication, exchange, and professional development in the field of cultural heritage in the Americas and Spanish- and Portuguese-speaking countries.

The proposal to create this book has been brought forward right after the international conference and workshop celebrating 30 years of APOYOnline, from September 23 to 27, 2019, in the city of Rio de Janeiro. We helped to organize the meeting in partnership with our all-time partner to numerous projects in Humanities and Social Science, Fundação Casa de Rui Barbosa, a federal public institute recognized both nationally and internationally for their studies, research and

organização e realização do evento em parceria com nossa parceira de tantos projetos nas áreas das ciências sociais e humanidades, a Fundação Casa de Rui Barbosa, uma instituição pública federal reconhecida nacional e internacionalmente por seus estudos, pesquisas e ensino em cultura brasileira, documentação e preservação de bens culturais. E também junto à APOYOnline, com quem firmamos em 2017 um Memorando de Entendimento para Cooperação Internacional a fim de desenvolver ações nas áreas de educação, pesquisa, desenvolvimento tecnológico, comunicação, informação, gestão e políticas do patrimônio cultural. Ocorre que a concretização do livro como real possibilidade se deu apenas após confirmados os apoios do CNPq e da Fundação para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Saúde (Fiotec), entidade de apoio às atividades científicas e culturais da Fundação Oswaldo Cruz, sem os quais essa publicação possivelmente se inviabilizaria. A confirmação ocorreu já no início de uma epidemia que ganharia a seguir o status de uma pandemia de dimensão tal que faria mídia e cientistas recordarem a gripe espanhola, uma pandemia iniciada ao final da Primeira Guerra Mundial e que veio a ceifar a vida de milhões de pessoas em todo o mundo. Esse registro e a contextualização a seguir são importantes não só para a compreensão de todo o período de gestação deste livro, mas principalmente para reflexão sobre os desafios interpostos às áreas do patrimônio cultural e da cultura e suas

education on Brazilian culture, documentation and preservation of cultural property. And also, with APOYOnline, with whom we have settled, in 2017, an Memorandum of Understanding For International Cooperation aimed at taking measures in the fields of education, research, technological development, communication, information, management and cultural heritage policies. The book has turned into a concrete possibility only after confirmation of support from CNPq, and the Foundation for Scientific and Technological Development in Health (Fiotec), an entity supporting scientific and cultural activities by Fundação Oswaldo Cruz, without which this publication would probably not be possible. The support was confirmed by the time when the epidemic outbreak had occurred, moving later on to the status of pandemic. Scientists and the media recalled the Spanish influenza, the pandemic that begun by the end of the First World War, killing millions of people all over the world. This note and the contextualization described as follows are important not only to understand the preparation steps of this book, but also mainly to reflect on the challenges posed to culture and cultural heritage and their interface with education and science, aggravated by the current sanitary emergency period. The Covid-19 pandemics has introduced changes to how the world population lives, and more specifically in the case of this book, changes to everyday lives of invited authors, affecting all of them either directly or indirectly,

interfaces com educação e ciência, que se acentuam frente à atual emergência sanitária. Em particular ao desenvolvimento deste livro, a pandemia de COVID-19 trouxe, como a toda população mundial, mudanças no cotidiano de todos os autores convidados, afetando-os direta ou indiretamente, mais a uns do que a outros, inclusive com a contaminação de alguns deles ou de seus familiares, o que levou, em alguns casos, à impossibilidade de participação no livro.

Quanto ao patrimônio cultural, às instituições de memória e aos espaços públicos históricos, a pandemia traz impactos ainda não mensurados e nem absorvidos. Os impactos podem atingir proporções ainda maiores quando consideradas as informações científicas sobre o controle efetivo da pandemia se dar apenas a partir da conscientização de cada cidadão, pois se trata de um problema de saúde pública global, e, como tal, sua solução se inicia a partir do comprometimento de cada um em proteger o outro e se conclui com uma vacina a ser desenvolvida e um programa de imunização de proporção mundial que sejam eficazes.

A pandemia trouxe no bojo das mudanças do cotidiano sociocultural um longo período de afastamento das pessoas de espaços urbanos, em particular das áreas históricas, além de bibliotecas, arquivos, museus e ambientes culturais. Inúmeros estudos⁴ e webconferências foram e continuam sendo realizados a respeito das mudanças que se impõem ao acesso e à preservação dos diversos

some in a greater level than others. Some authors or their family members have been contaminated, which in some cases made it impossible for them to contribute to the book.

With regard to cultural heritage, memory institutions and historic public spaces, it is still not possible to assess nor to absorb the impact of the pandemics. Such impact may reach even greater proportions if we consider that scientific information related to the effective control of the disease is up to each citizen's awareness about it as a global public sanitary problem. As such, its solution starts with the individual commitment to protecting each other and ends with the effective development of a vaccine and an immunization program of worldwide scale.

One of the core changes brought about by the pandemics into sociocultural life is the long isolation period in urban areas, particularly historic spaces, in addition to libraries, archives, museums and cultural centers. There has been a continuous flow of researches⁴ and online conferences addressing the changes forced to access and preservation of many types of collections and their safeguard places amounting to questions raising investigation and answers. What are the new risks we are dealing with? Is there a sociocultural risk involved with the fact that the public is keeping away from historic spaces and buildings? Keeping away from museums, which could cause a setback in the evolution of the museum experience and social role observed so far? Keeping away from libraries and archives, increasing

tipos de acervos e dos seus espaços de guarda, avolumando uma série de perguntas que suscitam investigações e respostas. Estariam em questão quais novos riscos? Um risco sociocultural de afastamento do público na fruição dos espaços e edificações históricas? Uma reversão na até então progressiva apreensão do significado da experiência museológica e do papel social dos museus? Um afastamento físico de bibliotecas e arquivos, com maior procura e demanda por ambientes virtuais de pesquisa? Uma contaminação em ambientes institucionais de acervos aos seus profissionais e usuários? Quais seriam as consequências sobre a preservação e o acesso aos acervos culturais dos mais de 10% dos museus em todo o mundo⁵ que devem continuar fechados mesmo após findada ou controlada a pandemia? E quanto aos museus e centros de ciência que têm como primado a interatividade do público? E os museus que trabalham arte experimental e educação artística?

Ainda em relação à pandemia de COVID-19, e à possibilidade antes inimaginada, pelo menos publicamente, de novas pandemias, acentua-se a necessidade de se incrementar o acesso via web aos documentos em arquivos, bibliotecas, museus e instituições de ensino e pesquisa. Para além do objetivo de preservação de arquivos, livros, coleções científicas e artefatos históricos, torna-se prioritário poder acessá-los e pesquisá-los remotamente. Pois como bem dito por Marcos Galindo em seu texto, “preservação sem acesso afasta-se

the interest in online research environments? From contamination by employees and public in institutions that hold collections? What are the consequences to preservation and the access to cultural collections of over 10% of museums worldwide⁵, expected to remain closed even after the end or control over the pandemics? What about museums and science centers which primary goal is the public-object interaction? What will become of art museums focused on experimental art and art education?

Still on the subject of the Covid 19 pandemic, and the until now unimaginable possibility, at least not vocalized, of the risk of other pandemics, there is an increased need of improving online access to documents held in archives, libraries, museums and education and research institutions. In addition to the goal of preservation of documents, books, scientific collections, and historic artifacts, it is imperative to be able to access and research them remotely. As well put by Marcos Galindo on his text, “preservation without access pushes it away from the very social role of memory.” Something that used to be disregarded or postponed for being considered an expensive conservation strategy, is now reframed and should be thought of in view of the latest events. Considering the increasingly scarce investments on culture and heritage preservation in Brazil and even Latin America, it is almost utopic for institutes holding custody of cultural property to draw on resources in order to take actions regarded as vital for conservation and access to its collections. Such actions include preventive conservation

da função social mais larga da memória”. Desse modo, o que antes era descartado ou postergado, por ser considerado dispendioso economicamente como estratégia de conservação, agora ganha novos contornos e deve ser repensado à luz atual dos acontecimentos. Considerando os parcos investimentos em cultura e preservação patrimonial como uma realidade brasileira ou mesmo latino-americana que se acentua ano a ano, torna-se quase utópico às instituições responsáveis por bens culturais obterem recursos para ações vitais à conservação e ao acesso aos seus acervos como planos de conservação preventiva e de gestão de riscos, e posteriormente também investirem em: monitoramento e controle remoto de sistemas de climatização e iluminação; automação de espaços de guarda de acervos; sistemas automáticos de detecção, alarme e combate a incêndios; processos padronizados de digitalização de acervos integrados a programas de preservação digital e sistemas interoperáveis de informação. Há também que se assegurar que investimentos em monitoramento e controle sejam precedidos de análises mínimas para compreensão da realidade local, e que haja previamente planejamento com base em ciência, tecnologia e metodologia aplicadas à preservação do patrimônio cultural.

De todo o modo, os fatos atuais se somam ao que já se verificava quanto à fragilidade dos bens culturais frente aos diferentes tipos de riscos, o que para enfrentá-los leva-nos ainda mais a considerar

and risk management plans. Institutions could further invest on: monitoring and remote climate and lighting control systems; automation of collections spaces; fire automatic detection and alarm systems; standardized processes for digitalization of collections integrated to digital preservation programs and interoperable information systems. It is also important to ensure that investments on monitoring and control are preceded by a brief analysis sought to understand the scenario, and that some planning has been previously done based on science, technology and methodology applied to cultural heritage preservation.

In any case, current events add up to an earlier situation of vulnerability of cultural property in face of different types of risks. Facing such risks makes us stress the principles related to cooperation and solidarity between all parties working on behalf of cultural heritage. It will bring us even closer to education, science and technology, encouraging us to make proposals and invest on the research agenda in the field of preservation of cultural collections linked to graduate programs and heritage education; strengthening current networks and suggesting new collaborative platforms; adopting preventive conservation and risk management as foundation strategies; and investing on information and communication technology in order to expand public access to cultural property. In dystopic times and contexts, memories of uncertain, or even nonexistent futures, flourish.

como princípios a cooperação e a solidariedade entre os diversos entes que atuam com o patrimônio cultural. Mas as utopias devem nos inspirar, aproximando-nos ainda mais da educação, da ciência e da tecnologia, levando-nos a propor e investir em agendas de pesquisa na área da preservação de acervos culturais vinculadas a programas de ensino de pós-graduação e de educação patrimonial; no fortalecimento das atuais redes e na proposição de novas plataformas colaborativas; na adoção da conservação preventiva e na gestão de riscos como estratégias estruturantes à área; e no investimento em tecnologias de informação e comunicação que ampliem o acesso público aos bens culturais. Em tempos e contextos distópicos, vicejam memórias de futuros incertos, ou mesmo inexistentes.

O período vivido que se prolonga, impõe novos paradigmas, por isso é preciso falar, agir e assumir a cultura e o patrimônio cultural como marcos do desenvolvimento sustentável. A economia da cultura deve ser adotada como parte de um processo de inflexão na redução de desigualdades socioeconômicas e na maior aproximação com planos de ação e tratados internacionais que tenham como propósito a paz universal e a efetivação dos direitos humanos, em especial do direito à diversidade cultural, tal como a Agenda 2030 proposta pela Organização das Nações Unidas (ONU).

Retornando ao livro, após esse excursão, vale dizer que sua inspiração não foi apenas a conferência realizada, mas sobretudo o evento de fechamento

The long-lasting period we are going through demands a paradigm shift. We must speak, vocalize, and admit culture and cultural heritage as part of sustainable development's milestones, and culture economics as part of a process of reducing socioeconomic inequalities. Moreover, we should move closer to action plans and international treaties aimed at universal peace and human rights enforcement, especially the right to cultural diversity, such as the 2030 Agenda adopted by the United Nations (UN).

After this digression, back to the book, it is worth mentioning that it has been inspired by the conference, mainly by its workshop's closing session. Attendees, comprised of professionals of the area and students from different countries, realized how important such opportunities are for knowledge sharing. They also claimed for more offerings of training courses, not restricted to great urban centers, and more reference books in Spanish and Portuguese. Lack of training on specialty disciplines that are part of the field has been identified as a common issue in the Caribbean and Latin America, and in the case of Brazil, this type of training is concentrated in the South and Southeast regions.

In view of the above, we have organized the book based on and adapting central themes addressed at the conference, opening with an introductory section complemented by Renato da Gama-Rosa Costa' preface. It is then followed by a note from organizers to readers and by the current preface, in addition to a text written by Beatriz Haspo and

do workshop, quando o público presente, formado por profissionais da área e estudantes de diferentes nacionalidades, evidenciou a importância de espaços daquele tipo para o compartilhamento do conhecimento e a maior oferta de cursos de formação, não restritos aos grandes centros urbanos, e de referências bibliográficas em espanhol e português. A formação nas disciplinas e especialidades que conformam a área foi identificada como um problema comum aos países da América Latina e Caribe. No caso brasileiro, foi evidenciada uma concentração dessa formação em alguns estados das regiões sul e sudeste.

Visto isso, organizamos o livro tomando como base os temas centrais da referida conferência, mas de forma adaptada, o que propiciou uma estrutura que primeiro encerra a parte introdutória, enriquecida pelo prefácio de Renato da Gama-Rosa Costa, seguida de uma nota dos organizadores aos leitores e desta apresentação. Adiante temos o texto produzido por Beatriz Haspo e Amparo Rueda, no qual as autoras fazem uma retrospectiva sobre os 30 anos da APOYOnline e a conferência realizada nessa ocasião. A seguir o livro apresenta seu núcleo central composto por textos organizados em cinco temas: cooperação e conjuntura; educação; conservação preventiva e gestão de riscos; preservação digital; imagens e acervos fotográficos. Por fim, esta publicação é concluída com o relevante depoimento de Gina Machado, em que transparecem as conexões históricas entre diversos autores deste livro.

Amparo Rueda recalling thirty years of APOYOnline and details about the conference. Subsequently, the book presents its central axis comprised of texts divided into four sections: Cooperation and Conjecture; Education; Preventive Conservation and Risk Management; Digital Preservation; Images and Photograph Collections. The ending section brings a relevant testimony by Gina Machado, making the historic connections between the authors explicit.

The first part of the central axis focus on articles that explain the relevance of cooperation to this field through different European and Latin American initiatives taken via networks and platforms, in addition to other texts dealing with contingencies and the structure related to museums, risks and the role of culture in a period of crisis like the one we are currently facing. They approach, from their personal points of view, as common basis, culture and cultural heritage as milestones to be included in the agenda and cultural and socioeconomic public policies committed to sustainable development.

In the group of articles addressing experiences drawn on collaborative actions, we could point out papers referring to the types of framework for knowledge production and exchange of ideas on science and technology intended for preservation of cultural property. The article by António Candeias, for instance, describes Hercules Laboratory and its role in the Portuguese Platform of the European Research Infrastructure for Heritage Science (ERIHs.pt), in building a European infrastructure and its

Na primeira parte desse núcleo central, concentramos artigos que traduzem a relevância da cooperação com a área por meio de diferentes iniciativas europeias e latino-americanas conformadas em redes ou plataformas. Acrescentamos também nessa seção artigos que tratam de questões conjunturais, mas ao mesmo tempo estruturantes, relacionadas aos museus, aos riscos e ao papel da cultura em um período de crise como o que vivenciamos. Como traço comum, abordam a partir de perspectivas singulares, a cultura e o patrimônio cultural como marcos a serem considerados em agendas e políticas públicas culturais e socioeconômicas comprometidas com o desenvolvimento sustentável.

No bloco de artigos que tratam de experiências produzidas a partir de ações colaborativas, destacamos os trabalhos que versam sobre infraestruturas de produção de conhecimento e intercâmbio em ciência e tecnologia na preservação de bens culturais, como o apresentado por António Candeias, que trata do Laboratório Hercules, seu papel na Plataforma Portuguesa da Infraestrutura Europeia em Ciências do Património (ERIHS.pt) e na construção da infraestrutura europeia e seu modelo de cooperação internacional para pesquisa e desenvolvimento tecnológico em preservação do patrimônio cultural. Na mesma linha, há a contribuição de Luiz Antônio Souza, Yacy-Ara Froner, Luca Pezzatti, Willi de Barros Gonçalves, Flávio Carsalade, Staël Pereira Costa, Henry Mcghie e Guilherme Michelin. Nesse artigo, os autores, em

international cooperation model for research and technological development in cultural heritage preservation. In line with this, there are contributions from Luiz Antônio Souza, Yacy-Ara Froner, Luca Pezzatti, Willi de Barros Gonçalves, Flávio Carsalade, Staël Pereira Costa, Henry Mcghie, and Guilherme Michelin. In their article, authors set the example of complexity and possibility for work in networks, promoting debate on its concepts and contribution to Agenda 2030 from the heritage sciences standpoint. They highlight the creation and performance of the European Research Infrastructure for Heritage Science (E-RIHS), as a European research network encouraged by European Commission aimed at research on studying, conservation and restoring of cultural heritage, and deemed as key to European sustainable development. Authors have also included examples of other national, regional and international initiatives, which purpose is to create a network and an environment for production and sharing of knowledge related to cultural heritage science, such as ANTECIPA – National Brazilian Association for Research in Technology and Heritage Science, associated and committed to E-RIHS, Ibero-American Historic & Cultural Heritage Network (PHI) and International Seminar on Urban Form Network (ISUF).

José Manuel Rodríguez, on his turn, portrays cultural cooperation networks that regard cultural diversity between countries as a geopolitics strategy, relevant to local and regional sustainable development.

um bom exemplo do potencial e complexidade do trabalho em redes, se propõem a discutir o conceito de Ciência do Patrimônio e a sua contribuição para a Agenda 2030. Destacam também a construção e atuação da *European Research Infrastructure for Heritage Science* (E-RIHS), uma rede de pesquisa europeia proposta pela Comissão Europeia para o desenvolvimento de pesquisas no estudo, conservação e restauração do patrimônio cultural, considerada estratégica no desenvolvimento sustentável europeu. A essa iniciativa, os autores agregam outros projetos nacionais, regionais e internacionais com o objetivo de produzir redes e ambientes de produção e troca de conhecimento em ciência do patrimônio cultural, tais como a Associação Nacional de Pesquisa em Tecnologia e Ciência do Patrimônio (ANTECIPA), vinculada e comprometida com a E-RIHS, a Rede Ibero-americana do Patrimônio Cultural (PHI) e o *International Seminar on Urban Form Network* (ISUF).

Por sua vez, José Manuel Rodríguez trata de redes de cooperação que focam na diversidade cultural entre países como estratégia geopolítica e relevante para o desenvolvimento sustentável local e regional. Dentre as iniciativas presentes no texto, destacam-se: a cooperação transnacional entre países da região do sudoeste europeu, denominada SUDOE, composta por Portugal, Espanha e França; e aquelas que visam a estreitar relações entre a União Europeia e os países da região do Mediterrâneo, como o programa *Euromed Heritage*,

From this group of initiatives, he highlights transnational cooperation between countries from the European region called SUDOE, consisting of Portugal, Spain and France, in addition to initiatives aimed at deepening the relationship between the European Union and Mediterranean nations, such as the Euromed Heritage program, especially the Arabic world, through the Med-O-Med program for cultural landscapes.

Also in the same section, addressing contingencies and frameworks related to culture and cultural heritage, Ana Paula Amendoeira and António Candeias present the first article, resulting from a work carried out together as part of the review process of Regional Strategy for Smart Specialization (EREI) for the Alentejo Region, in Portugal, as per request by Alentejo's Commission for Regional Coordination and Development. This paper reflects on how the cultural and cultural heritage sector depend on tourism. Currently, the sector is feeling the tremendous impact of Covid 19 pandemic, and it is particularly susceptible to current events, with decreased capability for performing as a creative and strategic sector in order to achieve the sustainable development goals as per Agenda 2030, and more specifically the Agenda Investigation & Innovation Culture and Cultural Heritage 2030 for Portugal. It encourages actions based on the role and value of culture and heritage to sustainable development.

João Brigola and Renata Motta take different routes in their articles; however, they both focus

e em especial com o mundo árabe, por meio do programa Med-O-Med de paisagens culturais.

Ainda nessa primeira parte, mas ao que concerne às reflexões conjunturais e estruturantes sobre patrimônio cultural e cultura, segue primeiramente o artigo de Ana Paula Amendoeira e António Candeias, motivado a partir de um trabalho em comum realizado como parte do processo de revisão da Estratégia Regional de Especialização Inteligente (EREI) para a Região Alentejo em Portugal, solicitada pela Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Alentejo. Esse trabalho reflete sobre a dependência do setor cultural e do patrimônio cultural em relação ao turismo, que no momento atual, fortemente marcado pela pandemia de COVID-19, demonstra fragilidade e afastamento de seu potencial como setor criativo e estratégico para implementação de diferentes objetivos de desenvolvimento sustentável previstos na Agenda 2030, em particular na Agenda Investigação & Inovação Cultural e Patrimônio Cultural 2030 para Portugal, e propõe ações estruturadas em eixos a partir do papel e do valor da cultura e do patrimônio para desenvolvimento sustentável.

Já os autores João Brigola e Renata Motta abordam, por caminhos distintos, mas a partir de uma instituição de memória em comum, o museu, os fatores que apontam a emergência de investigá-lo como espaço de exercício de tolerância, diálogo e encontro, ou mesmo como lócus de experimentação de diferentes narrativas. Brigola avalia o museu como instituição central da cultura, apontando sua influência

on the museum as the institution of memory. Both papers urge that museums be explored as spaces that value tolerance, dialogue, and getting together, or even as a locus for experimenting with distinct discussions. According to Brigola, museums are the fundamental cultural institutions. They influence urban transformation in cities, production and sharing of knowledge, not to mention their own changes throughout time as seen in museography studies, the creation of networks and through technical professional, community or contemporary museology, establishing themselves as key components to help understanding present times.

Motta recalls the tragic fire that has destroyed the National Museum, consequence of a history of Brazilian state's failure to protect the natural and cultural heritage, but also, I believe, a prediction of an obscure period for Brazilian culture and the institutions related to education, research and memory. By using metaphors with the Bendegó meteorite, the author performs an important analysis and demands improvement in management and governance models in order to handle heritage and museums, particularly establishing higher safety standards for Brazilian cultural heritage. Reflections encouraged by both João Brigola and Renata Motta are not limited to museums or countries that have inspired their articles but are applicable to cultural heritage as a whole as a matter of interest worldwide.

na transformação urbana de cidades, na produção e na disseminação do conhecimento e destacando suas próprias mudanças no tempo, refletidas nas diferentes museografias, na constituição de redes e na museologia técnico-profissional, comunitária ou contemporânea; conformando-o como peça fundamental para entendimento da atualidade.

A partir do trágico incêndio que destruiu o Museu Nacional, como resultado de uma histórica ineficiência do Estado brasileiro na proteção de seu patrimônio cultural e natural — mas creio que concomitantemente como prenúncio de um período obscuro para a cultura brasileira e para as instituições de ensino, pesquisa e memória —, Renata Motta tece uma importante análise, por meio das metáforas que envolvem o meteorito Bendegó, e aponta a necessidade de se avançar em modelos de gestão e governança para a área de patrimônio e museus, com vistas principalmente a estabelecer patamares mais efetivos de segurança do patrimônio cultural brasileiro. As reflexões, tanto as realizadas por João Brigola como por Renata Motta, aplicam-se não só aos museus ou aos países que os inspiraram em seus textos, mas são extensíveis a todo o patrimônio cultural como questões mundiais.

A segunda parte do livro é dedicada à educação, embora ela esteja presente em alguma medida na maioria dos textos que conformam essa publicação, uma vez que se não identificada em sua origem, aparece como demanda ou necessidade a se investir.

The second part of the book is dedicated to education, although this is a subject somehow touched on in the majority of texts included in this publication, either as something that has been neglected, or as a demand or something requiring investments. Edson Motta Junior, Claudio Valério Teixeira, and Daniel Lima de Aguiar delight us with their opening article. The authors discuss issues and trace routes to professional conservator-restorer training in Brazil, describing the contribution from highly influential international training programs. For such purpose, they follow a long path since the interwar period, when museums and cultural heritage are most valued. In addition, a period when it has become clear the need to create institutions dedicated to heritage preservation, incorporating scientific material and intensifying the relationship with universities as places for production and spread of knowledge related to cultural property. This movement would gain momentum in the post-war period, when several international councils were created, in addition to the development of new theoretical and methodological frameworks, and the inclusion of new disciplines to the cultural heritage area, which was already interdisciplinary. Authors provide details on the different courses of study from European and American trends on conservation and restoration, including their long-term influence in Brazil concerning training on Conservation and Restoration and the definition of the required skills for conservator-restorers.

Começamos pelo texto que nos brindam Edson Motta Junior, Claudio Valério Teixeira e Daniel Lima de Aguiar. Os autores propõem-se a debater questões e traçar trajetórias referentes ao treinamento profissional de conservadores-restauradores no Brasil e à contribuição de programas internacionais de formação que mais influenciaram nesse processo. Para tanto, eles percorrem um longo caminho iniciado no período entreguerras, quando se valorizava ainda mais os museus e o patrimônio cultural, reconhecendo-se a necessidade de criação de instituições dedicadas à preservação patrimonial, incorporando conteúdos científicos e intensificando sua relação com as universidades como lugares de produção e disseminação do conhecimento quanto aos bens culturais. Esse movimento se intensificaria com a criação já no período pós-guerra dos diferentes conselhos internacionais, além do desenvolvimento de novas linhas teóricas e metodológicas e da incorporação de novas disciplinas à já interdisciplinar área do patrimônio cultural. Os autores refletem sobre as escolas de diferentes matrizes europeias e norte-americanas em conservação e restauração e suas influências ao longo do tempo na formação em Conservação e Restauo e na definição das competências necessárias ao conservador-restaurador no Brasil.

A partir das atividades de extensão desenvolvidas no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Universidade Federal de Pelotas, e da construção do seu currículo, ainda que

Daniele Baltz and Francisca Michelin focus on extension courses, although relatively new in the college universe, as one of the three dimensions to be explored by undergraduate students, along with education and research. They also discuss how extension courses can contribute to bringing the university closer to society and to socioeconomic and cultural changes. They base their analysis on extension activities carried out in the Conservation and Restoration of Cultural Property at Universidade Federal de Pelotas, and preparation of curriculum and extension activities in this course.

Fernando Osorio and Daniel Sosa introduce us to Montevideo's Photography Center (CdF), which for over twenty years has organized workshops and seminars on conservation of photographs, engaging Latin American specialists, including some of the authors participating in this publication, like Sandra Baruki, Sergio Burgi e Soledad Abarca. The authors highlight the Programa de Formación en Conservación de Patrimonio Fotográfico (Conservation of Photographic Heritage Training Program), offered by CdF, in Montevideo, as one of the most significant contributions from CdF to conservation of photographs. The Program has been recognized by UNESCO's Memory of the World Programme, and later on, in 2019, it was launched in the City of Mexico with the purpose of covering the Caribbean and Central America regions.

Griselda Klüppel finishes the education part of the book going over the preparation steps for creating

relativamente recente no contexto universitário, Daniele Baltz e Francisca Michelin refletem sobre a extensão como uma das três dimensões de formação do estudante universitário, juntamente ao ensino e à pesquisa, e sobre sua potencial contribuição para a aproximação da universidade com a sociedade e as transformações socioeconômicas e culturais.

Por sua parte, Fernando Osorio e Daniel Sosa apresentam-nos o *Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo* (CdF), que ao longo de seus mais de 20 anos tem organizado oficinas e seminários com o tema da conservação da fotografia, envolvendo especialistas latino-americanos, dentre os quais outros autores presentes nesta publicação, como é o caso de Sandra Baruki, Sergio Burgi e Soledad Abarca. Como uma das grandes contribuições do CdF à conservação da fotografia, os autores destacam o *Programa de Formación en Conservación de Patrimonio Fotográfico*, sendo reconhecido pelo Programa Memória do Mundo da Unesco, e posteriormente lançado, em 2019, na Cidade do México com vistas a atender também a região do Caribe e da América Central.

Griselda Klüppel conclui a parte dedicada à educação apresentando os antecedentes à montagem da disciplina de Conservação Preventiva nos cursos da Faculdade de Arquitetura Universidade Federal da Bahia (FAUFBA) e seus desdobramentos no seu Museu de Arte Sacra.

A parte seguinte é dedicada à Conservação Preventiva e Gestão de Riscos, lugares de encontro

the new Preventive Conservation discipline in the Federal University of Bahia Architecture School – FAUFBA, and its developments in the University’s Sacred Arts Museum.

The following section concerns Preventive Conservation and Risk Management, two areas capable of combining science, technological development, methodology, and planning with cultural heritage. The article by David Cohen opens the segment where he introduces general concepts on preventive conservation and the changes observed since a few decades ago when the adoption of risk management as a methodology to set priorities started to increase. He also presents a case study related to this methodology applied to museums through the experience in Instituto Caro y Cuervo, in Colombia. He is particularly interested in the ABC method for cultural property risk management, initially developed by a cooperation group comprised of the Canadian Conservation Institute (CCI), the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) and the Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE). Later on Claudia Carvalho and Carla Coelho will go back to this subject providing additional details by sharing their experience with the ABC Method when coordinating the teams responsible for the adoption of the method in Fundação Casa de Rui Barbosa and Casa de Oswaldo Cruz / Fundação Oswaldo Cruz, respectively.

entre ciência, desenvolvimento tecnológico, metodologia e planejamento com o patrimônio cultural. Iniciamos essa parte pelo texto de David Cohen que apresenta de modo mais geral reflexões conceituais sobre a conservação preventiva e sua recente mudança a partir da adoção cada vez maior da gestão de riscos como metodologia para o estabelecimento de prioridades de ação. O trabalho reforça a centralidade da valoração das coleções por meio da experiência ocorrida no Instituto Caro y Cuervo, na Colômbia, e apresenta um estudo de caso para essa aplicação na área de museus. Em especial, toma como base para a gestão de riscos o método ABC de gestão de riscos para bens culturais, desenvolvido inicialmente a partir da cooperação entre o Instituto Canadense de Conservação (CCI), o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens (ICCROM) e a Agência de Patrimônio Cultural da Holanda (RCE), que será retomado com maiores detalhamentos de sua aplicação por Claudia Carvalho e Carla Coelho ao apresentarem suas experiências com o Método ABC ao coordenarem respectivamente as equipes responsáveis por sua implementação na Fundação Casa de Rui Barbosa e na Casa de Oswaldo Cruz/ Fundação Oswaldo Cruz.

A seguir, um grupo de pesquisadores da Universidade Politécnica de Valencia, na Espanha, formado por Ana María García-Castillo, Laura Fuster, Ángel Perles e Andrea Peiró Vitoria, apresenta-nos o sistema *CollectionCare*, um serviço multidisciplinar

Coming next, a group of researchers from Universidad Politécnica de Valencia, Spain, formed by Ana María García-Castillo, Laura Fuster, Ángel Perles and Andrea Peiró Vitoria, elaborate on the CollectionCare system, a multidisciplinary service for environmental monitoring and decision-making focused on preventive conservation of museum's collections. According to the authors, CollectionCare was created in 2019 encouraged by Horizonte 2020, a European Commission's program for research and innovation committed to creating and developing technologies for conservation of the European cultural heritage. The system assumes that the conservation of collections should not depend on general environmental recommendations. It should rely on the collection's history, its material attributes, and particularities, providing for customized environmental monitoring. It has been working on validation processes with a consortium of six museums and institutions, located in five European countries and holding different types of collections, which allows for tests on how versatile the system can be when implemented in distinct environments.

Rosa Arraes concludes the section working on the assumption of particularities and distinct scenarios and their influence on conservation of cultural property. She describes her experience organizing a long-term exhibition at MABE, the art museum of the city of Belém, taking place at a 19th century historic building. The everyday challenge was related to high temperatures and humidity in the Amazon region.

para monitoramento ambiental e tomada de decisões para a conservação preventiva de coleções em museus. Segundo os autores, o *CollectionCare* nasce em 2019 a partir do Horizonte 2020, um programa de pesquisa e inovação da Comissão Europeia para projetar e desenvolver tecnologia para a conservação do patrimônio cultural europeu. O sistema parte da premissa de que a conservação de acervos não pode se basear em recomendações ambientais gerais, e precisa conhecer seu histórico, características materiais e particularidades. Assim, o sistema gera condições individualizadas de monitoramento ambiental, e tem atuado no processo de validação a partir de um consórcio que inclui seis museus e instituições com coleções diversas, distribuídos em cinco países europeus, o que permite estudos sobre a versatilidade do sistema quando aplicado em contextos diversos.

Seguindo a premissa da particularidade e de cenários diversos e de suas influências na conservação de bens culturais, Rosa Arraes conclui essa seção apresentando a partir da experiência da montagem de uma exposição de longa duração no MABE, um museu de arte da cidade de Belém, instalado em uma edificação histórica do século XIX, o desafio enfrentado cotidianamente a quem se depara com as condições climáticas de altas temperatura e umidade da região amazônica.

A parte seguinte é dedicada à reflexão e orientação quanto à preservação digital, à digitalização e ao acesso a documentos históricos. Assim como o

The following part concerns reflection and guidance on digital preservation, digitalization, and access to historic documents. As in the case of the increased interest in risk management for conservation of cultural heritage, there is a heated debate on digital preservation and the boom in digitalization of collections, perhaps intensified when incorporated into born-digital collections. Marcos Galindo is the author of the opening article of this section, where he alerts us on the risks entailed in digital collections. He reminds us that digital preservation is a possible measure for risk mitigation, but also a means for cultural change in institutions as far as digital curatorship is concerned, which is in charge of the entire production, management and preservation cycle related to digital collections. However, he points out that digital preservation may also be a political act, since it may not develop by itself, that is, there should be strategies and choices, and it should demand, be encouraged by and ruled by public policies as something pertaining to society and the state. Miguel Arellano shares the same idea in his article. According to him, digital archives are a source of information, and we have witnessed a growing loss of information due to several factors, but that does not exempt organizations producing digital documentation or institutions holding archives for preservation from the responsibility. In the author's opinion, these institutions should establish policies, programs

crescente interesse pela gestão de riscos na conservação do patrimônio cultural, há um intenso debate sobre a preservação digital e o *boom* da digitalização de acervos, muito amplificado quando incorporados os acervos nato-digitais. No texto que inaugura essa parte da publicação, Marcos Galindo alerta-nos sobre os riscos a que estão sujeitos os acervos quando em suportes digitais, e que a preservação digital está aí como possibilidade para mitigação desses riscos, mas também como meio para transformação cultural nas instituições quanto à adoção de curadoria digital responsável por todo o ciclo de produção, gestão e preservação do acervo digital. Observa, entretanto, que nessa qualidade a preservação digital passa a ser um ato político, dado que ela não se desenvolve por si só, demandando assim a elaboração de estratégias e regulamentações por meio de políticas públicas como objeto de interesse social e do Estado. Miguel Arellano compartilha dessa ideia em seu artigo ao entender que os arquivos digitais são fontes de informação, e que testemunhamos a crescente perda de informação motivada por diversos fatores; o que não exime a responsabilidade das organizações produtoras dessa documentação digital ou das instituições de custódia de arquivos por sua preservação. Desse modo, o autor entende a necessidade de que essas instituições estabeleçam políticas, programas ou planos de preservação digital que minimamente visem à redução de riscos aos acervos digitais, compreendendo ações gerenciais e técnicas para

or plans focused on digital preservation that at least reduce the risk imposed to digital collections. Such measures should encompass managerial and technical strategies in order to keep up with technological changes and reduce the vulnerability of digital media, making access and interpretation of digital documents possible in the long term. Based on projects and tools, the author highlights the role of systematic planning for digital preservation, which helps institutions to assess preservation measures and alternatives, avoiding obsolete plans that could end up causing serious damage to archives.

Millard Schisler approaches a recurrent topic in any institution starting the digitalization process of their collections, either to expand public access or to devise a strategy to preserve property, reducing handling of objects, which implies balancing expectation and reality. It involves previously agreed goals for the institution in terms of production of digital material, including technical quality standards for equipment and professional training related to data and metadata; data storage; information access systems; preservation of information; and above all, an agreement on which documents to digitalize and what should be the main concerns in digitalization projects.

Once the core of the book is concluded, the next part refers to images and photograph collections. It starts with an article by Aline Lacerda and Sandra

superar as mudanças tecnológicas e a fragilidade dos suportes digitais e possibilitando ao longo do tempo o acesso e a interpretação de documentos digitais. O autor destaca a partir de projetos e ferramentas, o papel do planejamento sistemático nos planos de preservação digital, de modo a permitir às instituições avaliarem as ações de preservação e suas alternativas e evitarem o risco de seus planos ficarem desatualizados, o que poderia causar graves danos aos arquivos.

Millard Schisler trata de questão recorrente a qualquer instituição que inicie uma ação de digitalização de seus acervos, seja para ampliar o acesso público ou para preservar o bem, minimizando o seu manuseio e entendendo o ponto ideal entre o desejo e a realidade. Pressupõe definições previamente acordadas na produção do objeto digital, que incluem padrões de qualidade técnica de equipamento e formação profissional, dos dados e metadados; no armazenamento dos dados; nos sistemas de acesso às informações; na preservação dessa informação; e principalmente na definição sobre o que e quais documentos serão digitalizados e o que deve ser considerado em projetos de digitalização.

Concluindo o núcleo central do livro, a parte dedicada a imagens e acervos fotográficos inicia a partir do texto produzido por Aline Lacerda e Sandra Baruki, partindo da compreensão conceitual de que a organização e a conservação devem interagir e são partes integrantes e necessárias à preservação de acervos fotográficos. A partir dessa

Baruki based on the concept that organization and conservation are two fields requiring interaction and are integral and essential parts of preservation of photograph collections. Working on that assumption, they perform a critical analysis compiling a rich inventory of works, initiatives and references, and explain the interaction process between these areas observed in institutional activities carried out in Brazilian institutions as of the 1980's. Inspired by those examples, authors point out the particularities of each area's processes, the challenges and possibilities entailed in such a multidisciplinary context, and current positive tendencies, which were rare forty years ago, bringing together documentalists and conservationists engaging in a constant and constructive dialogue for common goals.

Sergio Burgi, by taking Instituto Moreira Salles (IMS) photograph collection as example, describes not only the challenges faced by a private funded cultural institution to value Brazilian culture, but also reveals the photograph collections held by IMS, their authors and their continuous contextualization work. He grants us with a relevant work on photography as "cultural platform for multiple manifestations", such as art and documents, used to portrait everyday life, of making history, of individual or collective memory.

Soledad Abarca concludes the section dedicated to images and photograph collections recalling the 2017 celebration for twenty years of creation of

premissa, as autoras fazem uma análise crítica por meio de um cuidadoso inventário de trabalhos, iniciativas e referências sobre o processo de interação entre essas duas áreas a partir das práticas de instituições brasileiras a partir dos anos 1980. Elas apontam as especificidades dos processos de cada área, o desafio e o potencial contidos na multidisciplinaridade que as envolve e os movimentos positivos atuais, mas raros há quarenta anos, que conjugam documentalistas e conservadores em um diálogo profícuo e constante em prol de objetivos comuns.

Sergio Burgi apresenta-nos, a partir do acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles (IMS), não só os desafios a serem enfrentados por uma instituição cultural constituída com recursos privados para a valorização da cultura brasileira, mas, ao nos descortinar as coleções fotográficas que compõem o acervo do IMS, seus autores e o ininterrupto trabalho de contextualização de seu conjunto, presenteia-nos com uma relevante obra sobre a fotografia como “plataforma cultural de múltiplas manifestações”, como arte e documento, como registro do cotidiano, do fazer histórico, da memória de um ou de muitos.

Finalizando a parte dedicada a imagens e acervos fotográficos, Soledad Abarca parte da celebração dos 20 anos da criação do Arquivo Fotográfico, em 2017, em uma instituição bicentenária como a Biblioteca Nacional do Chile, para traçar um histórico sobre o reconhecimento e a valorização da

the Photograph Archive, at Chile National Library, an institution existing for over two centuries. The author takes into account the history of recognition and appreciation of photography as part of the documental heritage of that country. She traces the interesting path to strategies and methodologies developed and implemented in the institution aimed at conservation and access to its photograph collections, adapting international regulations and bibliography references to the Chilean reality, and very important, implementing an institutional policy for expanding, broadcasting and managing its collection. The reality in Chile, as in other Latin American countries, poses a challenge: the lack of access to training courses on conservation and restoration, which are currently restricted to few graduate programs. Lack of resources adds up to that, meaning that in order to preserve photograph collections, considering all working areas related to it, there has to be a constant effort to obtain supplementary funding sources in addition to opening new internship and professional training programs.

Gina Machado concludes the book with a thought-provoking article and shares her memories as someone who has lived and worked in transformative ways during a relevant period of Brazil's recent cultural heritage history. Gina's observations and inquiries related to several episodes of suspension and interruption of projects are essential in Brazil's current times. She brings up how inappropriate and

fotografia como patrimônio documental naquele país. Para tal, percorre interessante caminho sobre as estratégias e metodologias desenvolvidas e aplicadas na instituição para a conservação e o acesso ao seu acervo fotográfico, adaptando as normas e referências bibliográficas internacionais à realidade chilena, e muito importante, implementando uma política institucional de ampliação, difusão e gestão de seu acervo. Diante da realidade do Chile, que em nada se difere de outros países latino-americanos, a autora aponta a impossibilidade do estudo em conservação e restauração, restrito atualmente a poucos programas de pós-graduação, que associada à falta de recursos, implicam que haja uma busca permanente por fontes de financiamento complementares e pela implementação de programas de estágio e práticas profissionais.

Concluimos o livro com o depoimento de Gina Machado, uma necessária reflexão e memória de quem viveu e foi uma das atuantes transformadoras em um período relevante na história recente do patrimônio cultural brasileiro. Indispensável na conjuntura atual brasileira, o depoimento aborda sua constatação e questionamento quanto às inúmeras descontinuidades e paralizações de projetos e o equívoco quanto às atribuições de cargos de dirigentes em instituições públicas de ensino, pesquisa e voltadas à cultura e à proteção do patrimônio cultural ou natural pautadas por critérios eminentemente políticos, que acabam por colocar à frente dessas instituições pessoas sem qualificação para

politically biased is the appointment of leaders to manage public institutions connected to teaching, research, culture and protection of cultural and natural heritage, assigning leadership positions to unskilled people to manage these institutions. Therefore, not only do we ignore the role such institutions have played throughout national history, but also their mission towards state and society, which supersedes transitory interests. There is an urgency of empowering our institutions, many of them existing for centuries, through long-term programs, and political and economic conditions capable of ensuring they continue existing, remain up to date and survive.

Gina Machado depicts her significant professional career together with professionals and cultural institutions in Brazil, especially witnessed by activities she has carried out in the cultural area at Vitae-apoio à Cultura, Educação e Promoção Social for twenty years. Vitae, a non-profit civil institution, was active in Brazil from 1985 to 2005. In association with Fundación Antorchas, in Argentina, and Fundación Andes, in Chile, they have contributed respectively to those countries in the areas of culture, education and social advancement. They were managed by Lampadia Foundation, which was responsible for managing funds raised by the sale of a corporate conglomerate.

Many can relate to the history of memory depicted here, either directly or indirectly, as either

sua gestão. Estes desconhecem, além do papel que essas instituições exerceram na história nacional, a missão que possuem com o Estado e a sociedade, que se sobrepõe a interesses circunstanciais. Há de se fortalecer nossas instituições, muitas delas centenárias, com programas de longo prazo e condições políticas e econômicas que assegurem sua continuidade, modernização e vitalidade.

Gina Machado faz um registro sobre sua rica trajetória profissional junto a profissionais e instituições culturais no Brasil, em especial marcada por suas atividades na Vitae, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, a qual coordenou a área de cultura por 20 anos. A Vitae, uma instituição civil sem fins lucrativos, atuou de 1985 a 2005 no Brasil; e com a *Fundación Antorchas*, na Argentina, e a *Fundación Andes*, no Chile, contribuiu respectivamente nesses países nas áreas de cultura, educação e promoção social. Foram todas administradas pela Fundação Lampadia, que ficou responsável por gerir os recursos oriundos da venda de um conglomerado empresarial.

A narrativa dessa memória segue um curso no qual muitos profissionais da área se reconhecem como parte, direta ou indiretamente, às vezes individualmente, outras institucionalmente. Envolve vários autores deste livro e muitas instituições que nele aparecem. Parte da história de conformação de diferentes áreas ou estruturas de conservação, de educação e de museus em nossas instituições pode ser apreciada, experimentada e lembrada

individuals or institutions. It pictures many of this book's authors and many institutions referred to in the articles. Part of the history of adaptation from different areas or conservation frameworks focused on education, museums, and institutions, may be enjoyed, experienced and recalled in these narratives. Professional experiences, some still ongoing and others already retired, teams, projects, bonds, and established relationships, gain life and demonstrate their relevance to culture, contributing to the development of a technical culture. Particularly in the case of Casa de Oswaldo Cruz, in addition to investments mentioned by Gina Machado, significant to our science museum, the Life Museum, I would like to bring attention to how relevant Vitae's role has been for the consolidation of our archive and documentation area, thanks to their support to the establishment of our professional board. That allowed us to create a conservation lab serving the archive collection. Also, by funding modernization of our safeguard infrastructure, by the time with the acquisition of modern sliding archives, they have helped not only to optimize our safeguard capacity, but also enabled better safety and cleaning conditions for our collection.

Vitae' role has been key to culture and cultural heritage, to build social life environments, perceiving them as spaces organically established according to professional and work categories, outlining social contexts based on work, and forging sociocultural

nas linhas traçadas nesse depoimento. Trajetórias profissionais vivas ou não, equipes, projetos, laços e relações formadas adquirem vida e mostram sua relevância à área da cultura, colaborando com a formação de uma cultura técnica. Em particular ao que concerne à Casa de Oswaldo Cruz, para além dos investimentos citados por Gina Machado, e que foram significativos ao nosso museu de ciência, o Museu da Vida, destaco o papel relevante da Vitae para a consolidação de nossa área de arquivo e documentação, ao apoiar a formação de nosso quadro profissional, o que permitiu a criação de um laboratório de conservação para atender o acervo arquivístico, e ao financiar a modernização de nossa infraestrutura de guarda com a aquisição à época de modernos armários deslizantes, que além de otimizarem nossa área de guarda em sua capacidade, propiciaram melhores condições de segurança e limpeza ao acervo.

A atuação da Vitae contribuiu nas áreas da cultura e do patrimônio cultural para a formação de ambientes sociais de vida, entendendo-os como aqueles que são constituídos organicamente em torno das categorias de trabalho e profissionais, delineando contextos sociais com base no trabalho e definindo elos socioculturais. Creio que o depoimento de Gina Machado nos recorda que nós que trabalhamos com a memória e o patrimônio cultural não podemos prescindir da emergência da memória e da história de projetos, equipes e atores que atuaram e trabalham nesse campo da produção e do conhecimento humano.

bonds. I believe that in her article, Gina Machado reminds us that we, as professionals dealing with memory and cultural heritage, must not take for granted how urgent it is to create the memory and history of projects, teams and players who have worked or still work in this field committed to the production of knowledge.

NOTAS

- 1 A Casa de Oswaldo Cruz é a unidade técnico-científica da Fundação Oswaldo Cruz dedicada a produzir e disseminar o conhecimento histórico da saúde e das ciências biomédicas; preservar e valorizar o patrimônio cultural da saúde; educar em seus campos de atuação; e divulgar ciência e tecnologia em saúde, de forma a contribuir para o desenvolvimento científico, cultural e social. Disponível em: <<http://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/>>.
- 2 O Documento de Referência do Plano de Requalificação do NAHM está disponível em: <<http://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/Plano-de-Requalificacao-nahm.pdf>>.
- 3 A Política de Preservação dos Acervos Científicos e Culturais da Fiocruz está disponível no portal web da Fiocruz em sua versão original em português: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/44749/2/politica_acervos_Fiocruz_2020.pdf>. As versões em espanhol e inglês estão disponíveis respectivamente em <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/44749/4/politica_acervos_fiocruz_digital_espanhol2020%20%281%29.pdf> e <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/44749/5/politica_acervos_fiocruz_digital_ingles2020%20%281%29.pdf>.
- 4 Como exemplo de referência, sob pena de omitir diversas iniciativas relevantes, como aquelas desenvolvidas pelos governos e instituições da Austrália, Canadá, Espanha, Estados Unidos da América e Reino Unido, ou pelos conselhos internacionais como ICCROM e ICOM, há as ações coordenadas pelo REALM Project (Reopening Archives, Libraries, and Museums), uma parceria de pesquisa entre a OCLC <<https://www.oclc.org/es/home.html>>, o Institute of Museum and Library Services <<https://www.ims.gov/>> e o Battelle <<https://www.battelle.org/>> para criar e distribuir informações baseadas em ciência e práticas projetadas para reduzir o risco de transmissão da COVID-19 tanto para funcionários como para visitantes em instituições de

NOTES

- 1 *Casa de Oswaldo Cruz is the technical-scientific wing of Fundação Oswaldo Cruz dedicated to producing and broadcasting historical knowledge on health and biomedical sciences; preserving and valuing health cultural heritage; providing education on its areas of expertise and making science and health technology information available, contributing to scientific, cultural and social development. See <<http://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/>>*
- 2 *Reference Document for NAHM's Requalification Plan is available at <<http://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/Plano-de-Requalificacao-nahm.pdf>>*
- 3 *The original Portuguese version of the Preservation Policy on Fiocruz's Scientific and Cultural Collection is available on Fiocruz' web portal: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/44749/2/politica_acervos_Fiocruz_2020.pdf>. Spanish and English versions are respectively available on: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/44749/4/politica_acervos_fiocruz_digital_espanhol2020%20%281%29.pdf> and <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/44749/5/politica_acervos_fiocruz_digital_ingles2020%20%281%29.pdf>.*
- 4 *As example of reference, running the risk of excluding some relevant initiatives, such as those developed by governments and institutions from Australia, Canada, Spain, United States and United Kingdom, or by international boards like ICCROM e ICOM, we shall mention activities coordinated by the REALM Project (Reopening Archives, Libraries, and Museums). A research partnership between OCLC <<https://www.oclc.org/es/home.html>>, Institute of Museum and Library Services <<https://www.ims.gov/>> and Battelle <<https://www.battelle.org/>> to create and broadcast information based on science and recommended practices designed to reduce the risk of COVID-19 transmission among employees and visitors in memory and cultural collection*

memória e acervos culturais, como museus, bibliotecas e arquivos. Ver em: <<https://www.webjunction.org/explore-topics/COVID-19-research-project.html>>.

- 5 Para maiores informações ver em: <<https://nacoesunidas.org/pandemia-fecha-90-dos-museus-em-todo-o-mundo-diz-unesco/>>; <<https://pt.unesco.org/news/os-museus-enfrentam-os-desafios-da-covid-19-e-permanecem-engajados-com-suas-comunidades>>; <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>>.

institutions, such as museums, libraries, and archives. See <<https://www.webjunction.org/explore-topics/COVID-19-research-project.html>>.

- 5 *For further information, see <<https://nacoesunidas.org/pandemia-fecha-90-dos-museus-em-todo-o-mundo-diz-unesco/>>; <<https://pt.unesco.org/news/os-museus-enfrentam-os-desafios-da-covid-19-e-permanecem-engajados-com-suas-comunidades>>; <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>>.*

BEATRIZ HASPO

Diretora Executiva | *Executive Director*
Associação para a Preservação do Patrimônio
das Américas | *Association for Heritage Preservation*
of the Americas (APOYOnline)
Rockville – Maryland, EUA
ORCID: 0000-0002-0453-9957
beatriz.haspo@apoyonline.org

AMPARO RUEDA

Presidente | *President*
Associação para a Preservação do Patrimônio
das Américas | *Association for Heritage Preservation*
of the Americas (APOYOnline)
Rockville – Maryland, EUA
ORCID: N/A
amparo.rueda@apoyonline.org

Celebrando 30 anos da APOYOnline e planejando os próximos 30

As autoras deste texto não poderiam ter imaginado melhor maneira de comemorar três décadas da APOYOnline do que a Conferência de 30^o Aniversário e Oficina de Preservação do Patrimônio: *30 Anos Construindo Pontes e Caminhos para a Preservação do Patrimônio Cultural nas Américas*, incluindo esta publicação. A conferência foi realizada no Rio de Janeiro, Brasil, de 23 a 27 de setembro de 2019, e foi organizada em parceria com a Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz e a Fundação Casa de Rui Barbosa, em colaboração com a Universidade de Delaware.

Estamos certos de que o leitor reconhecerá o valor inestimável dos textos a seguir, os quais comprovam a dedicação, a competência e o conhecimento dos profissionais ligados ao patrimônio na América Latina, em Portugal e na Espanha. Nossos anos de experiência ilustram como os quatro temas da conferência e desta publicação permanecem

Looking back at 30 years of APOYOnline and looking forward to 30 more

The authors of this text could not have imagined a better way to commemorate three decades of APOYOnline than the 30th Anniversary Conference and Workshop on Heritage Preservation: 30 Years Building Bridges & Pathways for the Preservation of Cultural Heritage in the Americas including this publication. The conference took place in Rio de Janeiro, Brazil, from September 23-27, 2019 and was organized in partnership with the Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz and the Casa de Rui Barbosa Foundation in collaboration with the University of Delaware.

We know you will find the following texts to be an invaluable resource and testament to the dedication, skill, and expertise of heritage professionals across Latin America, Portugal, and Spain. Our years of research have illustrated how the four themes of

relevantes para a região: 1) *networking* e comunicação; 2) digitalização e preservação digital; 3) desenvolvimento profissional e educação sobre preservação; e 4) conservação preventiva e gestão de riscos. Muitos autores representados neste livro são dedicados apoiadores da APOYOnline desde a origem da associação, e é um imenso orgulho que esta publicação represente as colaborações frutíferas cultivadas ao longo de nossos 30 anos de história.

Quando criamos a APOYOnline em 1989, nosso objetivo era conectar profissionais de patrimônio cultural do continente americano por meio de uma plataforma multilíngue e fornecer treinamento e informações técnicas em espanhol e português. Posteriormente demos um passo adiante, reunindo pessoas de países de língua espanhola e portuguesa sob o guarda-chuva da APOYOnline por meio de um banco de dados. Tivemos o privilégio de testemunhar o trabalho de centenas de voluntários contribuindo durante três décadas para concretizar esses sonhos. Nossa força está na rede potente e forte que conseguiu conectar com sucesso pessoas por todo o continente, mesmo onde organizações similares tendem a não sobreviver. Esta conferência é prova da força da rede da APOYOnline e das pontes construídas por dedicados voluntários ao longo dos anos.

A APOYOnline, Associação para a Preservação do Patrimônio das Américas (antiga APOYO) é uma organização sem fins lucrativos que promove comunicação, intercâmbio e desenvolvimento profissional no campo da preservação do patrimônio cultural na América Latina e em países de língua espanhola e portuguesa. Nossa missão é construir

the conference and this publication remain relevant to the region: (1) networking and communication; (2) digitization and digital preservation; (3) professional development and education in preservation; and (4) preventive conservation and risk management. Many authors represented in this publication have been dedicated APOYOnline supporters since its inception, and we are so proud that this publication represents the fruitful collaborations fostered over our thirty-year history.

When we started APOYOnline in 1989, our goal was to connect heritage professionals from the American continent using a multilingual platform and to provide technical information and training in Spanish and Portuguese. We later pushed to do more, to bring individuals in Spanish- and Portuguese-speaking countries together under the umbrella of APOYOnline through a database. We have been privileged to witness hundreds of volunteers work over three decades to make these dreams come true. Our strength lies in our strong and robust network that has successfully connected people across a continent where similar organizations tend not to survive. This conference is a testament to the strength of APOYOnline's network and the bridges built throughout the years by dedicated volunteers.

APOYOnline, the Association for Heritage Preservation of the Americas (formerly APOYO), is a non-profit organization that promotes communication, exchange, and professional development in the field of cultural heritage preservation in Latin

Participantes da Conferência de 30º Aniversário da APOYOnline | *APOYOnline participants at the 30th Anniversary Conference*

FONTE: APOYONLINE



Da esquerda para a direita: Beatriz Haspo, Toby Raphael, Amparo Rueda | From left to right: Beatriz Haspo, Toby Raphael, Amparo Rueda

FONTE: APOYONLINE



Ann Seibert e Amparo nos primeiros anos da APOYO | *Ann Seibert and Amparo during early years of APOYO*

FONTE: APOYONLINE

pontes de comunicação, criar alianças e proporcionar oportunidades de diálogo, treinamento e acesso a informações técnicas atualizadas. Construimos uma sólida rede de mais de 4.500 pessoas que se apoiam mutuamente e trabalham em conjunto para solucionar problemas em comum. Atualmente, quase 1.000 profissionais de 27 países receberam treinamento especializado por meio de eventos multilíngues organizados pela APOYOnline.

Assim como tantas organizações, a nossa também começou pequena. Em 1989, uma equipe de especialistas em conservação se reuniu em Cincinnati, Ohio, EUA para identificar as necessidades dos colegas da América Latina e propor maneiras de ajudá-los. Por meio de um questionário enviado por correio a mais de 150 profissionais foi possível identificar os principais obstáculos, como a falta de informações atualizadas sobre conservação em espanhol e português e o isolamento em relação a outros profissionais da área. Esses problemas eram predominantes na região, uma vez que já eram poucas as oportunidades de trocar ideias com pessoas do próprio país, o que dirá com pessoas de outros países ou continentes. Tendo como meta suprir as necessidades explicitadas pela pesquisa, o primeiro boletim informativo da APOYO foi publicado em espanhol em 1990. Foi o primeiro desse gênero e incluía traduções de artigos fundamentais e de referência, como preparação para emergências e técnicas de resposta, e notícias de diversas regiões. O boletim da APOYO foi impresso e enviado por correio duas vezes ao ano até 2003. Atualmente todas as edições estão

America and Spanish- and Portuguese-speaking countries. Our mission is to build communication bridges, to create alliances, and to provide opportunities for dialogue, training, and access to updated technical information. We have formed a strong network of over 4,500 people who support each other and work together to solve common problems. Today, close to 1,000 professionals from 27 countries have received specialized training through multi-lingual events organized by APOYOnline.

Our organization, like many, started small. In 1989, a group of conservators met in Cincinnati, Ohio, USA to identify the needs of colleagues in Latin America, and to propose ways to support them. A questionnaire mailed to over 150 professionals identified their main obstacles as the lack of timely conservation information in Spanish and Portuguese and their isolation from others in the field. These issues were prevalent in the region, as individuals had few opportunities to exchange ideas with others within their same country, let alone with people in other countries or continents. With the goal of fulfilling needs identified in the survey, the first APOYO newsletter was published in Spanish in 1990. It was the first of its kind and included translations of key articles, reference materials such as emergency preparedness and response techniques, and news from various regions. The APOYO newsletter was printed and mailed twice a year until 2003. Now all past issues are available on the APOYOnline webpage. The newsletter began a tradition of communication and dissemination of information that continues to this day.

disponíveis no site da APOYOnline. O boletim deu início a uma tradição de comunicação e disseminação de informações que perdura até hoje.

Em 1994, colaboramos com o *Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais) (ICCROM) com o intuito de criar um banco de dados e uma rede de profissionais de países de língua espanhola e portuguesa. O banco de dados contava com ampla representação geográfica e extensa participação de diversas especialidades de conservação e profissões afins, incluindo diretores, curadores, gestores de acervos, educadores, arqueólogos e arquitetos atuando em museus, bibliotecas e arquivos. Hoje em dia, a rede soma mais de 4.500 membros.

Em 1997, fizemos uma parceria com o *American Institute for Conservation* (Instituto Americano de Conservação) (AIC), a Fundação do AIC, e o *Getty Grant Program* (Programa Bolsa Getty) para criar o Programa de Bolsas de Estudos para América Latina e Caribe. Ao longo dos anos, o programa ofereceu bolsas a mais de 360 profissionais da América Latina para participar das reuniões anuais do AIC e oficinas técnicas, muitas delas organizadas pela APOYOnline. Essas oportunidades de compartilhamento de informações resultaram em alianças e projetos conjuntos nos hemisférios norte e sul, desenvolvendo e fortalecendo a rede.

A expansão no mundo digital começou em 2003, quando criamos nosso primeiro site com o apoio do *Instituto de Cultura de Mendoza*, na Argentina.

In 1994 we worked with the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) to build a database and network of professionals from Spanish- and Portuguese-speaking countries. The database encompassed wide geographical representation and ample participation from diverse conservation specialties and allied professions, including museum, library, and archives directors, curators, collections managers, educators, archaeologists, and architects. Today, the network includes more than 4,500 members.

In 1997, we partnered with the American Institute for Conservation (AIC), the Foundation of the AIC, and the Getty Grant Program to create the Latin American and Caribbean Scholarship program. Over the years, this program has awarded scholarships to more than 360 professionals from Latin America to attend AIC annual meetings and to participate in technical workshops, many organized by APOYOnline. These opportunities to share information have resulted in alliances and joint projects across the Northern and Southern Hemispheres, growing and strengthening the network.

Our expansion into the digital realm began in 2003 when we created our first web page with the support of the Instituto de Cultura de Mendoza in Argentina. Many volunteers have helped maintain and redesign our webpage over the years, and today the APOYOnline website and social media pages reach several thousand individuals around the world. These platforms not only transmit important information, but also connect those with common interests.

Muitos voluntários ajudaram a manter e redesenhar nossa página web ao longo dos anos, e hoje o site e as páginas nas mídias sociais da APOYOnline alcançam milhares de pessoas no mundo todo. Essas plataformas não só veiculam importantes informações, mas também conectam as pessoas que possuem interesses em comum.

A Conferência de 30º Aniversário foi a terceira Conferência Regional de Preservação do Patrimônio da APOYOnline. A partir de 2015, expandimos acordos bilaterais e atividades de captação de recursos a fim de realizar as conferências e oficinas multilíngue e oferecer bolsas aos participantes. A primeira Conferência Regional foi realizada em Medellín, Colômbia, em 2016, com o tema “Intercâmbio Prático e Projetos Futuros” e sua programação contava com uma oficina sobre conservação fotográfica, captação de recursos e *advocacy* (defendendo a causa da preservação). A segunda conferência, intitulada “Gerenciando Emergências no Patrimônio Cultural: Compartilhando Experiências e Fortalecendo Redes nas Américas”, ocorreu na cidade de La Antigua, Guatemala, em 2018. As Conferências Regionais servem como ponto de encontro para as pessoas compartilharem e trocarem conhecimento, além de uma oportunidade de desenvolvimento profissional. São importantes na constituição de um fórum de discussões e uma possibilidade para a APOYOnline compreender com mais profundidade como podemos atender melhor a comunidade de preservação do patrimônio na América Latina e em países de língua espanhola e portuguesa.

The 30th Anniversary Conference was the third APOYOnline Regional Conference on Heritage Preservation. Since 2015, we have expanded bilateral agreements and fundraising activities to carry out these multilingual conferences and workshops and to offer scholarships to participants. The first Regional Conference took place in Medellín, Colombia in 2016 with the theme Practical Exchange and Upcoming Projects and included a workshop on photographic conservation, fundraising and advocacy. The second conference took place in La Antigua, Guatemala in 2018 and was titled Managing Emergencies in Cultural Heritage: Sharing Experiences and Strengthening Networks in the Americas. Regional Conferences serve as a meeting place for people to share and exchange knowledge, and as an opportunity for professional development. They are important to provide a forum for discussion and are an opportunity for APOYOnline to better understand how we can better serve the heritage preservation community in Latin America and Spanish- and Portuguese-speaking countries. The conference in Brazil was no different. We learned from those who attended and those who helped make it a success.

The Conference brought together over 220 participants from 18 countries¹. The program included discussion panels with 19 international experts, 32 oral presentations, and 53 posters concerning networking and communication; digitization and digital preservation; professional development and education in preservation; and preventive conservation and risk management. Participants represented

Oficina sobre Gestão de Riscos com David Cohen, da Fundación Erigae, e Mario Omar Fernández, da Universidad de los Andes, durante a 2ª Conferência Regional da APOYOnline na Guatemala | *Workshop in Risk Management with David Cohen of the Fundación Erigae and Mario Omar Fernández of the Universidad de los Andes at the 2nd. Regional APOYOnline Conference in Guatemala*

FONTE: APOYONLINE



Participantes fazem perguntas durante debate na Conferência de 30º Aniversário da APOYOnline no Rio de Janeiro | *Participants asking questions during panel sessions at the 30th APOYOnline Anniversary Conference in Rio de Janeiro*

FONTE: APOYONLINE



Participantes da iniciativa especial “Manos a la Obra” no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) durante a Conferência de 30º Aniversário da APOYOnline, no Rio de Janeiro | *Participants of the “Manos a la Obra” special initiative at Public Archive of the State of Rio de Janeiro (APERJ) during the 30th APOYOnline Anniversary Conference in Rio de Janeiro*

FORNE: APOYONLINE



Participantes aprendem a identificar fotografias históricas durante a Oficina de Conservação Fotográfica na Conferência de 30 anos da APOYOnline, no Rio de Janeiro | *Participants learning to identify historic photographs during the Photographic Conservation Workshop at the 30th APOYOnline Conference in Rio de Janeiro*

FORNE: APOYONLINE



Vídeo com entrevista de Gael de Guichen (Itália, Conselheiro Especial do Diretor Geral, ICCROM) por José Luis Pedersoli, em Roma, exibido durante a Conferência de 30º Aniversário da APOYOnline | *Gael de Guichen (Italy, Special Advisor to the Director General, ICCROM) video interview by José Luis Pedersoli in Rome, exhibited during the 30th APOYOnline Anniversary Conference*

FORNE: APOYONLINE

A conferência no Brasil não foi diferente. Aprendemos com os participantes e com aqueles que nos ajudaram a torná-la um sucesso.

A Conferência reuniu mais de 220 participantes de 18 países¹. O programa incluiu painéis de discussão com 19 especialistas internacionais, 32 palestras e 53 posters referentes a *networking* e comunicação; digitalização e preservação digital; desenvolvimento profissional e educação sobre preservação; e conservação preventiva e gestão de riscos. Os participantes representaram diversas instituições, como bibliotecas e arquivos nacionais, museus, universidades, fundações, centros regionais, associações profissionais e práticas privadas, entre outros.

A programação da Conferência incluiu também uma oficina sobre conservação fotográfica, ministrada por conceituados especialistas no tema, como Debra Hess Norris (Winterthur/University of Delaware Program in Art Conservation), Nora Kennedy (Metropolitan Museum of Art), Sarah Freeman (J. Paul Getty Museum), Ronel Namde (J. Paul Getty Museum) e Amber Kehoe (The Harry Ransom Center). Além de palestras, a oficina ofereceu sessões práticas e um exercício de resposta a desastres.

Um aspecto importante da Conferência foi sua natureza multilíngue, uma constante em todos os eventos da APOYOnline. Posters e resumos de apresentações foram aceitos em inglês, espanhol e português, e o conteúdo da conferência foi transmitido via interpretação simultânea nos três idiomas. Isso não só possibilitou que os profissionais de países de línguas espanhola e portuguesa participassem

various institutions including national libraries and archives, museums, universities, foundations, regional centers, professional associations, and private practices, among others.

The Conference was accompanied by a workshop on photograph conservation, led by prominent photograph conservators Debra Hess Norris (Winterthur/University of Delaware Program in Art Conservation), Nora Kennedy (Metropolitan Museum of Art), Sarah Freeman (J. Paul Getty Museum), Ronel Namde (J. Paul Getty Museum), and Amber Kehoe (The Harry Ransom Center). The workshop included lectures, and hand-on sessions, and a disaster response exercise.

One important aspect of the Conference, which is integral to every APOYOnline event, was its multilingual nature. Poster and presentation abstracts were accepted in English, Spanish, and Portuguese, and during the conference, simultaneous translation across the three languages was provided. This not only allowed professionals from Spanish- and Portuguese-speaking countries to fully participate, but also allowed for English-speaking attendees to experience the multifaceted world of Latin American heritage preservation. In addition, it facilitated the participation of world-renowned experts from English-speaking countries to engage with a new community and provided an opportunity for networking between Brazilian professionals and those from other countries. Attendees explored the Brazilian preservation community through technical visits and tours, with a special emphasis on photographic

integralmente, mas também permitiu que os participantes de língua inglesa vivenciassem o universo multifacetado da preservação do patrimônio latino-americano. Além disso, viabilizou a participação de especialistas de renome internacional de países de língua inglesa, permitindo a interação com uma nova comunidade, oferecendo a oportunidade de *networking* entre profissionais brasileiros e de outros países. Os participantes puderam conhecer de perto a comunidade de preservação brasileira por meio de tours e visitas técnicas, com ênfase em acervos fotográficos. Visitaram locais como a Biblioteca Nacional do Brasil, o campus histórico da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz e o Instituto Moreira Salles (IMS), famoso centro cultural sem fins lucrativos dedicado ao patrimônio fotográfico do Brasil. Ficamos orgulhosos por organizarmos a segunda rodada de uma iniciativa que muito nos é cara: “*Manos a la obra*” (Mãos à Obra). Essa iniciativa é focada na comunidade, liderada por voluntários e criada como forma de retribuição à comunidade local que sedia a conferência, dessa vez, o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Quarenta participantes realizaram atividades básicas de tratamento dos acervos, como higienização de superfícies e acondicionamento de fotografias históricas e documentação arquivística. Iniciativas desse tipo permitem que os participantes ajudem uma instituição de modo a criarem um vínculo entre os profissionais, fazendo dela uma experiência única, raramente observada em outras conferências. Tanto os participantes quanto os patrocinadores responderam à iniciativa com

collections. Visits included the National Library of Brazil, the historic campus of the Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, and the Instituto Moreira Salles (IMS), a prominent non-profit cultural center dedicated to the photographic patrimony of Brazil.

We were proud to organize the second iteration of one initiative that has found a special place in our hearts: “Manos a la obra” (Helping Hands). This initiative is community focused, volunteer led, and designed to give back to the local community where the conference is being held, this time at the Public Archive of the State of Rio de Janeiro (APERJ). 40 participants performed basic collections care activities such as surface cleaning and rehousing of historic photographs and archival documents. These activities allow attendees to help an institution and bond with one another, making it a unique experience not often seen in other conferences. Participants and sponsors alike have responded enthusiastically and generously to this initiative, encouraging us to continue it at future conferences. We have witnessed that the love of cultural heritage preservation knows no borders, with attendees caring for the patrimony of others as if it was their own.

As in 1989, our 30th Anniversary Conference was an occasion to listen to our colleagues needs and how we can better support them. We learned that translations of preservation resources are still lacking, and colleagues crave more opportunities for training and networking. We have worked to improve access to these over the years, but there is

entusiasmo e generosidade, incentivando-nos a mantê-la em futuras conferências. Somos testemunhas de que o amor à preservação do patrimônio cultural não conhece fronteiras, como demonstraram os participantes e seu cuidado com o patrimônio de outros povos como se fosse o seu próprio.

Assim como em 1989, nossa Conferência de Aniversário de 30 anos foi uma oportunidade de escutar sobre as necessidades de nossos colegas e descobrir a melhor forma de apoiá-los. Aprendemos que ainda faltam traduções técnicas sobre preservação e os colegas anseiam por mais oportunidades de treinamento e *networking*. Ao longo dos anos, temos trabalhado para melhorar o acesso a esses tópicos, porém ainda há muito a ser feito. Aprendemos, também, que os alunos estão ávidos por se tornarem mais atuantes em nossa organização e na preservação do patrimônio cultural nas Américas. Cerca de 35% dos participantes da conferência eram estudantes em diversas etapas da carreira, da graduação ao doutorado. O entusiasmo desse público foi contagiante e promoveu debates estimulantes no decorrer da semana. Demonstraram como as futuras gerações estão comprometidas e entusiasmadas e acenam para um futuro que ansiamos presenciar. O engajamento de profissionais emergentes é motivo de imenso orgulho para nós, uma vez que estamos influenciando o desenvolvimento da próxima geração, nossos futuros colegas.

Em 2019, a APOYOnline criou dois fundos especiais de bolsas com o objetivo de apoiar o desenvolvimento profissional. O *Toby Raphael Memorial*

still much work to be done. We learned, too, that students are very eager to become active players in our organization and cultural heritage preservation in the Americas. Nearly 35% of the conference attendees were students in various stages of their careers, from undergrads to PhD. Their enthusiasm was contagious and produced stimulating debates throughout the week. They showed us how future generations are committed and passionate and paint a future we are eager to witness. The involvement of emerging professionals brings us enormous pride, as we are impacting the development of the next generation, our future colleagues.

In 2019, APOYOnline launched two special scholarship funds to support professional development. The Toby Raphael Memorial Fund and the José Orraca Memorial Fund were established to honor two pioneering figures in heritage preservation ten years after their passing. The Toby Raphael Memorial Fund supports collections care and preventive conservation activities in Latin America. It was created to honor Toby Raphael's contributions to the field and to APOYOnline through his work at the National Park Service and the Smithsonian Institution. The José Orraca Memorial Fund supports activities related to photograph conservation and honors Orraca's incalculable legacy to the field of photograph conservation through his work as an educator at the Winterthur/University of Delaware Program in Art Conservation.

This conference would not have been possible without the support of donors and sponsors, whose

Fund e o *José Orraca Memorial Fund* foram instituídos em homenagem a duas figuras emblemáticas pioneiras na preservação de patrimônio 10 anos após seu falecimento. O *Toby Raphael Memorial Fund* apoia atividades de tratamento de acervos e conservação preventiva na América Latina. Foi criado em homenagem às contribuições de Toby Raphael à área e à APOYOnline por meio de seu trabalho no *National Park Service* e no Instituto Smithsonian. O *José Orraca Memorial Fund* apoia atividades relacionadas à conservação de fotografias e reverencia o legado inestimável de José Orraca através do seu trabalho como educador no Programa de Conservação de Arte de Winterthur/University of Delaware.

A realização dessa conferência não teria sido possível sem o apoio de doadores e patrocinadores, cuja ajuda ao longo dos anos nos manteve firmes no nosso propósito e nos inspirou a ousar. Além dos doadores privados, os patrocinadores e colaboradores incluem: Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, FIOTEC, University of Delaware, CNPq, Universidad de los Andes, Tru Vue, Photographic Conservation Group of the AIC, Hollinger MetalEdge, Museum Services Corporation, Gaylord Archival, University Products, Protect Heritage, Instituto Moreira Sales, RLA Conservation or Art & Architecture, Preservation Technologies, Toby Raphael Conservation Fund, José Orraca Memorial Fund, RIO Scenarium, LATAM, Rentamar Turismo, Yupo Synthetic Paper Products, CMB Carga Logística, Biblioteca Nacional (Brasil), The J.Paull

help throughout the years has kept us going and inspired us to push harder. In addition to private donors, sponsors and collaborators include: Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, FIOTEC, University of Delaware, CNPq, Universidad de los Andes, Tru Vue, Photographic Conservation Group of the AIC, Hollinger MetalEdge, Museum Services Corporation, Gaylord Archival, University Products, Protect Heritage, Instituto Moreira Sales, RLA Conservation or Art & Architecture, Preservation Technologies, Toby Raphael Conservation Fund, José Orraca Memorial Fund, RIO Scenarium, LATAM, Rentamar Turismo, Yupo Synthetic Paper Products, CMB Carga Logística, Biblioteca Nacional (Brasil), The J.Paull Getty Museum, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Universidade de Évora, The Canadian Conservation Institute (CCI). Through the generosity of these corporate and private sponsors, we were able to provide partial stipends to over 190 participants, in the form of registration discounts, lodging, and support for airfare costs. Those stipends primarily benefited students from undergraduate, graduate and PhD programs in Latin America and Portugal. We are also grateful for Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) and the Casa de Rui Barbosa Foundation for their collaboration in organizing the 30th Anniversary Conference and compiling this publication. They have been unfailing APOYOnline supporters and collaborators over the years, we are so thrilled they have taken the initiative to compile this publication.

Finally, this conference would not have been possible without the work of many of the authors

Getty Museum, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Universidade de Évora, The Canadian Conservation Institute (CCI). Através da generosidade desses patrocinadores corporativos e privados, conseguimos oferecer bolsas parciais a mais de 190 participantes, seja na forma de descontos nas inscrições, hospedagem ou ajuda nos custos de passagens aéreas. Essas contribuições beneficiaram, sobretudo, estudantes de graduação, mestrado e doutorado da América Latina e de Portugal. Agradecemos também à Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e à Fundação Casa de Rui Barbosa pela colaboração na organização da Conferência de Aniversário de 30 Anos e na compilação deste material. Ambas foram infalíveis apoiadoras e colaboradoras da APOYOnline todos esses anos, e estamos muito felizes por terem tomado a iniciativa de compilar esta publicação.

Finalmente, essa conferência não teria sido realizada sem o trabalho de muitos dos autores participantes deste livro. Suas palavras durante a conferência suscitaram debates e diálogos que, ora difíceis, ora belos, sempre se revelaram inspiradores. Recomendamos que leiam cada um desses autores com atenção e se alonguem na reflexão sobre suas mensagens.

Ainda que a APOYOnline tenha causado um impacto substancial conectando as pessoas e construindo pontes na região durante os últimos 30 anos, seguimos acreditando que nossa missão de incentivar e promover a preservação do patrimônio cultural nas Américas e nos países de língua espanhola e portuguesa continuará sendo relevante nos anos vindouros.

included in this volume. Their words throughout the conference sparked discussions and conversations that were sometimes hard, sometimes beautiful, but always inspirational. We recommend you read each one of them with care and spend time reflecting on their messages.

While APOYOnline has made a very substantial impact by connecting people and building bridges in the region, we continue to believe that our mission to foster and promote preservation of cultural heritage in the Americas and Spanish and Portuguese speaking countries remains relevant for the years to come.



Amparo Rueda e Beatriz Haspo durante a comemoração especial de 30º aniversário da APOYOnline no Encontro Anual do American Institute for Conservation, Connecticut, EUA, em 2019 | Amparo Rueda and Beatriz Haspo during APOYOnline special 30th anniversary celebration at the American Institute for Conservation Annual Meeting, Connecticut, USA in 2019

FONTE: APOYONLINE



Alguns palestrantes e membros das equipes organizadoras da Conferência de 30º Aniversário da APOYOnline, no Rio de Janeiro | Some members of the organizing teams and some panelists of the 30th APOYOnline Anniversary Conference in Rio de Janeiro

FONTE: APOYONLINE

NOTAS

- 1 Argentina, Bolívia, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Guatemala, Honduras, Itália, México, Peru, Portugal, República Dominicana, Uruguai, e Venezuela.

NOTES

- 1 Argentina, Bolivia, Brazil, Canada, Chile, Colombia, Cuba, Dominican Republic, Guatemala, Honduras, Italy, Mexico, Peru, Portugal, Spain, Uruguay, Venezuela, and the United States.

COOPERAÇÃO E CONJUNTURA

Reflexão sobre o papel da cultura e do património para o desenvolvimento sustentável e proposta de uma estratégia para a sua valorização

ANA PAULA AMENDOEIRA

Diretora Regional de Cultura
Vice-Presidente do Conselho Internacional
dos Monumentos e Sítios (ICOMOS)
Direção Regional de Cultura do Alentejo
Évora, Portugal
paula.amendoeira@cultura-alentejo.gov.pt

ANTÓNIO CANDEIAS

Coordenador da Cátedra CityUMacau em
Sustainable Heritage
Vice-Reitor para a Investigação e Desenvolvimento
Universidade de Évora, Laboratório HERCULES
e infraestrutura ERIHS.pt
Évora, Portugal
ORCID: 0000-0002-4912-5061
candeias@uevora.pt

RESUMO

O presente artigo nasceu de uma reflexão conjunta proporcionada no âmbito do processo de revisão da Estratégia Regional de Especialização Inteligente (EREI) para a Região Alentejo, em Portugal, solicitada pela Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Alentejo. O repto de se repensar a EREI na área da Cultura e Indústrias Criativas levou os autores a equacionar sobre qual o papel e o valor da Cultura e do Património para o desenvolvimento sustentável e quais os riscos e oportunidades que enfrentam nos dias de hoje. No final, propõem-se cinco eixos de ação: promoção do empreendedorismo criativo; maior acessibilidade à cultura e ao património cultural; incentivo à produção artística e cultural; formação e qualificação do capital humano; e investigação e inovação.

PALAVRAS-CHAVE: Património. Indústrias Culturais e Criativas. Conhecimento. Sustentabilidade Cultural/Ambiental. Cultura (saber fazer e conhecimento tradicional) na Economia Circular.

INTRODUÇÃO

A atual pandemia de COVID-19 que enfrentamos veio demonstrar a fragilidade do sector da Cultura e do Património Cultural, estruturalmente deficitária e muito dependente do turismo, sendo fundamentalmente considerada como instrumental para o cumprimento de indicadores deste sector, como número de visitantes e de taxas de ocupação hoteleira, para aferir a bondade dos investimentos, por exemplo, em recuperação de património.

Tal como indicado na Agenda I&I Cultura e Património Cultural 2030 para Portugal, e considerando a crise financeira e económica global que se inicia atualmente, é muito provável que a Cultura não seja encarada como prioridade para o investimento. No entanto, a cultura, as artes e o património cultural desempenham um papel fulcral, político e social no desenvolvimento sustentável das Regiões, podendo ser fatores promotores de diversidade, inclusão e coesão social. Sem cultura não há sustentabilidade ambiental nem economia circular nem poderá haver uma proposta estratégica para o futuro das Regiões. O património material e imaterial em concreto são expressões culturais identitárias, e o seu acesso, autenticidade e diversidade, um elemento diferenciador e impulsionador de atividades económicas como o turismo e as indústrias criativas. Nesse contexto, o seu papel torna-se mais importante, considerando a abundância e preservação da autenticidade

das várias expressões tangíveis e intangíveis e os baixos níveis de industrialização. Com efeito, é fundamental preservar e valorizar esses legados, sublinhando o seu papel na identidade cultural dos territórios e projetando-os como base para atividades económicas.

As novas circunstâncias criadas pela crise pandémica aumentaram as incertezas quanto ao futuro, mas permitiram também clarificar um quadro em que essa crise se conjuga com outras, abrindo uma oportunidade a mudanças.

Essas, a terem vencimento e consagração nas políticas públicas, reconfiguram significativamente o horizonte temporal próximo em termos que valorizam o papel dos Patrimónios no desenvolvimento sustentável.

A valorização obriga a ponderar, no novo contexto, os riscos e as correspondentes oportunidades que o Património defronta e oferece, enfatizando a importância da especialização inteligente.

Tem vindo a crescer o reconhecimento, por parte dos agentes privados, do potencial da incorporação da cultura, numa aceção abrangente, na economia e da importância do investimento na cultura como um fator relevante no desenvolvimento de regiões que apresentam um vasto património natural, paisagístico, construído e imaterial de bens culturais, que se constitui como um dos principais elementos de atração de visitantes e de fixação de novos residentes.

É igualmente reconhecido que, cada vez mais, os públicos consumidores de produtos culturais, criativos e recreativos são atraídos pela elevada diferenciação dos produtos e serviços fornecidos, valorizam a qualidade da oferta, incluindo nesta a forma como o património é cuidado e aproveitado, o que acontece num contexto de forte concorrência, nacional e internacional, no processo de atração de turistas, visitantes e residentes.

FATORES CRÍTICOS

É significativa a fragilidade e reduzida dimensão das empresas que são prestadoras de serviços e fornecedoras de produtos culturais e criativos, sendo regra geral de reduzida escala os projetos independentes que, nesse domínio, se desenvolvem.

O perfil inovador que caracteriza o sector cultural e criativo favorece a sua abertura a novas oportunidades e à exploração de novas abordagens que permitem acrescer fatores de competitividade e atração. Contudo, a introdução de fatores de inovação ou forte diferenciação, com aplicação de tecnologias atuais e cada vez mais sofisticadas, não está em regra à disposição de todas as empresas e empreendedores, seja pela reduzida escala dos seus empreendimentos, pelos elevados custos dos equipamentos necessários ao desenvolvimento de novas tecnologias de produto ou processo, ou mesmo pela dificuldade em incorporar na sua estrutura de

custos pessoal com elevado perfil de competências que possa gerar, nas próprias empresas, os fatores inovadores que são necessários à manutenção de elevados níveis de competitividade.

Por outro lado, o desenvolvimento de projetos de criação de empresas criativas de base tecnológica, mesmo se suportados em tecnologias pré-desenvolvidas ou concebidas pelos próprios empreendedores, é frequentemente travado pela dificuldade de se fazer a prova de conceito, a pesquisa de tecnologias compatíveis disponíveis, a seleção da melhor tecnologia a aplicar ou o estabelecimento de interface com outros agentes da comunidade científica e criativa que abordam o mesmo tipo de problemas e soluções, por força da enorme abrangência que os problemas técnico-científicos apresentam atualmente.

A densificação e aumento de sofisticação da cadeia de valor depende em grande medida de um nível dimensional crítico que não existe no mercado a custos acessíveis para as micro e pequenas empresas, que são a base da economia cultural, sem o qual não é possível o adequado aproveitamento e consolidação de atividades especializadas de suporte à produção, montagem e difusão das criações culturais ou de conservação, valorização e reabilitação do património cultural e natural, entre outras.

Um dos fatores críticos da Cultura e do Património consiste no seu desconhecimento que leva à irrelevância. A oportunidade que lhe corresponde situa-se

no quadro de desenvolvimento de uma economia do conhecimento baseada em boa ciência e tecnologia e virada para a capacitação e integração social.

O desconhecimento em geral, ou em particular a exclusão do conhecimento da vida social, torna o Património fisicamente vulnerável e culturalmente irrelevante. É o desconhecimento que proporciona o abandono e a vandalização, o desperdício de potencial cultural, a negligência e o distanciamento público.

O aprofundamento do conhecimento sobre a Cultura e o Património, a integração das suas valências e o seu desdobramento por várias disciplinas, a comunicação pública dos processos e resultados de investigação, a mobilização participativa das populações e comunidades no acompanhamento dessas dinâmicas, ou seja, a dinamização de uma ciência cidadã, criam uma condição fortemente favorável ao estabelecimento de atividades económicas que lhe estão associadas e à capacitação cultural pública.

Contudo, o sucesso estatisticamente mais detetável das atividades económicas pode por si só mostrar-se enganador. É o caso do sucesso do muito diversificado sector turístico associado ao Património, que pode ocultar não só as suas graves vulnerabilidades como processos negativos de divergência entre conhecimento, valor cultural e economia.

A irrelevância cultural dos Patrimónios, mesmo se intensamente visitados, é uma resultante dessa

divergência. Os processos de transferência de conhecimento e de convergência entre desenvolvimento cultural público e cidadania cultural garantem as bases de sustentação do desenvolvimento inteligente e oferecem vastas oportunidades à inovação e iniciativas empresariais diversificadas.

Outro fator crítico na região decorre de dinâmicas demográficas desfavoráveis e de longa duração que acentuam a divergência entre populações permanentes e visitantes. Esse afastamento estimula a orientação progressiva das funções culturais dos Patrimónios para os segundos, agravando reflexamente alguns obstáculos maiores ao desenvolvimento regional. Para mais, o facto pode facilmente ocultar-se sob a notoriedade e o sucesso económico das atividades comerciais orientadas para os visitantes.

Contudo, as dinâmicas demográficas regionais não são uniformes nem lineares e oferecem oportunidades para ligar as funções culturais dos Patrimónios às populações permanentes em processos sustentados de capacitação e desenvolvimento.

Os jovens em idade escolar deveriam ser alvo estratégico de políticas de cultura integradas nas de educação, e essa estratégia alinhada com Planos nacionais de Promoção das Artes. As idades avançadas podem constituir um valor duplo para os Patrimónios, enriquecendo-os pelo contributo da sua participação e beneficiando de melhorias na sua qualidade de vida através de práticas culturais a eles especialmente dirigidas. As novas populações

imigradas e as residentes têm nos Patrimónios das regiões um vasto e diversificado recurso de interlocução e de abertura cosmopolita, ou seja, de dupla capacitação recíproca entre populações em territórios historicamente marcados por trânsitos populacionais.

Todas essas possibilidades geram capacitações, estimulam atividades económicas e ativam emprego nas áreas da programação, mediação, monitorização, entre outras, com reflexos diretos e transversais na dinâmica do sector cultural e criativo, e em especial nas Artes e Tecnologias.

Outro fator crítico é o dos impactos das Alterações Climáticas. Não só pela sua afetação física como pelas interferências que produz na sua utilização cultural pública.

Tal como crises anteriores revelaram, os Bens Comuns ganham importância acrescida nessas circunstâncias pelo papel compensatório que desempenham face a práticas sociais que ficam entretanto inibidas. Todos os recursos do Património podem ser fulcro de resiliência em contexto crítico, financeiro, sanitário, ou outros, e dessa nova orientação de práticas sociais pode resultar uma valorização cultural significativa, se para tal estiverem preparadas as condições.

Abre-se neste campo, onde se cruza segurança e resiliência, uma oportunidade para atividades criativas tanto mais relevante quanto é elevado o custo social e humano de não ter ponderado os impactos das Alterações Climáticas na vida social, agora.

Por outro lado, a natureza transversal desses impactos cria um campo altamente dinâmico ao cruzamento de valências científicas e à sua partilha cultural pública através dos vários Patrimónios que nele se encontram. Será, entre outros, o caso da Paisagem e Biodiversidade cuja importância para a identificação das populações ao seu território é crucial e cujos valores se desdobram por todos os restantes Patrimónios, materiais e imateriais, reforçando a sustentabilidade dos processos adaptativos. Igualmente temas como “água” e “energia” ligam diretamente preocupações atuais a recursos vários dos Patrimónios abrindo perspetivas, hoje contraindutivas, ao futuro do povoamento dos territórios.

A integração do conhecimento dos patrimónios culturais e naturais em projetos e medidas de base científica, tecnológica e artística, em vista à adaptação aos impactos das Alterações Climáticas, assume uma importância só comparável à vastidão de oportunidades que oferece à criatividade, inovação e iniciativa.

O quarto risco situa-se nas Práticas Abusivas e no seu potencial destrutivo de Patrimónios e obstrutivo das suas funções culturais. É um risco que assenta no primeiro o desconhecimento, quando não é fruto de simples má-fé, e instala-se frequentemente no quadro de um antagonismo entre os imperativos racionais da economia e os emocionais da cultura. É sempre agravado pela fragilização dos vínculos de uma sociedade aos seus Patrimónios e pelas insuficiências jurídicas e funcionais de

instrução, fiscalização e acompanhamento das iniciativas por parte de agentes oficiais ou de organizações de defesa dos Patrimónios.

Em situações de crise, como as que temos duradouramente à nossa frente, é um risco agravado.

Por outro lado, a projeção sistemática desse risco e do tipo de práticas que lhe corresponde, na comunicação social e nas redes, pode incentivar uma cultura pública de atenção e cautela sobre os Patrimónios e dos danos a que estes podem ser sujeitos. A mobilização para este fim de novos meios e tecnologias de informação e comunicação, em elevado nível de exigência, abre perspectivas profissionais com benefício cultural direto para os Patrimónios e para as populações na sua ligação ao território e o ambiente.

Outras formas de utilização abusiva dos Patrimónios ocorrem através das práticas discursivas que os apresentam, divulgam e usam, empobrecendo-os até à insignificância.

Nesse sentido, esse risco abre uma frente de oportunidades a atividades de forte incorporação criativa de conhecimento e de tecnologias em torno da produção de conteúdos, da comunicação multimédia e de novas formas de mediação com públicos. Sobretudo, colocando no seu centro as atividades de programação cultural em níveis de elevada exigência criativa, organizativa e processual.

Acresce a esses fatores, a necessidade de se pensar o território como o resultado da ação do Homem ao longo dos tempos, reflexo da sua cultura

e da sua relação com o ambiente e a paisagem. Tal como referido na Agenda I&I Cultura e Património Cultural 2030 para Portugal, “a característica mais marcante desta mudança é o afastamento progressivo de uma visão tradicional centrada na singularidade do bem cultural e patrimonial e na sua proteção para uma abordagem mais ampla de património territorial enquanto conjunto de elementos significativos, recursos naturais e culturais no território, articulados entre si, com um uso social e valorização adequada e sustentável. Nesta perspetiva, a cultura e o património não são uma mera adição de elementos não relacionados mas antes um sistema territorial, produto da relação do Homem com o território”.

AÇÕES

A abordagem aos desafios encontrados não é possível ser efetuada de forma isolada, como se se tratasse apenas de um problema de “cultura”, “artes”, “ciência” ou “tecnologia”, pelo que a criação ou intensificação de parcerias, designadamente ao nível de modelos de financiamento, na articulação de atividades e programação em rede, na incubação de empresas emergentes ou na mentoria articulada, permitirá o desenvolvimento de sinergias e de práticas inovadoras.

Nesse sentido, é necessário favorecer o cruzamento do sector criativo (empresas e empreendedores com

necessidades específicas) e do sector cultural (entidades gestoras de património, entidades de programação cultural) com a Academia e as Unidades de Investigação, para colmatar as lacunas existentes no mercado, permitindo a valorização de tecnologias, a difusão de conhecimento e a promoção de aprendizagens específicas no domínio de utilização de novos produtos e processos.

É, pois, fundamental responder às necessidades, desafios e oportunidades das regiões com uma visão integradora da ação das artes, da cultura e do património, do saber fazer e do conhecimento tradicional enquanto pilares para a competitividade e o desenvolvimento sustentável. Preconiza-se aliar o saber ao saber fazer, ao saber estar, ao saber ocupar, ao saber fruir e ao saber para a criação de bem-estar, criando riqueza de forma harmoniosa, estimulando a criação de redes transversais que passem pela estética, pela arte e pela criação artística numa perspetiva territorial que promova a evolução positiva dos indivíduos através da criação e da educação cultural e patrimonial para a economia das comunidades. Esta Economia Criativa irá representar um motor essencial para a afirmação de um modelo económico duradouro, inclusivo e sustentável. Nesse contexto, propõe-se uma estratégia com cinco grandes eixos de ação:

EIXO 1 | **PROMOÇÃO DO EMPREENDEDORISMO CRIATIVO**

Propõe-se o desenvolvimento de “programas de apoio à incubação e aceleração de ideias e a criação de infraestruturas articuladas em rede para a incubação de empresas culturais e criativas” que fornecerão espaços com as condições adequadas para que empresas de pequena dimensão (PME's) possam ser acompanhadas e receber apoio nas fases iniciais com vista à sua afirmação nos mercados nacional e internacional. Essas PME's permitirão a criação de novos postos de trabalho, altamente qualificados, visando potenciar a criatividade e a cultura enquanto instrumentos de inovação/renovação, competitividade e internacionalização da economia portuguesa. Esses espaços poderão promover e incrementar ações de empreendedorismo, tornando-se polos capazes de atrair ideias inovadoras com capacidade para se desenvolverem em *start-ups* e *spin-offs* no domínio das indústrias criativas, digitais e das áreas relacionadas.

EIXO 2 | **MAIOR ACESSIBILIDADE À CULTURA E AO PATRIMÓNIO CULTURAL**

“Programas de apoio para a criação de conhecimento e produção de conteúdos” de qualidade no âmbito das várias áreas do património cultural e das disciplinas relacionadas, cientificamente rigorosos

e dirigidos a distintos públicos-alvo (população em geral, comunidade artística, comunidade científica, turismo).

“Programas de apoio à transformação digital do sector cultural e criativo” que incluam: a introdução de sistemas de realidade virtual, realidade aumentada e realidade imersiva; o desenvolvimento e implementação de sistemas integrados de monitorização e gestão de risco; a integração de novas tecnologias digitais no design, conceção e produção de bens transacionáveis e produtos culturais.

Complementarmente, criação de um “Programa para a dinamização de atividades culturais e criativas”. A requalificação de produtos culturais e a programação integrada da oferta cultural com procura de novos públicos e novos mercados é um dos poucos e únicos caminhos para a sua salvaguarda. O programa deverá constituir-se como um promotor ativo de tais soluções e um facilitador entre as mais diversas entidades e agentes culturais, potenciando sinergias e permitindo a sua articulação para produzir um impacto positivo no território/região. Para tal, deverá resultar na criação de um sistema de rede entre agentes e produtores culturais e entidades públicas e privadas em um mecanismo de atuação integrado com ganho de escala que permitirá a programação regional e transnacional.

EIXO 3 | INCENTIVO À PRODUÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

A atração de agentes e atores do sector criativo para os territórios onde possam desenvolver a sua atividade de criação artística nas mais diversas áreas, do teatro à música e da dança às artes plásticas, será da mais elevada importância para a dinamização local e regional, uma vez que trará um contexto internacional para os mesmos. Desse modo, propõe-se a criação de um “Programa de apoio a residências artísticas”, no qual os artistas poderão viver temporariamente, maximizando assim a partilha de experiências com os demais artistas e a população, a produção de workshops criativos e ainda outras iniciativas públicas.

EIXO 4 | FORMAÇÃO E QUALIFICAÇÃO DO CAPITAL HUMANO

A aposta na qualificação do capital humano é considerada um dos fatores mais críticos para o crescimento e o reforço da competitividade do sector artístico e cultural, sendo uma prioridade estratégica e de futuro que permitirá um crescimento inclusivo e duradouro da região.

A atenção para esta área de atuação explica-se com a necessidade de incrementar a capacidade competitiva dos profissionais ligados a artes e património, fornecendo-lhe uma oferta formativa diversificada e direcionada aos desafios e necessidades do

sector designadamente explorando a ligação entre design, arquitetura, artes visuais, teatro, música, turismo, património e sistemas informação. Para esse efeito, considera-se fundamental o incentivo para a criação e dinamização de formações específicas a diferentes níveis, incluindo o ensino técnico-profissional, o ensino graduado e pós-graduado e a formação ao longo da vida, com particular incidência na requalificação de população ativa, desempregados e jovens.

EIXO 5 | **INVESTIGAÇÃO E INOVAÇÃO**

Em termos de Investigação e Inovação no sector da Cultura e do Património Cultural, propõe-se um conjunto de temas em linha com o preconizado na Agenda I&I Cultura e Património Cultural 2030 para Portugal e os grandes eixos para 2030 atualmente em discussão na Comissão Europeia,

designadamente: tecnologias verdes e materiais para o Património Cultural; compreensão dos efeitos das alterações climáticas e dos desastres naturais no Património Cultural e sua remediação; criação de novos modelos de gestão participativa e sustentabilidade de instituições culturais e museus; exploração do potencial das indústrias culturais e criativas como motores de inovação e competitividade, integrando o design de produto e novos materiais e processos na criação de produtos tradicionais e dar novos usos a materiais tradicionais através da sua integração em processos industriais; preservação e valorização do Património Cultural com tecnologias digitais avançadas através do desenvolvimento de soluções inovadoras que permitam a digitalização massiva para a proteção, conservação e valorização de coleções, artefactos e monumentos e aumentem a acessibilidade aos bens culturais.

Patrimonio cultural y redes de cooperación entre Europa y el mundo árabe: el programa Med-O-Med de paisajes culturales

RESUMEN

Considerado el paisaje cultural como resultado de la interacción del ser humano sobre el medio natural, cuyas huellas son percibidas y valoradas como soporte de la memoria y la identidad de una comunidad, su extraordinaria fragilidad concentra importantes esfuerzos de preservación. La Fundación de Cultura Islámica promueve proyectos de recuperación de paisajes mediterráneos, mediante la implementación del jardín andalusí, a través de redes culturales que se enmarcan en la línea estratégica de cooperación de la Unión Europea con el mundo árabe.

PALABRAS CLAVE: Redes Culturales. Patrimonio Cultural. Paisajes Culturales. Mediterráneo. Al-Ándalus.

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO

Profesor titular
Universidad de Granada
Granada, España
ORCID: 0000-0001-5714-0766
jmrd@ugr.es

INTRODUCCIÓN

La dimensión cultural de las relaciones internacionales en el Mediterráneo se ha investigado bastante extensamente, distinguiendo los expertos entre la diplomacia cultural que involucra principalmente a los aparatos estatales, de las relaciones culturales desarrolladas más allá del Estado y que fructifican entre personas y sociedades. Aunque las prácticas y hábitos culturales en la región mediterránea se han visto necesariamente influenciadas por la globalización aportada tanto desde las TIC como desde la dinámica social interna, las relaciones culturales van más allá de lo que marca la diplomacia como el mantenimiento de contactos entre pueblos a través de flujos migratorios, intercambios educativos, hermanamiento de ciudades, comercio cultural, prácticas agrícolas o hábitos alimenticios. Encuestas realizadas entre 2009 y 2012 demostraban una extraordinaria convergencia en torno a los valores familiares, basados en “relaciones humanas básicas e íntimas asociadas con la bondad, la solidaridad, el cuidado mutuo y el respeto, que cuentan más en la región que cualquier otro posicionamiento ideológico o teológico” (SILVESTRI, 2014, p. 40).

RELACIONES EUROMEDITERRÁNEAS Y DIÁLOGO INTERCULTURAL

Las relaciones entre la Unión Europea y el Mediterráneo sur empezaron a ser reguladas formalmente tras la Declaración de Barcelona (1995), en cumplimiento a uno de los mandatos europeos sobre alcanzar los objetivos comunes mediante el espíritu de corresponsabilidad (EUROPEAN COMMISSION, 1995; SUZAN, 2002). La Declaración perseguía tres objetivos fundamentales: la creación de un área común de paz y estabilidad a través del refuerzo de la seguridad y del diálogo político; la construcción de una zona de prosperidad compartida a través de la asociación económica y financiera; y, por último, la promoción del entendimiento entre las culturas a través de redes tejidas entre la sociedad civil. Para este fin, durante la V Conferencia Euro-Mediterránea de Ministros de Asuntos Exteriores (VALENCIA, 2002) se acordó establecer una fundación cuyo objetivo fuese el desarrollo del diálogo intercultural. Nacía así la Fundación Anna Lindh para el Diálogo entre Culturas que, con sede en Alejandría, comenzaría a funcionar tres años después, aglutinando a más de 4000 organizaciones de la sociedad civil de Europa y el mundo árabe que luchan contra la radicalización islamista.

Los Estados, mercados, sociedades y generadores de conocimiento juegan papeles muy diferentes en las relaciones culturales de la región mediterránea, debido en buena parte a la gran diversidad

social y a la estrategia geopolítica. Todo lo cual favorece ese entorno cultural cambiante y heterogéneo, donde la producción de conocimiento y la investigación se revelan fundamentales a la hora de garantizar el espacio necesario para mantener los intercambios entre Europa y el mundo árabe (KHADER, 2015). Es verdad que las políticas culturales nacionales y regionales no siempre asumen una fuerte característica mediterránea, dependiendo a menudo de organismos multilaterales u organizaciones no gubernamentales o fundaciones para nutrir las relaciones culturales (ARKOUN, 2008). Además, fomentar confianza en la región se ha vuelto cada vez más difícil en una época de conflictos, extremismo violento y presión migratoria. Por esta razón, la diplomacia cultural mediterránea requiere el constante mantenimiento y desarrollo de redes y comunidades que aglutinen a profesionales y a emprendedores, a legisladores, activistas de la sociedad civil y académicos para resistir las crisis y choques, como formas de resiliencia cultural (HELLY, 2017, p. 311).

REDES COLABORATIVAS Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

En las últimas décadas se ha extendido la formación de redes destinadas a agilizar la gestión del patrimonio cultural, aunque no siempre con los resultados esperados. Ya la Convención del Patrimonio

Mundial abogaba por “el establecimiento de un sistema de cooperación y asistencia internacional diseñado para apoyar a los Estados signatarios de la Convención en sus esfuerzos para conservar e identificar el patrimonio” (Unesco, 1972, art. 7). Desde entonces, el establecimiento de redes y asociaciones ha proliferado y ganado en complejidad con el transcurso del tiempo, involucrando a gobiernos, organismos y organizaciones científicas.

Las redes culturales constituyen instrumentos dirigidos a reforzar las líneas de trabajo de interés común, sirviendo de apoyo al trabajo de las instituciones vinculadas. Se caracterizan, en términos generales, por su flexibilidad, escasa burocratización o dependencia institucional, funcionamiento horizontal, y múltiples actores (BRUN, 2008). Entre los objetivos de las redes se encuentra el fortalecimiento de las diversidades culturales, la promoción y defensa de los derechos culturales y la promoción de espacios de concertación y acción intersectorial, que sustenten el seguimiento, la comunicación y la transferencia de resultados de las acciones bilaterales y multilaterales. Como mantiene la Organización de Estados Iberoamericanos, el desarrollo de las redes de cooperación internacional en materia cultural, supone un marco próspero para este objetivo.

De hecho, la Comunidad Europea ha sido pionera en el desarrollo de redes de cooperación cultural que cuentan con el respaldo de los propios agentes culturales y de amplios sectores de la sociedad

vinculados al sector. Desde 1998, el programa regional Euromed Heritage ha comprometido un total de 57 millones de euros para financiar asociaciones entre expertos en conservación e instituciones del patrimonio de los países de la región mediterránea. Casi 400 socios de los Estados miembros de la Unión Europea y países MEDA (Argelia, Autoridad Palestina, Chipre, Egipto, Israel, Jordania, Líbano, Malta, Marruecos, Siria, Túnez y Turquía) se han beneficiado del programa durante sus últimas fases. Su última convocatoria, Euromed Heritage 4 (2008-2012), representó un nuevo hito en el proceso de reconocimiento de la cultura como catalizador del entendimiento mutuo entre los habitantes de la región mediterránea.

Otra de las iniciativas comunitarias más significativas de cooperación transnacional en materia de ordenación del territorio y de desarrollo regional sería INTERREG III-B “Sudoeste europeo”. Este programa, acometido entre 2000 y 2006, reconocía la cultura como un factor que contribuía al desarrollo regional, aunque explotada de forma desigual. Considerando además la riqueza patrimonial del espacio SUDOE (Portugal, España y Francia) como estratégica, la conservación y la gestión sostenible de este patrimonio cultural debían formar parte de acciones de cooperación. Para su valorización resultaba imprescindible la aplicación de medidas de apoyo a las acciones culturales con el objeto de reforzar el atractivo del territorio. Entre sus objetivos específicos se priorizaba la creación de

redes de cooperación, la gestión y reconocimiento del paisaje como recurso y potencial de desarrollo cultural, y la consideración de la multifuncionalidad de los paisajes culturales, así como los múltiples usos de los recursos naturales. De ahí que entre las actuaciones financiables, se incluyera la valorización de paisajes culturales en el marco de estrategias integradas de desarrollo territorial.

LOS PAISAJES CULTURALES

Los orígenes del concepto paisaje cultural se rastrean ya en las aportaciones de historiadores y geógrafos franceses y germanos desde finales del Ochocientos, aunque la acepción actual no aparecería hasta la década de 1920. Desde la Universidad de Berkeley, el profesor Carl Sauer profundizó en la llamada “geografía cultural”, disciplina que analizaba las transformaciones del paisaje natural como paisaje cultural por efecto de las acciones del ser humano.

La celebración en 1972 de la Convención para la Protección del Patrimonio Natural y Cultural, por parte de la Unesco, se considera el antecedente de la política de paisajes culturales desarrollada desde entonces por la organización supranacional. Bajo una preocupación más administrativa, preservadora y política, que académica y proyectual, la Unesco avanzaba en el reconocimiento oficial del concepto de paisaje cultural cuando lo definía e incluía en las directrices prácticas para la implementación de

la Convención del Patrimonio Mundial (1992). Los paisajes culturales se definían entonces como bienes culturales que representan las obras conjuntas del hombre y la naturaleza, ilustrando la evolución de la sociedad y de los asentamientos humanos a lo largo de los años, bajo la influencia de las limitaciones y/o de las ventajas que presenta el entorno natural y de fuerzas sociales, económicas y culturales sucesivas, internas y externas. De este modo, se definían tres categorías principales:

1. **PAISAJES DISEÑADOS** (*Clearly Defined Landscape*), configurados intencionalmente por el hombre, como los paisajes de jardines y parques creados por razones estéticas, que con frecuencia se asocian a construcciones o a conjuntos religiosos o monumentales.
2. **PAISAJES EVOLUCIONADOS ORGÁNICAMENTE** (*Organically Evolved Landscape*), surgidos por exigencias sociales, económicas, administrativas o religiosas, que alcanzan su forma actual por asociación. Se subdividen en dos categorías:
 - A. **PAISAJE RELICTO** (o fósil) es aquel que ha experimentado un proceso evolutivo que se ha detenido en algún momento del pasado, ya sea bruscamente o a lo largo de un periodo, y cuyas características esenciales siguen siendo materialmente visibles;
 - B. **PAISAJE VIVO** es el que conserva una función social activa en la sociedad contemporánea, estrechamente vinculada al modo de vida tradicional, y en el cual prosigue el proceso evolutivo.
3. **PAISAJES ASOCIATIVOS** (*Associative Cultural Landscape*), justificados por la fuerza de evocación de asociaciones religiosas, artísticas o culturales del elemento natural, más que por huellas culturales tangibles, que pueden ser insignificantes o incluso inexistentes.

A pesar de todo, el debate sobre el entendimiento del paisaje como patrimonio y la propia consideración de qué son los paisajes culturales y cómo gestionarlos no puede considerarse concluido. El Convenio Europeo del Paisaje (Florencia, 2000) definía el paisaje como “cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos” (art. 1). Ello implicaba una concepción diferencial al asignar la categoría paisajística a todo el territorio y no sólo a aquellos lugares singulares, así como un significado esencialmente perceptivo y valorativo, por tratarse de un componente fundamental del patrimonio natural y cultural europeo, elemento clave del bienestar individual y social, y recurso favorable para la actividad económica y la generación de empleo. A pesar de este carácter perceptivo y mutable todo paisaje patrimonial debe asociarse

siempre con un territorio cuyo argumento interpretativo derive de la interacción de sus elementos patrimoniales (materiales e inmateriales), entre sí y con el resto de la estructura territorial. Esta relación entre territorio, patrimonio y paisaje constituye, pues, la trilogía fundamental con la que reorientar la identificación, protección y gestión de los paisajes culturales (SILVA; FERNÁNDEZ, 2015).

Entre las abundantes iniciativas desarrolladas desde entonces para la implementación de esta categoría patrimonial, cabe destacar la elaboración de la Carta Iberoamericana del Paisaje Cultural (Cartagena de Indias, 2012), con objeto de reconocer su importancia en el desarrollo integral y sostenible de la población, la mejora de la calidad de vida y el reforzamiento de la identidad. Así se extiende esta categoría a todo territorio con cualidades estéticas e históricas, y no únicamente a aquellos lugares que requieren de atención por su vulnerabilidad (DEJEANT-PONS & NUTTALL-BODIN, 2014: 24-28). En cualquier caso, el paisaje cultural se considera como un sistema dinámico, resultado de procesos ambientales, sociales, económicos y culturales que se han sucedido a través del tiempo; debiendo además ser sostenibles, es decir, que puedan mantenerse por sí mismos en el tiempo, sin pérdida de sus cualidades con capacidad para transformarse en un recurso para la humanidad.

LA FUNDACIÓN DE CULTURA ISLÁMICA

El marco de negociación que permitió el ingreso de España en la Comunidad Europea, el 1 de enero de 1986, reconocía el peso específico de este país como nexo del continente europeo con Iberoamérica y el mundo árabe. El comité mixto integrado por representantes de las Cortes Generales de España y el Parlamento Europeo, reunido en Madrid los días 3 y 4 de mayo de 1984, aprobaban la creación del Instituto Europeo-latinoamericano y de la Universidad Euroárabe, destinada a diplomados universitarios como punto de encuentro tradicional de la cultura euromusulmana sobre el suelo español. La Recomendación 1032 (1986) del Parlamento Europeo ratificaba este último proyecto estimando el papel esencial de la Universidad como base para la transmisión de los valores fundamentales propugnados por el Consejo de Europa, tales como los derechos del hombre, la democracia y la igualdad entre hombres y mujeres, junto con la mejora de la comprensión recíproca entre el mundo árabe y Europa. Ya entonces resultaba evidente que Andalucía y Granada, donde floreció la primera cultura euroárabe, debía acoger este proyecto de enlace entre universidades.

Al mismo tiempo nacía el Instituto Occidental de Cultura Islámica, cuya presentación oficial tuvo lugar en Madrid en 1986, de la mano de su impulsor Cherif Abderrahman Jah. Integrada por islamólogos, investigadores y estudiosos surgía esta asociación

privada y sin fines de lucro con el objetivo principal de proporcionar un mayor conocimiento de la cultura islámica, por entonces aún no suficientemente entendida en el contexto social hispano. El centenar de socios que se adhirieron al proyecto manifestaban la voluntad inquebrantable hacia la absoluta independencia del Instituto, desligado de todo compromiso religioso o político. Con objeto de asentar su presencia y extender el ámbito de acción, el 11 de octubre de 1990 el Instituto se convertía en fundación cultural privada, bajo la presidencia de honor del historiador y antropólogo Julio Caro Baroja. Los objetivos de la nueva Fundación Occidental de Cultura Islámica pasaban, en primer lugar, por la “difusión del patrimonio artístico y cultural islámico en general e hispano-árabe en particular, así como su proyección sobre Europa y Occidente y sus consecuencias sobre las gentes y las culturas autóctonas”¹. Para el cumplimiento de esta finalidad asumía labores de promoción, desarrollo, protección y fomento de toda clase de estudios, investigaciones y actividades socioculturales, en beneficio de un mayor conocimiento recíproco e intercambio cultural entre los pueblos de Europa y el mundo árabe. A través de estas iniciativas científicas se aspiraba a alcanzar el verdadero diálogo intercultural e internacional capaz de reducir las tensiones y los problemas sociopolíticos que amenazaban la estabilidad de las relaciones entre Oriente y Occidente en la década de 1990.

Precisamente, como reflejo de estas inquietudes, se celebraba entonces en la sede parisina de la Unesco y en el Institut du Monde Arabe, el coloquio internacional “La contribución de la civilización islámica a la cultura europea” (1991). Esta iniciativa contó con la colaboración del Consejo de Europa, la Comisión de las Comunidades Europeas (actual Unión Europea) y el propio Instituto Occidental de Cultura Islámica, en una de sus primeras iniciativas internacionales y por la que recibió de la Comisión la distinción Plataforma Europea 1991 (PARLIAMENTARY ASSEMBLY, 1991).

Con la participación de grandes especialistas mundiales el objetivo principal del encuentro era concienciar a los parlamentarios europeos acerca de la influencia que la cultura islámica había jugado históricamente en el desarrollo de Europa, al tiempo que sensibilizarlos sobre la necesidad de emprender iniciativas capaces de solucionar los problemas interculturales y de percepción que afectaban entonces a la sociedad global.

El principal logro del encuentro fue la aprobación, por parte del Parlamento Europeo, de la Recomendación 1162 (1991) que concentraba la contribución de la civilización islámica en los ámbitos cultural, económico, científico y social, fomentando la cooperación del Consejo de Europa con el mundo musulmán a través de organizaciones no gubernamentales como el Instituto del Mundo Árabe de París o el Instituto Occidental de Cultura Islámica, radicado en Madrid, entre otros.

Las recomendaciones a los Gobiernos de los países miembros eran muy ambiciosas en materia educativa al exigir la incorporación de temas sobre historia del islam y enseñanza del árabe en los currículos escolares y universitarios. Y debían intensificarse los programas de intercambio estudiantil, a semejanza de los programas Erasmus y Demóstenes, mediante el nuevo programa Averroes. En cualquier caso, y entre otras muchas propuestas, en el ámbito cultural se destacaba la necesidad de promover los itinerarios culturales del mundo islámico en el continente europeo y fuera de él, así como los intercambios culturales, exposiciones, conferencias y publicaciones en los ámbitos del arte, la música y la historia; concediendo a los museos un papel esencial en esta misión.

En este contexto, la Fundación de Cultura Islámica (FUNCI), heredera del Instituto Occidental de Cultura Islámica, se autodefine como una institución española sin ánimo de lucro, apolítica, aconfesional y científica, constituida en 1982 como organización, ante la necesidad de derrumbar los muros de incomprensión entre el mundo arabo islámico y Occidente. Muy versada en la cultura de al-Ándalus, la Fundación parte de este patrimonio común, considerado modelo de respeto intercultural, como herramienta para promover el entendimiento. La FUNCI está inscrita como fundación cultural privada en el Registro del Protectorado de Fundaciones Culturales del Ministerio de Cultura, y como Organización no Gubernamental para el

Desarrollo (ONGD) en la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), perteneciente al Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.

LA RED MED-O-MED

Precisamente, con el apoyo de la AECID, la FUNCI creaba en 2009 la red (Med-O-Med, paisajes culturales del Mediterráneo y Oriente Medio), una plataforma internacional de cooperación para el desarrollo sostenible de acción en la cuenca mediterránea y destinada a fomentar el encuentro, la convivencia, y la paz entre culturas. La recuperación del patrimonio natural y cultural se configuraba así como un motor de desarrollo integrador y sostenible con enfoque de derechos humanos, diversidad y género en varios países árabes como Marruecos, Argelia, Líbano, Palestina, o Siria. En la actualidad, integra a veintitrés países de la cuenca mediterránea y Oriente Medio que trabajan en red, intercambiando experiencias y conocimientos con el objetivo principal de contrarrestar la escasez de recursos en materia de conservación de la biodiversidad y del patrimonio natural y cultural en las zonas sur y este del Mediterráneo, incluyendo Próximo Oriente. De igual modo, integra a aquellos países europeos de la ribera septentrional interesados en este proyecto de cooperación con

los países de esas regiones, de manera que tanto el norte como el sur pueden beneficiarse mutuamente de su acervo científico y cultural, e intercambiar conocimientos en diferentes materias.

OBJETIVOS

Los factores que distinguen el programa Med-O-Med de otras redes dedicadas a la gestión del patrimonio cultural es su marcado enfoque hacia la conservación de la biodiversidad y los paisajes culturales. Como punto de partida, se considera la naturaleza como un organismo frágil cuya conservación compete a la sociedad en su conjunto con la obligación de legarla a las generaciones futuras, mediante el compromiso para su preservación y la gestión responsable de los recursos. Sus gestores definen el islam como una civilización particularmente sensible a la armonía del medio natural y cultural, ya sea a través del paisaje, el jardín o la huerta. Tal y como lo ha demostrado a lo largo de la historia, generando hermosos paisajes humanizados, y dedicando tanto composiciones poéticas como tratados científicos que demuestran ese respeto por la diversidad cultural y la integración de los logros ajenos, sin prejuicios ni apropiaciones.

La organización reconoce haber optado por esta vía de trabajo en red, que permite un intercambio fructífero y desinteresado, toda vez que los espacios

verdes simbolizan el encuentro entre culturas, el desarrollo material y científico, la espiritualidad y el bienestar. De este modo, los paisajes culturales del Mediterráneo se conciben como sinónimo de entendimiento y de convivencia, que en palabras de Cherif Abderrahman Jah suponen:

Un lugar en el que todas las personas, sin diferencia, se placen de estar. Un lugar que representa la aspiración de todo ser humano de vivir en paz consigo mismo y con su entorno. El mejor antídoto contra el enfrentamiento y la incompreensión, para formar sociedades de futuro más solidarias y equilibradas (JAH, 2011).

De ahí que Med-O-Med pretenda compatibilizar el desarrollo de los países de cultura islámica que abarcan estas regiones, con la preservación de su entorno y su patrimonio. Todo ello mediante la creación de proyectos de ámbito local con la máxima participación de los actores sociales y públicos regionales, “desde el más absoluto respeto a la soberanía genética y la identidad cultural de los pueblos” (JAH, 2011). Bajo esta perspectiva, Med-O-Med presenta un carácter intercultural desde el cual superar todo tipo de barreras ideológicas, aportando un enfoque multidisciplinar capaz de ofrecer soluciones diversas y consensuadas.

El programa está abierto a la participación de las organizaciones internacionales, administraciones nacionales y locales, así como de la sociedad civil

a través de ONG y de instituciones académicas que se muestren interesadas en el trabajo en red y en el desarrollo de actividades y proyectos en el ámbito de actuación señalado.

ORGANIZACIÓN

La estructura de la red se articula en torno a una secretaría ejecutiva que pertenece a la FUNCI. Está conformada por un equipo técnico encargado de evaluar y aprobar los proyectos que vayan a realizarse bajo el distintivo Med-O-Med, según los criterios establecidos por el comité científico. Es la encargada de informar y coordinar a todos los actores integrados, y considerar la participación de nuevos miembros, organismos e instituciones de ámbito privado y público. La secretaría ejecutiva coordina así mismo la firma de convenios marco con las instituciones implicadas, junto con la firma de acuerdos específicos para la realización de cada proyecto, actuando como entidad mediadora con el fin de facilitar el intercambio, en su calidad de experta en diálogo intercultural y trabajo multidisciplinar.

Por su parte, el comité científico está integrado por expertos en conservación de la biodiversidad, cooperación al desarrollo y patrimonio cultural, ya sea a título individual, o pertenecientes a los principales organismos que participan en el programa.

El comité contribuye a establecer los principios sobre los que debe basarse el programa y el distintivo Med-O-Med, sirviendo de órgano asesor que garantice la calidad e idoneidad de las actuaciones. Entre las instituciones representadas en este consejo asesor, cabe mencionar al Patrimonio Nacional de Marruecos, ICOMOS-IFLA, CSIC (España), la Municipalidad de Doue'ir (Líbano), la Iranian Society of Landscape Professionals (Irán), el Orto Botanico di Palermo (Italia), el Parc des Grands Vents (Argelia), el Institut National de la Recherche Agronomique (Marruecos), o las Universidades de Granada, Alicante y Sevilla (España), Al-Quds (Palestina) e Izmir (Turquía), entre otros. Además, cuenta con miembros internacionales de prestigio, con algunos de los cuales está trabajando en proyectos de cooperación².

LÍNEAS DE ACTUACIÓN

Así mismo, a través del trabajo en la plataforma Med-O-Med, se ha logrado el intercambio de experiencias, la formación y la sensibilización. Fruto de esa labor, se han constituido cuatro redes e inventarios del patrimonio natural del área Med-O-Med, desde las que se desarrollan proyectos de forma individual o interrelacionada: jardines botánicos, centros de diversidad vegetal, paisajes culturales e iniciativas sostenibles.

La red de jardines botánicos del entorno mediterráneo y Oriente Próximo pretende promover la interconexión de los países de la región, preservar el entorno del ecosistema, impulsar la participación de los actores sociales y públicos desde el más absoluto respeto a la identidad cultural de sus pueblos, y rescatar el legado histórico común. La FUNCI ha tomado como referencia base para su ambicioso plan, el modelo de los jardines construidos durante la Edad Media en al-Ándalus. El cuadro 1 muestra los jardines botánicos asociados.

Los centros de diversidad vegetal responden a un concepto acuñado desde Med-O-Med, que trata de incluir a todas las entidades que, de una forma u otra, trabajan en cuestiones relativas a la diversidad vegetal, independientemente de si son públicas o privadas. Se incluyen en este repertorio las instalaciones dedicadas eminentemente a la investigación, la conservación, así como aquellas que desarrollan actividades educativas, formativas o recreativas. Se consideran aquí centros de investigación, universidades, jardines botánicos, bancos de germoplasma y parques públicos, entre otros, por considerar que, más allá de que alberguen o no un jardín botánico en la actualidad, son lugares que podrían incluirlo potencialmente en el futuro, ya que comparten prioridades y temáticas de trabajo, aunque varíe la forma de desarrollarla. Los centros incorporados al proyecto, por países, se enumeran en el cuadro 2.

CUADRO 1 | **JARDINES BOTÁNICOS ASOCIADOS A MED-O-MED**

ARGELIA	Garden d'Essai du Hamma (Argel) Botanical Garden El-Hamma (El Anasser)
CROACIA	Jardín Botánico Universitario (Zagreb)
ESPAÑA	BG Albardinal (Rodalquilar, Almería) Estacin Biológica de Torretes-Gont Roja (Alicante) Jardín Botánico-Histórico La Concepción (Málaga) Real Jardín Botánico de Córdoba Jardín Botánico Dunas del Odiel (Palos de la Frontera, Huelva) Jardín Nazarí (Vélez de Benaudalla, Granada) Jardín Botánico de Olarizu (Vitoria) Real Jardín Botánico (Madrid)
ISRAEL	The Hebrew University of Jerusalem (Jerusalén)
JORDANIA	Real Jardín Botánico (Amman)
MARRUECOS	Jardin d'Essais Botaniques (Rabat)
QATAR	Qur'anic Botanic Garden (Doha)
SIRIA	Sea Environmental Garden (Damasco) Old Castle (Damasco)
TURQUÍA	Nezahat Gökyiğit Botanical Garden (Estambul) Kültür Mahallesi (Beşiktaş/Estambul)

FUENTE: www.medomed.org

CUADRO 2 | **CENTROS DE DIVERSIDAD VEGETAL
ASOCIADOS A MED-O-MED**

ALBANIA	Albania Gene Bank National Seed Institute Fruit Trees Research Institute Forest & Pasture Research Institute Botanical Garden Universiteti I Tiranes Agriculture Research Institute
ARABIA SAUDÍ	National Wildlife Research Center King Khalid National Herbarium and Genebank Madinat Yaubu Al-Sinaiyah Botanic Garden King Saud University Botanic Garden
AZERBAIYÁN	The Azerbaijan Research and Designing and Prospecting Institute of Forestry Research Institute of Vegetable-growing Research Institute of Horticulture and Subtropical Plants Research Institute of Fodder crops, Meadows and Pastures Research Institute of Agriculture National Academy of Sciences Mardakan Dendrary Genetic Resources Institute Central Botanical Garden of National Academy of Sciences Botanical Garden Komarov, Herbarium & Baku Botanical Institute Arboretum Azerb NIILH All-Union Plant-grooving Institute
BAHRÉIN	Al-Areen Wildlife Park
EMIRATOS ÁRABES UNIDOS	Sheikh Zayed Desert Learning Centre Sharjah Botanical Gardens Raffles Botanic Garden Natural History Museum and Desert Park Al Ain Wildlife Park
EGIPTO	Zohria Trial Gardens Saff Botanic Garden Sabahia Horticulture Research Station Qubba Botanic Garden Orman Botanic Garden National Genebank Maa'had fouad el Awwal l'Essahara Egyptian Natural History Museum Captive Breeding Center Botanic Garden and Botany Department of University of Alexandria Aswan Botanic Garden Antoniades Public Park Al-Nozha Garden

IRAK	Za'faraniyah Botanical Garden National Genebank
IRÁN	Yazd desert plants collection Research Institute of Forest and Rangelands Noshahr Botanic Garden National Plant Gene Bank Mashhad Botanic Garden Hamadan Medicinal Plant Collection Eram Botanic Garden Dezful Botanic Garden Botanical Garden, University of Tehran Bagh-e-Fin Garden
JORDANIA	Real Jardín Botánico de Jordania
KUWAIT	Kuwait Institute for Scientific Research Herbarium and Science Museum of the Kuwait University
LÍBANO	Tyre Station. Lebanese Agricultural Research Institute Tal Amara Station. Lebanese Agricultural Research Institute Lebaa Station. Lebanese Agricultural Research Institute Kfardan Station. Lebanese Agricultural Research Institute Kfarchakhna Station. Lebanese Agricultural Research Institute Fonar Station. Lebanese Agricultural Research Institute LARI American University of Beirut Green Doueir, Clever Doueir
LIBIA	Sidi Mesri Experiment Station
MARRUECOS	Menara Garden Majorelle Garden Jardins Exotiques de Sidi Bouknadel Jardin Botanique de l'Institut Agronomique et Vétérinaire Hassan II Institut Scientifique Fez Botanic Garden
OMÁN	Sultan Qaboos University Botanic Garden Sohar Research Center Salalah Research Center and Quiroon Hirati Research Center Rustaq Research Center Oman Botanic Garden Natural History Botanic Garden Oman Jimah Research Center Directorate General of Agriculture and Livestock Research Al-Kamil Research Center

PALESTINA	Rock Botanic Garden Jerusalem Andalusian Botanic Garden Jericho Wildlife Monitoring Station and Botanical Garden Biodiversity Garden in Hebron Biodiversity and Environmental Research Center and Til Botanic Gardens Al Quds University Botanic Garden Jardín Botánico de Al Quds (AQUB)
QATAR	Qatar University Doha Qu'ranic Garden
SIRIA	Tel Hadya and Breda Station ICARDA International Center for Agricultural Research in the Dry Areas ICARDA SEA Jardín medioambiental de Damasco
TÚNEZ	Parc Habit Thameur Parc du Belvédèree Monastir Medicinal Botanic Garden Le Jardin de la Méditerranée Jardin des Plantes de la Ville, au Belvédère Gorjan Jardin Arboretum National de Tunis Institut National de la Recherche Agronomique de Tunisie
TURQUÍA	Suleyman Demirel University Botanical Garden Suleyman Demirel University Botanical Arboretum Nezihat Gokyigit Botanik Bahcesi Karaca Arboretum Istanbul Universitesi Botanik Bahcesi Ege Universitesi Çukurova University Botanic Garden Ataturk Arboretum Ankara Universitesi Jardín Botánico Nezahat Gökyiğit
YEMEN	Yemen Genetic Resources Center Jardín Botánico de Socotra

FUENTE: www.medomed.org

Partiendo del principio que los países del área Med-O-Med cuentan con un valioso patrimonio paisajístico, artístico e inmaterial, asociado a expresiones culturales y a tradiciones vivas de significado universal excepcional, la tercera línea de trabajo tiene por objeto la valorización de los paisajes culturales del Mediterráneo y de Oriente Medio en colaboración con la Unesco y siguiendo los parámetros establecidos en el Convenio Europeo del Paisaje por la propia organización mundial y la UICN (Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza LINKAR). Como se ha expresado, el concepto de paisaje es un concepto transversal y un instrumento de gestión clave para fundamentar modelos sostenibles de gestión del territorio, y facilitar su preservación, revirtiendo el desarrollo económico del mismo en la comunidad local. Así mismo, es una herramienta idónea para el encuentro entre culturas promoviendo la convivencia y la paz. Entre los avances desarrollados en esta área, destaca el registro de paisajes culturales del Mediterráneo, y la elaboración del Convenio del Paisaje del Mediterráneo y Oriente Medio que está en proceso de firma entre los países miembros.

El objetivo del Inventario de Instalaciones de Diversidad Vegetal del Mediterráneo y Oriente Medio ha sido recopilar información sistematizada y accesible de paisajes culturales no identificados y aumentar así el conocimiento sobre el patrimonio natural y cultural de la región. Para

Pabellón del Jardín Fin, en Kashan (Irán), incluido en el inventario de jardines botánicos.

FUENTE: MEDOMED.ORG



ello, ha sido necesario definir unos criterios de inclusión e indicadores para la sistematización de la información, lo que se plasmó en la creación de una ficha que diera cabida a la gran variedad de paisajes culturales existentes. Hasta el momento se han identificado casi un centenar, entre los que se incluyen paisajes desérticos, paisajes de

significación espiritual, paisajes con valor arqueológico, así como dotados de técnicas y sistemas de regadíos históricos, y figuras de protección relevantes como “al-Hima”, o reserva natural, entre otros. De este modo, la plataforma Med-O-Med cuenta con un instrumento para una gestión óptima y sostenible de los recursos en esta materia.

CUADRO 3 | INVENTARIO DE INSTALACIONES DE DIVERSIDAD VEGETAL DEL MEDITERRÁNEO Y ORIENTE MEDIO

ARABIA SAUDÍ	Oasis Al-Hasa Oasis Al-Qatif Pinturas rupestres de Bi'r Hima y área Najran Oasis Tayma Himas tradicionales
ARGELIA	Montañas Aùres El-Oued Souf Oasis Gourara Oasis Tidikelt Oasis Touat Macizo de A'haggar, sus vueltas y oasis Moghrar, oasis Tiout Tassili N'Ajjer Restos antiguos del macizo de Trara y Nedroma
AZERBAIYÁN	Cáucaso Pinturas rupestres de Gobustan Construcciones defensivas de la costa del Caspio Pinturas rupestres de Gemigaia
BAHRÉIN	Conjuntos funerarios
EGIPTO	Oasis Bahariya Oasis Dakhla Oasis Fayoum y lago Qaroun Gebel Qatrani y las antiguas canteras Oasis Kharga Oasis Farafra y el Desierto Blanco Oasis Kurkur y Dungul Depresión de Qattara Wadi El Natroun
EMIRATOS ÁRABES UNIDOS	Región central en el emirato de Sharjah
IRAK	Ciudad de Amedy Marismas de Mesopotamia
IRÁN	Bam Valle de Khorramabad Kuh-e Khuaja Qanats Sistema hidráulico de Shushtar Uramanat Izeh Jardín Persa

KUWAIT	Himas tradicionales
LÍBANO	Ouadi Qadisha y el Bosque de los Cedros de Dios Islas Palma Cedros de Al-Shouf Valle de Nahr al-Kalb Valley y estelas conmemorativas Valle de Nahr Ibrahim (Mito de Adonis)
LIBIA	Pinturas rupestres de Tadrart Acacus
MARRUECOS	Agdal Yagour Ait-Ben-Haddo Valle del Dades y Garganta de Todgha Oasis del valle de Draa Oasis Figuig Jardines Agdal y Menara Oasis Tafilalt
OMÁN	Bahla Árboles de incienso de Wadi Dawkah Sistema de riego de Aflaj
PALESTINA	El-Bariyah Monte Gerizim Battir y alrededores
QATAR	Sitio arqueológico de la ciudad de Al-Zubarah
SIRIA	Antiguas ciudades Maaloula Palmira
TÚNEZ	Parque Nacional de Bou-Hedma Isla de Djerba Chebika y Tamerza Parque Nacional de El Feija Oasis Gabès Oasis Tozeur Canteras de mármol de Chimtou
TURQUÍA	Capadocia Hierápolis-Pamukkale Mardin
YEMEN	Jabal Bura y Jabal Haraz Oasis Balhaf y zona costera de Burum

FUENTE: www.medomed.org

La relevancia de este proyecto viene dada también porque toda la información recopilada debe servir de base para el Convenio del Paisaje del Mediterráneo y Oriente Medio, siguiendo el modelo del Convenio Europeo del Paisaje. La propuesta de acuerdo internacional se orienta tanto a consolidar un marco legal que regule la protección, estudio, gestión y ordenación del paisaje como a reforzar la concienciación y educación en torno a estas cuestiones. El argumento principal parte del enfoque integral del paisaje que ofrece numerosas posibilidades para dar respuesta a los retos ambientales globales –cambio climático, agricultura, acceso al agua...–, de manera que puedan generarse entornos más adaptables y resistentes. Hasta el momento, todos los esfuerzos se han centrado en consolidar estrategias regionales que afiancen la cooperación tanto entre gobiernos y administraciones locales, como entre los ámbitos público y privado. En este contexto, el convenio que promueve Med-O-Med se basa en la creación de un marco regional de entendimiento para la ordenación y gestión del territorio, lo que incluye tanto el desarrollo económico y social como la protección del patrimonio y el medio ambiente y la mejora en la gestión de los recursos naturales y materiales. Un componente importante de este convenio es resaltar el valor del conocimiento tradicional para lograr entornos más sostenibles, y contribuir de ese modo a la mejora de la vida de sus habitantes y la erradicación de la pobreza.

PROYECTOS REALIZADOS

Como se ha visto, Med-O-Med persigue la creación de proyectos de ámbito local con la máxima participación de los actores sociales y públicos regionales, desde el más absoluto respeto a la identidad cultural de los pueblos. En sus pocos años de actividad la FUNCÍ ha conseguido ya ultimar cuatro iniciativas: el Jardín andalusi de Rabat (Marruecos), el Green Doueir (Líbano), el Jardín andalusi de Alepo (Siria) y el Jardín botánico de Al Quds (Palestina). Igualmente ha participado en la organización de otros proyectos similares, como el Jardín botánico coránico de Doha (Qatar), el Jardín de la Cueva de Nerja (Málaga), el Real Jardín Botánico de Jordania o la Almunya del Sur en Almería (España).

Uno de los primeros proyectos realizados desde Med-O-Med ha sido la construcción del Jardín andalusi de Rabat (Marruecos), un proyecto iniciado por la FUNCÍ en 2009, en colaboración con el INRA (Institut National de la Recherche Agronomique) y la Wilaya de Rabat-Salé-Zemmour-Zaër. La obra fue concebida como parte del Jardin d'Essais Botaniques (JEB) de Rabat, un espacio histórico concebido a principios del siglo XX por Jean-Claude-Nicolas Forestier, de más de 16 ha de superficie recientemente rehabilitado. La intervención fue diseñada por el arquitecto español Antonio Almagro, de la Escuela de Estudios Árabes (CSIC) de Granada, y el ingeniero agrónomo Esteban J. Hernández, de



la Universidad de Córdoba, corriendo la dirección técnica a cargo de Faisal Cherradi y Néstor Martínez, de la FUNCI. El jardín andalusí, realizado en el recinto septentrional de JEB, no corresponde a una copia mimética de un espacio concreto, sino una síntesis estilística, filosófica y científica de un jardín de al-Ándalus, con ciertas reminiscencias almohades. De ahí que se configure como jardín de crucero con albercas en los extremos, fuentes de pileta con surtidores, canalillos perimetrales para riego bordeando los parterres, glorieta central con pabellón vegetal y pérgolas y arcadas vegetales. No obstante, la simulación de la arquitectura que hace de marco del jardín se ha realizado fundamentalmente con elementos vegetales que delimitan espacios inspirados en una casa o palacio andalusí. Se optó por la tipología del jardín-patio cerrado, en la línea del *hortus conclusus* de tradición semita, por ser el más representativo de los

jardines andalusíes, y para obtener un efecto de intimidad y aislamiento respecto al conjunto del Jardin d'Essais, que por su extenso tamaño y su variada vegetación tiende a minimizar cualquier pequeña inserción que en él se haga.

Los perímetros del jardín están cubiertos de limoneros en espaldera y por delante de esta plantación de cítricos hay un seto de arrayán recortado. La alineación de árboles frutales que se realizaba generalmente en los patios andalusíes se llevó a cabo en esta recreación con ejemplares de olivo. Existen además varios granados en torno al cenador central de encañizado, y otras especies como el naranjo amargo y el árbol del amor. El sistema de riego es el tradicional en los jardines y huertos medievales, por su pie o a manta, haciendo que el conjunto formado por canales, albercas y fuentes sea además de estético funcional.

El jardín se ha construido en uno de los grandes cuadros en que se organiza el Jardín d'Essais, inmediato al pabellón neoárabe de recreo, cuya restauración ha corrido a cargo de la FUNCI en el marco del programa Med-O-Med. Esta construcción del siglo XIX fue reformada durante el protectorado francés, de manera que la fachada norte muestra la arquitectura tradicional marroquí, con una galería porticada de arcos poli lobulados de piedra arenisca, mientras que la portada meridional abre grandes huecos y ventanas de estilo europeo. El interior, en tres niveles, está formado de pequeñas estancias y alcobas, con una sala de recepción en la planta superior, solada con zócalos de azulejos y coronada por una techumbre de madera de cedro.

La idea es generar un conjunto que integre el pabellón como centro de estudio y difusión, el jardín como muestra de los conceptos espaciales y de uso del agua y la vegetación en los jardines andalusíes, dejando el resto del cuadro para la implantación de una zona de huerta en la que estén presentes las especies que se cultivaron en al-Ándalus, incluyendo hortalizas, frutales y otras plantas de uso tanto comercial como ornamental. De este modo, se ha recreado la dualidad, tanto utilitaria como sensorial y espiritual, que se daba en los huertos y jardines andalusíes, según relatan los textos agronómicos y poéticos de la época.

Otro de los proyectos Med-O-Med, financiado por la AECID, es la construcción del Jardín andalusí de Aleppo (Siria), cuyo objeto es la sensibilización



medioambiental, además del desarrollo turístico y cultural sostenible de la milenaria ciudad siria. La municipalidad de Aleppo cedió un terreno en el centro de la ciudad de 2500 m² en Assabil para la creación de un jardín pedagógico. Tras la firma del acuerdo de colaboración con la Syrian Environmental Association (SEA), en julio de 2010 se realizó la presentación pública del proyecto. Su desarrollo quedó retrasado por el cambio de ubicación del jardín, ya que la contraparte estimó que merecía un espacio mayor, más céntrico y concurrido, así como por cuestiones administrativas con las entidades



Jardines del Agdal, en Marrakech (Marruecos).

FUENTE: MEDOMED.ORG

la utilización de los fondos en la elaboración de un estudio integral para rehabilitación del Agdal de Marrakech con carácter inclusivo y sostenible.

En este caso, el acuerdo se ha establecido con el Consejo Regional de Marrakech-Tensift-Al Haouz, el INRA (Institut de la Recherche Agronomique) y la Comuna del Mechouar Kasbah, en la que se encuadra este jardín del siglo XII, declarado Patrimonio Mundial por la Unesco. El Agdal de Marrakech es sin duda unos de los más importantes jardines islámicos del mundo, el mayor y el único de época almohade, formando un paisaje cultural paradigmático en el sentido que lo entienden la Carta de Florencia de 1982 y la Unesco. Así, sus aproximadamente 500 ha agrupan tanto elementos naturales como culturales de enorme valor. Entre sus cultivos de cítricos, olivos, granados e higueras, con colecciones botánicas únicas, se encuentran pabellones y miradores de recreo pertenecientes a distintas dinastías, así como grandes balsas y estanques de agua, un complejo sistema de irrigación basado en canales subterráneos (*khotaras*) y canales superficiales (*sequia*), y todo un entramado de murallas y cerramientos de adobe. También alberga unas caballerizas que datan del siglo XIX y varios restos propios de la arqueología industrial como molinos de aceite y azúcar y una almazara.

Por su parte, en la ciudad santa de Jerusalén, la Universidad de Al-Quds y la FUNCI trabajan conjuntamente desde 2009 en un jardín botánico de 2000 m², contiguo a la Facultad de Ciencia y Tecnología,

bancarias. El diseño del jardín corrió a cargo de la arquitecta Lola Robador y del botánico Benito Valdés, ambos de la Universidad de Sevilla, con el apoyo del comité de expertos de Med-O-Med, los técnicos del SEA y de la Universidad de Alepo.

Lamentablemente, con el inicio del conflicto armado en Siria a principios del 2011, la iniciativa quedó interrumpida. En marzo del 2012, ante el agravamiento de la situación y la imposibilidad de ejecutar el proyecto, se solicitó su modificación para poder aprovechar los recursos en otro país de la red Med-O-Med. Finalmente, la AECID aprobó



Escuela de Jardinería, en Salé (Marruecos). FUENTE: MEDOMED.ORG

mediante el asesoramiento de colecciones y contenidos culturales, así como en su proyección internacional. El Jardín andalusí recrea las colecciones, la filosofía, las características morfológicas y los sistemas de regadío tradicionales de la época. Su diseño ha sido realizado y supervisado por José Tito Rojo y Manuel Casares de la Universidad de Granada. El esquema se ordena con cinco fuentes de pileta con surtidores, una de ellas situada en el centro y rodeada de dos estanques, y cuatro ubicadas en los parterres principales. Estos enmarcan de forma simétrica el conjunto central, mientras que otros seis menores laterales bordean el conjunto. Además, el jardín se destina a la conservación de la flora mediterránea y en concreto de la autóctona de la región palestina, de manera que se han introducido veinticinco especies botánicas como olivos, palmeras datileras, algarrobos, romero, tomillo o mirto. El sistema de riego se hace por aspersión, y entre sus instalaciones se prevé crear una biblioteca botánica (especializada en la historia de la ciencia andalusí), un banco de semillas y un herbario.

Pero además de la recuperación patrimonial, el proyecto Med-O-Med reactiva oficios que tienden a caer en el olvido o que la sociedad actual ha dejado en el camino, como la carpintería, ebanistería, moldeado y vaciado, yesería, cantería, jardinería, vidriería, decoración, hilandería, y tantos otros. En las escuelas y talleres que la FUNCI ha puesto en marcha en estos países, se forman cientos de jóvenes de ambos sexos en estas especialidades. Una de estas iniciativas de formación es la Escuela de Jardinería Bouregreg Med-O-Med en Salé (Marruecos), donde la FUNCI trabaja en colaboración con la AAVB (Agence pour l'Aménagement de la Vallée du Bouregreg), y cuenta con el respaldo del Ministère de l'Éducation Nationale et de la Formation Professionnelle de Marruecos, el INDH (Initiative Nationale pour Développement Humain), la AECID, l'Entraide Nationale de Marruecos, la Región de Rabat-Salé-Kenitra, la Fundación Drosos, la Universidad de Sevilla y la Universidad Internacional de Rabat, y la empresa española de transportes Alsa.

Asentada en la ribera del río Bouregreg, dentro de la aglomeración urbana de Salé, esta zona se ha convertido en la gran receptora de población procedente de las áreas rurales, donde las oportunidades de formación y empleo, sobre todo para jóvenes y mujeres, son casi inexistentes, generando altas tasas de desempleo y marginalidad. El objetivo de esta escuela, además de dotar al territorio de uno de los pocos espacios verdes urbanos existentes, pasa por aunar el ciclo formativo con un vivero de producción, ligando las oportunidades de trabajo de mujeres y jóvenes en riesgo de exclusión social con el derecho a un entorno saludable y sostenible.

El proyecto arquitectónico ha sido concebido por el gabinete MYAA, en colaboración con el arquitecto Hakim Jaafri, mientras que el proyecto paisajístico es obra de Mikel García de Eulate y el gabinete Soilestudio. El complejo se ha construido en el terreno contiguo del antiguo vertedero de Oujla, rehabilitado por la AAVB, y está dotado de un edificio bioclimático de diseño singular, un vivero de producción, un vivero para la venta de plantas y distintas instalaciones culturales y turísticas. Con el apoyo de especialistas españoles de la Universidad de Sevilla, el proyecto se orienta a formar al profesorado local y potenciar el desarrollo económico inclusivo y sostenible, haciendo hincapié en la función de los espacios públicos como lugares de encuentro y de convivencia. Se trata, por tanto, de un proyecto con un alto valor social y medioambiental, que además busca la

sostenibilidad a través de la creación de empleo y la gestión de una fuente generadora de ingresos.

Finalmente, como muestra de la variedad de iniciativas gestionadas desde la red Med-O-Med merece destacarse el proyecto de recuperación del legado histórico y patrimonial del Madrid medieval islámico, “Mayrit, puente para la paz”, iniciado en 2007 por la FUNCI en coordinación con el Ayuntamiento de la Villa de Madrid. Su objetivo pasa por investigar, divulgar y conservar esta etapa esencial y poco valorada de la única de las actuales capitales europeas de fundación islámica, desde los ámbitos arqueológico, histórico y paisajístico, con la finalidad última de propiciar una cultura de paz y de convivencia, así como un paisaje urbano sostenible y respetuoso con el patrimonio tanto cultural como natural. Para ello, se constituyó en 2017 el Centro de Estudios sobre el Madrid Islámico (CEMI) con el propósito de contribuir al conocimiento y la protección del legado de la antigua Mayrit. En el ámbito de este Centro, dentro del programa Med-O-Med, se han desarrollado varios proyectos relativos a la reconstrucción paisajística del Madrid medieval, entre los que cabe destacar la recuperación del parque del emir Mohamed I, situado en la cuesta de la Vega, junto a la catedral de la Almudena y la muralla musulmana del siglo IX. Otras actuaciones dirigidas desde el CEMI es la rehabilitación del Jardín del Almendro, adyacente a la antigua muralla cristiana de la ciudad; o el programa de visitas guiadas por el Madrid medieval.

Visita a la muralla árabe de Madrid (España).

FUENTE: MEDOMED.ORG



En definitiva, Med-O-Med se ha configurado como una excepcional herramienta de trabajo en red, en la que cualquier institución que desarrolle su trabajo en el ámbito de la conservación de la biodiversidad y el patrimonio cultural asociado a la naturaleza, así como el desarrollo sostenible, puede enmarcar su proyecto. A través de la FUNCION toda institución interesada puede obtener el sello

de calidad Med-O-Med para su iniciativa, o lograr la colaboración del programa en la búsqueda de financiación o su asesoría técnica. Una red basada en la recuperación de la biodiversidad y el patrimonio cultural de la cuenca mediterránea a través de cuyos proyectos pretende fomentar el diálogo intercultural, defender los derechos humanos y promover la igualdad.

REFERENCIAS

- ARKOUN, Mohamed. Repensar el espacio mediterráneo: más allá de los diálogos interreligiosos y los intercambios culturales. *Quaderns de la Mediterrània*, n. 9, p. 384-388, 2008.
- BRUN, Javier (dir.). *Redes culturales: claves para sobrevivir en la globalización*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2008.
- DEJEANT-PONS, Maguelonne; NUTTALL-BODIN, Nancy (ed.). International CEMAT Symposium, 16.; Council of Europe Meeting of the Workshops for the implementation of the European Landscape Convention, 12., 2014, Estrasburgo. *Proceedings [...]*. Estrasburgo: Council of Europe, 2014.
- EUROPEAN COMMISSION. *Barcelona Declaration and Euro-Mediterranean Partnership*. Bucelas: European Comission, 1995.
- HELLY, Damien. Cultural Diplomacy and Cooperation in the Mediterranean: a Constant Investment. *IEMed. Mediterranean Yearbook*, v. 6, p. 307-311, 2017.
- JAH, Cherif Abderrahman. *MED-O-MED, un programa de conservación del paisaje Mediterráneo*. Madrid: FUNCI, 2011. Disponível em: <https://www.iucn.org/node/7909>. Acesso em: 15 jul. 2011.
- KHADER, Bichara. *Europa y el mundo árabe*. Barcelona: Icaria, 2015.
- PARLIAMENTARY ASSEMBLY. *Contribution of the Islamic civilisation to European culture*. Estrasburgo: Council of Europe, 1991. Disponível em: <https://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-DocDetails-EN.asp?FileID=15196&lang=EN>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- SILVA PÉREZ, Rocío; FERNÁNDEZ SALINAS, Víctor. Los paisajes culturales de Unesco desde la perspectiva de América Latina y el Caribe: Conceptualizaciones, situaciones y potencialidades. *Revista INVI*, v. 30, n. 85, p. 181-214, 2015.
- SILVESTRI, Sara. Religion and Social Cohesion at the Heart of the Intercultural Debate. In: CLARET, Andreu; AUBARELL, Gemma (dirs.). *Intercultural Trends and Social Change in the Euro-Mediterranean Region*. Alejandría: Anna Lindh Foundation, p. 35-40, 2014.
- SUZAN, Benedicte. *The Barcelona Process and the European Approach to Fighting Terrorism*. The Brookings Institution, 2002. Disponível em: <https://www.brookings.edu/articles/the-barcelona-process-and-the-european-approach-to-fighting-terrorism/>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- UNESCO. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. París, 1972.

NOTAS

- 1 *Orden de 19 de diciembre de 1990 por la que se reconoce, clasifica e inscribe como Fundación cultural privada de Financiación, Servicio y Promoción, con el carácter de benéfica, la denominada Fundación Occidental de Cultura Islámica (Boletín Oficial del Estado, 11, de 12 de enero de 1991, p. 1146),*
- 2 Entre estos, Fondation Mohammed VI pour la Protection de l'Environnement (Marruecos), Bergerie Nationale de Rambouillet (Francia), ICOMOS, Arab Group for the Protection of Nature (Jordania), Siryan Environment Association (Siria), Al Shaheen Nurseries, Agriculture & Food Co. (Kuwait), MEMOLA (Mediterranean Mountainous Landscapes), AOFEP-Association Oasis Ferkla pour l'Environnement et le Patrimoine (Marruecos), Agence pour l'Aménagement de la Vallée du Bouregreg (Marruecos), Unión Internacional por la Conservación de la Naturaleza, UICN-Med, o BGCI (Botanic Gardens Conservation International).

Sobre a importância da criação de redes interinstitucionais e da cooperação internacional em ciências do património: a experiência do Laboratório HERCULES (Portugal)

RESUMO

Neste artigo são apresentadas algumas linhas de ação do Laboratório HERCULES com vista a potenciar a sua investigação, a formação avançada e o seu impacto social. Em particular desenvolve-se o seu papel na Plataforma Portuguesa da Infraestrutura Europeia em Ciências do Património (ERIHS.pt) e na construção da infraestrutura europeia e o seu modelo de acesso e apresentam-se alguns exemplos de projetos de cooperação internacional que visam a três grandes vetores: valorização patrimonial, investigação de ponta e formação e capacitação.

PALAVRAS-CHAVE: Cooperação. Internacionalização. Redes. Transdisciplinaridade. Transferência de Conhecimento.

ANTÓNIO CANDEIAS

Vice-Reitor para a Investigação e Desenvolvimento
Coordenador da ERIHS.pt
Coordenador da Cátedra CityUMacau em Sustainable Heritage
Universidade de Évora, Laboratório HERCULES e infraestrutura ERIHS.pt
Évora, Portugal
ORCID: 0000-0002-4912-5061
candeias@uevora.pt

INTRODUÇÃO

O património cultural é de extrema importância para a criação da coesão social e cultural de uma comunidade. O seu estudo, conservação, valorização e divulgação são fundamentais para a criação de uma cultura cidadã que incorpore e priorize o património tangível e intangível como legado para as gerações vindouras. Neste sentido, a implementação de estratégias de investigação integradas para o desenvolvimento e revitalização do património cultural é uma questão fulcral para consciencialização da sociedade para a preservação do património. A investigação em património deve estar baseada em abordagens multi e transdisciplinares que criem dinâmicas e sinergias entre as ciências humanas e sociais e as ciências naturais e físicas. Além disso, a preservação do património cultural é uma questão fundamental que exige a implementação de estratégias integradas que incluam a produção de novos conhecimentos, a transferência de conhecimento para torná-lo útil e relevante para a sociedade e a divulgação para sensibilizar e valorizar este conhecimento junto das populações. Com base nesta lógica, o Laboratório HERCULES desenvolveu desde a sua fundação uma estratégia que pretende agregar recursos e competências de diferentes áreas de investigação para trazer uma nova abordagem à investigação do património através da criação de parcerias, explorando os benefícios mútuos da construção de relacionamento com instituições e

unidades de investigação nacionais e internacionais, entidades públicas, empresas privadas e organizações que lidam com património cultural. Esta abordagem está enraizada na confiança que o Laboratório HERCULES promove entre os parceiros, caracterizada pela troca regular de informação, ideias e experiências e pela abertura para responder às necessidades dos parceiros através da disponibilização das suas infraestruturas analíticas e competências científicas. Neste artigo pretende apresentar-se algumas experiências relevantes no domínio da colaboração científica, valorização patrimonial e consciência social do Laboratório HERCULES, pilares fundacionais da sua atividade, e que tem como Visão: “Produce Great Science, valorize and preserve Cultural Heritage, inspire and train Young Generations”.

O LABORATÓRIO HERCULES E A ESTRATÉGIA DE COOPERAÇÃO E INTERNACIONALIZAÇÃO

Criado em 2009 com o suporte financeiro do mecanismo EEA Grants, o Laboratório HERCULES é uma unidade de investigação da Universidade de Évora dedicada ao estudo e valorização do Património Cultural (PC), focada na integração de metodologias e ferramentas das ciências físicas e naturais em abordagens interdisciplinares. O Laboratório HERCULES tem sede em Évora, uma cidade classificada como Património Mundial pela UNESCO,

possui uma equipa interdisciplinar de 27 doutores altamente qualificados e é composto por várias infraestruturas laboratoriais e por uma unidade móvel com equipamentos de ponta com capacidade para desenvolver investigação inovadora, incluindo diagnóstico, análise *in situ* não invasiva, microanálise e análise química de alta resolução e desenvolvimento de novos materiais e produtos, de bio a nano, sendo um laboratório único na Europa. O impacto e reconhecimento público desta unidade de investigação levou a Universidade de Évora a estabelecer o Património Cultural (PC) como uma das suas áreas âncora de investigação e desenvolvimento e influenciou na Estratégia de Especialização Inteligente da Região do Alentejo a considerar o PC como um dos cinco pilares para a competitividade e desenvolvimento sustentável, reconhecendo a sua importância como tema de investigação primordial e como motor socioeconómico.

O Laboratório HERCULES tem como objetivo unir recursos e competências de diferentes áreas científicas para trazer uma nova abordagem para a investigação em património e sustenta suas atividades em quatro grandes linhas de investigação:

1. Abordagens Arqueométricas de culturas do Passado;
 2. Ciências para as Artes;
 3. Ciência para a Conservação do Património;
 4. Novos materiais e ferramentas para o património cultural.
- Com vista a alavancar e promover a sua atividade e impacto social e aumentar o reconhecimento e capacidade de resposta, desenvolveu-se um projeto estratégico que assenta em cinco grandes pilares:
1. Gestão e comunicação através da implementação de um Sistema de Controle de Qualidade e um sólido Plano de Comunicação e Sistema de Incentivo à Produção;
 2. Internacionalização e redes, visando a oportunidades de financiamento com temas de investigação inovadores e fortalecendo a sua participação no espaço europeu e internacional;
 3. Transferência de conhecimento e agenda de investigação através de uma interface de transferência de tecnologia e inovação e do desenvolvimento de programas de I&D em novas soluções e produtos para conservação e diagnóstico e em desafios sociais emergentes (mudanças climáticas, trânsitos culturais, património digital);
 4. Formação e acesso aberto, desenvolvendo e consolidando um Programa de Formação robusto em Ciências do Património e Arqueometria;
 5. Divulgação e papel social por envolvimento público e um forte Plano de Ação de Divulgação e Extensão, contribuindo para a consciencialização pública da importância do PC como um bem económico e social da humanidade.

A divulgação do conhecimento e o envolvimento das comunidades e da população têm sido uma das âncoras do Laboratório HERCULES desde a sua criação em 2009 e assenta num conjunto de atividades regulares, incluindo:

- Organização de eventos científicos/educacionais abertos e participação em exposições e atividades museológicas;
- Coordenação de projetos educacionais com escolas promovendo a interação entre Ciência, Arte e Património;
- Organização de workshops, minicursos e conferências para públicos especializados, professores e/ou população em geral;
- Atividades de divulgação e projetos com os MEDIA.

Complementarmente, o Laboratório HERCULES desenvolve intensa prestação de serviços analíticos e de consultoria científica na área do património em Portugal, e a sua consciência social leva-o a dar suporte científico e técnico não remunerado à Direção Geral do Património Cultural e à Direção Regional da Cultura do Alentejo, apoiando as suas atividades e promovendo iniciativas conjuntas. Como resultado, tem estado envolvido nos principais projetos de conservação do património público e classificado em curso em Portugal.

“Inspirar e treinar as jovens gerações” é uma das declarações da Visão do Laboratório HERCULES e é

um objetivo fundamental que tem levado a equipa a participar e coordenar programas de formação inovadores e a procurar parcerias interinstitucionais. Com efeito, devido ao seu posicionamento e estratégia de *networking*, o Laboratório HERCULES estabeleceu parcerias que permitiram desenvolver e coordenar um forte programa de formação avançada incluindo: desde 2013, o Mestrado Erasmus Mundus em Ciência de Materiais Arqueológicos (ARCHMAT), um consórcio com a Universidade Sapienza de Roma (Itália), a Universidade de Thessaloniki (Grécia) e instituições parceiras de cinco outros países financiados pela Comissão Europeia; a Rede Doutoral HERITAS (em parceria com a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT); e, desde 2018, o Doutoramento Europeu em *Archaeological and Cultural Heritage MATerials science* (ED-ARCHMAT), financiado pela Comissão Europeia através do programa *Marie Sklodowska Curie Actions Innovative Training Networks*, e que envolve diversas instituições parceiras, designadamente: Universidade Sapienza de Roma (Itália), Universidade de Burgos (Espanha), Universidade de Bordeaux (França), CSIC (Itália), Universidade Ben Gurion de Negev (Israel).

Particularmente relevante tem sido a coordenação do Mestrado Erasmus Mundus ARCHMAT, que tem permitido a estudantes de todo o mundo com diferentes formações educacionais (Ciências e Humanidades) compreender os métodos científicos



FIGURA 1 | Distribuição geográfica de alunos ARCHMAT (M – masculino, F – feminino)

FONTE: ARCHMAT ERASMUS MUNDUS MSC, UNIVERSIDADE DE ÉVORA

e técnicas avançadas usadas no estudo de materiais arqueológicos e se constitui como uma plataforma integrada de criação de uma linguagem comum que visa a formar especialistas qualificados no campo emergente da Arqueometria. Com mais de 140 alunos que já frequentaram o curso (média de 19 por edição), provenientes de 50 países (ver figura 1), e com especialistas convidados de todo o mundo que têm participado no programa de formação, este mestrado tornou-se um vetor de internacionalização do Laboratório HERCULES, permitindo desenvolver investigações conjuntas em diferentes países, incluindo em África, Ásia e América.

Nesta perspetiva, o Laboratório HERCULES estabeleceu desde o início uma estratégia de trabalho em rede e desenvolvimento de parcerias, visando em primeira instância à investigação de excelência em Património, com abordagens transdisciplinares e suportadas em evidência científica. Com

este propósito, assumiu a coordenação científica do Laboratório José de Figueiredo (LJF), o laboratório central do estado na área da conservação de bens móveis e integrados, garantindo que todas as intervenções de conservação e restauro em peças do Tesouro Nacional e Museus Nacionais sejam realizadas com supervisão científica e apoio analítico. Em 2015, reforçou esta parceria com a integração do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC) no consórcio com a Plataforma Portuguesa da Infraestrutura Europeia em Ciências do Património (ERIHS.pt). A infraestrutura ERIHS.pt viria a integrar o Roteiro Nacional de Infraestruturas de Investigação de Interesse Estratégico (RNIIE) através de concurso competitivo promovido pela FCT, tendo como objetivo garantir o acesso da comunidade científica e de *stakeholders* da área da salvaguarda e gestão do património à sua infraestrutura laboratorial e ao laboratório móvel e suas competências

científicas. A integração do ERIHS.pt com o RNIIE e a sua constituição como pólo fundacional da European Research Infrastructure for Heritage Science (E-RIHS) (a infraestrutura europeia em ciências do património) viria a ser fundamental para a integração desta no roteiro do European Strategy Forum on Research Infrastructures (ESFRI) em maio de 2016, afirmando assim um papel de liderança na ciência do património para Portugal.

A complementaridade de recursos analíticos e competências e, em particular, a sua unidade móvel, composta por instrumentação portátil para análise *in situ* não invasiva, tem permitido ainda que o Laboratório HERCULES participe de investigação colaborativa e ações de formação em todo o mundo, incluindo Itália, Vaticano, Espanha, França, Marrocos, Índia, Omã, Brasil, Angola, China, entre outros.

A estratégia de internacionalização e criação de redes levou ainda a que, mais recentemente, em 2019, se estabelecesse um convénio com a City University de Macau para a criação em Évora de uma Cátedra (Endowed Chair) em *Sustainable Heritage* e de um laboratório conjunto em Macau, com supervisão científica do detentor da Cátedra. Com esta parceria, propõe-se desenvolver um programa intenso de investigação colaborativa em património comum e património chinês e português, um programa de formação robusto em Ciências de Património e uma estratégia de disseminação e promoção do património cultural com particular incidência na integração de tecnologias digitais, incluindo realidade virtual, aumentada e imersiva.

A INFRAESTRUTURA ERIHS.PT E O SEU PAPEL NO APOIO TÉCNICO-CIENTÍFICO EM PORTUGAL

Tal como referido anteriormente, a infraestrutura ERIHS.pt é um consórcio português que congrega o laboratório nacional na área do património construído (o LNEC), o laboratório central do Estado Português na área do património móvel e integrado (o LJF) e uma unidade de investigação do sistema científico e tecnológico nacional (o Laboratório HERCULES); além disso, tem como racional a integração de Investigação e Desenvolvimento com Transferência de Tecnologia, tirando partido dos recursos de seus três parceiros no domínio da ciência e conservação do património e arqueometria, aberto a investigadores, instituições públicas e empresas. Com este propósito, estabeleceram-se quatro grandes eixos de ação:

1. Desenvolvimento e apoio de investigação inovadora sobre Património Cultural através do acesso à sua infraestrutura e recursos humanos especializados (incluindo novos materiais, novas tecnologias, novas metodologias);
2. Participação no Espaço Europeu de investigação (ERA);
3. Desenvolvimento de metodologias e projetos de conservação de referência;
4. Apoio a programas de pós-graduação e formação técnica de alta qualidade.

A infraestrutura ERIHS.pt iniciou atividade em setembro de 2016 e teve o seu lançamento oficial a 10 de janeiro de 2018 com a presença do sr. Ministro da Ciência e Tecnologia e do coordenador do consórcio europeu ERIHS, Prof. Luca Pezzati, do qual a infraestrutura ERIHS.pt é um dos nós.

A estrutura integrada do ERIHS.pt tem permitido aumentar a articulação das instituições parceiras com os *stakeholders*, possibilitando uma maior atuação no terreno, o desenvolvimento de projetos de copromoção, a nível regional e nacional, e a sua internacionalização. Enquanto infraestrutura nacional, o ERIHS.pt lançou dois concursos competitivos de acesso à sua infraestrutura fixa (PT-FIXLAB — composto por diversos recursos analíticos laboratoriais disponibilizados pelos parceiros) e ao laboratório móvel (PT-MOLAB — composto por instrumentação portátil e centrado na unidade móvel do Laboratório HERCULES), o primeiro em março de 2018 e o segundo em março de 2019, tendo concedido um total de 23 acessos para o PT-FIXLAB e 27 acessos para o PT-MOLAB (ver figura 2). O 3º concurso que estava previsto para março de 2020 foi adiado devido à pandemia de COVID-19, estando previsto para o final de 2020. Os projetos candidatados são avaliados por um painel de acordo com critérios de impacto científico e social e adequação técnica. Após aprovação, os acessos são preparados antecipadamente entre a equipa proponente e a equipa científica do ERIHS.pt, tendo em consideração os objetivos propostos para

definição da metodologia de trabalho. A duração dos acessos às infraestruturas varia entre três a cinco dias, e nesta modalidade é gratuita para os proponentes. A infraestrutura ERIHS.pt está ainda disponível para empresas e entidades através de serviços de consultoria técnico-científica e prestação de serviços analíticos.

Complementarmente, a infraestrutura tem organizado congressos nacionais e internacionais em áreas-chave e áreas emergentes e tem participado ativamente na consolidação do consórcio europeu E-RIHS, que é um dos nós estruturantes e responsáveis pelo modelo de gestão. Em janeiro de 2020, organizou a *9th E-RIHS PP Interim Meeting*, que teve como objetivo definir um conjunto de diretrizes para o processo de criação da infraestrutura europeia, incluindo plano de implementação, modelo de gestão e estratégia de acesso aberto.

Deste modo, e desde a sua criação, a infraestrutura ERIHS.pt tem contribuído de forma significativa para o desenvolvimento científico e tecnológico nacional não só pelo acesso à sua infraestrutura, proporcionando à comunidade científica instrumentação analítica de ponta em áreas tão diversas como arqueometria, conservação e valorização de património móvel e imóvel e estudos artísticos, como também pela utilização das infraestruturas por jovens investigadores, envolvendo mestrandos e doutorandos, e através de soluções inovadoras para o património, incluindo novos materiais e produtos e soluções biotecnológicas.

SOBRE A IMPORTÂNCIA DA CRIAÇÃO DE REDES INTERINSTITUCIONAIS E DA COOPERAÇÃO INTERNACIONAL
EM CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO: A EXPERIÊNCIA DO LABORATÓRIO HERCULES (PORTUGAL)



FIGURA 2 | Instantâneos de análises in situ durante três acessos: a) Biblioteca Nacional de Espanha (Madrid); b) Misericórdia da Lourinhã; c) Palácio Nacional de Mafra.

FONTE: INFRAESTRUTURA ERIHS.PT, UNIVERSIDADE DE ÉVORA

No que concerne à internacionalização são inúmeros os projetos, salientando-se o papel da infraestrutura nacional ERIHS.pt no desenvolvimento do projeto europeu ERIHS, em particular na criação do projeto INFRAIA IPERION-HS e na posição no consórcio europeu, com a responsabilidade na definição do modelo de gestão e redação inicial do *Scientific and Technical Description*, do futuro European Research Infrastructure Consortium (ERIC).

O PROJETO DE CRIAÇÃO DA INFRAESTRUTURA EUROPEIA E-RIHS

Tal como referido, a nível europeu está a ser criada a infraestrutura E-RIHS que será uma infraestrutura de investigação pan-europeia na forma de um Consórcio Europeu de Investigação (ERIC). A missão do E-RIHS é fornecer acesso integrado a conhecimento, dados e tecnologias por meio de uma abordagem padronizada e integrar instalações europeias de referência mundial numa estrutura com identidade clara e papel forte e coeso dentro da área das ciências do património (<<http://www.e-rihs.eu/>>).

O E-RIHS terá um design em estrela, com um Hub Central na Itália e Hubs Nacionais em todos os países participantes, incluindo Portugal através da infraestrutura ERIHS.pt, e com parcerias com instituições internacionais reconhecidas,

como o ICCROM, o Getty Conservation Institute, o Smithsonian Institution e, no Brasil, a Associação Nacional de Pesquisa em Tecnologia e Ciência do Patrimônio (ANTECIPA). Atualmente o consórcio E-RIHS conta com instituições de 18 países diferentes e entidades afiliadas, num total de mais de cem instituições no mundo inteiro.

Uma das principais funções do E-RIHS será fornecer acesso a infraestruturas analíticas de ponta, metodologias, dados, formação no uso dessas ferramentas, acesso a repositórios e análise e interpretação de dados, através de quatro plataformas distintas:

- E-RIHS ARCHLAB: acesso a bases de dados de diversos museus europeus e instituições de investigação;
- E-RIHS DIGILAB: acesso virtual a dados e informação científica;
- E-RIHS FIXLAB: acesso a infraestruturas analíticas de grande e média escala;
- E-RIHS MOLAB: acesso a instrumentação analítica portátil avançada.

Pretende-se, assim, que através do acesso interdisciplinar às quatro plataformas (E-RIHS ARCHLAB, E-RIHS DIGILAB, E-RIHS FIXLAB, E-RIHS MOLAB), o E-RIHS ERIC possa apoiar uma ampla variedade de projetos de investigação, desde estudos de caso em bens patrimoniais até grandes projetos colaborativos e de longo prazo. Com esta infraestrutura,

pretende-se explorar a sinergia da cooperação interinstitucional entre academia, centros de investigação e instituições culturais, reunindo conhecimento, boas práticas e inovação, infraestruturas analíticas de ponta e tecnologias digitais para, deste modo, permitir o desenvolvimento de investigação transdisciplinar que contribua para a valorização e preservação do património cultural.

COOPERAÇÃO INTERINSTITUCIONAL E INTERNACIONALIZAÇÃO (ALGUNS EXEMPLOS)

A estratégia de cooperação interinstitucional e de internacionalização do Laboratório HERCULES tem sido concretizada tendo em consideração diferentes tipologias de atividades e parcerias, designadamente:

5. Desenvolvimento e participação em projetos de valorização patrimonial;
6. Desenvolvimento de projetos com instituições de referência mundial;
7. Desenvolvimento de projetos de formação e capacitação.

Em relação à primeira, destacam-se três projetos que incidiram em patrimónios de regiões com debilidades financeiras onde a industrialização é frágil, e que pela sua natureza têm elevado potencial de impacto social e económico:

- **PROJETO “VETULONIA”**: projeto interdisciplinar desenvolvido (2016-2017) no Campo Arqueológico Etrusco localizado na pequena aldeia de Vetulonia (Toscana, Itália). O estudo da cerâmica, joalheria, resíduos orgânicos em recipientes de cerâmica e argamassas permitiu uma nova visão sobre esta antiga cidade etrusca e chamou a atenção do público para o local;
- **PROJETO “MBANZA CONGO”**: financiado pelo Governo de Angola, este projeto colaborativo contou com a participação da Universidade de Ghent, a Universidade de Coimbra e a Universidade de Évora (HERCULES Lab) com o objetivo de criar um corpus de conhecimento para apoiar o dossier de candidatura da Capital do antigo reino do Congo a Património Mundial da UNESCO. O Laboratório HERCULES realizou uma série de estudos analíticos em bens arqueológicos deste sítio que integra o dossier da candidatura. O dossier foi entregue e, em julho de 2017, na 41ª sessão da comissão realizada em Cracóvia, a secular cidade de Mbanza Congo (Angola) foi integrado na lista de Património Mundial da UNESCO;
- **PROJETO “BONECOS DE BARRO DE ESTREMOZ”**: o Laboratório HERCULES apoiou a candidatura a Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO dos conhecidos “bonecos de Estremoz”, produzidos em barro na pequena vila rural de Estremoz (Portugal)

através do estudo dos materiais e técnicas de produção de peças dos séculos XVIII, XIX e XX. Em dezembro de 2017, esta arte popular com mais de três séculos de existência foi classificada como Património Imaterial da Humanidade na 12ª Reunião do Comité Intergovernamental da UNESCO.

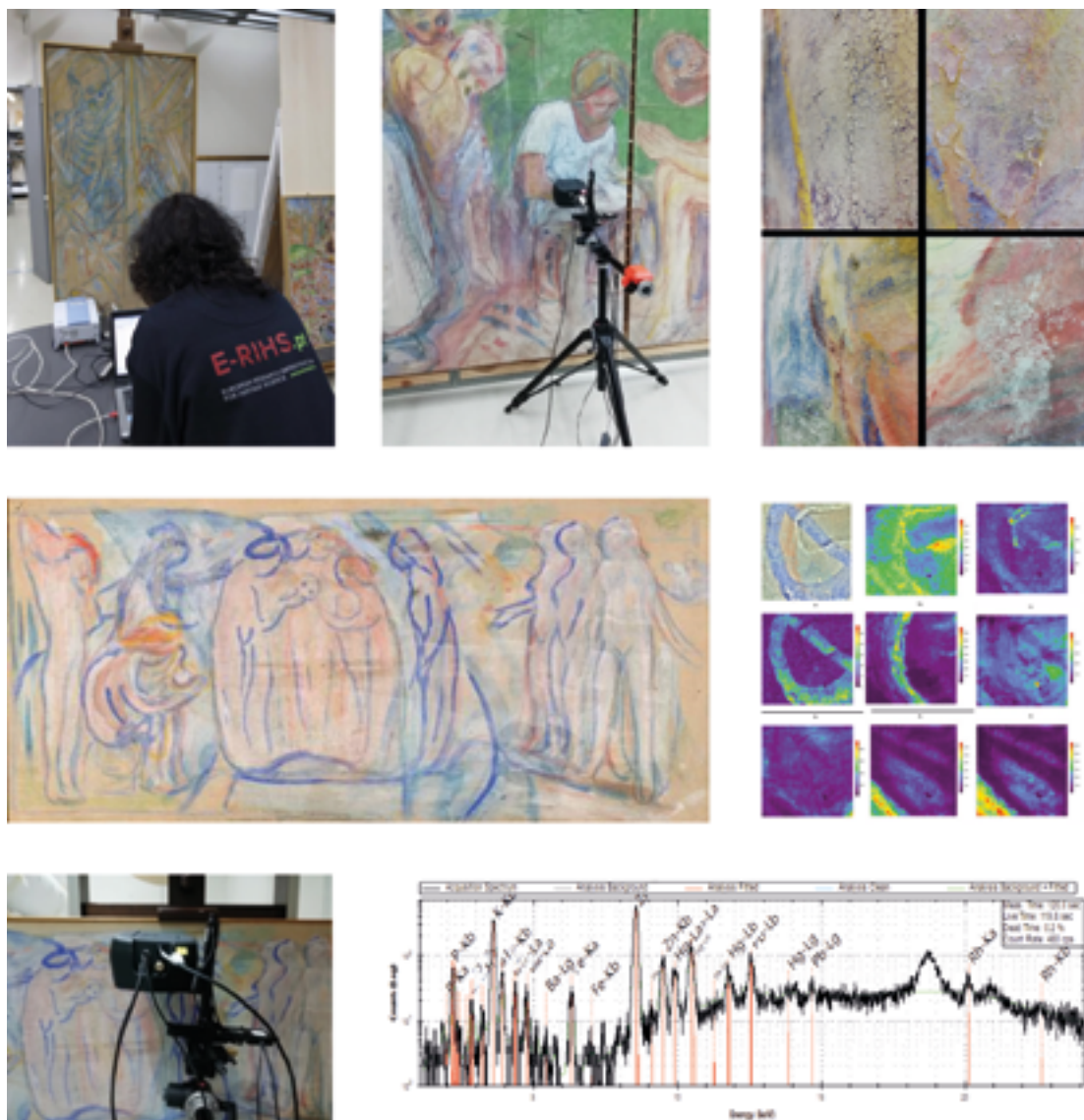
Em relação à segunda, destacam-se dois projetos pela diversidade e tipo de colaboração:

- **PROJETO “COLEÇÃO MORA – ICCROM”:** em dezembro de 2017, o Laboratório HERCULES ganhou o concurso internacional realizado pelo ICCROM para o desenvolvimento de um projeto com o objetivo de recondicionar e organizar a coleção de amostras de pinturas murais do ICCROM (coleção de Paolo e Laura Mora) e criar um catálogo digital de acesso aberto para fins de conservação e investigação. Este projeto, que se encontra em curso e se iniciou em 2018, tem permitido, por um lado, aprofundar o conhecimento e valorizar uma coleção única de amostras de pintura mural provenientes de mais de 33 países no mundo inteiro e, por outro, criar dinâmicas de investigação através de partilha entre as equipas das duas instituições envolvidas e do trabalho colaborativo interdisciplinar. No projeto foram definidas diversas tarefas que compreendem: inspeção visual e documentação fotográfica das mais de 800 amostras, controlo de proveniência e identificação, criação de sistema de rotulagem e identificação, análise não invasiva de amostras selecionadas, proposta de sistema de condicionamento e armazenagem e criação de base de dados e interface digital. Esta plataforma digital ficará sediada no ICCROM e permitirá o acesso à coleção à comunidade científica;
- **PROJETO “THE SCREAM — Touchstone for heritage endangered by salt crystallization: a research enterprise on the Art of Munch”:** o projeto de investigação “THE SCREAM” (2019-2021) está focado no estudo científico e técnico de pinturas de Edvard Munch presentes no Museu Munch em Oslo (Noruega). Quinze destas telas que foram usadas para desenhos preparatórios de telas de grande dimensão expostas hoje na Aula Magna da Universidade de Oslo. As telas foram expostas desde sua criação a condições climáticas extremas e atualmente apresentam eflorações salinas na superfície e perda de coesão das camadas cromáticas. A compreensão deste fenómeno e a remoção destes sais é imperativa para criar condições ótimas de conservação. A abordagem inovadora proposta pelo projeto, que é desenvolvido com base na colaboração entre três instituições reconhecidas na área do património cultural — o Laboratório HERCULES da Universidade de Evora, o Departamento de Conservação do Museu Munch e o Getty Conservation Institute de Los Angeles —, mostra um carácter inter e

SOBRE A IMPORTÂNCIA DA CRIAÇÃO DE REDES INTERINSTITUCIONAIS E DA COOPERAÇÃO INTERNACIONAL EM CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO: A EXPERIÊNCIA DO LABORATÓRIO HERCULES (PORTUGAL)

FIGURA 3 | Exemplo da análise *in situ* e de resultados de pinturas de Edvard Munch no âmbito do projeto THE SCREAM.

FONTE: PROJETO THE SCREAM, UNIVERSIDADE DE ÉVORA



transdisciplinar, estando representadas competências e infraestruturas de alto nível para a ciência da conservação e para a conservação e restauro de bens móveis. O projeto compreende diversas tarefas que têm como objetivo: estudar os materiais originais do pintor (ver figura 3); produzir provetes de pintura e compreender os mecanismos de formação dos sais através de diferentes condições de envelhecimento (T, HR, sais, microrganismos); criar modelos teóricos e preditivos; e desenvolver e aplicar novos produtos para remoção de sais e/ou estabilização das camadas cromáticas.

Em relação à terceira, destacam-se o projeto e workshop “Old Goa Revelations”, em parceria com o Archaeological Survey of India (ASI) e a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, e a colaboração recente com a Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ):

- **PROJETO “OLD GOA REVELATIONS” (2019-2020):** financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, este projeto visou a promover o uso de metodologias científicas não invasivas que permitissem a caracterização física e química das camadas subjacentes dos retratos mais antigos (e mais repintados) da Galeria dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia, sem necessidade de eliminar qualquer camada cromática ou mesmo micro-amostrar as pinturas. Reconhecendo a complexidade e os riscos

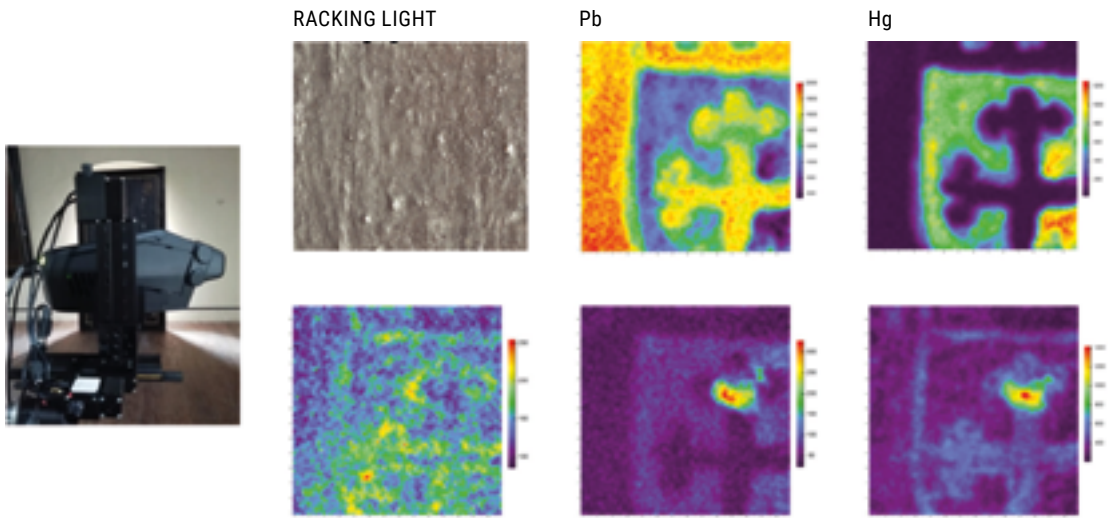
de uma eventual intervenção de conservação e restauro sem previamente realizar o devido estudo histórico, material e técnico do acervo, o projeto previu uma investigação multidisciplinar que permitisse a revelação dos valores ocultos destes retratos, como a revelação de dados que complementam a informação já recolhida sobre a fortuna histórica desta coleção, os seus autores e técnicas utilizadas, contribuindo também para o estudo da pintura indo-portuguesa. A colaboração neste estudo de investigadores e técnicos da entidade indiana responsável por este património, nomeadamente o ASI, permitiu a realização de um workshop de formação, de duas semanas, para estes técnicos, com equipamentos não invasivos e revelou dados essenciais para apoiar qualquer tomada de decisão na área de conservação e restauro e da museologia, contribuindo assim para a conservação destes retratos cuja origem está associada a Portugal, portanto com uma responsabilidade partilhada na sua preservação, no contexto dos valores universais preconizados pela UNESCO.

Participaram no workshop de formação, 12 investigadores do “Science Branch” do ASI, tendo este compreendido aulas teóricas sobre metodologias e instrumentação analíticas e materiais pictóricos e sessões práticas de capacitação nas ferramentas científicas e técnicas não invasivas disponíveis para o estudo de pintura, tirando partido da unidade móvel do Laboratório HERCULES (ver figuras 4 e 5).

SOBRE A IMPORTÂNCIA DA CRIAÇÃO DE REDES INTERINSTITUCIONAIS E DA COOPERAÇÃO INTERNACIONAL
EM CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO: A EXPERIÊNCIA DO LABORATÓRIO HERCULES (PORTUGAL)



FIGURA 4 | Instantâneos do workshop Old Goa Revelations em Goa, India
FONTE: PROJETO OLD GOA REVELATIONS, UNIVERSIDADE DE ÉVORA



PHOTOGRAPHY



X-RAY PHOTOGRAPHY



FIGURA 5 | Exemplo de resultados obtidos durante o workshop Old Goa Revelations
 FONTE: PROJETO OLD GOA REVELATIONS, UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Diferentes áreas de trabalho foram criadas, tendo em consideração o número de participantes, a segurança, os requisitos técnicos para a realização dos exames e o manuseio das pinturas. As sessões práticas permitiram que os formandos desenvolvessem conhecimento sobre a utilização de técnicas analíticas, as vantagens de uma abordagem multianalítica e a interpretação dos dados obtidos com recurso a ferramentas analíticas.

A experiência dos investigadores do ASI e a partilha de conhecimento contribuíram para o estudo em relação a temas como retratos indígenas, materiais locais usados para a produção e conservação artística, exames e técnicas analíticas e recursos documentais, entre outros. A principal conquista deste workshop foi a oportunidade de criar um grupo de trabalho coeso para o estudo e a preservação deste tipo de acervo que respeitou a visão portuguesa e indiana. Esta foi a primeira colaboração entre uma equipa portuguesa e o ASI no estudo científico de pintura, e marca um novo começo para Portugal e Índia no que diz respeito à conservação do património partilhado e ao impacto positivo do trabalho presente e futuro de ambas as partes. Esta parceria institucional continuará através de bolsas de estudo e do desenvolvimento de novos projetos conjuntos. A experiência e sucesso deste projeto, que demorou anos a se concretizar devido a questões burocráticas e diplomáticas, veio demonstrar que os fatores-chave para o sucesso de projetos semelhantes são o respeito pelas tradições

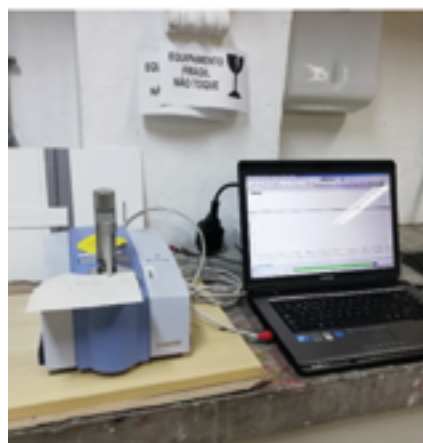
e instituições locais, construção de confiança e discussões abertas sobre expectativas e resultados práticos.

- **COLABORAÇÃO COM A FIOCRUZ/CASA OSWALDO CRUZ:** no final de 2018, a Universidade de Évora estabeleceu um protocolo de cooperação com a FIOCRUZ que, entre outros pontos, prevê o desenvolvimento de atividades de investigação científica relacionadas com a conservação e valorização do património cultural; a partilha de recursos analíticos e laboratoriais; a participação em programas de formação pós-graduada e intercâmbio de professores, alunos e profissionais das duas instituições. No âmbito deste protocolo de cooperação, têm sido desenvolvidas diversas iniciativas, de onde se evidencia a realização, em setembro de 2019, do minicurso “Ciências para as Artes: um novo olhar sobre o património”, promovido pela FIOCRUZ/Casa de Oswaldo Cruz e a Plataforma Portuguesa da Infraestrutura Europeia em Ciências do Património (ERIHS.pt) através do Laboratório HERCULES. Com este curso, destinado a técnicos da área da conservação de diferentes instituições brasileiras, pretendeu dar-se uma panorâmica sobre a ciência aplicada ao estudo de bens patrimoniais, por um lado, abordando os diferentes materiais e as suas aplicações e patologias e, por outro, apresentando as técnicas e metodologias

COOPERAÇÃO E CONJUNTURA

FIGURA 6 | Instantâneos do minicurso realizado na FIOCRUZ, no Rio de Janeiro, Brasil

FONTE: LABORATÓRIO HERCULES, UNIVERSIDADE DE ÉVORA



analíticas utilizadas no estudo material e diagnóstico de bens patrimoniais e respondendo às questões mais relevantes: Quem? Como? Onde? Quando? Por quê?. Estruturado em sessões teóricas e sessões práticas (ver figura 6), este minicurso privilegiou o contacto dos formandos com técnicas analíticas portáteis salientando a importância de abordagens multianalíticas (físicas e químicas, *in situ* e laboratoriais, exames de área e pontuais) e de equipas multidisciplinares no estudo de bens patrimoniais de forma a desenvolver um novo olhar crítico sobre a natureza material dos bens patrimoniais e as principais causas da sua degradação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza transdisciplinar da investigação em património e a necessidade de abordagens multianalíticas representam desafios complexos, por vezes inultrapassáveis, para as unidades de investigação e entidades detentoras ou zeladoras de património. Por outro lado, a exigência tecnológica do ponto de vista analítico torna os investimentos na área das ciências do património extremamente onerosos. Contudo, a conjugação de esforços para a criação de equipas com competências complementares é na maior parte dos casos o caminho certo, evitando duplicação de recursos e permitindo cruzamento de competências e conhecimento.

A participação em redes interinstitucionais e transnacionais e a partilha de recursos humanos e analíticos representam fatores fundamentais para a competitividade e o desenvolvimento de investigação científica de ponta, com impacto social e económico. Esta tem sido a estratégia do Laboratório HERCULES: cooperar com os melhores; partilhar os seus recursos; alavancar outras unidades de investigação.

Perspectivas e desafios para a gestão do patrimônio museológico

RESUMO

O incêndio que destruiu quase totalmente o edifício e o acervo do Museu Nacional, ocorrido em setembro de 2018, definiu um caráter urgente no enfrentamento coletivo do setor cultural quanto a uma gestão de riscos comprometida com resultados mais efetivos na proteção do patrimônio brasileiro. O período imediatamente posterior ao incêndio foi marcado por uma grande repercussão e atenção da sociedade e da mídia nacional e internacional, extrapolando os circuitos dos profissionais do setor e, também, foram observadas um conjunto de ações governamentais em diversas instâncias. No entanto, ainda se faz necessário avançarmos em modelos de gestão e governança para a área de patrimônio e museus, visando a resultados mais efetivos na promoção da segurança do patrimônio brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural. Museu Nacional. Planejamento. Gestão de Riscos.

RENATA VIEIRA DA MOTTA

Conselho Internacional de Museus (ICOM)
Presidente do Comitê Brasileiro
São Paulo, Brasil
ORCID: 0000-0002-2233-1420
rmotta01@gmail.com

INTRODUÇÃO

DESASTRES RECENTES E OS DESAFIOS DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL

“Cumpro não perder de vista o meteorólito de Bendegó”.

[ASSIS, 2013]

Em 27 de maio de 1888, Machado de Assis inicia assim uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, finado jornal carioca, duas semanas após a Lei Áurea. O meteorito de Bendegó, descoberto no sertão da Bahia em 1784, depois de 102 anos era transportado para o Museu Nacional no Rio de Janeiro. Acomodado no Museu em 27 de novembro de 1888, resistiu às chamas do grande incêndio ocorrido em 2 de setembro de 2018, que destruiu quase que completamente o edifício e o acervo museológico ali abrigados. Alexander Kellner, diretor do Museu, em diversas entrevistas à imprensa citou o Bendegó como um símbolo da resistência brasileira às calamidades.

Na crônica, o meteorito assume fantásticamente uma personalidade vagarosa, reflexiva, científica, que interroga o Comandante Carvalho, oficial da Armada e chefe da expedição que o levava ao Rio, sobre o acontecimento político da época: as discussões cada vez mais efervescentes sobre “ideias republicanas”. O meteorito se surpreende com um debate longo e caloroso na Câmara Municipal sobre um possível embargo da saída de Bendegó da

Bahia, dado que lá havia se alojado inicialmente. “Questão de federalismo...”, apontou Carvalho sem muita prosa e explicou que em alguns lugares do Império se estava desenvolvendo um movimento federalista, que de mais a mais era indiferente se o chefe de Estado deveria ser presidente ou imperador. A conversa segue com Bendegó apontando as contradições na narrativa política que Carvalho propõe sobre a República.

O meteorito de Bendegó nos faz lembrar o acervo perdido do Museu Nacional e nos convoca a resistir, mas também explicita a incapacidade estrutural da nossa República na proteção do patrimônio cultural e ambiental brasileiro. A lista de desastres recentes, de crescente impacto, demanda atenção, reflexão, mas principalmente uma ação planejada e comprometida com resultados efetivos para a gestão de risco e segurança do patrimônio. Não podemos nos esquecer que o incêndio do Museu Nacional teve impacto nacional e internacional dada a importância e significado do seu acervo, do qual podemos destacar o fóssil humano mais antigo encontrado no Brasil, batizado de Luzia; o *Maxakalisaurus topai*, encontrado em Minas Gerais; o trono de Daomé ofertado a D. João VI pelo rei Adandozan; as gravações linguísticas de comunidades indígenas brasileiras já extintas; o acervo arqueológico nacional resultante de 200 anos de pesquisa; a coleção entomológica composta por cerca de cinco milhões de insetos, incluindo espécimes coletadas pelo naturalista Fritz Müller.



FIGURA 1 | Meteorito Bendegó. FONTE: WIKIMEDIA COMMONS, 2016

Se focarmos apenas nos últimos cinco anos, o incêndio do Museu Nacional está incluído numa sequência macabra de desastres em território nacional. Em novembro de 2015, o rompimento da barragem em Mariana (Minas Gerais), impactou toda bacia do Rio Doce até o Oceano Atlântico, com 19 mortos e 400 famílias desalojadas. Em dezembro desse mesmo ano, um incêndio destruiu o Museu da Língua Portuguesa em São Paulo, com uma vítima fatal. Em janeiro de 2019, o rompimento da barragem em Brumadinho (Minas Gerais) teve mais de 200 mortos e 90 desaparecidos, 24.000 pessoas evacuadas e 12 milhões de m³ de rejeitos, poluindo 300 quilômetros de rios.

Esses desastres continuados impactaram a sociedade brasileira pelas perdas de vidas e do patrimônio cultural e ambiental, explicitando de forma mais ampla para a população a precariedade das nossas instituições culturais e a negligência das autoridades. Como declarou Kellner no dia seguinte ao incêndio para a *Revista Época*: “Ele está ali, é o Bendegó. Da forma como ele resistiu, nós também vamos resistir. Mas temos de repensar como o Brasil olha para sua história” (Gabriel, 2018). Coloca-se a responsabilidade de buscarmos coletivamente soluções mais efetivas para a segurança do patrimônio brasileiro, uma gestão dos museus e do patrimônio, a partir do interesse público e em diálogo com a gestão pública.

CONTEXTO PÓS-INCÊNDIO DO MUSEU NACIONAL

DEBATE PÚBLICO

Imediatamente após o desastre do incêndio do Museu Nacional, toda desatenção à instituição ao longo de vários anos foi revertida em um torrencial de reportagens na imprensa e redes sociais que, em sua maioria, buscavam e encontravam culpados para a catástrofe. Como na crônica machadiana, argumentos reflexivos, vagarosos, científicos foram soterrados num aluvião de acusações, dotados de certezas imediatistas. Tudo isso em meio a relatos emocionados de visitantes do Museu, trabalhadores e pesquisadores.

Nos dias seguintes, o debate público fatalmente entrecruzou-se com a polarização política, característica contemporânea do cenário atual. Os culpados viraram, então, este presidente ilegítimo, ou aquela presidente que quebrou o país, ou ainda aquele que privatizou a cultura. Parlamentares correram para mostrar suas emendas enviadas à área cultural, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e outros disseram que se empenhariam no financiamento para reconstruir o museu das cinzas. A culpa, por fim, no ruído das redes sociais, foi parar de forma anônima e difusa naqueles que não haviam valorizado ou cuidado adequadamente da cultura nacional.

Tombado pelo patrimônio histórico nacional, o Museu Nacional é gerido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), vinculado ao Ministério da Educação, que, como em diversas instâncias públicas brasileiras, vinha sofrendo sucessivos cortes orçamentários nos últimos anos. Embora o incêndio que o destruiu possa ser uma metáfora fácil da situação de crise e penúria atual do país, não se trata de culpar uma única administração. A questão é que a gestão cultural do país há muito carece de prioridade, atenção e financiamento adequados. Mudanças contínuas na gestão do setor cultural federal tem sido uma constância. Desde a criação do Ministério da Cultura em 1985, durante o governo José Sarney, até o final da gestão de Michel Temer em 2018, tivemos 21 ministros à frente da área. Em média um representante a cada 1,5 ano.

Não é por falta de profissionais capacitados. Estes se organizam em fóruns nacionais e internacionais, tentam estabelecer uma comunidade em torno à política pública de modo a envolver lideranças, especialistas, usuários, patrocinadores e cidadãos na construção de uma estratégia coerente da preservação e da discussão contínua da nossa história, cultura, passado, presente e futuro. No entanto, com já expresso tantas vezes, a política do patrimônio cultural não pode ser encarada como política de governo, mas deve converter-se em prioridade de Estado. A perspectiva de longa duração com a qual trabalham os museus talvez ajude a explicitar que o Brasil deu as costas para

o seu patrimônio, mas não só. O choque diante da história perdida para a sempre explícita as prioridades equivocadas, a ineficiência estrutural da gestão pública, mas também o descaso da sociedade civil.

Não se trata de encontrarmos o culpado da vez, mas da necessidade urgente de enfrentarmos a nossa crise pública, o nosso “status quo” obsoleto. E, nessa perspectiva, diante do desastre que nos acometeu, buscarmos responsabilidades nas nossas escolhas como sociedade e não culpados individuais (ou grupos de indivíduos). As circunstâncias externas atuais são das mais difíceis, mas precisamos definir o que é relevante, o que priorizamos, pois somente fazendo tais escolhas, assumindo de forma compartilhada nossas responsabilidades, poderemos ter uma alocação de recursos mais adequada, uma gestão pública mais eficiente, serviços públicos de qualidade e instituições públicas perenes.

Em 2017, ano anterior ao incêndio do Museu Nacional, a participação do Ministério da Cultura no orçamento efetivo da União foi de 0,109%, sendo que o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) — autarquia vinculada à pasta responsável pela política nacional de museus e pela gestão dos museus federais — participou com 154,3 milhões, ou 7,42% da composição orçamentária do Ministério (SIGA Brasil¹). A pesquisa “Cultura nas Capitais”, realizada em 2018 pela JLeiva Cultura e Esporte e pela Datafolha², explicita a reprodução de um cenário de desigualdade no acesso à cultura no país, destacando que um terço da população nunca foi a um museu.

Entre a busca ruidosa de culpados e as cinzas do museu, resistia vagaroso, silencioso, científico, o meteorólito de Bendegó, testemunha de mais um embate nacional. Cumpre, pois, não o perder de vista.

DIAGNÓSTICOS E AÇÃO TÉCNICA

Após o incêndio, além do debate público, houve imediato apoio de profissionais de museus, pesquisadores, instituições nacionais e internacionais — como o Conselho Internacional de Museus (ICOM³) — que manifestaram solidariedade e ofertaram auxílio de profissionais de sua comunidade. O Museu Nacional é um museu universitário federal vinculado ao Ministério da Educação, que acionou prontamente a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para o envio de uma Missão de Emergência, com o objetivo de assessorar as autoridades brasileiras na avaliação dos danos do edifício e das coleções do Museu e propor intervenções urgentes e ações de salvaguarda. No âmbito do Museu Nacional, o paleontólogo Dr. Alexander Kellner, diretor do Museu, assumiu a condução das questões administrativas e institucionais relacionadas ao desastre e da recomposição dos acervos; a bióloga Dra. Cristiana Serejo, vice-diretora, ficou à frente da organização documental; e a arqueóloga Dra. Claudia Carvalho, ex-diretora, ficou a cargo do resgate do acervo dos escombros.

No período de 11 a 23 de setembro de 2018, a missão da UNESCO foi liderada pela especialista em conservação Cristina Menegazzi e composta por diversos expertos em gestão de risco, incluindo o brasileiro José Luiz Pedersoli Junior, gerente de projetos do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais, na abreviação em inglês (ICRRROM). As atividades ocorreram em duas frentes:

1. Primeiras intervenções no Museu Nacional, com a inspeção e avaliação do local, e o assessoramento das autoridades quanto às ações prioritárias para o resgate e salvaguarda. As ações indicadas foram: a) segurança do entorno do edifício, com controle de acesso e prevenção de saques, b) gestão dos escombros, c) medidas emergenciais para a recuperação, estabilização e guarda das coleções remanescentes, incluindo inventário, embalagem, transporte, armazenamento em lugar seguro e tratamento inicial de conservação, d) documentação da resposta emergencial e dos artefatos danificados, e) identificação das expertises necessárias para a contratação da primeira intervenção, incluindo os processos licitatórios;
2. Prevenção em outros museus no Rio de Janeiro, com avaliação técnica geral dos riscos e medidas de prevenção.

Os trabalhos resultaram em um Plano de Ação Preliminar a ser complementado e atualizado regularmente, com as seguintes seções: 1) planejamento estratégico, coordenação, fortalecimento das capacidades, comunicação, enquadramento legal, pesquisa e programação; 2) recuperação de emergência, recuperação de itens do acervo e fragmentos do edifício, documentação, conservação, restauro e armazenamento; 3) estabilização do edifício, recuperação da documentação, restauro e reconstrução; e 4) reconstituição da coleção, inventário/recontextualização, identificação das ofertas de doadores e instituições parceiras, nova coleção.

Devido ao contexto emergencial, o Relatório Final da Missão da UNESCO definiu para o Museu Nacional a priorização nas ações de planejamento, na estabilidade estrutural e cobertura temporária do edifício e na recuperação dos artefatos nos escombros. Destacou, ainda, a necessidade urgente do desenvolvimento de planos de emergência também em outros museus brasileiros. Por último, indicou que a recuperação do Museu Nacional poderia representar a implementação em larga escala de um programa piloto de gestão de risco para museus e instituições de memória, destacando a alta qualificação dos profissionais de museus brasileiros e a necessidade de envolvimento ativo de instituições públicas do setor, como o IBRAM, o IPHAN e as associações profissionais, como o ICOM Brasil (Menegazzi; Pedersoli, 2018).

Cabe mencionar que, anteriormente, houve esforços e investimentos importantes e tecnicamente

qualificados na instituição. No início dos anos 2000, a Fundação Vitae investiu aproximadamente 400 mil dólares na organização das coleções. Coordenado pela especialista em conservação Yacy-Ara Froner, o projeto atuou na documentação e organização das coleções e na implantação de reservas técnicas de todos os departamentos de pesquisa. Já nesse período, tinham sido observados problemas de manutenção das instalações elétricas do edifício, alertando-se sobre o risco de incêndio.

Como em outras instituições museológicas, o risco a que o Museu Nacional estava exposto já era amplamente conhecido. Além dos alertas anteriores, em 2014, em uma fiscalização da Controladoria Geral da União, foi constatado que a instituição não tinha laudo de vistoria do Corpo de Bombeiros. Nesse contexto, o IBRAM passou, então, a atuar com essa corporação para a geração de laudos e o desenvolvimento de recomendações. No entanto, não houve efetividade na implementação dos planos de gestão de risco, mitigação e combate de incêndio.

PROGRAMAS PÚBLICOS: IBRAM E IBERMUSEUS

No campo das políticas públicas do setor museológico, desde 2013 o Instituto Brasileiro de Museus criou o Programa de Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado⁴, com o objetivo de subsidiar a formulação de estratégias e orientar o planejamento de medidas voltadas para minimizar o efeito dos principais riscos que ameaçam os museus brasileiros.

O Programa possui quatro eixos de atuação: 1) conselho consultivo; 2) força-tarefa para situações de emergência; 3) monitoramento dos riscos; e 4) plano de gestão de riscos.

A implementação de um Plano de gestão de riscos tem como premissa o auxílio à gestão da instituição, com a finalidade de garantir a preservação dos acervos e das pessoas (profissionais e públicos), de forma objetiva e com definição de prioridades. Com base metodológica de ciclo contínuo – Contexto / Fase I: Identificar (agentes de deterioração, tipos de riscos) / Fase II: Avaliar-analisar (magnitude do risco e priorizar) / Fase III: Tratar (bloquear, responder, recuperar) / Monitorar —, pretende aumentar a capacidade de prevenção, antecipar a ocorrência e evitar ou minimizar os efeitos negativos dos diferentes agentes de riscos.

No âmbito desse programa, o IBRAM disponibilizou para o setor museológico, por meio de publicações e ações de capacitação, informações qualificadas e metodologicamente embasadas, visando ao diagnóstico, ao planejamento e à implementação das melhorias para a diminuição dos riscos. Em 2011, o primeiro volume dos Cadernos Museológicos — série editorial do IBRAM dedicada à disseminação de conhecimentos técnicos que busca contribuir para o aperfeiçoamento das práticas — teve como foco o tema “Segurança em museus”. José do Nascimento Junior, presidente da instituição à época destaca na apresentação que

“a segurança em museus é um tema dinâmico e está conectado não apenas aos avanços tecnológicos, mas especialmente aos avanços comportamentais, que resultam das transformações sociais, culturais e educacionais” (Ono; Moreira, 2011, p. III). E, complementa, que a lógica de vigiar e punir deve ser superada. Ou seja, ele defende uma visão menos orientada a achar culpados e mais voltada à conscientização, à capacitação e à responsabilidade compartilhada entre profissionais do setor e a sociedade.

Destacam-se, ainda, a Cartilha Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro (elaborada em 2013 e reeditada em 2017 em parceria com o Programa Ibermuseus) e os diversos cursos realizados no período. No entanto, devemos reconhecer que, mesmo com os esforços de disponibilização de recursos e capacitações, houve pouco avanço na real capacidade de prevenção, na implementação efetiva de melhorias, com aportes de novos recursos. Houve um aumento significativo do nível de conhecimento dos profissionais do setor museológico, mas o ciclo proposto da identificação do contexto, com as ações de identificação, avaliação e tratamento, encerrando-se com o monitoramento, não foi com maior efetividade em larga escala estabelecido.

O Programa Ibermuseus também tem como uma das ações prioritárias promover a proteção e a salvaguarda do patrimônio museológico, envolvendo os 22 países da região ibero-americana. Por meio de sua linha de ação “Apoio ao Patrimônio Museológico em

Situação de Risco”, atua junto aos Estados ibero-americanos a favor do estabelecimento de políticas públicas que fortaleçam a proteção do patrimônio no longo prazo, em coordenação com diferentes instâncias que vão desde a incorporação da gestão de riscos nos processos técnicos com instituições responsáveis e divulgando práticas.

Essa ação foi estabelecida em Santiago do Chile em 2010, após o forte terremoto de fevereiro de 2010 que registrou mais de 800 mortes e impactou fortemente na cidade de Valparaíso. Na ocasião foi realizada a primeira Mesa Técnica de Atenção ao Patrimônio Museológico em Situação de Risco, coordenada por Alan Trampe, então Subdiretor Geral de Museus Nacionais do Chile.

Desde então, têm sido realizados encontros anuais em diferentes países coordenados por essa Mesa Técnica, com o objetivo de promover e articular a capacitação na área de profissionais ibero-americanos com responsabilidade na gestão do patrimônio museológico em situações de emergência, divulgar práticas de atenção ao referido patrimônio nos âmbitos institucional e técnico e criar redes especializadas. Em 2015, de forma a ampliar o acesso aos recursos disponíveis para as instituições da região, o Programa implantou o Fundo de emergência para o patrimônio museológico em situação de risco, o qual apoia ações de assistência, socorro e proteção ao patrimônio museológico de regiões atingidas por inundações, terremotos, incêndios, conflitos bélicos, ameaças humanas e outras situações de calamidade.

AÇÕES IMEDIATAS EM DIFERENTES NÍVEIS GOVERNAMENTAIS

Logo após o incêndio do Museu Nacional, ocorrido no início de setembro de 2018, diferentes níveis de governo se movimentaram em busca de alternativas para a reparação. Em 27 de setembro, o Ministério da Educação publicou a Portaria nº 991 que dispôs “sobre as competências e atribuições relacionadas às ações emergenciais de preservação restauração do patrimônio e do acervo do Museu Nacional” (Brasil, 2018). A Portaria já indicava a complexidade em definir as competências e atribuições dos três entes institucionais formalmente diretamente relacionados: Ministério da Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro e o próprio Museu Nacional.

Em linhas gerais, a Portaria definiu que ao Ministério da Educação competiria a coordenação e a articulação geral dos trabalhos e a contratação das ações emergenciais; à Universidade caberia a supervisão no âmbito local, o planejamento e a gestão técnica-financeira das ações previstas; e ao Museu somente a definição, em conjunto com a Universidade, sobre as “bases conceituais relativas ao novo acervo a ser reconstruído, bem como sobre o acervo doado ou adquirido para a recomposição do Museu Nacional” (Brasil, 2018). O último inciso do artigo 3º já indicava o estabelecimento de parcerias com outros entes governamentais, entidades externas e com a UNESCO.

Além do Ministério da Educação, ente administrativo diretamente responsável pelo Museu

Nacional, após o incêndio houve também ações propostas pela Presidência da República em articulação com a Casa Civil e o Ministério da Cultura. Em 10 setembro, a Presidência enviou para o Congresso a Medida Provisória nº 850/2018, propondo a criação da Agência Brasileira de Museus (ABRAM). A nova agência foi proposta na forma de pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos, na modalidade de serviço social autônomo. Esse tipo de entidade paraestatal segue regras análogas aos órgãos públicos, porém há maior agilidade na formalização dos processos pelo fato de não estar submetida à Lei nº 8.666/93. Esse novo ordenamento extinguiu o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), e suas atribuições ficariam diluídas entre o então Ministério da Cultura e a nova Agência.

Diversos profissionais e entidades do setor museológico se manifestaram prontamente contrários à Medida Provisória. O Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM Brasil) elaborou, em 14 de setembro, uma Nota Técnica sobre a Medida Provisória, em que apontou diversos pontos de esclarecimento. Nos itens 3.8 e 3.9 questionou a forma de compartilhamento das responsabilidades entre o Ministério da Educação, a Universidade, o Ministério da Cultura e a nova Agência na reconstrução do Museu Nacional, bem como a relação da Agência com os demais museus universitários. De forma geral, não se tratava de uma reação corporativa do setor, avessa a mudanças, mas da preocupação de que a alteração de todo o ordenamento setorial sem consulta prévia, poderia, nesse contexto delicado

e complexo imediatamente posterior ao incêndio que havia abatido o Museu Nacional, definir um cenário de insegurança e ampliação das fragilidades.

Nesse mesmo período, o Tribunal de Contas da União (TCU) iniciou, por meio da Secretaria de Controle Externo da Educação, da Cultura e do Desporto (SecexEducação), um amplo diagnóstico nos museus sob responsabilidade de órgãos ou entidade federais, detectando falhas na administração e em quesitos de segurança. Com base nesse levantamento, consolidou no Acórdão nº 1.243/2019⁵ uma série de determinações de investimento, planejamento e prevenção de risco patrimonial. Além de estabelecer medidas para a efetiva elaboração de plano de ação, atentando, especialmente, para a segurança dos edifícios e dos acervos dos museus, propôs uma ação com coordenação geral da Casa Civil, com apoio técnico de todas as instâncias direta e indiretamente relacionadas: IBRAM, Ministério da Educação, Ministério da Defesa, Ministério da Cidadania, Secretaria Especial da Cultura, Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovação e Comunicações, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Economia e Ministério da Justiça.

Tanto a Medida Provisória nº 850/2018 quanto o diagnóstico do TCU indicam os desafios e as potencialidades para obtermos avanços concretos na melhoria da gestão e na proteção do patrimônio cultural brasileiro. A MP pontou de forma correta para os desafios da gestão dos museus federais, buscando novos modelos para uma gestão mais

efetiva e novas fontes de financiamento. No entanto, tendo sido elaborada nos gabinetes da Esplanada dos Ministérios, sem prévia consulta ao setor (e ao próprio IBRAM), a MP continha fragilidades conceituais e estruturais e acabou sendo amplamente rejeitada e arquivada pela Câmara dos Deputados.

Já o Acórdão do TCU consolidou um diagnóstico importante, explicitando, em específico, as fragilidades dos museus universitários federais. Somente 26,7% dos museus universitários federais possuem planos museológicos, 37,8% dessas instituições elaboram o próprio planejamento orçamentário, apenas 2,2% têm um plano de segurança e/ou emergência e 74,8% não contam com o Auto de Vistoria do Corpo de Bombeiros. Também estimulou uma ação mais coordenada entre o Ministério da Educação e o da Cidadania (que no período de 2018 a 2020, após a extinção do Ministério da Cultura, abrigou a Secretaria Nacional da Cultura), com apoio técnico do IBRAM, voltada à elaboração de um plano de ação para os museus federais, com especial atenção à gestão de riscos dos edifícios e dos acervos. Em um trabalho junto ao Ministério da Justiça e à Secretaria Geral da Presidência da República, o Ministério da Cidadania também conseguiu em 2019 a liberação de cerca de 184 milhões de reais do Fundo de Direitos Difusos para serem aplicados em projetos ligados à área de patrimônio cultural. As propostas contempladas foram elaboradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e outros órgãos culturais federais.

PERSPECTIVA E DESAFIOS DA GESTÃO MUSEOLÓGICA

Nas últimas duas décadas, obtivemos avanços significativos na estruturação de uma política pública para o setor museológico. Além da estruturação das instâncias federais do setor com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (2009), foi estabelecido do seu marco regulatório — o Estatuto de Museus (2009) — e foram elaborados de forma participativa a Política Nacional de Museus (2003) e o Plano Nacional Setorial de Museus (2010). Não foram conquistas menores as que viabilizaram ações estruturantes, como a implantação do Sistema Nacional de Museus e do Cadastro Nacional de Museus.

No entanto, diante do desastre, a avaliação dos profissionais do setor é de que precisamos de mais diretrizes que nos orientem em relação às responsabilidades com o patrimônio cultural, políticas públicas claras de apoio às instituições e protocolos institucionais específicos para gestão de risco e, em especial, para casos de incêndio. Trata-se da resposta técnica clássica, que diante do problema são demandados mais diagnósticos, planos e protocolos.

Contudo, no setor museológico ainda pouco se fala dos desafios de gestão. Manuelina Maria Duarte Cândido no seu livro *Gestão de museus, um desafio contemporâneo* argumenta que há um descompasso entre a teoria museológica e as práticas nos museus e destaca que:

os desafios para a gestão dos museus na contemporaneidade são enormes, exigindo dos responsáveis uma atenção diferenciada às premências econômicas, sem deixar em plano secundário a criatividade e a produção de conhecimento que sempre nortearam sua existência e ainda incrementando o seu papel de transformação social, provocação, inovação. (Cândido, 2013, p. 215).

No Programa de Gestão de Risco proposto pelo IBRAM parece interessante voltarmos ao ponto inicial do “estabelecimento do contexto”. Trata-se de uma etapa zero, anterior ao ciclo técnico identificar/avaliar/tratar proposto no plano de gestão de risco. O mapeamento do contexto deve incluir o levantamento dos aspectos administrativo e legal, econômico e financeiro; mas também do ambiente político e sociocultural; e, finalmente, dos atores e partes interessadas (*stakeholders*). Juntamente à análise do ambiente físico, o estabelecimento cuidadoso do contexto ajuda a elaborar a carta de navegação institucional do programa de gestão de risco a ser implementada, traçando o caminho aonde se quer chegar e apresentando os principais obstáculos. É somente a partir desse mapa que poderão ser definidas diretrizes e prioridades orientadoras para que o ciclo técnico ocorra com avanços e efetividade.

Essa análise inicial do contexto é crucial, pois ajudará no enfrentamento das deficiências estruturais do setor museológico no que se refere tanto

à escassez de recursos humanos e orçamentários quanto à base de dados e informações estruturadas. Se a escassez de profissionais dificulta diretamente a fase I de identificação dos riscos, a escassez de dados e informações tem inviabilizado os avanços da fase II na avaliação e análise dos riscos. Nas rotinas institucionais sobrecarregadas, os profissionais não conseguem priorizar uma atividade voltada aos riscos, e a ausência de dados, muitas vezes, inviabiliza o desenvolvimento de um plano de gestão de risco consistente que atenda às especificidades daquele contexto institucional. Ainda sem mencionar os desafios das etapas posteriores de desenvolvimento dos projetos executivos.

A partir da observação e análise do contexto, talvez seja possível buscar avanços concretos na implementação das ações para a gestão de risco, com atenção a três parâmetros: 1) consonância com os demais instrumentos de gestão — plano museológico, regimento interno etc.; 2) ampliação dos diálogos em diferentes níveis — internos e externos; 3) estabelecimento de estratégias sustentáveis. Esses parâmetros podem ajudar na construção de um cenário real e de outro desejável que possa ser construído em curto, médio e longo prazos, por meio da implantação de programas e projetos de gestão de risco. Como Cândido indica na sua conclusão: “Planejar é preciso... Mas navegar também é preciso... Isso fica de alerta a quem se perde no planejamento infundável [...] Todo processo envolve inúmeros atores e variáveis que é impensável controlar a partir de um planejamento” (Cândido, 2013, p. 215).

ENTRE A ADMINISTRAÇÃO E A GESTÃO MUSEOLÓGICA

Conforme André Desvallées e François Mairesse nos apresentam na publicação *Conceitos-chave de museologia*, no verbete “Gestão”, a gestão museológica ou administração de museus é uma ação de conduzir o conjunto de atividades que não estão diretamente ligadas às especificidades do museu (preservação, pesquisa e comunicação), compreendendo as tarefas ligadas aos aspectos financeiros e jurídicos; à segurança e manutenção; à organização da equipe; ao marketing; mas também aos processos estratégicos e de planejamento. Desvallées e Mairesse avançam indicando que o termo “tradicionalmente” utilizado é “administração”, no sentido do conjunto de atividades que permitem o funcionamento do museu e aproximando-se da lógica da função pública, em que administrar significa “assegurar o funcionamento de um serviço público ou privado, assumindo a responsabilidade de impulsionar e controlar suas atividades” (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 47).

Ainda seguindo os aspectos sobre gestão apresentados nesse verbete, os autores apontam para o ponto central dos debates da gestão museológica contemporânea: a articulação das lógicas contraditórias ou híbridas do mercado, por um lado, e dos poderes públicos, por outro. O termo “administração” carrega a conotação burocrática decorrente da aproximação com a administração pública e foi

sendo substituído nos últimos anos pelo uso recorrente do conceito de gestão, utilizado por muito tempo pelas organizações com finalidades lucrativas. Sabemos que as lógicas de comercialização e marketing aportaram fortemente nos grandes e médios museus nas últimas décadas, impactando valores e transformando consideravelmente essas instituições. Há debates emblemáticos relativos à cobrança de ingressos, ao aluguel dos espaços para geração de receitas, à realização de exposições *blockbusters* e às novas formas de financiamento.

Aqui não se pretende apresentar esses debates já mais conhecidos, que geram, muitas vezes, reações e críticas da comunidade museológica quanto ao impacto dessas ações no desenvolvimento dos museus e preocupação quanto a menor atenção dispendida às atividades ligadas à preservação e à pesquisa nos museus. Interessa, neste momento, observar a inflexão no campo da administração pública do problema da administração burocrática para a gestão com foco nos resultados.

Os paradigmas da administração pública têm, também, sido alterados fortemente nessas últimas décadas — da Administração Patrimonialista, passando pela Administração Burocrática para a Nova Gestão Pública e a Governança Pública, com seu foco atual na colaboração e na coordenação dos entes públicos e com a sociedade civil. No Brasil, observa-se o avanço das premissas da Nova Gestão Pública (NGP), em especial na busca de ferramentas que gerem maior eficiência ao setor.

De forma geral, a NGP atua na prestação de serviços e na provisão de políticas públicas orientadas em três dimensões: 1) Eficiência: cumprimento das normas e redução de custos; 2) Eficácia: verificação das discrepâncias entre os resultados alcançados e os objetivos pretendidos; 3) Efetividade: relação entre objetos-metas e impactos-efeitos. A dimensão última de impacto, define a mudança do foco da gestão dos processos para os resultados percebidos pelos cidadãos.

Nesse processo, vários conceitos, modelos, sistemas e ferramentas de administração pública têm sido criados, transformados, consolidados e abandonados. Cada etapa tem proporcionado lições importantes e aberto novas oportunidades no processo permanente de modernização, reforma e gestão da administração pública. No âmbito da Nova Gestão Pública, observamos alguns sistemas e ferramentas principais: ampliação do uso de medições e quantificações; implementação de estruturas mais enxutas e descentralizadas; uso de “divisões” como forma de quebrar grandes unidades burocráticas; aumento de parcerias com organizações do setor privado e sociedade civil; ampla ênfase em relações contratuais, tanto nas interações com fornecedores externos quanto na própria provisão interna de serviços; maior atenção à gestão organizacional e às habilidades gerenciais dos servidores públicos.

Cabe destacar que, embora alguns desses paradigmas tenham perdido sua intensidade ao longo do tempo, muitas de suas características

permanecem ativas, gerando impactos e influências sobre a gestão pública praticada na atualidade. Não se trata de uma evolução linear, em segmentos paralelos. Muitas vezes os paradigmas encontram-se sobrepostos e caminham juntos, com avanços e retrocessos. A administração pública brasileira (com seus reflexos na gestão do setor cultural) é um excelente exemplo dessa sobreposição. Ao mesmo tempo em que se discutem questões avançadas de governança pública e de como melhorar a eficiência dos serviços a partir de arranjos institucionais público-privados, ainda se constata fortes traços patrimonialistas com os conflitos frequentes entre patrimônio público e propriedade pessoal. Há, também, diferentes críticas aos novos modelos, como aquelas direcionadas à Nova Gestão Pública, no que refere à integridade dos processos, aos aspectos de equidade e ao interesse público geral.

As diferentes proposições do setor público que temos acompanhado desde o incêndio do Museu Nacional indicam desafios e potencialidades na busca de uma gestão mais efetiva — eficiente, eficaz e com resultados percebidos pelos cidadãos — que possa evitar novas tragédias, ampliando a urgente proteção do nosso patrimônio cultural. O Brasil possui mais de 3.500 museus, um marco regulatório setorial estruturado e um conjunto de profissionais especializados e muito qualificados. As propostas dos governos dos diferentes níveis devem ser debatidas com o setor, de forma a gerarmos maior aderência

dos princípios museológicos aos modelos de gestão propostos e, então, avançarmos com maior previsibilidade e melhores resultados.

Há medo de mudança, até mesmo resistências corporativas do setor cultural, mas no quadro mais amplo dos paradigmas da administração pública parece que o desafio está em percorrermos um caminho importante para uma gestão de qualidade das instituições culturais, em específico os museus. Uma gestão de qualidade com a implementação de sistemas e ferramentas de gestão que promovam qualificação contínua, aderentes aos recursos e possibilidades de cada museu, em sua diversidade tipológica e institucional. Diagnósticos e uma cultura de avaliação estão no centro desse sistema e definirão planejamentos que ajudem a fazer escolhas e eleger prioridades, gerando maior efetividade no desenvolvimento de projetos e na execução dos recursos disponíveis. O gerenciamento dos recursos — ainda que escassos — deve ser feito de forma subsidiária, descentralizada, envolvendo todos os setores da instituição e compartilhando responsabilidades de forma que as práticas espelhem os processos museológicos. No campo do patrimônio cultural, não temos sido coletivamente capazes de evitar desastres. Precisamos enfrentar melhor os desafios de gestão dos museus, desvendando os descompassos entre as teorias e as práticas nas instituições de patrimônio, em sua diversidade. O meteorólito de Bendegó segue testemunhando nossos embates nacionais. Cumpre, pois, não o perder de vista.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Jacqueline (Org.). *Ensaio do Seminário-oficina de gestão de riscos ao patrimônio museológico*. Brasília: Programa Ibermuseus, 2014.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Penguin Companhia, 2013.
- BARCELOS, Mônica (Org.). *Programa Ibermuseus: 10 anos de cooperação entre museus (2007-2017)*. Brasília: Programa Ibermuseus, 2017.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro*. Cartilha 2017. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2017. Disponível em: <<http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2017/09/cartilha-gestao-riscos-pt.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2020.
- BRASIL. Ministério da Educação. Portaria nº 991, de 27 de setembro de 2018. *Diário Oficial da União*, p. 31, 2018. Disponível em: <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/KujrwoTZC2Mb/content/id/42826296/doi-1-2018-09-28-portaria-n-991-de-27-de-setembro-de-2018-4282602>. Acesso em: 30 out. 2020
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento: um desafio contemporâneo*. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2013.
- COELHO, Fernando de Souza. A quantas andas a gestão de recursos humanos no setor público brasileiro? Um ensaio a partir das (dis)funções do processo de recrutamento e seleção: os concursos públicos. *Revista Serv. Público*, edição especial, 2018.
- CONSERVATION OF ENDANGERED MUSEUM COLLECTIONS IN DEVELOPING COUNTRIES. *Manual de Gestión de Riesgo de Colecciones*. Paris, 2009. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001862/186240s.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2020.
- DENHARDT, Robert B. *Theories of Public Organization*. Califórnia: Thomson Wadsworth, 2008.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

- DORGE, Valerie; JONES, Sharon L. *Building an emergency plan: a guide for museums and other cultural institutions*. California: Getty Conservation Institute, 1999.
- GABRIEL, Ruan de Sousa. O meteorito questionador. *Revista Época*, 05 nov. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/ruan-de-sousa-gabriel/o-meteorito-questionador-23039646>>. Acesso em: 25 abr. 2020.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Museums Emergency Programme*. França, 2012. Disponível em: <<http://icom.museum/programmes/museums-emergency-programme/>>. ICCROM-UNESCO PARTNERSHIP FOR THE PREVENTIVE. Acesso em: 30 out. 2020.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Nota Técnica sobre a Medida Provisória nº 850, de 10 de setembro de 2018, que autoriza o Poder Executivo Federal a instituir a Agência Brasileira de Museus – ABRAM*. Brasil: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2018. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2018/09/Nota_Tecnica_ICOMBrasil.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.
- LEGISLAÇÃO sobre museus. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012. (Série legislação; n. 79)
- LEGISLAÇÃO sobre patrimônio cultural. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010. (Série legislação; n. 41)
- MAGALHÃES, Bruno; MOTTA, Renata Vieira da. Testemunhos de um embate nacional. *Estadão*, 6 set. 2018. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/blog-do-mlg/testemunhos-de-um-embate-nacional/>>. Acesso em: 30 out. 2020.
- MENEGAZZI, Cristina; PEDERSOLI, José Luiz. *Mission Report: Rio de Janeiro, Brazil, 11 to 23 September 2018*. UNESCO, 2018.
- MOTTA, Renata Vieira da. Aprendendo com as tragédias: incêndio do Museu Nacional, alternativas para a gestão do patrimônio cultural. *Blog do CLP*, 30 out. 2019. Disponível em: <<https://www.clp.org.br/aprendendo-com-as-tragedias-incendio-do-museu-nacional/alternativas-para-a-gestao-do-patrimonio-cultural/>>. Acesso em: 30 out. 2020.
- ONO, Rosária; MOREIRA, Kátia Beatris Rovaron. *Segurança em Museus*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus, 2011. (Cadernos Museológicos, v. 1). Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Seguranca-emMuseus.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2020.

PEDERSOLI JR., José Luiz; AN TOMARCHI, Catherine; michalski, Stefan. *Guia de gestão de riscos para o patrimônio museológico*. IBERMUSEUS, ICCROM, Instituto Canadense de Conservação, 2017.

RAADSCHELDERS, Jos C. N. *Understanding government: four intellectual traditions in the study of public administration*. Reino Unido: Blackwell Publishing, 2008.

SPINELLI, Jayme; PEDERSOLI JUNIOR, José Luiz. *Plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda & emergência*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg_plano_risco_por/drg_plano_risco_por.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

WIKIMEDIA COMMONS. *Meteorito bendegó*. [2016]. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meteorito_bendeg%C3%B3.JPG#metadata>.

NOTAS

- 1 O SIGA Brasil é um Sistema de informações sobre o orçamento público federal, que permite acesso aos dados do Sistema Integrado de Administração Financeira (SIAFI) e de outras bases de dados sobre planos e orçamentos públicos.
- 2 A pesquisa investigou os hábitos culturais em 12 capitais, com o objetivo de colaborar com subsídios para o desenvolvimento de projetos e políticas públicas. Disponível em: <<https://www.jleiva.co/cultura-nas-capitais>>.
- 3 O Conselho Internacional de Museus (ICOM) é uma organização internacional de museus e profissionais de museus comprometida com a pesquisa, preservação e comunicação para a sociedade do patrimônio cultural e natural, material e imaterial. O ICOM reúne mais de 44 mil profissionais de mais de 138 países, organizados em 188 comitês nacionais — entre eles o Comitê Brasileiro, ICOM Brasil — e 32 comitês técnicos internacionais.
- 4 O Programa de Gestão de Riscos do Patrimônio Musealizado é responsabilidade do Departamento de Processos Museus do IBRAM. Mais informações disponíveis em: <<https://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/gestao-de-riscos-ao-patrimonio-musealizado-brasileiro/>>.
- 5 O Acórdão nº 1.243/2019 foi apresentado pelo então Ministro-Presidente do TCU Raimundo Carreiro na Sessão Plenária de 12/9/2018. Disponível em: <file:///Users/renata/Downloads/ATA-N%C2%BA%2018_de_29_05_2019-JM-REDE.pdf>.

Os desafios actuais do museu: problemas e algumas respostas

JOÃO BRIGOLA

Universidade de Évora, Departamento de História,
Escola de Ciências Sociais
Director do Curso de Doutoramento em História
Investigador do Centro Interdisciplinar de História,
Culturas e Sociedades (CIDEHUS/UÉ)
Évora, Portugal
ORCID: 0000-0002-6264-9596
joaobrigola@uevora.pt

RESUMO

O museu é uma instituição central da Cultura, repositório de formas de expressão patrimonial e artística e de saber técnico e científico. Nascida do acto de colectar testemunhos imbuídos de significantes simbólicos, cada instituição museal revela uma visão do mundo, a *forma mentis* e o projecto-missão do coleccionador individual ou institucional. Assim, desvendar os caminhos dos museus talvez possa constituir uma poderosa chave para a compreensão da condição contemporânea. Aceder a essa compreensão impõe um olhar atento à criação de novos museus e a suas temáticas. A isso nos propomos: identificar o quadro de referências dominante no universo globalizado dos museus, uma visão necessariamente pessoal, um contributo a incorporar um observatório de actividades culturais, ou mesmo um observatório de museus.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Cultura. Condição Contemporânea. Património Artístico e Científico. Redes.

INTRODUÇÃO

Este é o nosso ponto de partida: o museu é hoje uma instituição central da Cultura, repositório de formas de expressão patrimonial e artística e de saber técnico e científico. Nascida do acto de colectar com critério testemunhos imbuídos de significantes simbólicos, cada instituição museal visitável revela, afinal, a visão do mundo, a *forma mentis* e o projecto-missão do coleccionador individual ou institucional que a criou.

Aos museus tem sido amplamente assinalada uma característica nem sempre registável noutras instituições culturais: a de sismógrafo de valores, sensível às mudanças operadas no universo das ideias que incorporam os movimentos sociais. Visto por este prisma, desvendar os caminhos cruzados pelos museus talvez possa constituir uma poderosa chave para a compreensão da condição contemporânea.

Aceder a essa compreensão impõe, contudo, um olhar atento à criação de novos museus e a suas temáticas, mesmo aos apenas projectados, à alteração de critérios tradicionais de exposição das colecções, às opções protagonizadas por novas e por vezes fracturantes curadorias, à contestação de cariz ético, ideológico ou até científico de valores veiculados por algumas mostras temporárias e aos debates que envolvem a própria definição de museu, como a verificada no seio do Conselho Internacional de Museus (ICOM), na sua assembleia geral reunida em setembro de 2019, na cidade de Quioto.

A isso nos propomos: identificar o quadro de referências dominante no universo globalizado dos museus, uma visão necessariamente pessoal, um contributo a incorporar no anunciado, e desejável, retorno de um observatório de actividades culturais ou mesmo, como na bem recente iniciativa do Ministério da Cultura de Espanha, um Observatório de Museus.

MUSEU, ARQUITECTURA E CIDADE

A arquitectura de museus constitui um dos mais fascinantes domínios da museologia enquanto área disciplinar, porque nela se cruzam saberes em diálogo e em tensão nem sempre bem resolvidos; porque por vezes se olvida que mesmo a arquitectura autoral não pode prescindir de um prévio e bem desenhado programa museológico; porque entre a beleza e a surpresa estética do contentor, por um lado, e a pragmática das funções museológicas e dos seus conteúdos, pelo outro, há de imperar o equilíbrio. Fórum privilegiado para o debate de ideias e de experiências na arquitectura dos museus, planeamento, construção e programação, o comité do ICOM-ICAMT, Arquitectura e Técnicas de Museus, criado em 1948, acolhe ainda a discussão sobre os materiais básicos usados na produção e projecto de exposições, bem como



aspectos filosóficos da interpretação. Importaria, por isso, seguir atentamente as suas actividades e propostas teóricas.

Durante um ciclo histórico vivido no mundo ocidental entre o corte “brutalista” do Centro Cultural Pompidou, na década de 1970, e os efeitos devastadores da crise financeira internacional de 2008, imperou a tendência de avultados investimentos em edificações museais maciças, caras e quase nunca autossustentáveis. Teorizava-se neste *trend* a justificativa de um crescimento exponencial do turismo internacional e da continuação de crédito e energia fáceis e baratos, bem como na ideia bem mais benigna de um museu-âncora de regeneração urbana, ou seja, de que os territórios vazios ou expectantes da cidade ganhariam novos e acrescidos créditos de imagem e de estatuto social, mesmo se carregando consigo indesejáveis efeitos de gentrificação. Casos exemplares, *a contrario*, o da Tate Modern, em Londres que — operando em antecipação no território popular e artístico de Southbank — logrou manter o espírito do lugar, bem como o do Museu Guggenheim, de Bilbao, cujo

efeito de requalificação da envelhecida e deprimida cidade-estaleiro é por demais evidente.

Nos dias de hoje, ultrapassado o pesadelo de múltiplos projectos milionários abandonados, os museus parecem ter encontrado o seu ponto de equilíbrio em edificações mais contidas, apostando numa escala mais reduzida dos espaços, ao encontro da maior rapidez de circulação exigida pelo visitante de predominante cultura visual. Continua, é certo, sobremaneira na fileira da arte contemporânea a sedução pelo alargamento espacial a fim de exhibir mais e mais obras, caso bem presente no “reinventado” MoMA, de Nova Iorque.

A este geral *downgrade* espacial ocidental há que opor, por ora, a tentação faraónica em zonas geográficas ainda em expansão financeira, caso da República Popular da China, cujo recente *boom* de museus tem conduzido ao debate sobre os seus efeitos na paisagem sociopolítica e cultural do país, e sobre os desafios de criar espaços culturais que se relacionem tanto com contextos globais e digitais do mundo contemporâneo quanto com a forte herança e identidade cultural chinesa. Caso



FIGURA 1 | Museu Guggenheim, em Nova Iorque.

FIGURA 2 | MoMA, em Nova Iorque. Fundado em 1929. Foi objecto de uma profunda remodelação, em 2019.

FONTE: FOTO DO AUTOR

semelhante ocorre em Abu Dhabi, capital dos Emiratos Árabes Unidos, com o seu tão controverso polo do Louvre, projecto de Jean Nouvel, inaugurado em 2017.

MUSEUS EM REDE

O sistema reticular aplicado ao mundo da cultura tem sido, porventura, o instrumento mais eficaz de acesso dos públicos a equipamentos tradicionalmente encarados como elitistas, como sejam as bibliotecas, os arquivos e os museus. Uma bem-sucedida política pública, articulada com o poder local e estruturada a partir da década de 1980 pôs de pé em Portugal redes de bibliotecas e de arquivos públicos, conseguindo criar amenidades culturais mesmo em territórios de baixa densidade. No dealbar do novo milénio chegou a vez dos museus, ganhando estatuto institucional a Rede Portuguesa de Museus, plasmada na Lei-Quadro de 2004 e agrupando de forma voluntária qualquer instituição museal, de carácter público ou privado,

sujeita porém a prévia credenciação, baseada em adequada qualificação técnica. Nesta senda, têm vindo a ser criadas diversificadas estruturas reticulares associando museus, de forma horizontal e complementar, pelos critérios da identidade de tutela, como são exemplo os municipais agrupados na Rede dos Museus do Distrito de Beja, ou pela distribuição num mesmo território, caso da pioneira Rede dos Museus do Algarve, ou ainda pelo critério da proximidade temática e institucional, tal como se configuram na Associação Portuguesa de Museus da Igreja Católica (APMIC), criada em 2002, e na Rede dos Museus Militares e Coleções Visitáveis do Exército.

A crise financeira internacional, obrigando as administrações públicas europeias a maior contenção orçamental, tem-se traduzido num ainda mais acentuado sufoco da área da cultura, tanto nos sectores da criação artística quanto nos do património cultural. Neste contexto, a solução do trabalho em rede apresenta-se como solução racionalizadora de recursos humanos, financeiros, ou espaciais, de que as redes municipais — agora emergentes um pouco por todo o território nacional, mas igualmente em municípios de países como o Brasil — são exemplo inspirador.

Lugar ainda para o destaque de uma iniciativa inovadora na particular relação entre museus, tutelas e território, que ocorre na cidade de Évora. Projecto dinamizado inicialmente pela Universidade, em 2014, agrupa actualmente oito parceiros, quatro

FIGURA 3 | Convite para a apresentação pública da Rede de Museus de Évora, 2020

FONTE: FOTO DO AUTOR



públicos e quatro privados, detentores de colecções visitáveis ou de museus. O Projecto tem sido financiado pelo Programa Alentejo 2020 e gerido tecnicamente pela Entidade de Turismo do Alentejo e Ribatejo. O seu programa estratégico passa pela concretização de um conjunto de ações, tais como: sistema de bilhética integrado; estudo de públicos; gestão conjunta da agenda de programação; plano de sinalética urbana; programação de actividades comuns; criação de uma marca/identidade; plano de comunicação (site, folhetos, publicidade nacional e internacional, roteiro digital); visitas guiadas temáticas; formação dos profissionais.

Uma Rede, qualquer Rede da área cultural, projecta uma dimensão democrática, pela adesão voluntária, pela complementaridade dos recursos e dos serviços, pela horizontalidade das decisões. Por isso, a julgamos uma forma estruturante da organização museológica contemporânea, sobremaneira na capacidade única de oferecer soluções de vivência e de revitalização urbanas.

MUSEUS, PATRIMÓNIO MUSEOLÓGICO E PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO

A Universidade de Cambridge convocou, em 2017, um encontro internacional no qual se propôs discutir não apenas os modos como se iniciam as colecções técnico-científicas (instrumentos laboratoriais, amostras, espécimes animais ou vegetais, documentação

experimental, materiais pedagógicos, mobiliário etc), mas antes como e por que razão elas definham e se extinguem. Os diversos contributos foram, então, reunidos num volume significativamente intitulado *How collections end: objects, meaning and loss in laboratories and museums*, publicado em 2019 pela British Society for the History of Science. Estes estudos reúnem ideias da história da ciência e da tecnologia e procuram explicar as razões por que algumas destas colecções em laboratórios e em museus têm vindo a conhecer diminuição, extravio, dispersão, destruição, reaproveitamento, absorção ou repatriamento.

As universidades que ao longo de décadas ou de séculos acumularam acervos, artísticos e científicos, reflexo de uma intensa actividade pedagógica



FIGURA 4 | Aparelhos electrónicos fora de uso em Exposição da Rede de Museus da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. FONTE: FOTO DO AUTOR

e investigativa, mas também enquanto destinatárias privilegiadas de doações, confrontam-se hoje com desafios que as obrigam a tomar decisões estratégicas no que respeita à utilização de espaços nos *campi*, ao financiamento dos seus equipamentos museais e ao recrutamento de profissionais.

Quem visitar por estes dias a cidade colonial de Ouro Preto, em Minas Gerais, e contactar a sua Universidade Federal (UFOP), localizada no perímetro classificado Património da Humanidade, poderá conhecer o projecto patrimonial e museológico de um grupo de docentes e de técnicos empenhado em resgatar o imenso e rico acervo

universitário e, a partir do histórico núcleo oitocentista da Escola de Farmácia, instituir uma Rede de Museus à semelhança da que já ganhou foro de cidadania na sua congénere de Belo Horizonte, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). De resto, o sistema universitário brasileiro assumiu a urgência da salvaguarda deste seu inestimável património ao criar uma Rede Nacional de Museus e Coleções Universitárias, contando com a colaboração técnica do ICOM-UMAC, comité especializado em Museus e Coleções de Universidades.

A já citada Universidade de Cambridge apresenta uma solução em linha com esta filosofia

reticular, encontrando-se, porém, num patamar já não apenas projectual, mas organicamente estruturado, agregando desde 2012 um consórcio de oito espaços museológicos (Museu de Arte Fitzwilliam, Museu de Arqueologia e Antropologia, Museu de Arqueologia Clássica, Museu de Investigação Polar, Museu Sedgwick de Ciências da Terra, Museu Whipple de História da Ciência, Kettle's Yard e Museu Universitário de Zoologia), todos concentrados na sua apertada malha urbana, contemplando uma loja única para venda de produtos e de informação turística, linha de divulgação on-line, além da concentração de serviços técnicos e administrativos num único edifício.

Este modelo permite encarar com optimismo o futuro da relação a estabelecer entre as colecções históricas universitárias e a produção contemporânea de conhecimento científico. Este património museológico fica assim disponível não apenas para a exibição pública — retomando de resto uma tradição de visitação turística bem documentada em testemunhos de viajantes setecentistas e oitocentistas — como vem a ser crescentemente objecto de estudo e investigação, densificando os estudos de história das ideias científicas.

No caso das universidades fundadas em períodos históricos mais recuados, o seu património revela-se ainda enriquecido com equipamentos, iluministas ou românticos, como sejam: jardins botânicos, laboratórios químicos, observatórios astronómicos, teatros anatómicos ou bibliotecas. Também

o design e a arquitectura contemporâneos têm vindo a oferecer novos espaços de atractividade em muitos *campi*, acrescentando ao património universitário do novo milénio valências artísticas, científicas e turísticas.

NOVAS MUSEOGRAFIAS: VIAGEM AOS BASTIDORES DO MUSEU

Que os museus alimentam de há muito o desígnio da comunhão dos seus acervos com os públicos, e em particular com as comunidades de proximidade, é bem conhecido, pelo menos desde a obra fundadora de Alma S. Wittlin (1949), que faz luz sobre a prática pedagógica oitocentista do mundo anglo-saxónico. Certo é que, nos anos 1960, ainda foi possível aos sociólogos da cultura, Pierre Bourdieu e Alain Darbel, com base em amplas sondagens e inquéritos em museus de arte europeus, traçarem um penoso panorama de desigualdade social e educacional no acesso ao mundo da arte erudita. A Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, iniciando com as suas proclamações o movimento democratizador da Nova Museologia, deixou expresso nos Princípios de Base do Museu Integral “que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade”. Porém, o que preocupa hoje as equipas técnicas dos museus não é apenas o bom funcionamento de serviços educativos, mas um movimento de acessibilidade

física e, sobretudo, intelectual, que abranja as mais variadas funções museológicas.

Actividades e funções museais de conservação e restauro, reservas técnicas, inventários digitalizados e soluções museográficas inclusivas têm vindo a experimentar estratégias cada vez mais acessíveis ao visitante ou ao utilizador. Museus de maiores dimensões e recursos implantam as suas oficinas no próprio circuito de espaços de visita, permitindo que os olhares curiosos possam seguir, através das paredes de vidro, as complexas operações de manutenção, de conservação preventiva ou curativa e de restauro. Museus de abertura recente colocam mesmo as suas oficinas em lugar de destaque, como no caso do Quai Branly, aberto em Paris no ano de 2006, cujos conservadores-restauradores se movimentam num imenso “mezanino” visível desde a entrada do público. Um projecto europeu — que contou com museus de referência, como os Capitolinos, em Roma — proporcionou o restauro de antiguidades *in situ*, permitindo aos visitantes acompanharem as operações técnicas separados dos profissionais apenas por biombos de vidro.

As reservas técnicas — outro espaço tradicionalmente reservado aos profissionais — abrem paulatinamente as suas portas a visitas em grupo, acompanhadas por guias conhecedores. Com esta orientação, alguns museus têm obtido financiamentos avultados visando à reconversão dos seus envelhecidos mobiliários e suportes de armazenamento,

tornando-os visualmente atractivos e, no mesmo processo, adquirindo condições ambientais propícias à boa conservação dos objectos. Caso emblemático, entre tantos possíveis de nomear, é o do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), iniciativa municipal com apoio de privados, inaugurado em 2013, que viu um investimento do BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Económico e Social) tornar as suas reservas visitáveis, em 2017, as quais albergam em excelentes condições técnicas oito mil itens museológicos, sete mil documentos de arquivo e 16 mil referências bibliográficas.

Porém, algumas instituições museais dão um passo ainda mais desafiador que é o de transpor para o circuito normal de visita segmentos físicos de acondicionamento de peças em reserva, desvendando, até para quem não se interessa em programar uma visita às reservas, os tipos de mobiliário, de embalagem e de lógica de arrumação. É possível confirmar esta inovadora configuração, por exemplo, no Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Cambridge, mas de forma ainda mais transgressora no Museu Metropolitano de Arte (MET), em Nova Iorque, no qual se apreende intuitivamente a ambiência da reserva técnica em exposições no circuito da visita, onde inúmeros armários e vitrines exibem objectos ainda em processo de tratamento museográfico. O museu, deste modo, assume explicitamente que, mesmo não tendo concluído a incorporação das peças nas suas colecções, considera, contudo, ético colocá-las visíveis para os públicos.



FIGURA 5 | Objectos em processo de incorporação, colocados no circuito de visitação, no MET, Nova Iorque.

FONTE: FOTO DO AUTOR

O campo técnico dos inventários do patrim nio museológico, associado   básica função de documenta o, tem sido porventura um dos sectores que maior impulso recebeu nos últimos anos. A elabora o de inventários da cultura material e imaterial, tendencialmente exaustiva e utilizando crescentemente a metodologia participativa, procura responder a exigências do lado do estudo e investiga o — mas igualmente da exposi o e interpreta o, e até de conserva o e restauro —, transformando o inventário na verdadeira âncora do labor museal. Se a esta faceta juntarmos a obrigatória digitaliza o e a sua divulga o em *open access*, sem dificuldade aceitaremos que estamos perante um admirável mundo novo: onde dantes imperava o invisível ao olhar profano, a regra   agora a de uma obrigatória visibilidade transparente. Por isso, nem deveria surpreender a notícia de que por estes dias o sistema municipal de 14 museus parisienses colocou em domínio público (*open content*) mais de 150 mil imagens de arte das suas colecções. A Rede Paris Mus es garante

que permitirá a qualquer um utilizar simplesmente, duravelmente, gratuitamente e instantaneamente imagens de alta defini o para apoiar as suas pesquisas. As reprodu es das obras referidas serão igualmente integradas em exposi es virtuais e acompanhadas de uma media o que encaminhará para os utilizadores o máximo de informa es.

A integra o das novas tecnologias da informa o e do conhecimento no quotidiano dos museus   uma prática tão universalmente aceita que parece ocioso apontá-la como tendência, encontrando-se hoje bem sedimentada tanto na componente das tarefas internas especializadas (incorpora o; inventário e documenta o; conserva o e restauro; segurança; estudo e investiga o) quanto nas que implicam o contacto com os públicos (exposi o e interpreta o; educa o).   porventura neste contacto que poderemos identificar algumas das mais surpreendentes e inovadoras estratégias que os museus têm desenhado para conquistar, incluir e fidelizar visitantes de proximidade. Exemplos

felizes de envolvimento sensorial, entre tantíssimos possíveis de enumerar, são os das visitas tácteis, que alguns museus já transformaram em programa estruturado pelos serviços educativos. O seu paradigma pode talvez ser procurado no British Museum, quer com o caso da réplica da Pedra de Rosetta — colocada, desde 2004, na galeria dedicada ao *Enlightenment* —, ostentando, entre o divertido e o sério, a inscrição “*please touch me!*” (por favor, toque-me!), com as mesinhas estrategicamente espalhadas pelas salas contendo réplicas de alguns dos objectos em exposição e que voluntários, pacientemente, passam para as mãos dos curiosos com informações adequadas.

Por último, referência obrigatória a experiências inclusivas visando pessoas com necessidades educativas especiais, programadas pelo Museu Gulbenkian, em Lisboa, com destaque pelo seu ineditismo para as visitas ao jardim e às colecções apresentadas em Língua Gestual Portuguesa. O enfoque na maior diversidade dos visitantes, e não tanto no seu acréscimo numérico, tem sido a estratégia assumida, desde 2016, pela nova directora, a britânica Penelope Curtis, que ali traçou um desígnio claro: atrair duas colecções do Museu (a do Fundador e a Moderna) públicos pouco ou nunca frequentadores, como “crianças, idosos e imigrantes desfavorecidos”. Um pensamento alicerçado em “mudanças graduais”, mas que revelam afinal o “sinal dos tempos da museologia”.

MUSEUS A DOIS TEMPOS: A MUSEOLOGIA TÉCNICO-PROFISSIONAL E A MUSEOLOGIA COMUNITÁRIA

Neste texto — propondo caminhos caracterizadores do universo contemporâneo dos museus — encontra-se lugar para assinalar a constância e aprofundamento de uma realidade verificável um pouco por todo o mundo: a coexistência de uma “museologia profissional” lado a lado com experiências de raiz popular, a que se convencionou apelidar de “museologia comunitária”.

A museologia adquiriu, ao longo das últimas décadas, estatuto de índole científica, cultural e política, tanto pela consagração curricular universitária quanto pelo estabelecimento de políticas públicas do Estado. A investigação e a didáctica do campo transdisciplinar da educação patrimonial criou uma alargada base profissional de técnicos e de pesquisadores organicamente organizados em comunidades científicas, de carácter nacional e internacional. Estas comunidades têm logrado obter, junto aos decisores políticos, padrões de qualificação jurídica (com um quadro legal), técnica (com sistemas de credenciação) e profissional (com a consagração de carreiras e dos seus estatutos). Pesam, no entanto, alguma indefinição nos modelos de gestão e as constrangedoras restrições orçamentais que os museus públicos continuam a sofrer e que os vão obrigando, sobretudo desde 2008, a encontrar fontes de receitas alternativas

FIGURA 6 | Ecomuseu do Cipó, Minas Gerais, Brasil.

FONTE: FOTO DO AUTOR



—bem como a ameaça de falência de alguns outros, privados. Certo é que as sociedades contemporâneas oferecem, como nunca antes, equipamentos e serviços de qualidade a cada vez maior número de cidadãos no mundo globalizado.

Afastada geralmente do quadro normalizado dos debates museológicos, a dimensão comunitária presente em incontáveis iniciativas de raiz popular — e amiúde em contexto rural ou suburbano — já não se encontra exclusivamente centrada na herança teórica do Movimento da Nova Museologia (MINOM), cuja referência mais sonante continua a ser o francês Hugues de Varine. Sem se pretender diminuir o inestimável contributo deste militante do desenvolvimento comunitário, importa aqui assinalar que ele tem vindo, de resto, a recusar para si o epíteto de “museólogo” e a desconstruir

o próprio conceito de “ecomuseologia”. Conforme tem explicado, o considera marca desvirtuadora da pureza original de princípios defendidos, ao longo das décadas de 1960 e 1970, por George-Henri Rivière e tantos outros em vários continentes, como: John Kinard (EUA), Mário Vazquez (México), Pablo Toucet (Nigéria), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendu Bose (Índia), Paulo Freire (Brasil) e Jorge H. Hardoy (Argentina).

Permanecem, é certo, intactos — e até incorporados em programas de desenvolvimento urbano — princípios basilares desta “museologia social”, tais como a vital relação entre território, comunidade e património, bem como a ineludível participação das populações na gestão das iniciativas. Porém, o que importa sublinhar neste contexto é a verdadeira explosão de experiências populares,



FIGURA 7 | Uma experiência museal associativa em Vila de Frades. Na vila alentejana de Cuba, onde morreu o escritor Fialho de Almeida, uma Associação Cultural dinamiza um Museu Literário.

FONTE: FOTO DO AUTOR

Deixamos um apontamento pessoal, experiencial: o incentivo a um turismo patrimonial — com museus no horizonte —, viagem encantatória ao encontro de tantas e tão belas destas iniciativas populares, espalhadas por aldeias transmontanas, em Portugal, e nas serras mineiras, no Brasil.

AS FRONTEIRAS QUEBRADAS DA MUSEOLOGIA CONTEMPORÂNEA

As águas agitam-se e ameaçam deixar marcas nos debates nacionais e internacionais. Não é, de resto, a primeira vez, nem será certamente a última, que as colecções e os museus serão interpelados sobre a sua essência e sobre o seu lugar na cultura e na sociedade. Quem se der ao trabalho de recolher, da antiguidade clássica às vanguardas artísticas contemporâneas, opiniões críticas e, por vezes, corrosivas — algumas provenientes de respeitados pensadores —, não estranhará decerto a fúria museofóbica de actuais agendas activistas (Brigola, 2016).

No passado, algum posicionamento crítico acabou por ajudar os coleccionadores públicos e privados a confrontarem-se com as suas debilidades e a repensarem-se enquanto instituição ao serviço da educação e da ciência. Mas convém não ser ingénuo, porque sempre haverá motivos para colocar os museus debaixo de fogo ou, o que vem dar ao mesmo, tentar conduzi-los para os terrenos apertados das ideologias. Importa, contudo, separar

espontâneas, associativas ou até religiosas, com ausência de qualquer programa museológico, sem cunho profissional inicial, longe por isso da teórica museal e da sua gramática especializada de espaços, funções e produção documental. À consciência desta “realidade museal outra” se fica a dever, ao menos parcialmente, a inclusão do conceito de “colecção visitável” no quadro legal português, definindo-a como “o conjunto de bens culturais conservados por uma pessoa singular ou por uma pessoa colectiva, pública ou privada, exposto publicamente em instalações especialmente afectas a esse fim, mas que não reúna os meios que permitam o pleno desempenho das restantes funções museológicas que a presente lei estabelece para o museu” (Portugal, 2004).

FIGURA 8 | Desdobrável da exposição temporária
“Soul of a Nation. Art in The Age of Black Power”.
Tate Modern, Londres, no ano de 2017.

FONTE: FOTO DO AUTOR

as águas entre os que genuinamente apostam na qualificação do produto oferecido aos públicos — sem, contudo, subverterem a natureza conceptual do museu — e os que, falhos de cultura histórica e profissional, almejam tão só colocar o mundo da museologia condicionado pelos temas da voga identitária — o género e o puritanismo ético e estético, a raça e o pós-colonial — e igualmente do revisionismo científico e do preconceito religioso. O posicionamento sobre algumas destas ideias e valores no espaço público tende a polarizar-se e, por isso, deverá imperar a firmeza e a sensatez, exigindo-se às equipas técnicas que mantenham o debate alicerçado em claras e sólidas opções.

Em abono da generalidade dos museus, é necessário lembrar que esse processo cultural e antropológico de quebra das fronteiras da discriminação tem vindo a ser feito de forma subtil e gradualista, resgatando ao esquecimento das reservas obras de arte ou documentação científica — de reconhecida qualidade — da autoria ou de mulheres ou de minorias étnicas ou de tradições não ocidentais.

O ponto aqui, importa sublinhar, é a reavaliação criteriosa do cânone, e nunca a inaceitável atitude de elaborar narrativas expositivas pelo empobrecedor critério identitário. Nesta orientação se insere a contratação de crescente número de mulheres e de pessoas de minorias étnicas para cargos de direcção, ou curadorias, em museus de influência, certamente em função das suas indiscutíveis capacidades profissionais.

De alguma forma relacionado com esta questão, o tema do puritanismo ético e estético tem irrompido — por vezes com estrondo — a pretexto de algumas exposições que provocaram escândalo junto a sectores diversificados de públicos, que vão desde os tradicionais conservadores que contestam qualquer exposição pública de “genitália” até a um certo feminismo radical que julga ver nas representações artísticas do corpo desnudo de mulher uma atitude machista e patriarcal. Nem sempre os profissionais e os responsáveis pela política expositiva de alguns museus se têm mostrado preparados para enfrentar esta realidade, evidenciando desnorteamento e contradições nas suas atitudes, tal como sucedeu em 2018 no Museu de Serralves, no Porto, a propósito da exposição de fotografias de Mapplethorpe.

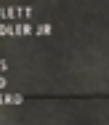
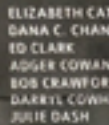
Todavia, uma vez mais, o universo museológico se revela uma realidade compósita e plural. Porque, em paralelo com manifestações de intolerância, têm vindo a abrir portas, em vários continentes, museus inteiramente dedicados ao amor, ao sexo e ao erotismo, com especial relevo para o pioneiro espaço nova-iorquino, aberto em 2002, que, na sua apresentação histórica, afirma ter sido “à época, uma iniciativa sem precedentes no mundo dos museus”. Mais perto de nós, em 2019, abriu em Londres o Museu da Vagina, aparentemente como resposta ao Museu Falológico Islandês, em Reiquejavique, fundado em 1997. Também em Inglaterra, na cidade de Brighton, se instalou

SOUL OF A NATION: ART IN THE AGE OF BLACK POWER

TATE MODERN
12 JUL - 22 OCT 2017

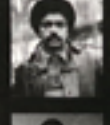
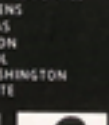
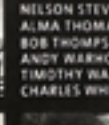
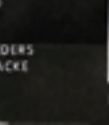
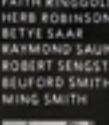
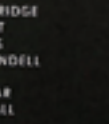
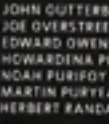
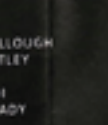
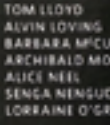
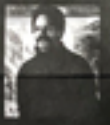
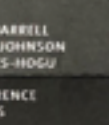
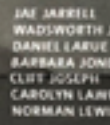
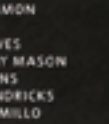
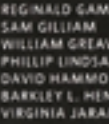
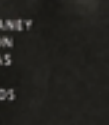
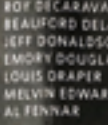


EMMA AMOS
BENNY ANDREWS
ROMARE BEARDEN
CLEVELAND BELLOW
DAWOUD BEY
FRANK BOWLING
KAY BROWN



ELIZABETH CATLETT
DANA C. CHANDLER JR
ED CLARK
OGDEN COWANS
BOB CRAWFORD
DARRYL COWHERD
JULIE DASH

ROY DECARAVA
BEAUFORD DELANEY
JEFF DONALDSON
EMORY DOUGLAS
LOUIS DRAPER
MELVIN EDWARDS
AL FENNAK



SMOKEHOUSE ASSOCIATES
NELSON STEVENS
ALMA THOMAS
BOB THOMPSON
ANDY WARHOL
TIMOTHY WASHINGTON
CHARLES WHITE

FAITH RINGGOLD
HERB ROBINSON
BETYE SAAR
RAYMOND SAUNDERS
ROBERT SENGSTACKE
REUFORD SMITH
MING SMITH

JOHN GUTTERBRIDGE
JOE OVERSTREET
EDWARD OWENS
HOWARDINA PINDELL
NOAH PURIFOY
MARTIN PURYEAR
HERBERT RANDALL

JACK WHITTEN
GERALD WILLIAMS
RANDY WILLIAMS
WILLIAM T. WILLIAMS



uma colecção dedicada a pessoas transexuais, o Museum of Transology.

Até o desamor e as desilusões retomam o tema barthiano dos *Fragments de um discurso amoroso* num inesperado museu croata, em Zagreb — o Museu das Relações Quebradas —, fruto da criatividade de um casal de artistas que tinha experienciado, ele próprio, o amargor da separação.

Outra das fronteiras que alguns desejam ver quebradas actualmente — a do repatriamento de bens patrimoniais — tem, na verdade, antigos e bem documentados antecedentes. Contudo, parece existir uma enorme diferença entre esses processos históricos, alguns com séculos, e os movimentos protagonizados hoje por militantes das causas antirracistas e anticoloniais. No passado, estabeleceu-se um critério amplamente consensualizado de deliberar sobre a devolução de património documentadamente espoliado e que, sobretudo, esteja imbuído de um significado material e simbólico das existências nacionais dos povos. Alguns destes processos são paradigmáticos dos valores históricos investidos, e o seu desenrolar político-jurídico constitui hoje uma preciosa fonte de aprendizagem para o campo legal e ético do património cultural e da museologia. É pertinente ilustrar este quadro com poucos, mas emblemáticos, casos: 1) o da disputa entre a Dinamarca e a Islândia a propósito da posse de manuscritos Vikings; 2) o do litígio, nunca encerrado, entre o Reino Unido e

a Grécia, causado pela exibição no British Museum dos mármores retirados do Parténon no século XIX, pelo barão Elgin; 3) o exemplo europeu mais estruturado de políticas de repatriamento patrimonial, envolvendo a potência colonial e as antigas colónias, é o da França, cujo Presidente Emmanuel Macron encomendou um Relatório a Bénédicte Savoy e Felwine Sarr. Este importante documento fundamenta, com fontes documentais, o retorno de obras de arte a países africanos; 4) ou ainda o caso emblemático que nos chega dos EUA onde, desde 1990, uma Lei Federal — conhecida como Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA) — providencia a devolução de bens de nativos americanos, presentes em museus, tais como: restos humanos; objectos funerários, objectos sagrados e outros do seu património cultural. O Museu Peabody, da Universidade de Harvard, documenta com rigor o retorno do “Teikweidi memorial totem pole” — um totem sagrado que incorporava as suas colecções desde 1899 — à tribo nativa a que pertencia.

Podem e devem ocorrer, neste contexto, justas reposições consensualizadas — devidamente instruídas do ponto de vista histórico, técnico e jurídico —, como a que em 2018 o londrino Museu Victoria and Albert e o Museu Nacional da Etiópia protagonizaram com o depósito de longo prazo, em Addis Abeba, do tesouro imperial Maqḍala, saqueado pelas tropas britânicas em 1868.



FIGURA 9 | Exposição dedicada à Arte da América Nativa no MET, em Nova Iorque. 2018.

FONTE: FOTO DO AUTOR

A museologia dita “pós-colonial” — inventada e teorizada sobretudo em meios universitários radicalizados — comete um grave erro de avaliação ao dar-se ao papel inglório de reparadora da História na justa medida em que parece ter perdido tanto os caminhos do presente quanto os desafios do futuro.

Ao confrontarem-se na Assembleia Geral do ICOM, no Japão, duas definições de Museu, a um lado a que está em vigor, pragmática e profissional e, a outro, uma proclamação bem-intencionada — mas ilusória *wishful thinking* —, vingou o adiamento da discussão, no que foi interpretado como uma clara derrota dos desafiantes. Terá sido mesmo assim? Aguardam-se com curiosidade os próximos desenvolvimentos. Os museólogos e a museologia bem podem ir preparando os argumentos para resistirem ao assalto.

REFERÊNCIAS

- BRIGOLA, João. *Museus, Património e Ciência: ensaios de História da Cultura*. Portugal: Publicações do CIDEHUS, 2016.
- WITTLIN, Alma Stephanie. *The museum: its history and its tasks in education*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- PORTUGAL. Lei Quadro dos Museus Portugueses. Lei nº 47/2004, de 19 de agosto, Artigo 4º, p. 5.379-5.380. 2004.

Redes de ciência do patrimônio: contribuição à Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável

LUIZ ANTÔNIO CRUZ SOUZA

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável
Coordenador do Laboratório de Ciência da Conservação
Presidente da ANTECIPA
Belo Horizonte, MG, Brasil
ORCID: 0000-0002-3241-211X
luiz.ac.souza@gmail.com

YACY-ARA FRONER

Universidade Federal de Minas Gerais
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável
Belo Horizonte, MG, Brasil
ORCID: 0000-0002-5675-6945
froner@ufmg.br

LUCA PEZZATTI

European Research Infrastructure for Heritage Science
Coordenador do E-RIHS e IPERION CH
Pesquisador sênior do National Institute for Optics of the National Research Council of Italy
Florença, Itália
ORCID: 0000-0001-9354-4055
eluca.pezzatti@cnr.it

WILLI DE BARROS GONÇALVES

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável
Professor
Belo Horizonte, MG, Brasil
ORCID: 0000-0002-2707-0610
willidebarros@gmail.com

FLÁVIO CARSALADE

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável
Coordenador da Rede do Patrimônio Histórico Cultural Iberoamericano (PHI)
Belo Horizonte, MG, Brasil
ORCID: 0000-0002-0729-4270
flavio.carsalade@terra.com.br

STAËL DE ALVARENGA PEREIRA COSTA

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável
Belo Horizonte, MG, Brasil
ORCID: 0000-0003-1018-204X
staelalvarenga@gmail.com

HENRY MCGHIE

University of Manchester
Coordenador do Curating Tomorrow
Manchester, GB
ORCID: 0000-0002-9073-2189
henrymcghie@hotmail.co.uk

GUILHERME ANTONIO MICHELIN

Universidade Presbiteriana Mackenzie
Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Professor
São Paulo, SP, Brasil
ORCID: 0000-0002-8311-653X
guilherme.michelin@mackenzie.br

RESUMO

A preservação do patrimônio natural e cultural é um desafio global e demanda instituições que atuem em redes de cooperação. O principal objetivo deste artigo é dimensionar o papel de determinadas redes nacionais, regionais e internacionais — E-RIHS¹, ANTECIPA², PHI³ e ISUF⁴ — como ambiente de cooperação que conecta pesquisadores no campo transdisciplinar da Ciência do Patrimônio, por meio da troca de conhecimento, dados, informação e acesso à infraestrutura laboratorial, auxiliando na pesquisa e conservação do patrimônio cultural. Aborda o papel da Ciência do Patrimônio para o estabelecimento de políticas sustentáveis em relação aos ODS previsto para a Agenda 2030 da ONU, bem como apresenta essas instituições no campo de estudos aplicados à preservação do patrimônio cultural, considerando a relação indissociável entre cultura e sustentabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Governança. Política. Cooperação Científica. Patrimônio Cultural. Patrimônio Natural.

INTRODUÇÃO

Há uma preocupação considerável hoje sobre a capacidade de nossa atual infraestrutura científica, intelectual e governamental para responder às questões decorrentes do princípio da sustentabilidade por meio de uma política de cooperação internacional, regional e local. O conceito de desenvolvimento sustentável não pode ser entendido considerando apenas o eixo da sustentabilidade ambiental, mas sim como resultado das relações necessárias ao fortalecimento de modos de vida sustentáveis, cidades inteligentes e sistemas políticos, educacionais e científicos que assegurem a qualidade de vida de cada cidadão do planeta. Compreendemos como qualidade de vida de um povo, a garantia de sua saúde física e emocional, sua liberdade, sua capacidade de existir plenamente a partir de sua própria identidade, estando todos esses temas profundamente ligados ao pleno exercício da cidadania, da cultura e da memória, em que o direito ao trabalho e às condições materiais proporcionadas por ele geram uma sociedade mais justa e um indivíduo mais completo (Sen, 2010).

Qual é o papel do patrimônio cultural no âmbito da Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável⁵? Nas discussões e documentos produzidos na *International Conference on Sustainable Cities*, realizada em Hangzhou-China (UNESCO, 2015), fica claro o consenso de que a cultura constitui um investimento essencial no futuro do mundo e é

uma condição para processos de globalização bem sucedidos que levem em consideração também o princípio da diversidade cultural.

Culture is a key tool for promoting sustainable urban development, by preserving the urban identity and the environment, attracting activities and visitors, fostering the development of the creative economy and of the quality of life. This is why, in consideration of the main entry points for culture in the 2030 Agenda for Sustainable Development, UNESCO has launched the elaboration of a Global Report on Culture and Sustainable Urban Development.⁶ (UNESCO, 2016, p. 2).

Avanços recentes no campo de ciências aplicadas mostram que os campos poli-inter-transdisciplinares estão mais aptos a enfrentar as questões da atualidade, principalmente no campo da sustentabilidade. Diversas discussões relacionadas à introdução de novos parâmetros de avaliação e gestão de museus, monumentos e sítios; a expansão do suporte científico e tecnológico da Ciência da Conservação (Heritage; Golfomitsou, 2015) a revolução do sistema de informação oriundo de novas tecnologias de comunicação e de análise de big data; as mudanças no quadro geopolítico global; e o processo de repensar as cidades como um organismo integrado que envolve planejamento econômico promoveram uma transformação profunda no debate internacional sobre o papel do patrimônio cultural.

A Agenda Internacional da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), chamada “Objetivos de Desenvolvimento Sustentável” (ODS) reflete essas mudanças: em setembro de 2015, na 70ª Sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas, chefes de Estado, líderes de Governo, representantes de alto nível da Organização das Nações Unidas (ONU) e a sociedade civil adotaram os “Objetivos de Desenvolvimento Sustentável”. Esse projeto representa uma agenda global de desenvolvimento sustentável descrita como:

This Agenda is a plan of action for people, planet and prosperity. It also seeks to strengthen universal peace in larger freedom. We recognize that eradicating poverty in all its forms and dimensions, including extreme poverty, is the greatest global challenge and an indispensable requirement for sustainable development.⁷ (ONU, 2015, p. 1).

Posteriormente, os “Objetivos de Desenvolvimento Sustentável para a Cultura na Agenda 2030” colocam a cultura no centro das políticas de desenvolvimento.

The relevance of culture to the 2030 Agenda is paramount. No development is sustainable without considering culture. The 2030 Agenda has opened up new avenues to integrate culture into policies for social and economic inclusion and environmental sustainability with innovative solutions that are state-owned.

This means harnessing the power of culture to envisage and shape a more inclusive, just and equitable world. Culture, as a resource and a transversal tool, is crucial to achieving this transformative vision.⁸ (UNESCO, 2019, p. 3).

Para compreender o *modus operandi* de organizações internacionais como ONU e UNESCO, é importante observar que a noção de “engajamento” é uma forma de conceber relações internacionais que valorizam a ideia de um patrimônio cultural compartilhado (Sewell, 1975).

Considerando a atualidade do tema redes de cooperação, ciência, cultura e desenvolvimento sustentável, este artigo discute a constituição da área da Ciência do Patrimônio e a formação das instituições de cooperação intelectual/científica como importantes campos e ambientes de compartilhamento de ideias, tecnologias, metodologias, recursos humanos e de infraestruturas para o alcance dos ODS no âmbito da ONU referentes à Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável.

O desenvolvimento voltado para a sustentabilidade do meio ambiente natural e cultural não pode ser conduzido no vácuo político ou sem a inclusão do valor do patrimônio cultural. Decisões sobre princípios legais, alocação de recursos, planejamento de cidades e conservação da natureza em um contexto internacional implicam considerações políticas construídas por meio da reflexão e do acesso ao conhecimento e aos recursos financeiros.

O aumento do apoio político para a conservação e preservação do patrimônio natural e cultural dependerá de uma consciência pública de suas necessidades. Os profissionais acadêmicos e científicos que atuam na área e a efetiva ação política de órgãos governamentais, não governamentais e intergovernamentais são responsáveis pela preservação do patrimônio cultural. Consequentemente, nesse contexto, a pesquisa, a formação e o reconhecimento social no campo da Preservação do Patrimônio Cultural foram demandados e lentamente construídos no século XX; e a partir de agora precisam de redes integradas, transdisciplinares e multifuncionais baseadas em Institutos de Cooperação Internacional.

A preservação do patrimônio natural e cultural e a sua interpretação são desafios globais para a ciência e a sociedade humana em geral. Desde 1999, a Comissão Europeia tem financiado continuamente o acesso a infraestruturas de pesquisa que contribuem para o estudo, conservação e restauração do patrimônio⁹. Esse esforço estruturado levou a comunidade da Ciência do Patrimônio a ser designada como uma “comunidade avançada” na Europa, e em 2001 propôs ao *European Strategy Forum on Research Infrastructures* (ESFRI¹⁰) a construção de uma rede de investigação europeia permanente concebida para servir no campo da Ciência do Patrimônio. Como resultado, o *European Research Infrastructure for Heritage Science* (E-RIHS) tornou-se um dos projetos incluídos no roteiro

do ESFRI. Desde então, a Ciência do Patrimônio foi considerada um domínio estratégico para o desenvolvimento sustentável na Europa. Outras iniciativas europeias também têm atuado nesse sentido, como a Convenção Europeia da Paisagem (2000), que supera os tradicionais cortes taxonômicos em bens culturais, e o conceito de “excepcionalidade” em favor de uma visão abrangente do habitat humano, um modelo de desenvolvimento baseado em vestígios pré-existentes.

Além do E-RHIS, outras redes de compartilhamento são aqui descritas: ANTECIPA, PHI e ISUF. Elas fazem parte do escopo de ação dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável e atuam fortemente no âmbito da formação, pesquisas e laboratórios, principalmente a partir do alinhamento dessas redes aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável.

Este artigo visa a discutir o conceito de Ciência do Patrimônio, seu papel em políticas sustentáveis no que diz respeito aos ODS, bem como apresentar essas instituições no campo dos estudos aplicados à preservação do patrimônio cultural, considerando a relação indissociável entre cultura e sustentabilidade.

PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

Desde a década de 1970, o conceito de sustentabilidade tem sido usado cada vez mais no sentido de sustentabilidade do patrimônio natural e cultural, o que coincide com a Convenção de 1972 sobre a Proteção do Patrimônio Mundial e Cultural e Natural, e envolve discussões sobre mudanças climáticas, ecologia e o impacto da industrialização e do crescimento urbano na natureza e na sociedade. Essa Convenção produziu uma perspectiva integrada do patrimônio para o benefício da sociedade e da natureza.

After the 1980s, the discussion of human sustainability (economic and social) has resulted in the most widely quoted definition of sustainability as a part of the concept of sustainable development, considering the impact of socio-economic unbalance towards nature, and vice versa. According to the “Brundtland Commission” of the United Nations, sustainable development is “development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs” (UN, 1987). Society and culture form a historical totality, such that the quest of freedom in society is inseparable from the quest of culture, as well as the economic balance of society. A lack or loss of freedom in society – in the political, economic, and legal structures within which a society lives – indicates a concomitant failure in cultural identity and social conditions of life.¹¹ (Froner, 2017, p. 212).

Além da questão da liberdade, somam-se também as desigualdades sociais e a pobreza, obstáculos para a plena realização da diversidade cultural e a manutenção das manifestações tradicionais.

A Ciência do Patrimônio é um campo do conhecimento científico interdisciplinar, que objetiva a preservação acurada do patrimônio e sua compreensão, e resulta em um impacto decisivo no desenvolvimento sustentável. Por meio da Ciência do Patrimônio, a pesquisa e a inovação, através de uma cultura de colaboração e inclusão, podem contribuir para o desenvolvimento sustentável global.

Sustainable cultural heritage can be seen as a technical and scientific approach to maintain the physical integrity of a cultural material property, as well as to ensure the expression and the memory of immaterial culture. In the first case, it depends on qualified personnel at all levels, and of the conservation science field to support the preservation of material culture, both movable and immovable. In both cases (material and immaterial culture), these actions require legal protection, training, and approach from the Heritage Science field. In this sense, the concept of sustainability of cultural heritage is attached to the management capability to support, over time, the material and immaterial protection by employing the use of advanced transdisciplinary knowledge. The memory tools such as records and inventory apply both immaterial and material culture, and require knowledge and creative ability to self-centered innovation. Sustainable management requires qualified

professionals to manage the cultural heritage and institutions from a scientific and technical basis.¹² (Froner, 2017, p.213).

Para além das instituições de memória — museus, arquivos e bibliotecas — ou do conceito de paisagem cultural, cabe apontar o contexto das cidades enquanto um contexto significativo onde os problemas de desenvolvimento sustentável se estabelecem. As cidades têm sido opção de moradia para grande parte da população mundial — segundo relatório da ONU, atualmente 55% da população mundial vive em áreas urbanas, e a expectativa é que essa proporção aumente para 70% até 2050 (ONU, 2019). Nesse contexto, torna-se indispensável agregar a dimensão urbana do patrimônio cultural, que explicita claramente as questões da apropriação do espaço urbano e do direito à sua fruição justa e universal, visto que as cidades se apresentam como lócus por excelência da concretização das relações socioeconômicas e culturais e também como produto dessas relações. Portanto, o desenvolvimento urbano sustentável depende fortemente de questões culturais, não só nas suas referências imobiliárias e centros históricos, mas também nas dimensões imateriais das expressões culturais dos diferentes grupos que compõem as cidades.

É importante notar também as especificidades que surgem com as diferentes escalas urbanas e realidades socioeconômicas enfrentadas. Uma

comunidade ribeirinha no Amazonas ou uma comunidade do sertão no Piauí pode ser considerada “urbana”? Uma aldeia caiçara — formada por pescadores do litoral paulista — ou uma aldeia pantaneira no Mato Grosso do Sul tem a mesma dinâmica de um centro urbano? Dentro dos próprios estados, isso muda quando você se aproxima de grandes áreas urbanas ou regiões com maior atividade econômica. O mesmo ocorre em diferentes regiões do mundo, como nas aldeias do interior da Europa que sofrem com a perda da população mais jovem para os grandes centros urbanos, e os “*pueblos*” da América Latina que deixam de existir. As diferentes formas pelas quais essas comunidades conseguem (ou não) absorver as rápidas mudanças e inovações tecnológicas, tão presentes no cotidiano atual, podem ser o diferencial na sobrevivência e preservação de sua cultura de forma sustentável. Isso não significa que as raízes devam ser perdidas ou mudadas, mas as possibilidades de apropriação contemporânea de sua cultura devem ser objeto de atenção plena.

CONTRIBUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL À AGENDA 2030 PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

Inúmeros esforços foram realizados para compartilhar a responsabilidade da cultura no desenvolvimento sustentável com a comunidade internacional. A partir de 2010, tem havido uma agenda internacional ativa

voltada para discutir a ideia de políticas culturais para o desenvolvimento sustentável, incluindo as principais autoridades, cientistas de áreas distintas e gestores de iniciativas privadas, como, por exemplo, o primeiro Fórum Mundial da Cultura, realizado em Bali, Indonésia (ONU, 2013); a Conferência Internacional de Hangzhou, intitulada *Culture: Key to Sustainable Development*, realizada em Hangzhou, China (ONU, 2015); a *Annual Ministerial Review of the Economic and Social Council*, realizada em Genebra, Suíça (ONU, 2013); o Fórum Mundial da UNESCO sobre Cultura e Indústrias Culturais (UNESCO, 2014); a Resolução sobre Cultura e Desenvolvimento Sustentável (UNESCO, 2014b); a Resolução *Policy Document for the Integration of a Sustainable Development Perspective into the Processes of the World Heritage Convention* (UNESCO, 2015); e *Recommendations of the International Expert Meeting on cultural heritage and disaster resilient communities*, realizado em Tóquio (UNESCO, ICCROM, ACA, NICH, 2015). Além desses encontros, e muitas vezes resultantes deles, diversas cartas patrimoniais também produziram recomendações significativas, como a Declaração de Amsterdam (1975), a Recomendação de Nairóbi (1976), a Carta de Washington (1987), a Declaração de Xi’an sobre a Conservação do Enquadramento de Estruturas, Sítios e Áreas Patrimoniais (2005), os Princípios de La Valletta para a Proteção e Gestão de Cidades Históricas e Complexos Urbanos (2011) e as Orientações Gerais a ter em consideração nos Planos

de Gestão de Cidades Históricas na “Iberoamérica” (2013), reunidas e disponibilizadas pelo ICOMOS³.

Como a Ciência do Patrimônio poderia contribuir para a Agenda 2030 — Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU (ONU, 2015)?

OBJETIVO 1 | **ACABAR COM A POBREZA EM TODAS AS SUAS FORMAS, EM TODOS OS LUGARES**

A pobreza é um conceito relativo ou universal? Diferentes modos de vida devem ser considerados ao abordar o conceito de pobreza. Os modos de vida nômades e as sociedades isoladas que vivem com condições mínimas de posse material não são necessariamente pobres. A pobreza deve estar associada à falta de alimentação e saúde, bem como às condições precárias geradas pelos processos de invasão e expulsão territorial que privam os indivíduos e a comunidade de sua capacidade de manter seu modo de vida tradicional, liberdade e voz. É responsabilidade de cada governo criar políticas de apoio à manutenção das comunidades tradicionais. Os estudos sobre cultura imaterial podem contribuir para a compreensão dos diferentes modos de vida de grupos étnicos, como quilombolas — comunidades negras isoladas descendentes de escravos — e indígenas, bem como estudos sobre direitos legais relacionados ao patrimônio cultural. É responsabilidade da comunidade internacional garantir os direitos dos diferentes tipos de cultura. Redes locais e internacionais podem monitorar e

denunciar ações e políticas que causam a destruição das condições de vida dessas comunidades, como as recentes invasões de terras indígenas no Brasil (Lopes, 2019).

OBJETIVO 2 | **ACABAR COM A FOME, ALCANÇAR A SEGURANÇA ALIMENTAR E MELHORIA DA NUTRIÇÃO E PROMOVER AGRICULTURA SUSTENTÁVEL**

Os meios de produção ligados à agricultura familiar — desde os saberes passados de geração em geração aos meios físicos gerados por essa cultura nas suas várias escalas (mobiliário, bens integrados, arquitetura e ocupação territorial) — são elementos que constituem o desenho da paisagem cultural local. A utilização de conceitos, tecnologias e potencialidades de inovação presentes na cadeia transdisciplinar das Ciências do Patrimônio e a sua consequente rede de apoio podem potencializar a manutenção do homem no campo, ajudando as comunidades locais a retomarem seu vínculo com valores e significados de seu próprio panorama produtivo agrícola e cultural. A partir desse autorreconhecimento, são diversas as possibilidades de desenvolvimento local sustentável, que vão desde o avanço da alta/baixa tecnologia na cadeia produtiva da pequena agricultura ao turismo cultural e à criação de Museus Territoriais em busca de formas efetivas de sustentabilidade econômica local. Como museus territoriais, museus de bairro e museus locais podem integrar comunidades e se tornar

espaços de voz e audição? Como as comunidades que adotam práticas sustentáveis e atuam como protetoras do meio ambiente podem ser vistas e, portanto, protegidas pela sociedade civil? Em 2018, a Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO) publicou dois textos importantes sobre a comunidade mundial de proteção florestal: *Climate change for forest policy-makers: An approach for integrating climate change into national forest policy in support of sustainable forest management* (FAO, 2018a); *The State of the World's Forests: Forest pathways to sustainable development* (FAO, 2018b). Esses estudos são fundamentais para orientar a integração do museu com sua comunidade.

OBJETIVO 3 | ASSEGURAR UMA VIDA SAUDÁVEL E PROMOVER O BEM-ESTAR PARA TODOS, EM TODAS AS IDADES

Existe vida saudável e bem-estar sem cultura, identidade ou memória? O patrimônio cultural coletivo e a cultura da memória pessoal são essenciais para definir a forma como existimos em sociedade. A valorização da própria identidade e o sentimento de pertencimento são fundamentais para a qualidade das relações interpessoais. A qualidade de vida está diretamente associada ao respeito e proteção às diferenças e à manutenção do patrimônio cultural (ICCROM, s.d.).

OBJETIVO 4 | ASSEGURAR A EDUCAÇÃO INCLUSIVA, EQUITATIVA E DE QUALIDADE E PROMOVER OPORTUNIDADES DE APRENDIZAGEM AO LONGO DA VIDA PARA TODOS

A capacitação no campo da proteção do patrimônio cultural, incluindo a formação em diferentes níveis, é uma forma de integrar e preparar as comunidades para enfrentar seus próprios desafios. Na Colômbia, o Ministério da Cultura lançou o *Programa Vigías del Patrimonio Cultural*, investindo na formação de agentes locais, evitando a evasão de acervos arqueológicos e garantindo renda básica para a população local, além de resgatar a autoestima pela valorização da cultura local, sua história e memória (Mejía, s.d.).

OBJETIVO 5 | ALCANÇAR A IGUALDADE DE GÊNERO E EMPODERAR TODAS AS MULHERES E MENINAS

Em diferentes contextos, as mulheres são guardiãs das culturas locais, e seu papel como artesãs, curandeiras e contadoras de histórias mantém a identidade cultural e a memória vivas. Como agentes multiplicadores, elas transmitem a herança étnico-cultural de geração em geração. É fundamental valorizar o papel social da mulher, considerando a importância do setor da economia criativa nas diferentes comunidades e o significado da transmissão dos saberes tradicionais na construção do tecido social. A força das culturas tradicionais

COOPERAÇÃO E CONJUNTURA

através das cooperativas, associações e redes de intercâmbio demarcam a ação das mulheres e a necessidade de valorizar as diferentes formas de trabalho feminino inclusivo e participativo.

OBJETIVO 6 | **ASSEGURAR A DISPONIBILIDADE E GESTÃO SUSTENTÁVEL DA ÁGUA E SANEAMENTO PARA TODOS**

A gestão sustentável da água depende da maior conscientização alcançada por meio da educação. Museus de história natural, museus de bairro e museus de território podem desempenhar um papel formativo para o público. Da mesma forma, diferentes instituições culturais podem realizar campanhas voltadas para o uso consciente da água e em relação aos direitos dos cidadãos em relação ao saneamento básico, além de promover debates e estimular pesquisas na área de energias renováveis.

OBJETIVO 7 | **ASSEGURAR O ACESSO CONFIÁVEL, SUSTENTÁVEL, MODERNO E A PREÇO ACESSÍVEL À ENERGIA PARA TODOS**

As instituições de memória — como museus, arquivos e bibliotecas — auxiliam na construção de processos de conhecimento e afetam a forma como o público entende a sustentabilidade e a demanda por garantir o acesso à energia sustentável e cientificamente confiável para todos.

OBJETIVO 8 | **PROMOVER O CRESCIMENTO ECONÔMICO SUSTENTADO, INCLUSIVO E SUSTENTÁVEL, EMPREGO PLENO E PRODUTIVO E TRABALHO DECENTE PARA TODOS**

Instituições culturais, como ICCROM, ICOM e ICOMOS defendem a conservação do patrimônio cultural como meio de apoiar e promover o turismo sustentável, especialmente por meio de suas atividades do Patrimônio Mundial, bem como a criação de empregos e a promoção do artesanato local e produtos culturais. Em 7 de setembro de 2019, a 34ª Assembleia Geral do ICOM, realizada em Kyoto, Japão, aprovou a resolução *On sustainability and the implementation of Agenda 2030, Transforming our World*. “This resolution recognizes that all museums have a role to play in shaping and creating a sustainable future through our various programs, partnerships and operations”¹⁴ (ICOM, 2019).

OBJETIVO 9 | **CONSTRUIR INFRAESTRUTURAS RESILIENTES, PROMOVER A INDUSTRIALIZAÇÃO INCLUSIVA E SUSTENTÁVEL E FOMENTAR A INOVAÇÃO**

A ciência do patrimônio faz parte de uma cadeia de inovação única que inclui órgãos públicos, organizações independentes e também indivíduos que são parte integrante da indústria do patrimônio. O campo aborda diretamente quatro setores específicos: (i) indústria da construção, que inclui setores

significativos de conservação de edifícios (que promove a sustentabilidade por meio da manutenção, uso e reutilização de edifícios), arqueologia comercial, bem como desenvolvimento; essa indústria foi sensibilizada para o patrimônio por meio de planos nacionais de proteção do patrimônio, portanto, existem estruturas de políticas para o envolvimento; (ii) indústria criativa e digital, que muitas vezes requer serviços de Ciência do Patrimônio em relação à digitalização e ao fornecimento de dados e serviços digitais, bem como acesso a paisagens históricas, locais e centros urbanos, por exemplo, para a indústria de mídia; (iii) os serviços de conservação, incluindo instrumentação, são parte integrante da cadeia de inovação, levando à conservação do patrimônio como um recurso, o que requer uma abordagem sustentável que já levou a grandes avanços na conservação verde, ou seja, conservação ambientalmente sustentável. Cabe destacar, por exemplo, que as opções de gerenciamento ambiental de coleções utilizando sistemas ativos de climatização tem grande impacto sobre o consumo e eficiência energética dos edifícios e cidades. (iv) turismo, como forma de exploração direta do patrimônio com seus serviços diretos e indiretos. Esses são campos altamente dinâmicos e inovadores que requerem uma abordagem sustentável para a exploração de recursos, que é onde existe um lugar único para o patrimônio desenvolver modelos sustentáveis de engajamento, criação de valor e criação de empregos. A utilização de métodos não destrutivos de investigação e análise do patrimônio

edificado surgiu como uma grande possibilidade de sustentar uma compreensão real da situação física atual dos monumentos, sendo um fator de grande valor nas fases de diagnóstico e projetos integrados em diferentes áreas de interesse, como arquitetura, conservação e engenharia. O conhecimento gerado por essa cadeia de conhecimento pode, portanto, subsidiar as intervenções de adaptação, conservação e renovação de edifícios de forma mais precisa e com custos mais acessíveis, principalmente os bens de interesse sociocultural, mas não apenas a eles. A visão integrada e transdisciplinar da Ciência da Conservação, nesse sentido, é capaz de incorporar tecnologia e inovação à cultura e ao conhecimento vinculado à cadeia da construção local (principalmente a utilização de materiais, métodos ou sistemas tradicionais de construção), auxiliando no desenvolvimento sustentável da indústria e no conhecimento local, incluindo o desenvolvimento de novos produtos vinculados a esse setor.

OBJETIVO 10 | **REDUZIR A DESIGUALDADE DENTRO DOS PAÍSES E ENTRE ELES**

A redução da desigualdade entre os países requer um movimento global, inclusive em relação à representatividade da Lista do Patrimônio Mundial definida pelo Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO (UNESCO-WHC, 2020). Trinta e três países no mundo não têm propriedade registrada. Eles representam 17%

das regiões sem representantes na Lista do Patrimônio Mundial. Relativamente aos dezesseis “Territórios Não Autônomos”, apenas dois locais têm bens culturais inscritos na lista — Cidade Histórica de São Jorge e Fortificações Relacionadas, em Bermudas (propriedade do Reino Unido), e Lagoas de Nova Caledônia (propriedade da França). O que isso significa? Esses lugares não têm recursos culturais ou naturais ou não têm voz? O presente compromete o futuro em áreas de pobreza e violência. As distinções étnicas e culturais motivam conflitos e, conseqüentemente, promovem o apagamento e a destruição da identidade. No entanto, as identidades de grupo podem ser potencialmente usadas para fornecer a base para a promoção da reconstrução. Ásia, África e Oceania são as maiores regiões vulneráveis que têm concentrado o debate internacional sobre “sustentabilidade” e “resiliência”. Muitos deles são herdeiros do passado colonial, incluindo o preconceito e as privações dele decorrentes. Se pretendemos reduzir a desigualdade entre os países, precisamos fortalecer a visibilidade de seu patrimônio cultural.

OBJETIVO 11 | **TORNAR AS CIDADES E OS ASSENTAMENTOS HUMANOS INCLUSIVOS, SEGUROS, RESILIENTES E SUSTENTÁVEIS**

A ciência do patrimônio é um fator-chave na salvaguarda do patrimônio cultural e natural do mundo. A ciência é uma parte integrante dos currículos

de conservação. O investimento na investigação científica do patrimônio está a aumentar a nível nacional e cada vez mais a nível internacional, como a União Europeia (UE) ou o Banco Mundial. Um dos maiores desafios da Ciência do Patrimônio é trabalhar para o desenvolvimento de comunidades resilientes, particularmente em ambientes de risco, estudando como as culturas do passado se adaptaram a esses riscos e propondo soluções para o futuro. O patrimônio cultural está sempre inserido no ambiente natural mais amplo, e não há senão uma linha tênue entre paisagens culturais e paisagens naturais, portanto, a gestão sustentável de ambientes culturais está perfeitamente ligada à gestão sustentável de ambientes naturais. Além disso, a gestão de ambientes internos em instituições coletoras tem conduzido à transformação do ambiente construído onde maiores benefícios podem ser obtidos em relação à eficiência energética e às emissões de CO₂. Existem muitos estudos de caso para provar como a gestão do patrimônio cultural promoveu, e de fato conduziu, o uso sustentável e resiliente dos recursos. A resiliência do patrimônio às mudanças climáticas e a resiliência a desastres estão em um tópico de pesquisa que só pode ser realizado por especialistas na área de Ciências do Patrimônio. Em termos de aspectos urbanísticos, cidades como Florença são excelentes exemplos. Ali a inundaçãõ de 1966 criou um impulso decisivo para o nascimento da conservação e restauração modernas que forneceram a base para o

desenvolvimento da Ciência do Patrimônio. Uma base cultural para o planejamento urbano não só contribuiria para um desenvolvimento mais sustentável das cidades, mas também apontaria para um diálogo mais próximo com as preexistências, evitando o desperdício e aproveitando melhor o patrimônio edificado, além de incorporar a diversidade cultural na apropriação do espaço coletivo, no seu reconhecimento identitário pelos diferentes grupos e, conseqüentemente, pela inclusão e pelo direito à cidade. Especificamente sobre as preexistências, é comum encontrar nos centros históricos um grande número de edifícios de interesse sociocultural, incluindo as áreas envolvidas, em situações de abandono, subutilização ou ocupação desordenada e arriscada. Uma política pública de apoio ao conhecimento da situação atual desses bens, baseada nas evidências técnicas e científicas desenvolvidas na cadeia da Ciência da Conservação, pode trazer de imediato soluções de segurança física e cultural para as comunidades envolvidas, aliadas à melhoria da qualidade de vida da população em risco. Isso, com o devido cuidado em manter os elementos construídos de importância e interesse das próprias comunidades, em valores economicamente viáveis, possibilitando a reinserção desses bens e pessoas na dinâmica urbana. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento desse tipo de solução integrada pode ser aplicado em outra área de grande preocupação e risco: a

autoconstrução, que inclui favelas e alguns tipos de ocupação. Ao tratar a Ciência da Conservação como uma grande cadeia de inovação e atuação, composta por uma rede de participantes públicos e privados, muitos deles vinculados à cadeia técnico-científica de universidades e laboratórios de pesquisa de ponta, uma das grandes possibilidades de atuação, em ambos os casos, encontra-se na execução de ações de assistência técnica de apoio às comunidades, a partir da realocação de equipes, equipamentos e valores. Combinando a implementação de métodos e técnicas não destrutivas para compreender a preexistência específica de cada comunidade à difusão e formação de pessoal para desenvolver formas contemporâneas de utilização de sistemas construtivos tradicionais e materiais locais, a rede pode contribuir de forma realmente eficaz na construção de edifícios sustentáveis e resilientes.

OBJETIVO 12 | **ASSEGURAR PADRÕES DE PRODUÇÃO E DE CONSUMO SUSTENTÁVEIS**

Por meio do turismo sustentável e do uso do patrimônio como recurso, essa meta secundária está intimamente ligada ao Objetivo de Desenvolvimento Sustentável 8.9. O uso sustentável do patrimônio cultural deve levar em consideração os aspectos econômicos, sociais e ambientais que têm impacto

na subsistência das comunidades locais, na preservação do artesanato e do patrimônio imaterial e nas práticas que fazem parte do turismo sustentável. A Ciência do Patrimônio contribui para a compreensão de como a transferência eficaz da produção entre gerações pode ser alcançada de forma sustentável. O turismo cultural administrado de maneira adequada respeita o equilíbrio do patrimônio e seus ambientes sociais e naturais. Somente assim, as comunidades locais podem tirar proveito dos recursos do patrimônio cultural disponíveis, de modo que um equilíbrio entre o uso e a conservação possa ser alcançado. No âmbito da ciência do patrimônio a abordagem transdisciplinar de rotinas e protocolos de documentação pode envolver operações de digitalização e prototipagem tridimensionais com produção de réplicas de escalas diversas, para diminuir a pressão sobre o original não renovável. Através de exemplos como esse, as tecnologias do patrimônio contribuem para o aumento do emprego a nível regional e local, contribuindo fortemente para o desenvolvimento da economia baseada no conhecimento. Como exemplo, a pequena vila de Belmonte (Portugal) aproveitou o fato de quem descobriu o Brasil ter raízes na vila, que serviu de inspiração para a criação do Museu de Exploração Marítima, agora atraindo visitantes e oferecendo uma demanda por locais de artesanato tradicional, restaurantes e alojamento.

OBJETIVO 13 | **TOMAR MEDIDAS URGENTES PARA COMBATER A MUDANÇA CLIMÁTICA E SEUS IMPACTOS**

A Ciência do Patrimônio apoia o desenvolvimento (i) da resiliência de estruturas históricas e centros históricos urbanos às mudanças climáticas e, ao estudar as adaptações anteriores, pode informar políticas e desenvolver práticas de construção que podem beneficiar as comunidades locais em níveis muito práticos; (ii) através da exploração de como a migração social afeta o que é percebido como patrimônio, promovemos o desenvolvimento da identidade à medida que a migração social segue as mudanças climáticas e tornamos as sociedades mais resilientes; (iii) por meio de soluções técnicas para monitoramento e identificação precoce de perigos, por exemplo. Usando tecnologias de satélite e sensores, a Ciência do Patrimônio contribui substancialmente para a resiliência do patrimônio cultural e das comunidades que vivem com o patrimônio cultural em zonas de risco. Esse objetivo está estreitamente alinhado com o ODS11, no entanto, existem campos específicos de especialização em Ciências do Patrimônio relacionadas à resposta do ambiente construído às mudanças climáticas e quais seriam os efeitos no futuro, como aumento (ou alteração) dos níveis de poluição, biodeterioração, risco de intemperismo, risco de erosão costeira etc. Todos esses riscos já foram mapeados, além do desenvolvimento de

políticas públicas e estudos de caso sobre como as mudanças climáticas podem impactar o patrimônio e os habitantes. Isso atesta o enorme potencial da Ciência do Patrimônio em contribuir para o ODS13.

**OBJETIVO 14 | CONSERVAÇÃO E USO SUSTENTÁVEL
DOS OCEANOS, DOS MARES E DOS RECURSOS
MARINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL**

As identidades locais representam o maior patrimônio do turismo, pois os viajantes buscam justamente o contato com culturas e expressões diferentes de seus lugares de origem. O artesanato, a gastronomia, a morfologia urbana, as edificações, entre tantas outras expressões específicas e particulares, são a garantia da atratividade turística e, para que existam, o patrimônio cultural de cada local deve ser respeitado e incentivado por meio de políticas públicas que sejam verdadeiros investimentos para os orçamentos locais e também para gerar empregos e renda para suas populações. Nesse sentido, devem ser previstas ações de Planejamento a nível Regional, incorporando ações de apoio à manutenção e ao desenvolvimento do conhecimento local, como os Museus Territoriais propostos por Hugues de Varrine (Varine, 2003), bem como a fixação da população no meio rural, com a criação de Parques Agrários capazes de conjugar a produção local com o turismo de forma sustentável e resiliente, apoiados numa melhor relação entre

consumo e produção alimentar a nível regional. Proteger, restaurar e promover o uso sustentável dos ecossistemas terrestres, manejar florestas de forma sustentável, combater a desertificação e interromper e reverter a degradação do solo e impedir a perda de biodiversidade são ações que dependem do envolvimento da comunidade a partir de uma consciência coletiva sobre a urgência da preservação ambiental. A cultura de preservação é fomentada pela educação. Museus, parques e patrimônio paisagístico são espaços fundamentais para a promoção dessa educação.

**OBJETIVO 15 | PROTEGER, RECUPERAR E PROMOVER
O USO SUSTENTÁVEL DOS ECOSISTEMAS
TERRESTRES, GERIR DE FORMA SUSTENTÁVEL AS
FLORESTAS, COMBATER A DESERTIFICAÇÃO, DETER
E REVERTER A DEGRADAÇÃO DA TERRA E DETER A
PERDA DE BIODIVERSIDADE**

A construção da paz depende do respeito pela diversidade. Sem valorizar o patrimônio cultural de diferentes comunidades, é impossível exercer a alteridade. Desde o início, a UNESCO está convencida do valor e da necessidade inerentes à diversidade cultural. Com referência à independência e integridade de seus Estados-Membros, sua Constituição aponta para a “diversidade fértil” das culturas do mundo. E a UNESCO, como promotora do processo de receptividade mútua entre os povos, tem como propósito contribuir para a

“solidariedade intelectual e moral” da humanidade, combatendo a ignorância e o preconceito e, assim, ajudando a construir as “defesas da paz na mente dos homens” (UNESCO, 1945). Esse projeto é tão relevante hoje como sempre, mesmo que a definição de cultura tenha se tornado muito mais ampla desde a Conferência Mundial de Políticas Culturais de 1982, na Cidade do México, abrangendo “the whole complex of distinctive spiritual, material, intellectual and emotional features that characterize a society or social group, not limited to the arts and letters, and including modes of life, the fundamental rights of the human being, value systems, traditions and beliefs”¹⁵ (UNESCO, 2009).

OBJETIVO 16 | PROMOVER SOCIEDADES PACÍFICAS E INCLUSIVAS PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL, PROPORCIONAR O ACESSO À JUSTIÇA PARA TODOS E CONSTRUIR INSTITUIÇÕES EFICAZES, RESPONSÁVEIS E INCLUSIVAS EM TODOS OS NÍVEIS

Em tempos de conflito, o tráfico de patrimônio é endêmico. A ciência do patrimônio fornece métodos de autenticação, proveniência, datação e documentação que são essenciais na luta pela devolução de bens patrimoniais roubados aos seus legítimos proprietários. Usando o rastreamento de estruturas por satélite ou o rastreamento de objetos individuais, o comércio ilícito pode ser revelado e levado à justiça com sucesso. Usando métodos avançados de imagem e reprodução, é

possível produzir réplicas quase reais de estruturas que foram destruídas em conflito e, assim, alcançar alguma reconciliação mesmo nos casos mais difíceis de luto pela perda de patrimônio. Além disso, o patrimônio cultural é fundamental para a cultura. Constitui um elo central entre os cidadãos e o seu ambiente social e é fundamental para compreender — e promover — a diversidade cultural e a cidadania global. O engajamento sustentável dos cidadãos com o patrimônio exige que nos comprometamos com muitos futuros possíveis e, portanto, exige reflexão social, econômica e ambiental. O último é importante, por exemplo, no estudo de coleções de história natural, bem como no estudo do diálogo entre paisagens naturais e culturais e edifícios, que promovem ideias de coexistência mutuamente reforçada da diversidade cultural e natural.

OBJETIVO 17 | FORTALECER OS MEIOS DE IMPLEMENTAÇÃO E REVITALIZAR A PARCERIA GLOBAL PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

O campo da Ciência do Patrimônio está em processo de desenvolvimento de uma infraestrutura de pesquisa global que apoiará a pesquisa científica para a compreensão e gestão do patrimônio cultural, onde quer que ele se encontre. Esse princípio apoia fundamentalmente o ODS17, pois ao apoiar a gestão do patrimônio sustentável regional e localmente, a Ciência do Patrimônio contribui

para comunidades mais fortes, bem como para o desenvolvimento de artesanato, manufatura e tecnologias, necessariamente usando matérias-primas e processos de origem local, apoiando assim o desenvolvimento local e o crescimento baseado no conhecimento. O patrimônio, como é definido localmente, independentemente da geografia, é única e uniformemente distribuído em todo o mundo, portanto, a Ciência do Patrimônio tem a capacidade de se tornar o único motor de uma parceria global revitalizada para o desenvolvimento sustentável. A capacitação em preservação do patrimônio sustentável, viabilizada por meio de um sistema global de cooperação científica, é uma das missões da infraestrutura de pesquisa global da Ciência do Patrimônio. O objetivo principal da formação é desenvolver conhecimentos de ponta, porém, dado que o patrimônio é local, esse conhecimento também tem de ser aplicável localmente para ser relevante. Seguindo essa estratégia, possibilitaremos o compartilhamento sustentável de conhecimento dentro das comunidades onde os princípios do desenvolvimento sustentável precisam ser promovidos e onde o patrimônio pode ser encontrado. Isso aumentará a cooperação Norte-Sul, Sul-Sul e triangular.

UMA INFRAESTRUTURA DE PESQUISA PARA A CIÊNCIA DO PATRIMÔNIO: A EXPERIÊNCIA DO PROJETO IPERION CH E A CONSTRUÇÃO DO E-RIHS NA EUROPA

A experiência da comunidade da Ciência do Patrimônio Europeu apresenta-se acumulada em quatro *Framework Projects* (FP) oferece há quase 20 anos serviço contínuo a esse domínio científico. O primeiro projeto com o objetivo de estruturar o panorama europeu da investigação patrimonial, a rede LabS-TECH¹⁶, foi lançado durante o FP5 sob a liderança da Universidade de Perugia e coordenação dos Professores Bruno Brunetti e Antonio Sgamellotti.. Depois disso, EuARTECH¹⁷, no FP6, foi a primeira tentativa de montar uma infraestrutura de pesquisa europeia no campo, juntando várias instituições proeminentes para conservação e restauração. Esse projeto introduziu o conceito inovador do MOLAB: acesso a um laboratório móvel onde os instrumentos se movem para o objeto — uma necessidade primordial para os trabalhos de pesquisa e análises de objetos patrimoniais. Também introduziu a possibilidade de os pesquisadores acessarem o acelerador de partículas AGLAE, estabelecendo a base da futura plataforma de acesso a laboratórios de grande escala, agora denominado FIXLAB. O segundo projeto de atividade de integração que se seguiu, CHARISMA¹⁸, quase duplicou os parceiros Eu-ARTECH para 22 instituições em 11 Estados-Membros da UE. Por meio de

um programa de acesso estruturado, CHARISMA apoiou o acesso de mais de 500 usuários, incluindo a nova plataforma de acesso a arquivos e acervos: ARCHLAB. O terceiro projeto consecutivo, IPERION CH (H2020-INFRAIA, 2014), estendeu a integração europeia a 24 parceiros em 13 países, e contou com a participação do Getty Conservation Institute dos EUA. O catálogo de serviços foi alargado a 19 prestadores de acesso, distribuídos nas três plataformas de acesso anteriores. IPERION CH (Integrated Platform for the European Research Infrastructure on Cultural Heritage) foi encerrado, em outubro de 2019. A continuidade deste modelo de redes se dá atualmente através do IPERION HS, o próximo passo evolutivo em direção ao E-RIHS. Mais do que um passo, IPERION HS (H2020-INFRAIA, 2019) é um salto, aproximando-se da dimensão futura esperada do E-RIHS: uma grande infraestrutura distribuída, envolvendo mais de 60 instituições de 22 países, organizadas em torno de seus nós nacionais, com 54 provedores de acesso. A parceria da IPERION HS não se limita à Europa, e atualmente inclui o Brasil, México e EUA. Os parceiros do IPERION HS são museus, institutos de conservação e pesquisa e universidades, que oferecem os melhores recursos disponíveis para a pesquisa em Ciências do Patrimônio atualmente.

Esse crescimento excepcional foi possível através de uma abordagem unificada às instalações europeias mais avançadas para a análise, interpretação, preservação, documentação e gestão de objetos

patrimoniais nos campos da história da arte, conservação, arqueologia e paleontologia.

A experiência de longo prazo acumulada nessa comunidade avançada de parceiros, como demonstrado por seu conhecimento e *know-how* inestimáveis, está agora fazendo a diferença em uma abordagem inovadora para a Ciência do Patrimônio: a cocriação de conhecimento. O E-RIHS promoverá de fato uma cultura de intercâmbio e cooperação na qual a contribuição de cada participante é reconhecida. Uma abordagem verdadeiramente interdisciplinar, em que responsabilidades iguais são atribuídas aos pesquisadores que acessam suas instalações e àqueles que as operam, é o caminho para alcançar a cocriação efetiva de novos conhecimentos científicos por meio da pesquisa do patrimônio cultural. A criação do E-RIHS, prevista para 2022, finalmente estabelecerá uma infraestrutura de pesquisa de referência no campo para apoiar a pesquisa em Ciências do Patrimônio por muitos anos. Resumindo e estendendo a experiência de parceria, o E-RIHS fornecerá serviços em quatro plataformas de acesso:

1. **ARCHLAB** (Arquivos): acesso a conhecimento especializado e informação científica organizada — incluindo imagens técnicas, dados analíticos e documentação de conservação — em conjuntos de dados de arquivos de prestigiados museus, galerias e instituições de investigação europeus;

2. **DIGILAB** (Dados e ferramentas digitais para a Ciência do Patrimônio): acesso virtual aos dados científicos relativos ao patrimônio tangível, tornando-os FAIR (*Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*). Inclui registros pesquisáveis de imagens multidimensionais, dados analíticos e documentação de grandes instituições acadêmicas, bem como de pesquisa e patrimônio;
3. **FIXLAB** (Instalações fixas): acesso a instalações de grande e média escala para investigações científicas sofisticadas em amostras ou objetos inteiros, revelando sua microestrutura e composição química, dando *insights* essenciais e inestimáveis em tecnologias históricas, materiais, fenômenos de alteração e degradação ou autenticidade;
4. **MOLAB** (Laboratórios Móveis): acesso a um impressionante conjunto de instrumentação analítica móvel avançada para medições não invasivas em objetos valiosos ou imóveis, sítios arqueológicos e monumentos históricos. O Laboratório Móvel permite que seus usuários implementem projetos diagnósticos multitécnicos complexos, permitindo as investigações *in situ* mais eficazes.

O E-RIHS será uma infraestrutura de pesquisa (RI) com sede na Europa, operando sob a legislação europeia com a forma legal de um consórcio intergovernamental. No entanto, o potencial papel

global do E-RIHS está em discussão no GSO (GSO Progress Report, 2017) Grupo de Altos Funcionários em Infraestruturas de Pesquisa Global, desde 2014. O agrupamento de instalações de Ciências do Patrimônio Europeu, resultando na construção do E-RIHS, criará a espinha dorsal de uma organização altamente coordenada, capaz de manter uma posição de destaque em nível global. Em vista disso, o projeto E-RIHS estabeleceu um acordo de cooperação com a organização intergovernamental ICCROM para colaborar em outras áreas, como compartilhamento de dados, treinamento e capacitação, e aumentar a visibilidade e o impacto da pesquisa patrimonial em nível global. O consórcio também coopera com a AIEA¹⁹ o uso de técnicas nucleares para o patrimônio.

Materiais e métodos devem ser descritos com detalhes suficientes para permitir que outros repliquem e construam sobre os resultados publicados. Deve-se observar que a publicação de seu manuscrito implica disponibilizar aos leitores todos os materiais, dados, códigos de computador e protocolos associados à publicação. Devem ser divulgadas na fase de envio quaisquer restrições à disponibilidade de materiais ou informações. Novos métodos e protocolos devem ser descritos em detalhes, enquanto métodos bem estabelecidos podem ser brevemente descritos e citados de forma adequada.

Manuscritos de pesquisa relatando grandes conjuntos de dados que são depositados em um banco de dados disponível publicamente devem

especificar onde os dados foram depositados e fornecer os números de acesso relevantes. Se os números de acesso ainda não foram obtidos no momento do envio, eles devem ser fornecidos durante a revisão, antes da publicação.

Os estudos de intervenção envolvendo animais ou humanos, e outros estudos que requerem aprovação ética, devem listar a autoridade que forneceu a aprovação e o código de aprovação ética correspondente.

UMA PESQUISA BRASILEIRA EM CIÊNCIA DO PATRIMÔNIO: FORMAÇÃO DE REDES NO BRASIL – OS OBJETIVOS DA ANTECIPA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO E O PAPEL DO LACICOR-CECOR-UFMG NA FORMAÇÃO DE PESSOAL

A investigação no campo transdisciplinar da Ciência do Patrimônio possui muitas conexões com a Ciência da Sustentabilidade, tendo um impacto considerável na melhoria do conhecimento sobre os aspectos materiais e imateriais do Patrimônio Cultural, com efeitos sobre questões de sustentabilidade ambiental, social e econômica, como educação, acesso e engajamento público, indústria cultural e turismo cultural.

Um núcleo inicial de rede de pesquisa em Ciências do Patrimônio foi construído no Brasil no final da década de 1970, principalmente sob a liderança de

grupos de pesquisa localizados em Minas Gerais e Bahia, e envolvendo a capacitação profissional de engenheiros civis, arquitetos, conservadores e especialistas em museus. Duas universidades tiveram papel importante nesse processo como pioneiras: a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a criação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR), e a Universidade Federal da Bahia (UFBA), com a criação do Curso de Especialização de Conservação-Restauração de Monumentos e Sítios Históricos (CECRE). Os cursos do CECOR de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais têm desempenhado um papel vital na promoção da qualificação profissional de conservadores-restauradores no Brasil e na América Latina. Os cursos foram oferecidos no período de 1978 a 2006, com duração de um ano, até 1987, e posteriormente com duração de dois anos, até 2006, quando foi oferecida a última edição. A partir de 2008, a UFMG inaugurou o curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. O curso tem duração de quatro anos e aceita 30 alunos por ano, com uma entrada. A oferta do curso de graduação na UFMG possibilitou a formação de um grupo de 27 professores, dos quais 25 com título de doutorado. Nesse contexto, o Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) tem desempenhado um papel vital na formação de cientistas, conservadores, arquitetos, historiadores, museólogos, engenheiros civis e mecânicos, principalmente a

partir de 1996, quando o coordenador do laboratório apresentou sua tese de doutorado, após dois anos de bolsa no Getty Conservation Institute, em Los Angeles (1992-1994).

RECICOR — REDE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA PARA A CONSERVAÇÃO INTEGRADA DE BENS CULTURAIS (2001-2004)

Firmado por meio de edital do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), este foi um projeto de alta relevância para o campo da ciência e tecnologia aplicado ao estudo e preservação de bens culturais no Brasil. A Rede de Ciências e Tecnologia para a Conservação Integrada de Bens Culturais (RECICOR) foi criada a partir de um programa especialmente lançado pelo Conselho Nacional de Pesquisa voltado ao desenvolvido de redes colaborativas de estudo direcionadas para a área de conservação-restauração de bens culturais.

De todos os 18 projetos aprovados pelo CNPq em 2001, resultaram as seguintes redes nacionais: 1) Materiais e Estruturas (Coordenador: Prof. Mário Mendonça — UFBA): seis projetos principalmente relacionados a materiais (metais) e estruturas (argamassas e estruturas de edificações); 2) Biodegradação (Coordenador: Prof. Carlos Schaeffer — UFV): três projetos relacionados a agentes biológicos de deterioração (fungos, algas, líquens e térmitas); 3)

Processos e Técnicas de Avaliação e Intervenção em Bens Culturais — posteriormente denominada, por unanimidade do grupo, Rede RECICOR (Coordenador: Prof. Luiz A C Souza — UFMG; Subcoordenador: Prof. Adilson Costa — UFOP): nove projetos com linhas de ação semelhantes, desde aplicações específicas como técnicas analíticas e de limpeza até propostas mais amplas e integradas, envolvendo uma abordagem interdisciplinar e voltadas para a integração entre problemas relacionados à arquitetura e coleções. Trata-se de projeto de grande amplitude em termos de logística de grupos em colaboração.

Dentre os resultados mais relevantes relativos ao desenvolvimento desse projeto, elencamos aqui aqueles descritos no relatório enviado ao CNPq pelo Coordenador da Rede RECICOR:

- Avanço conceitual no entendimento do papel do cientista na conservação: a integração entre trabalhos desenvolvidos por conservadores-restauradores, engenheiros, arquitetos, cientistas da computação, além dos profissionais de ciências exatas foi efetivamente alcançada e consolidada através dos trabalhos de iniciação científica, mestrado e doutorado. Trata-se de resultado muito importante para o futuro da conservação-restauração no Brasil, pois ciência e tecnologia são fatores fundamentais para o sucesso das atividades

de conservação-restauração, o que tem sido amplamente demonstrado pelos trabalhos desenvolvidos na Rede RECICOR;

- Avanços metodológicos em Ciências e Tecnologia para a Conservação-Restauração: os projetos executados e aqueles ainda em andamento focalizam na adaptação de técnicas avançadas de uso mais tradicional em áreas, tais como conforto ambiental, engenharia térmica, engenharia de materiais da construção, engenharia elétrica, ciência da computação e química, para a utilização em métodos de diagnóstico e intervenção em conservação-restauração de bens culturais. A integração de “ferramentas”, conforme descrito acima nos trabalhos de conservação-restauração de bens culturais, contribui inequivocamente para a melhoria da qualidade e permanência dos trabalhos executados na área;
- Treinamento de pessoal, a vários níveis, com base na interdisciplinaridade;
- Visão holística da conservação-restauração de Bens Culturais: trata-se da proposta conceitual da formação da Rede RECICOR, na qual a integração entre os diversos profissionais de ciências, engenharia, arquitetura e conservação-restauração proporciona a quebra das barreiras normalmente encontradas nesta área,

que tendem a minimizar as questões com a divisão em bens móveis e imóveis. Da forma como vimos trabalhando na Rede, a abrangência das questões vai desde os problemas vinculados a objetos e coleções até aquelas vinculadas à arquitetura e urbanismo.

Na UFMG, diversos alunos de pós-graduação foram diretamente beneficiados pela execução do projeto, além do fato de que vários dos instrumentos que atualmente compõem a infraestrutura do LACICOR foram adquiridos através do projeto RECICOR. Trata-se de projeto de grande amplitude, quantidade e qualidade de resultados, que apresentou impacto decisivo sobre a rede de laboratórios e profissionais que atuam em ciência, tecnologia e inovação aplicados ao estudo e preservação do patrimônio cultural.

Cabe ainda ressaltar que a combinação de recursos do projeto RECICOR com recursos levantados junto ao Fundo de Direitos Difusos do Ministério da Justiça veio a contribuir diretamente para a fundação de um novo laboratório no CECOR, parceiro do LACICOR, denominado Laboratório de Documentação Científica por Imagem (iLAB), do qual sou Coordenador Adjunto, e fundador, juntamente com os professores Paulo Baptista e Alexandre Leão, ambos do Departamento de Fotografia, Teatro, e Cinema, da Escola de Belas Artes da UFMG.

**RESTAURA-BR — REDE NACIONAL DE CIÊNCIA E
TECNOLOGIA PARA A CONSERVAÇÃO DE BENS
CULTURAIS (2004-2009)**

Firmado por meio de um convênio com a Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), uma empresa pública brasileira de fomento à ciência, tecnologia e inovação em empresas, universidades, institutos tecnológicos e outras instituições públicas ou privadas, vinculada ao Ministério da Ciência e Tecnologia e Inovação, o projeto Rede Nacional de Ciência e Tecnologia para a Conservação de Bens Culturais (Restaura-BR) estabeleceu uma rede brasileira de pesquisa e desenvolvimento de infraestrutura para ciência e tecnologia na conservação de bens culturais, formada pela UFMG, UFV e UFBA, e desenvolveu atividades entre 2004 e 2009.

O projeto pode ser considerado uma atividade resultante e de continuidade de projeto de rede financiado pelo CNPq de 2001 a 2004, através do financiamento da Rede RECICOR, coordenada pelo LACICOR, da Escola de Belas Artes da UFMG. O projeto focou no investimento da FINEP em infraestrutura para ciência e tecnologia para a conservação de bens culturais, através do suporte à continuidade de trabalhos dessa natureza no âmbito da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Federal de Viçosa (UFV), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), além do investimento direto na formação e consolidação do Centro de Estudos e Restauo do Patrimônio

(CERPO), em Olinda, Pernambuco, e na consolidação e aprimoramento de infraestrutura do Laboratório de Conservação da Fundação Casa de Rui Barbosa (Lacre).

A iniciativa envolveu e apresentou resultados diretos na consolidação da infraestrutura de ciência e tecnologia para a pesquisa científica em conservação-restauração de bens culturais, na formação e qualificação profissional na área de ciência e tecnologia para a conservação-restauração de bens culturais, na promoção de eventos científicos, disseminação de informações e conhecimentos e formação de pessoal em diferentes níveis: auxiliares de conservação-restauração, bolsistas de iniciação científica, graduação em conservação-restauração de bens culturais móveis, especialização em conservação-restauração de bens culturais, mestrado e doutorado.

O projeto foi amplamente divulgado pela própria FINEP, através de sua Revista e também através da montagem de um stand na reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em 2005, em Campinas, a qual foi inclusive visitada pelo Exmo. Sr. Ministro da Ciência e Tecnologia à época, Dr. Sérgio Resende. A execução do projeto RESTAURA-BR propiciou o aprimoramento da infraestrutura de equipamentos do LACICOR, colocando o mesmo, sem sombra de dúvidas, como um dos mais bem equipados laboratórios de ciência e tecnologia aplicados ao estudo e preservação de bens culturais no Brasil.

Atualmente existem diversos grupos de pesquisa, centros e laboratórios espalhados em universidades públicas brasileiras, trabalhando com diversos temas dentro da Ciência da Conservação, incluindo aqueles relacionados à Ciência da Sustentabilidade, como eficiência energética em sistemas construtivos, gestão ambiental de coleções, tecnologias e materiais sustentáveis e adequados para conservação-restauração de bens culturais. Arquitetos e museólogos têm atribuições legais para atividades profissionais de Patrimônio Cultural e conselhos profissionais oficiais. A profissão de conservação-restauração permanece oficialmente não regulamentada.

ANTECIPA — ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA EM TECNOLOGIA E CIÊNCIA DO PATRIMÔNIO

No Brasil, a Associação Nacional de Pesquisa em Tecnologia e Ciência do Patrimônio (ANTECIPA), fundada em 2015, encontra-se vinculada ao E-RIHS, conformando-se em um braço na América Latina. Os principais objetivos dessa instituição nacional são produzir uma rede científica e um ambiente de cooperação, conectando pesquisadores no campo transdisciplinar das Ciências do Patrimônio, bem como a troca de conhecimento, dados, informação e acesso à infraestrutura laboratorial, auxiliando na pesquisa e conservação do patrimônio cultural.

A ANTECIPA foi criada em Belo Horizonte, Brasil, em dezembro de 2015, durante o Primeiro

Encontro de Laboratórios Associados para Pesquisas em Ciências do Patrimônio (IPERION BR), e contou com a participação dos principais laboratórios brasileiros que desenvolvem pesquisas na área de Ciências da Conservação, bem como com a presença de importantes pesquisadores europeus e membros do consórcio IPERION CH e E-RIHS. A Diretoria da associação é composta por representantes desses laboratórios e também por pesquisadores e docentes dos cursos de conservação-restauração em universidades federais no Brasil, além de representantes da sociedade civil (mercado). A ANTECIPA concluiu seu processo de registro como pessoa jurídica em maio de 2018. Seus objetivos são:

1. Contribuir para a promoção da pesquisa e preservação do Patrimônio Cultural;
2. Apoiar e estimular o intercâmbio acadêmico, a cooperação técnica, a capacitação profissional, a realização de congressos científicos e técnicos, seminários, conferências, cursos e outros encontros, congregando pesquisadores, instituições e organizações, do setor público ou privado, bem como de diversas áreas do conhecimento relacionadas à pesquisa e preservação do Patrimônio Cultural, no Brasil e no exterior;
3. Apoiar e estimular a investigação transdisciplinar, a produção científica e tecnológica, a sistematização, a divulgação e o intercâmbio de informação e conhecimento no campo

alargado das Ciências do Patrimônio, envolvendo de forma abrangente diferentes temas como: técnicas e materiais de construção de bens culturais, uso, caracterização, história, documentação, avaliação, análise científica, conservação preventiva e curativa, segurança, restauração, intervenção, reabilitação, revitalização, valoração, acesso, extroversão, exposições, interpretação e gestão;

4. Representar a comunidade científica brasileira envolvida com a pesquisa e preservação do Patrimônio Cultural.

A ANTECIPA promoveu seu primeiro encontro nacional em novembro de 2018, na UFMG. O evento realizou-se sequencialmente com o *International Symposium on the Role of Infrastructures in Heritage Science*, promovido pelo IPERION CH. Já em 2020, em função da pandemia de COVID-19, o segundo encontro nacional foi realizado em modo *online*, no formato de Congresso, em conjunto com a V Escola de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio. Os eventos promoveram um ambiente eficaz de compartilhamento de ciência e tecnologia voltado para a preservação do patrimônio cultural, que incorpora a sustentabilidade tanto das questões socioeconômicas quanto das práticas de gestão sustentável de monumentos, sítios e museus.

REDE PHI – PATRIMÔNIO HISTÓRICO & CULTURAL IBERO-AMERICANO

A Rede Patrimônio Histórico e Cultural Ibero-americano (Rede PHI) propõe o desenvolvimento de um sistema de informação global inovador, baseado nas potencialidades do mundo universitário, em permanente atualização. É um sistema útil, aberto e segmentado baseado na diversidade de demandas previsíveis sobre as características e estado dos imóveis atualmente identificados como patrimônio. Tem como objetivo criar uma plataforma que permita uma melhor compreensão do valor estratégico do patrimônio, bem como uma gestão mais eficiente desse patrimônio comum, de forma a ativar a sua capacidade de organização do espaço habitado.

O projeto PHI nasceu como uma grande rede de universidades unidas por tradições e línguas ibero-americanas (espanhol e português), com o objetivo de divulgar a produção de projetos arquitetônicos e urbanísticos de excelência relacionados à intervenção no patrimônio histórico, artístico e cultural produzido por alunos de universidades de língua espanhola e portuguesa. É, portanto, uma rede que reúne professores e pesquisadores da área do Patrimônio Cultural, não sendo uma associação de profissionais da restauração ou afins. Entre seus objetivos, o projeto tem a disseminação de uma plataforma (*big data*) concebida como uma ferramenta poderosa para a ampla divulgação dos

bens culturais em estudo nas universidades, útil não só para questões pedagógicas, mas de interesse da sociedade e dos governos como novas possibilidades levando em consideração os seguintes objetivos:

- Referências permanentemente atualizadas das propostas de intervenção de excelência acadêmica;
- Meios de divulgação e participação do cidadão público;
- Trabalho para ensino de inovação;
- Assessoria na governança pública por meio da visibilidade de novas possibilidades de uso dos bens culturais.

A Rede PHI é uma “rede de redes” e é constituída internacionalmente por uma Comissão Executiva formada pelos coordenadores das redes nacionais e por uma Comissão Científica que define os rumos científicos, formada por um representante de cada país, com reputação profissional no seu fonte de localização. O projeto PHI nasceu com apenas oito universidades e agora é uma rede formada em progressão contínua por 16 países e 62 universidades, com presença em quatro continentes. A coordenação brasileira do projeto está localizada no Programa de Meio Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais, que é transdisciplinar.

Atualmente, as universidades participantes da Rede Piloto são: Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), Universidade Politécnica de Madrid, (Portugal), Nacional Autónoma do México (México), Nacional del Litoral (Argentina), Pontificia Católica (Peru), Pontificia Javeriana de Bogotá (Colômbia) e Valparaíso (Chile).

ISUF – INTERNATIONAL SEMINAR ON URBAN FORM NETWORK: O PAPEL CENTRAL DA MORFOLOGIA URBANA NA RECONSTRUÇÃO DE COMUNIDADES PÓS-DESASTRES

ISUF é a rede vinculada à Rede Internacional da Morfologia Urbana para pesquisadores e profissionais. Ela foi inaugurada em 1994, reunindo morfologistas urbanos de todo o mundo em busca do avanço da pesquisa e da prática em campos relacionados ao ambiente construído. Os membros são oriundos de várias disciplinas, incluindo arquitetura, geografia, história, sociologia e planejamento urbano.

O projeto brasileiro de colaboração entre pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) e Pesquisadores em Arquitetura e Morfologia Urbana da Universidade de Parma (Itália) apoiados pela Rede ISUF tem por objetivo apresentar uma proposta de recuperação

do núcleo urbano, da estrutura ambiental, do patrimônio e das práticas socioculturais destruídas no desastre ambiental pós-rompimento de 2015.

A rápida expansão da atividade de mineração aumentou significativamente os riscos de desastres ambientais, culturais e humanos. Recentemente, o rompimento de uma barragem localizada no estado de Minas Gerais, Brasil, despejou quase 50 milhões de m³ de rejeitos na Bacia do Rio Doce, destruindo vidas humanas, fauna, flora, rios, cidades, comunidades, história, incluindo a vila de Paracatu de Baixo. Resíduos da mineração destruíram o tecido urbano e a paisagem natural e artificial. Esse cenário inédito exige soluções de reconstrução que levem em consideração fatores ambientais, socioeconômicos e culturais. Pesquisas do Grupo de Estudo em Recuperação Ambiental (Grupo GERA, UFMG), que trata da recuperação ambiental, mostram que a reabilitação local é possível. No entanto, uma caracterização morfológica do tipo que considere as práticas socioculturais e a possibilidade de colaboração internacional permanece pendente. O trabalho de pesquisa baseia-se em três eixos de análise: ambiental; tipo morfológico; e sociocultural. O desenvolvimento da proposta será baseado nos resultados dessas três análises e estruturado em quatro etapas: workshops de *brainstorming* (Brasil-Itália); análise comparativa de propostas; avaliação da comunidade; e elaboração colaborativa da proposta final.

A pesquisa desenvolvida pelo grupo em parceria com as redes regionais brasileira e italiana do ISUF visa a integrar acadêmicos de diversas áreas interdisciplinares para desenvolver um projeto utilizando a abordagem morfológica. O objetivo principal é consolidar conceitos e métodos utilizados por ambos os grupos e aplicá-los na identificação de padrões de tipo morfológico de forma a apoiar um projeto de recuperação sustentável numa área devastada.

O intercâmbio entre os dois grupos proporcionará avanços para o desenvolvimento de construção e métodos relevantes para a caracterização e reconstrução de parcelas semirrurais em Paracatu de Baixo. Além disso, existem outros objetivos que irão promover a expansão do âmbito da Morfologia Urbana, o desenvolvimento de métodos de análise e processos de projeto inovadores, bem como a qualificação de pesquisadores.

As possibilidades de ampliação da atuação da Morfologia Urbana ocorrem de duas formas: a interação com outras áreas do conhecimento e as especificidades do contexto estudado. Ambas as questões abrangem a inserção interdisciplinar comum aos pesquisadores das redes regionais do ISUF.

O objetivo da proposta é demonstrar como a Morfologia Urbana pode ser um pivô entre diferentes campos disciplinares — história, geografia, antropologia, ecologia, arquitetura e urbanismo. No entanto, não se pode imaginar que os métodos e construções teóricas permaneçam os mesmos em face da sinergia com outros campos disciplinares.

Assim, pretende-se também construir análises inovadoras, a partir de contribuições de estudos ambientais e patrimoniais.

Outro aspecto que permite a ampliação do espectro de pesquisa da Morfologia Urbana é a abordagem de contextos ainda pouco explorados: a integração entre escalas abrangentes de análise territorial e a recuperação de paisagens severamente danificadas. O primeiro visa a contribuir com a elaboração de estruturas conceituais e metodológicas a serem utilizadas na análise territorial de escalas mais amplas, abrangendo diferentes níveis entre as realidades urbana e rural, incluindo o caráter semirrural. O segundo visa a construir instrumentos teóricos e práticos que permitam a utilização de ferramentas específicas para caracterizar a paisagem, aspectos de tipo morfológico e práticas socioculturais em contextos territoriais prejudicados por desastres socioambientais.

Outros objetivos específicos requerem que as abordagens da Morfologia Urbana sejam utilizadas no processo de projeto na busca das ferramentas necessárias à construção de métodos e técnicas que possam ser replicados em outros contextos. Por um lado, pretende-se validar a Morfologia Urbana como instrumento para projetar e conectar aspectos tecnológicos sustentáveis à dinâmica sociocultural. Por outro lado, pretende-se desenvolver métodos colaborativos que possibilitem a interação entre pesquisadores e a comunidade nas diferentes etapas do projeto.

A formação e o desenvolvimento de novos pesquisadores podem contribuir para o fortalecimento das redes internacionais de Morfologia Urbana, pois as equipes envolvidas têm familiaridade com as Escolas Inglesas e Italianas de Morfologia Urbana de uma perspectiva interdisciplinar.

Além de promover o conhecimento e o relacionamento da equipe, por meio da inclusão de alunos de pós-graduação, o projeto também formará novos pesquisadores, dotando-os de habilidades necessárias para enfrentar desafios dessa magnitude.

Grandes transformações na paisagem têm um impacto correspondente nas relações sociais territoriais. As relações desiguais de poder entre as entidades empresariais e a comunidade são decisivas nas ações hegemônicas de recuperação pós-impacto do tecido social, influenciando tanto os aspectos socioeconômicos quanto as relações identitárias das comunidades locais. Muitas dessas comunidades surgem como atores relevantes no jogo de interesses e conflitos devido às formas diversificadas de ocupação e uso do solo urbano e rural. Esses são fatores fundamentais na construção da identidade e na importância que os moradores atribuem à paisagem local e à preservação dos resquícios ambientais. Assim, de que forma e em que medida as cidades devastadas por eventos catastróficos são capazes de recuperar seu tecido cultural, ambiental e territorial? Essa questão fundamental permite-nos estabelecer estudos

comparativos não só em relação às metodologias da área da Morfologia Urbana, mas também em relação às pesquisas sobre a recuperação ambiental e a resiliência das identidades locais.

CONCLUSÕES

As redes de infraestrutura e os profissionais são vitais para a consolidação da Ciência do Patrimônio como campo de estudo essencial no âmbito da preservação do patrimônio natural e cultural. O compartilhamento no território da União Europeia das pesquisas do E-RIHS e da criação da ANTECIPA e da Rede PHI na América Latina permite uma

sinergia no campo da preservação, conservação e restauração do patrimônio cultural por meio de ações sustentáveis e cientificamente financiadas.

Instituições dessa natureza, organizadas em adição às complexas estruturas de ICOM (Conselho Internacional de Museus), ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), WHC (Centro do Patrimônio Mundial-UNESCO) ou ICCROM (Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais), podem estabelecer vínculos de cooperação intelectual, científica e política capazes de enfrentar problemas locais e regionais emergentes e contribuir à análise emergentes e contribuir para a Agenda 2030 da ONU para o Desenvolvimento Sustentável.

REFERÊNCIAS

- FAO. *Climate change for forest policy-makers: An approach for integrating climate change into national forest policy in support of sustainable forest management*, 2018a. Disponível em: <<http://www.fao.org/3/CA2309EN/ca2309en.PDF>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- FAO. *The State of the World's Forests 2018. Forest Pathways to Sustainable Development*, 2018b. Disponível em: <<http://www.fao.org/3/ca0188en/ca0188en.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- FRONER, Y. A. International policies for sustainable development from cultural empowerment. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, v. 7, n. 2, p.208-223, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1108/JCHMSD-10-2016-0056>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- GSO Progress Report, 2017. Disponível em: <https://ec.europa.eu/research/infrastructures/pdf/gso_progress_report_2017.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- HERITAGE, Alison.; Golfomitsou, Stavroula (Ed.). *Conservation Science*. IIC/ICCROM: Rome, Italy, 2015. Disponível em: <http://www.iccrom.org/wp-content/uploads/YSIC_I_60_S2_combined.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ICOM. *Resolutions adopted by ICOM's 34th general assembly*. 2019. Disponível em: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/09/Resolutions_2019_EN.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ICCROM. *ICCROM's Commitment to the Sustainable Development Goals*, 2019. Disponível em: <<https://www.iccrom.org/iccroms-commitment-sustainable-development-goals>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ICCROM. *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*. Disponível em: <<http://www.iccrom.org>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ICOMOS. *Charters adopted by the general assembly of ICOMOS*. Disponível em: <<https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- LOPES, Marina. Brazil's Bolsonaro calls Amazon deforestation 'cultural,' says it 'will never end'. *The Washington Post*, 29 nov. 2019. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/world/the_americas/brazil-s-bolsonaro-calls-amazon-deforestation-cultural-says-it-will-never-end/2019/11/20/ba536498-0ba3-11ea-8054-289aef6e38a3_story.html>. Acesso em: 30 abr. 2020.

- MEJIA, J. L. *Política para la gestión, protección y salvaguardia del patrimonio cultural*, sd. Disponível em: <https://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/gestion-proteccion-salvaguardia/Documents/02_politica_gestion_proteccion_salvaguardia_patrimonio_cultural.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. *Bali Promise*. Bali, 2013. Disponível em: <www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. *Florence declaration 'culture, creativity and sustainable development. research, innovation, opportunities*. Florence, 2014. Disponível em: <www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/FINAL_FlorenceDeclaration_1December_EN.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. *Millennium development goals reports*. Disponível em: <www.un.org/millenniumgoals/reports.shtml>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. ONU prevê que cidades abriguem 70% da população mundial até 2050. *ONU News*, 19 fev. 2019. Disponível em: <<https://news.un.org/pt/story/2019/02/1660701#:~:text=Segundo%20a%20ONU%2C%20atualmente%2055,aumente%20para%2070%25%20at%C3%A9%202050>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. *Report of the World Commission on Environment and Development: our common future*, sd. GA, document A/42/427, Development and International Cooperation, UN, New York, NY. Disponível em: <www.un-documents.net/our-common-future.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. *Resolution on Culture and Sustainable Development*. 2014. Disponível em: <<https://undocs.org/pdf?symbol=en/A/69/216>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. *Science, technology and innovation, and the potential of culture, for promoting sustainable development and achieving the millennium development goals*. New York, NY, 2013. Disponível em: <www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/2_ECOSOC_Ministerial_Declaration_EN.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- ONU. *The Sustainable Development Agenda*. 2015. Disponível em: <<https://www.un.org/sustainabledevelopment/development-agenda/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SEWELL, J. P. *UNESCO and World Politics: engaging in international Relations*. London: Princeton University Press, EUA, 1975.

COOPERAÇÃO E CONJUNTURA

- UNESCO. *Constitution*. 1945. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15244&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO. *Convention concerning the Protection of World Cultural and Natural Heritage*. 1972. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO. *Culture for the 2030 Agenda*. 2018. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000264687>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO. *Global Report on Culture and Sustainable Urban Development*. 2016. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/NewSustCit_Concept_note_EN.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO, ICCROM, ACA, NICH. *Recommendations of the International Expert Meeting on cultural heritage and disaster resilient communities*. Tokyo and Sendai, 2015. Disponível em: <http://ch-drm.nich.go.jp/wp-content/uploads/2015/06/CH-DRC_Recommendations_with-PL.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO. *International Conference on Culture for Sustainable Cities*, Hangzhou, People's Republic of China, 10-12 December 2015. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/culture-and-development/culture-for-sustainable-cities/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO. *Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue*. 2009. Disponível em: <https://www.un.org/en/events/culturaldiversityday/pdf/Investing_in_cultural_diversity.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO. *Policy document for the integration of a sustainable development perspective into the processes of the World Heritage Convention*. 2015. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/decisions/6578/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO-WHC. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- UNESCO. *Foro Mundial de la UNESCO sobre la cultura y las industrias culturales - La cultura, motor del desarrollo sostenible*. 2014. Disponível em: <<http://www.focus2014.org/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
- VARINE, Hugues de. *Musée, Communauté, Territoire-Acteurs du développement*. 2003. Disponível em: <www.interactions-online.com>. Acesso em: 30 abr. 2020.

NOTAS

- 1 European Research Infrastructure for Heritage Science. Disponível em: <<http://www.e-rihs.eu>>.
- 2 National Association of Research in Technology and Heritage Science. Disponível em: <<http://lacicor.eba.ufmg.br/antecipa/>>.
- 3 PHI Project. Disponível em: <<https://ces.uc.pt/pt/investigacao/redes-de-investigacao/red-phi>>.
- 4 International Seminar on Urban Form. Disponível em: <<http://www.urbanform.org/>>.
- 5 ONU. *Resolution adopted by the General Assembly on 25 September 2015, 70/1*. Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development. Disponível em: <<https://sustainabledevelopment.un.org/index.php?page=view&type=111&nr=8496&menu=35>>.
- 6 A cultura é um instrumento fundamental para promover o desenvolvimento urbano sustentável, preservando a identidade urbana e o ambiente, atraindo atividades e visitantes, fomentando o desenvolvimento da economia criativa e da qualidade de vida. É por isso que, considerando os principais pontos de entrada da cultura na Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, a UNESCO lançou a elaboração de um Relatório Global sobre Cultura e Desenvolvimento Urbano Sustentável. (Tradução livre).
- 7 Esta Agenda é um plano de ação para as pessoas, o planeta e a prosperidade. Também busca fortalecer a paz universal em maior liberdade. Reconhecemos que erradicar a pobreza em todas as suas formas e dimensões, incluindo a pobreza extrema, é o maior desafio global e um requisito indispensável para o desenvolvimento sustentável. (Tradução livre).
- 8 A relevância da cultura para a Agenda 2030 é fundamental. Nenhum desenvolvimento é sustentável sem considerar a cultura. A Agenda 2030 abriu novos caminhos para integrar a cultura às políticas de inclusão social e econômica e sustentabilidade ambiental, com soluções inovadoras estatais. Isso significa aproveitar o poder da cultura para imaginar e moldar um mundo mais inclusivo, justo e equitativo. A cultura, como recurso e ferramenta transversal, é fundamental para concretizar esta visão transformadora. (Tradução Livre).
- 9 As infraestruturas de investigação europeias são conjuntos compostos por instalações instrumentais avançadas e repositórios de dados científicos para permitir a investigação de ponta.
- 10 European Strategy Forum on Research Infrastructures. Disponível em: <https://ec.europa.eu/info/research-and-innovation/strategy/european-research-infrastructures/esfri_en>.
- 11 A partir da década de 1980, a discussão da sustentabilidade humana (econômica e social) resultou na definição mais citada de sustentabilidade como parte do conceito de desenvolvimento sustentável, considerando o impacto do desequilíbrio socioeconômico sobre a natureza e vice-versa. Segundo a “Comissão Brundtland” das Nações Unidas, desenvolvimento sustentável é “aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras de atender às suas próprias necessidades” (ONU, 1987). Sociedade e cultura formam uma totalidade histórica, de forma que a busca pela liberdade na sociedade é indissociável da busca pela cultura, assim como o equilíbrio econômico da sociedade. A falta ou perda de liberdade na sociedade — nas estruturas políticas, econômicas e jurídicas em que uma sociedade vive — indica uma falha concomitante na identidade cultural e nas condições sociais de vida. (Tradução Livre).

COOPERAÇÃO E CONJUNTURA

- 12 O patrimônio cultural sustentável pode ser visto como uma abordagem técnico-científica para manter a integridade física de um bem material cultural, bem como para garantir a expressão e a memória da cultura imaterial. No primeiro caso, depende de pessoal qualificado em todos os níveis e da área das ciências da conservação para apoiar a preservação da cultura material, móvel e imóvel. Em ambos os casos (cultura material e imaterial), essas ações requerem proteção jurídica, capacitação e abordagem da área de Ciências do Patrimônio. Nesse sentido, o conceito de sustentabilidade do patrimônio cultural está atrelado à capacidade de gestão de apoiar, ao longo do tempo, a proteção material e imaterial por meio do uso de conhecimentos transdisciplinares avançados. As ferramentas de memória, como registros e inventário, aplicam-se tanto à cultura imaterial quanto à material, e requerem conhecimento e capacidade criativa para a inovação aut centrada. A gestão sustentável requer profissionais qualificados para gerir o patrimônio cultural e as instituições de base científica e técnica. (Tradução Livre).
- 13 International Council of Monuments and Sites. Charters adopted by the general assembly of ICOMOS. Disponível em: <<https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts>>.
- 14 Esta resolução reconhece que todos os museus têm um papel a desempenhar na formação e criação de um futuro sustentável por meio de nossos vários programas, parcerias e operações. (Tradução livre).
- 15 Todo o complexo de características espirituais, materiais, intelectuais e emocionais distintas que caracterizam uma sociedade ou grupo social, não limitado às artes e letras, e incluindo modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, sistemas de valores, tradições e crenças. (Tradução livre).
- 16 FP5 — HPRI-2000-40029, EU contribution 0.6 MEuro.
- 17 FP6 — RII3-CT-2004-506171, EU contribution 4.36 MEuro.
- 18 FP7 — INFRA-2008-1.1.1, GA n. 228330, EU contribution 7.6 MEuro.
- 19 International Atomic Energy Agency. Disponível em: <<https://www.iaea.org>>.

EDUCAÇÃO

Formação em conservação e restauro de pinturas no Brasil: influências e sugestões¹

EDSON MOTTA JUNIOR

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes
Professor – Bacharelado em Pintura
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0003-3523-9882
edsonmotta@terra.com.br

CLAUDIO VALÉRIO TEIXEIRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes
Professor – Bacharelado em Conservação e Restauração
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0001-8974-0256
claudiovalerioteixeira@gmail.com

DANIEL LIMA MARQUES DE AGUIAR

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes
Coordenador do Laboratório de Estudos em Ciências da Conservação (LECiC), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ)
Professor – Bacharelado em Conservação e Restauração
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0003-4929-0021
aguiardlm@eba.ufrj.br

RESUMO

Neste texto, discutimos questões referentes ao treinamento profissional de Conservadores-Restauradores no Brasil e a contribuição dos programas internacionais para a formação de profissionais dessa área que mais influenciaram nesse processo. Para isso, analisamos os cursos ativos e os variados saberes e habilidades necessários à capacitação profissional. Por conseguinte, propomos a coexistência equilibrada de conteúdos que se dediquem ao resgate da integridade física ao lado de outros que reconheçam uma leitura mais sensível das obras, de forma a preparar o profissional para o restauro integral do significado das peças. De modo objetivo, abordamos também os recursos logísticos e estratégias didáticas necessárias às melhores práticas de ensino, e como os estudantes podem se beneficiar do que é denominado de Aprendizado Baseado em Desafios (*Challenge-based Learning*).

PALAVRAS-CHAVE: Conservação e Restauro. Formação. Aprendizado Baseado em Desafios.

INTRODUÇÃO

Após a Primeira Grande Guerra (1914-1918), o papel dos museus e do patrimônio cultural sofreu ampla valorização, como reflexo da acelerada urbanização e maior participação das classes médias educadas nos campos sociais da cultura. Foi nesse período que a criação dos museus públicos, iniciada no século XVIII, ganhou impulso e várias instituições internacionais dedicadas à preservação dos monumentos e dos acervos foram criadas.

Como consequência da valorização pública e da grande visibilidade do patrimônio cultural, surge a necessidade de sua preservação para o presente e para o futuro. Com esse fim, foram criados departamentos de Conservação e Restauro em museus e universidades na Europa e nos Estados Unidos (Alexander; Alexander, 2008). No Brasil, os museus já existentes no século XIX multiplicaram-se nas primeiras décadas do século XX e se tornaram centros de guarda e estudo de objetos do patrimônio cultural, em parte como um projeto estatal de formação de uma identidade nacional (Santos, 2002).

Nesse contexto, nos anos 1930 e 1940, foram criados os primeiros laboratórios — ou gabinetes — de restauro, assim como outra importante instituição que enfatizava a preservação do patrimônio não abrigado em museus: o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN),

atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Além desses, e com a finalidade de prover quadros técnicos habilitados para os trabalhos de Conservação e Restauro, surgiram na Europa e nos Estados Unidos — e eventualmente no Brasil — os primeiros cursos de formação profissional.

O presente trabalho pretende seguir a trajetória dos programas acadêmicos de treinamento que foram relevantes para a profissão no Brasil, bem como esboçar o que consideramos ser os principais pilares de conteúdo e práticas didáticas necessárias à formação de conservadores-restauradores, sugerindo novos conteúdos e estratégias didáticas. Esperamos assim instigar o leitor e provocar reflexões e debates sobre os caminhos do ensino de restauro no país.

DEFINIÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Definimos por Conservação e Restauro toda ação exercida sobre um objeto da cultura material que tenha como finalidade prolongar a sua vida física e restaurar o acesso visual às suas formas e significados. As ações dessa profissão visam a conservar os materiais que constituem os objetos, as técnicas

e tecnologias empregadas na sua confecção, assim como sua identidade formal e as marcas que os objetos acumularam ao longo da sua existência e que testemunham a passagem do tempo; além disso, os valores e afetos que os indivíduos e comunidades projetam nas peças devem ser reconhecidos e considerados no processo de preservação (Muñoz-Viñas, 2003; Ramos Filho, 2002). Por exemplo, nas pinturas de temática religiosa é importante avaliar seu significado para os fiéis que as apreciam e ajustar as decisões de intervenção de acordo com os seus anseios. Isso não significa, naturalmente, subordinar o Conservador-Restaurador à iniciativa de terceiros, mas apenas considerar, e se possível e razoável, adaptar os tratamentos às aspirações da comunidade ou de algum dos seus membros.

OS DOIS CAMINHOS PARA A FORMAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Para preservar quaisquer objetos, o conservador-restaurador deve possuir saberes, dominar habilidades e ter uma personalidade que inclua paciência e foco para poder se dedicar a longas horas de trabalho contínuo.

Esses predicados podem ser aprendidos por meio de treinamentos em ateliês ou oficinas, onde um assistente ou estagiário aprende a dominar o ofício. Esse modo de ensino tem a vantagem de dar

ênfase ao trabalho prático sob supervisão direta e constante de um conservador-restaurador mais experiente, além de permitir ao iniciante vivenciar a realidade de um ambiente profissional normalmente intenso e exigente. Foi por esse caminho que um número grande de excelentes profissionais, no Brasil e no exterior, habilitou-se para atuar na carreira. Por outro lado, no ensino formal planejado a nível técnico ou universitário, o conjunto de conhecimentos e práticas é elaborado de maneira integral, abordando um elenco maior de conteúdos e associando a teoria à prática orientada; além disso, os cursos formais de Conservação e Restauro têm a função e o dever de avaliar e certificar o estudante como estando, ou não, apto para o exercício da profissão.

OS CURSOS DE FORMAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO NA EUROPA E NOS ESTADOS UNIDOS E SUA RELEVÂNCIA PARA O BRASIL: 1928 A 2010²

Os cursos preparatórios para a atividade de Conservação e Restauro que surgiram, em rápida sucessão, a partir da terceira década do século passado incorporaram conteúdos científicos aos seus currículos; especialmente os estudos das ciências naturais (química, biologia, mecânica e ótica),

técnicas analíticas e análises por imagem. Esses conteúdos instrumentam os estudantes para o melhor entendimento da composição dos materiais artísticos e dos fenômenos de deterioração que os afetam. Os programas incorporaram também disciplinas da História da Arte e do ensino de técnicas artísticas, que, somadas ao treinamento de habilidades específicas da prática cotidiana do restaurador, contribuíram para a construção do perfil dos profissionais modernos.

No que diz respeito ao ensino (e à prática) dos princípios éticos e conceituais, a profissão se dividiu em dois campos geográficos e culturais distintos. Nos EUA, as primeiras formulações éticas claras aplicadas à Conservação e Restauro surgiram em função do restauro das pinturas do museu de arte da Universidade de Harvard, o *Fogg Museum*³, e refletiram uma abordagem puritana, quase arqueológica, e radicalmente não interventiva (Bewer, 2010). Essa mesma atitude, mais tarde, ganha um arcabouço teórico sofisticado e menos dogmático na Itália do pós-guerra com as teorias desenvolvidas no seio do *Istituto Centrale per il Restauro* (ICR).

No entanto, em museus situados em países do norte da Europa, defendia-se um certo grau de reconstrução na busca da intenção original do artista (Dykrsta, 2013). Analisaremos mais adiante como essas duas orientações se refletiram, e ainda se refletem, nos cursos de formação profissional e na prática dos restauradores treinados por eles ao longo dos anos.

A MÍSTICA, A VIVÊNCIA E A TRADIÇÃO: A CONSERVAÇÃO E RESTAURO NA ITÁLIA

Na Itália, como veremos a seguir, definiu-se o arcabouço ideológico e teórico da Conservação e Restauro que na sua forma pura, ou nas suas diversas metamorfoses, permeou a filosofia de trabalho dos praticantes da profissão em boa parte do mundo. Itália, Espanha, França e a quase totalidade da América Latina — com exceção do Brasil nos anos 1950, 1960 e 1970 — passaram a usar as balizas conceituais oriundas de Roma como guia para o trabalho que realizam.

Foi nessa cidade que o ICR, *Istituto Centrale per il Restauro*, fundado em 1943, elaborou a mais conhecida formulação de princípios éticos e normas de conduta para a profissão: a Teoria da Restauração. Essa teoria ganhou notoriedade a partir da sua publicação em 1963, por Cesare Brandi (1906-1988) (Brandi, 1963), e recebeu chancela estatal com a divulgação da *Carta del Restauro*⁴, de 1972. Atualmente esse centro se chama *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro* (ISCR) e se mantém fiel aos princípios brandianos, os quais defende aguerridamente.

A influência das ideias do Instituto chegou ao Brasil no início dos anos 1980, quando Marta Plazas de Fontana, recém-formada no *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM)⁵, em Roma, e Josep Maria Xarrie i Rovira, restaurador catalão, fortemente

influenciados pela Conservação e Restauro italiana do ICR, lecionaram no Centro de Conservação de Bens Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR-UFGM). Além desses, também participaram de forma decisiva da trajetória do CECOR o chileno Guilherme Joyco e Lilian Masschelein-Kleiner, do *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA). Esses intercâmbios modificaram radicalmente a compreensão da profissão de Conservação e Restauro vigente no Brasil até então. A partir dessa data, por meio dos diversos estudantes que se formavam na UFGM, os princípios deontológicos da profissão oriundos da Itália e o apreço pelas ciências naturais aplicadas à profissão se difundiram pelo Brasil e hoje dominam boa parte do ideário dos programas de treinamento instalados.

Em 1966, em Florença, poucos anos após a publicação da *Teoria da Restauração* (Brandi, 1963), surgiu da enorme tarefa de recuperar o patrimônio dessa cidade, devastada por uma enchente, outro desdobramento teórico-conceitual. Umberto Baldini (1921-2006), um historiador da arte, insatisfeito com a natureza difusa dos conceitos divulgados por Brandi, formulou uma versão mais bem definida dos seus princípios publicando a “*Teoria do Restauro e Unidade Metodológica*” (Baldini, 1978), na qual ele procura circunscrever com mais clareza termos e procedimentos para a profissão.

Outro desdobramento da grande enchente e das iniciativas de Baldini foi a criação de um centro de Conservação e Restauro de pinturas sobre tela e painéis de madeira — e eventualmente outras especialidades —, na *Fortezza da Basso*, nos arredores de Florença: o *Opificio delle Pietre Dure/Laboratório di Restauro di Firenze*; um laboratório de trabalho e ensino de altíssimo padrão técnico e estético, cujos procedimentos e conceitos têm grande influência em todo o mundo. Sua projeção internacional se multiplicou por intermédio dos estudantes de diversos países que frequentaram os cursos privados criados na cidade e ministrados por profissionais oriundos do *Opificio delle Pietre Dure*.

Alguns restauradores brasileiros, como o professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA) José Dirson Argolo, o restaurador Bruno Visgo, de Salvador, e Lenora Rosenfield, de Porto Alegre, se formaram em Florença e, ao retornarem ao Brasil, praticaram e divulgaram seus princípios e métodos de trabalho.

A linha metodológica florentina também se fez presente entre nós por meio de um curso, para descendentes de italianos, oferecido pelo Ministério do Exterior da Itália em 2003-2004, no Rio de Janeiro. Esse foi seguido de um programa de graduação em Conservação e Restauro, igualmente fiel ao ideário italiano, oferecido pela Universidade Estácio de Sá, que formou um grupo significativo de profissionais, até a sua prematura extinção em 2010.

A FORMAÇÃO NOS EUA E NO REINO UNIDO E SEUS REFLEXOS NO BRASIL

Seguindo em direção oposta à orientação proveniente da península itálica, os cursos de Conservação e Restauro dos países do eixo anglo-saxão adotaram um aporte filosófico menos claro, devido, provavelmente, à tradição do empirismo inglês e do pragmatismo americano. Nesse eixo cultural, teorias que impõem protocolos rígidos são vistas com reserva, o que se reflete na metodologia e na prática de ensino adotadas em seus cursos, nos quais é enfatizado o estudo da natureza químico-física dos materiais e das técnicas artísticas históricas, além do domínio dos procedimentos interventivos específicos.

Essa orientação, fortemente apoiada nas ciências naturais, foi inaugurada em 1928, nos EUA, com a criação do *Department for Conservation and Technical Research* do *Fogg Museum*, que pertence à Universidade de Harvard. Alguns anos depois esse departamento passou a receber estagiários e se tornou uma das primeiras instituições a oferecer treinamento formal e metodizado em Conservação e Restauro. De 1932 a 1942, o *Fogg Museum* publicou a *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, a primeira revista técnico-profissional na área, que por muitos anos permaneceu como a única do gênero (Bewer, 2010). Esse departamento foi pioneiro na prática que mais tarde ficou conhecida como “restauro científico” e permaneceu como modelo para outros centros de formação nos Estados Unidos.

O Departamento de Conservação e Pesquisa Tecnológica do *Fogg Museum* encerrou suas atividades pedagógicas em 1951 (Bewer, 2010), porém seus ex-alunos, os renomados profissionais Caroline e Sheldon Keck, deram sequência às suas ideias e, mantendo os mesmos princípios doutrinários clínicos e tecnicistas do museu de Harvard, criaram em 1970 um curso de três anos na cidade de Cooperstown, Nova York, onde se formaram gerações de profissionais de atuação destacada na profissão.

A hegemonia das ideias do *Fogg* no ensino da Conservação e Restauro só foi contestada a partir da criação do programa de três anos de duração na Universidade de Nova York⁶, que passou a ser complementado por estágios curriculares no *Metropolitan Museum of Art*, onde o restaurador inglês John Brealey (1925-2002) ensinava uma nova abordagem da profissão menos positivista e cientificista. Suas ideias, que defendem o resgate da unidade formal e da harmonia tonal da composição, se difundiram rapidamente entre os estagiários, por meio deles, pelos ateliês e museus estadunidenses, tornando-se uma marca de qualidade e prestígio.

A origem do método defendido por Brealey pode ser encontrada na história da arte formal alemã e austríaca do início do século XX. Muitos acadêmicos e restauradores desses países se estabeleceram na Inglaterra nos anos 1930, fugindo da perseguição nazista. Entre eles, o historiador Ernst Gombrich (1909-2001) e o restaurador Johannes

Hell (1897-1974), que se destacaram pelo impacto que suas convicções tiveram sobre a comunidade profissional do Reino Unido. Hell acolheu aprendizes em seu ateliê, nos arredores de Londres, e treinou, entre outros, John Brealey, dentro da referida perspectiva formal-estética que esse, mais tarde, ensinaria aos seus estagiários em Nova York.

Ressalte-se que na Inglaterra havia outra linha de trabalho que tinha como plataforma a *National Gallery* de Londres, que era capitaneada pelo restaurador Helmut Ruhemann — também alemão —, que se opunha acirradamente às ideias defendidas por Hell. Sua orientação teve grande influência na implantação do Departamento de Conservação e Tecnologia do *Courtauld Institute of Art*, que inaugurou em 1934⁷ um programa universitário formal, hoje associado à Universidade de Londres. O curso angariou grande prestígio pelas contribuições do seu corpo docente à profissão e pela forte concentração na pesquisa de tratamentos estruturais e da História da Arte Técnica. Entre seus professores encontravam-se expoentes da área, como Stephen Rees-Jones (1909-1997), Gerry Headley (1949-1990) e Caroline Villers (1948-2005).

Um dos autores deste trabalho se formou nessa instituição (1982-1985) e retornou ao Brasil imbuído da convicção de que as ciências naturais e a racionalidade aplicadas à solução dos problemas práticos relacionados à deterioração física das obras e seu restauro, conjugadas à busca pela intenção original do artista, formavam a essência da profissão. Não

demorou muito para que essa percepção se desfizesse e fosse substituída por uma abordagem mais formal e interpretativa, aprendida em um estágio como restaurador convidado no Departamento de Conservação de Pinturas do Museu J. Paul Getty, em Los Angeles.

A IMPORTÂNCIA DO INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

O equilíbrio entre o polo italiano e o anglo-saxão na atividade de Conservação e Restauro pode ser encontrado na tradição belga, na qual se observa um enfoque ponderado dos aspectos teóricos e práticos. O *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA), a principal instituição do país na área, fundada em 1948, conjuga uma longa tradição de aplicação das ciências naturais, da história da arte e de princípios filosóficos bem embasados (e não dogmáticos) à Conservação e ao Restauro. O IRPA cria, na década seguinte, um programa de estágio formal que se diferenciava em muitos aspectos dos cursos italianos que lhe serviram de inspiração.

Esse Instituto foi fundado e dirigido por muitos anos pelo químico Paul Coremans (1908-1965), com a colaboração do restaurador Albert Philippot (1899-1974) e de seu filho Paul (1925-2016), historiador de arte e teórico da conservação do patrimônio cultural. Eles defendiam o respeito à integridade das técnicas artísticas e ao acabamento estético

refinado da imagem, praticando reintegrações miméticas adequadas à sofisticação de acabamento das pinturas flamengas.

A influência do Instituto se fez sentir diretamente no Brasil, pois, nos anos 1960, dois restauradores contratados pelo então Instituto do Patrimônio Artístico Nacional — atual IPHAN —, Jair Inácio (1932-1982) e Fernando Barreto (1929-2014), estagiaram no IRPA, trazendo para o país um repertório técnico diferente do que prevalecia entre nós e, com isso, enriqueceram as opções técnicas e conceituais disponíveis. Alguns anos depois, o professor Luiz Antônio Cruz Souza e a química Claudina Moresi, ambos atuando na UFMG, concluíram suas pesquisas de mestrado em ciências da conservação no IRPA, e Silvio Luiz Oliveira, professor de Conservação e Restauro de pinturas na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), cursou no instituto belga um estágio avançado de nove meses.

Seguindo os passos de Bruxelas, em 1968, a UNESCO colabora com o governo mexicano na criação da *Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía* (ENCRyM), em Coyoacán. Essa nova instituição de ensino, inspirada e promovida pela iniciativa de Paul Coremans, tomou como base as técnicas praticadas no IRPA e os fundamentos filosóficos da Carta de Veneza. Ela foi concebida como um polo latino-americano para o ensino da profissão e, inicialmente, contou com a participação dos profissionais da instituição belga, que inspiraria o recém-criado centro por muitos anos.

Formaram-se no ENCRyM, ainda nos anos 1960, os restauradores brasileiros Sérgio Lima, do Museu Histórico Nacional (MHN), e Madelon Mongruel Faria, do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Lima publica, em 1971, o livro *Curso de Conservação de Pintura*, que aborda algumas técnicas inspiradas no seu aprendizado no México e, portanto, sob influência indireta do centro de Bruxelas.⁸

A FORMAÇÃO DO CONSERVADOR-RESTAURADOR NO BRASIL

No Brasil, a formação em Conservação e Restauro teve início com Edson Motta (1910-1981), quando esse retorna ao país, após quase dois anos de estágio no *Fogg Museum*, Cambridge, EUA. Motta começou suas iniciativas didáticas treinando, entre outros, seu antigo companheiro e amigo do Núcleo Bernardelli João José Rescala (1910-1986) para ocupar um cargo de restaurador (perito em belas artes) no antigo DPHAN. Em 1951, passa a ministrar a disciplina de Teoria, Conservação e Restauração de Pinturas, na Escola Nacional de Belas Artes — atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) —, a convite do então diretor e historiador da arte José Fléxa Ribeiro (1884-1971). O recém-empossado professor, eventualmente, associa esse curso a estágios em Conservação e Restauro, oferecidos por ele, no Setor de Conservação de Obras de Arte, no Rio de Janeiro. Esse esquema de

treinamento continuou até sua aposentadoria no IPHAN em 1976, sendo o responsável pela profissionalização de gerações de restauradores importantes do cenário profissional brasileiro (Paiva, 2016).

Para Motta, a orientação técnica e conceitual se baseava no princípio de que a intervenção do conservador deveria ter como objetivo estabilizar a peça em tratamento, neutralizando sua reatividade ao meio ambiente, além de despi-la de todo acréscimo — por mãos de terceiros — que porventura tivesse recebido ao longo do tempo (Paiva, 2016). Sua linha didática seguia, rigidamente, esses preceitos adquiridos em Harvard, que só foram contestados, como vimos acima, no início dos anos 1980, quando restauradores que defendiam outros pontos de vista passaram a lecionar no recém-criado Curso de Conservação e Restauro da UFMG; sob os auspícios da UNESCO, e lá introduziram critérios de prática enraizados nas teorias de Cesare Brandi.

Em 1970, Jair Inácio, ouro-pretano, que fora aluno de Edson Motta, em 1956, e também do IRPA, em 1961, é convidado para ser professor do curso de formação em Conservação e Restauro da recém-criada FAOP. Essa escola de arte foi uma iniciativa de um grupo de intelectuais do qual participavam o poeta Vinicius de Moraes (1913-1980), a atriz Domitila do Amaral (1926-2012) e o historiador Affonso Ávila (1924-2012). Inácio permaneceu como professor do curso até o seu falecimento em 1982.⁹ O ensino do ofício na FAOP continua até os dias

de hoje (2020), sendo o mais longo programa de formação profissional na área no Brasil.

Embora seu programa de treinamento não apresente na sua grade curricular matéria específica que prepare o discente para o tratamento de bens móveis integrados à arquitetura, o fato de esse tipo de patrimônio ser característico de Ouro Preto, e serem frequentes as oportunidades de estágio oferecidas aos alunos em projetos de recuperação de igrejas ou casas históricas na cidade, significa que os estudantes têm a possibilidade de trabalho e aprendizado nesse campo. A facilidade de participar na recuperação dos monumentos coloniais mineiros dá ao curso de Ouro Preto uma identidade especial que o diferencia das outras iniciativas de formação que enfatizam bens móveis. Essas iniciativas são oportunas, já que obras de Conservação e Restauro do patrimônio histórico associado à arquitetura têm cada vez mais demandado profissionais capazes de atuar nos seus projetos, sendo essa a área que mais emprega no país.

Ainda no estado de Minas Gerais, em 1978, teve início um programa de treinamento na UFMG, por iniciativa da professora Beatriz Coelho, e, dois anos depois, foi criado o CECOR, que manteve cursos em tempo integral durante 18 anos. Em 2008, a Escola de Belas Artes da UFMG inaugurou, pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), um curso de graduação de quatro anos em Conservação e Restauração e, atualmente, mantém programas

de mestrado e doutorado em Artes com linhas de pesquisa em Conservação.

Desde o seu início, o CECOR foi responsável por uma mudança importante na prática e no pensamento da Conservação e Restauro no Brasil. Adotou métodos claros e atuais de ensino, fundamentados em conceitos sólidos e um bem organizado planejamento de crescimento e expansão, que incorporou o renomado Laboratório de Ciências da Conservação (LACICOR) e o bem equipado Laboratório de Documentação Científica por Imagem (iLAB).

Seguindo uma linha conceitual similar ao curso da EBA/UFMG e usando os mesmos estímulos governamentais, a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) criou, em 2008, uma graduação de sete semestres em Conservação e Restauro. A UFPEL tem oferecido oficinas optativas de tratamento de estuques, murais, vitrais e metais, com o objetivo de ampliar o alcance dos conhecimentos necessários à preservação do variado patrimônio sem atendimento específico.

Também como fruto do REUNI, a EBA/UFRJ inaugura, em 2010, o bacharelado em Conservação e Restauro, com perfil e duração semelhantes aos dos outros cursos. Recentemente, em 2019, o programa passou por uma ampla reforma de conteúdo programático, principalmente no que concerne à ampliação do conteúdo científico em sua matriz curricular, com o objetivo de alinhá-lo aos requisitos admissionais das pós-graduações (mestrado/doutorado) de alguns programas internacionais.

Outro destaque deve-se à disciplina de Conservação e Restauro de Arte Contemporânea, tão necessária no âmbito da arte presente nas metrópoles do país. Em paralelo, o curso da UFRJ deu início à abertura de disciplinas optativas, como Conservação de Materiais Arqueológicos, para atender a uma demanda crescente para essa especialidade.

As universidades brasileiras supracitadas (UFMG, UFPEL e UFRJ) mantêm o percurso didático convencional, no qual os estudantes frequentam as disciplinas de Conservação e Restauro de pinturas, obras sobre papel e esculturas, o que limita a competência do aluno para aceitar qualquer demanda de trabalho fora do escopo das especialidades ensinadas pelos cursos. Como mencionado, tem sido cada vez mais comum a inclusão nos currículos de seminários ou cursos avulsos com o objetivo de habilitar os estudantes para outras áreas pertinentes à Conservação e Restauro, visando a diversificar a oferta e assim aumentar a empregabilidade dos formandos.

Nesse sentido, a Universidade Federal do Pará (UFPA) incluiu na sua recém-inaugurada graduação especialidades distintas da trindade usual que contemplava pintura de cavalete, obras de arte sobre papel e esculturas. A Faculdade de Conservação e Restauro dessa universidade aceitou, em 2019, a primeira turma para um curso cuja grade de disciplinas contempla uma ampla gama de materiais não “tradicionais”, que inclui objetos de relevância do patrimônio social ou pessoal em madeira (mobiliário,

esculturas policromadas, talha), tintas, vernizes e pigmentos e argamassa (pinturas parietais e recobrimentos arquitetônicos), assim como materiais pétreos, vítreos e cerâmicos. O curso dedica uma parte substancial do ensino a habilitar seus estudantes à solicitação e interpretação de análises científicas por instrumentos. A UFPA inova também quando evita redundar com outros cursos existentes no país, abrindo na esfera acadêmica um campo novo na preservação da cultura material. O programa pedagógico desse curso aponta, inclusive, para o objetivo de preparar do estudante dentro de uma ampla visão humanista.

Afora a formação universitária em si, cabe mencionar ainda um importante desdobramento no ensino da Conservação e Restauro no Brasil. Em 1982, Domingo Tellechea, recém-chegado da Argentina, instala em São Paulo um esquema de ensino formal que viria a ser o embrião do Instituto Paulista de Restauro. O Instituto formou uma geração de profissionais competentes, em um estado que congrega importante acervo, até sua desativação em 1999. Após o encerramento das suas atividades, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) respondeu à demanda de técnicos e interessados criando, em 2008, uma graduação na área; esse curso, porém, encontra-se temporariamente inativo.

OS SABERES BÁSICOS NECESSÁRIOS PARA A FORMAÇÃO DE UM CONSERVADOR-RESTAURADOR: FUNDAMENTOS PARA CONTEÚDOS ACADÊMICOS

Essa seção do presente ensaio visa a tecer considerações acerca de alguns fundamentos programáticos dos cursos de Conservação e Restauro. Elas não trazem implícitas críticas aos conteúdos existentes — elaborados por profissionais experientes e bem formados — e apenas visam a apresentar as disciplinas habitualmente abordadas sob uma ótica diferente com o propósito de provocar reflexões e debates em futuras reformas curriculares.

AS CIÊNCIAS PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Os programas formais que preparam para a profissão geralmente incluem tópicos que estudam a composição química e as propriedades mecânicas e óticas dos objetos do patrimônio material. Além disso, faz parte dos conhecimentos necessários ao conservador-restaurador entender as causas internas e externas da deterioração dos materiais e estruturas que compõem as pinturas. Somam-se a isso a necessidade de compreensão científica dos processos de tratamento — ou estabilização — da deterioração e de suas consequências para a obra no curto e no longo prazo. Para dar mais precisão à identificação

dos materiais constituintes das obras, bem como ao diagnóstico das patologias que as afetam, existe uma grande diversidade de técnicas científicas, analíticas e de imagem que podem ser ensinadas aos estudantes para apoiar o trabalho de conservação.

A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

A Conservação Preventiva e as causas ambientais da deterioração dos materiais devem também compor o elenco de saberes de qualquer curso de Conservação e Restauro, uma vez que envolvem o estudo de poluentes, temperatura, efeitos da variação da umidade relativa, níveis de exposição das pinturas à luz e as consequências para a sua preservação. A biodeterioração deve receber redobrada atenção, especialmente as de ordem entomológica e micológica, já que são os patógenos desses campos que causam maior dano ao patrimônio. A importância da conservação preventiva consiste em permitir que o futuro profissional domine as causas externas de deterioração das peças sob seus cuidados, além de compreender como essas interagem com os materiais e técnicas usadas pelos artistas.

A HISTÓRIA DOS MATERIAIS E TÉCNICAS

O estudo da história dos materiais e técnicas empregados na construção dos artefatos culturais

instrumentaliza o futuro profissional para entender, sob o ponto de vista histórico, materiais e procedimentos usados para confeccionar as obras. Essa história tem um eixo na pesquisa documental — em fontes primárias e secundárias — e caminha pela via da história oral e da observação direta das pinturas. Somam-se a esses métodos as pesquisas científicas dos materiais artísticos: a História da Arte Técnica¹⁰.

As pesquisas de materiais e processos pictóricos utilizados por artistas brasileiros de todos os períodos já receberam atenção de alguns centros universitários de pesquisa¹¹, e o estudante dispõe de uma fortuna de conhecimentos razoável para estudar e compreender a composição material das peças sob seus cuidados; porém, ainda há muito o que fazer em alguns segmentos da nossa história técnica da arte, especialmente na investigação de procedimentos pictóricos do século XIX e início do XX.

OS VALORES FORMAIS E OS DANOS

Estudar a organização formal das pinturas¹² na sua trajetória histórica é outro imperativo a ser incluído nos cursos de Conservação e Restauro, pois as características formais das obras (entendidas aqui como formas, volume, representação espacial no plano bidimensional, cores, valores e texturas)¹³ são a base visual da mensagem e definem a iconografia e a narrativa. A compreensão de como essa

gramática visual se organiza no plano pictórico, portanto, é fundamental para qualquer decisão a ser tomada em Conservação e Restauro.

Para o tratamento de pinturas, como vimos, o entendimento de como a ordem formal foi comprometida pelos danos é o ponto de partida para o resgate da mensagem artística e cultural. Alguns danos, por exemplo, afetam a representação do espaço e da atmosfera; outros, o volume e a tangibilidade; e ainda há os que alteram a pureza e claridade das cores e a textura das tintas. Compreender o diálogo entre a forma — abstrata ou figurativa — e as alterações na imagem pictórica é essencial para julgar o quanto e onde se deve intervir: se é relevante retirar um verniz amarelado; a extensão de reintegração necessária para resgatar a representação do espaço; e até que ponto se deve neutralizar visualmente as áreas abrasonadas que comprometem a ilusão de atmosfera. Esse julgamento nunca é totalmente objetivo, pois deriva do conhecimento do profissional e do treinamento prático e da experiência individual de cada restaurador (Matero, 2005) em associação, ou não, com outros detentores dos saberes pertinentes.

Uma das melhores maneiras de conhecer intimamente a natureza das formas e compreender as consequências visuais deletérias das lesões é pelo domínio prático de cada uma das áreas de produção cultural. O restaurador de obras pictóricas terá um melhor entendimento daquelas que se encontram sob seus cuidados, se ele dominar a prática artística

correspondente. Ser pintor, exercitar essa arte, mesmo de forma amadora, dará ao restaurador uma noção profunda dos meandros da técnica e da forma, assim como maior ciência e respeito pela produção de outros artistas.¹⁴ Disciplinas de iniciação em pintura — e outras técnicas artísticas — deveriam ser mandatórias como complemento do conjunto de conhecimentos que o restaurador deve possuir.

A COMPREENSÃO DA NATUREZA E DO SIGNIFICADO DA PÁTINA

Para o restaurador, faz parte da compreensão da ordem formal de uma pintura saber como as marcas e cicatrizes decorrentes do tempo vivido pelas peças impactam o seu significado. As obras transitam pela história e durante esse percurso seus materiais sofrem transformações graduais em consequência das mudanças internas dos seus componentes e da ação de agentes externos, como a luz e a poluição. Para além, acumulam cicatrizes de uso, manuseio e pequenos danos, os quais lhes atribuem uma aparência antiga, mas não degradada. Normalmente nos referimos a esse aspecto como pátina, valorizada como parte integral da obra e como consequência da ação da mão anônima de um criador oculto: o tempo. A trajetória pela história deixa nas obras sinais diversos que obrigam o restaurador a decidir quais delas comprometem

a mensagem criativa e que devem ser restauradas, e quais são as marcas que sugerem a passagem do tempo e que, portanto, atribuem à obra historicidade. Estas, é claro, devem ser preservadas como parte integrante do conjunto de múltiplos significados da pintura. Em outras palavras, a pátina é composta pelas marcas do tempo que não comprometem a ordem formal e o significado da obra. Por outro lado, as marcas que comprometem a ordem formal e o significado da pintura são danos. Cabe aos cursos de Conservação e Restauro preparar os profissionais para a compreensão das consequências visuais do envelhecimento, assim como transmitir os saberes necessários para julgar o limite entre dano e pátina.

A HISTÓRIA DA ARTE E DA CULTURA

O estudo do patrimônio cultural no contexto amplo da História das Artes e da Cultura é essencial para a formação em Conservação e Restauro. Tal estudo permite ao restaurador compreender como as obras são determinadas — em grande medida — pelas sociedades das quais vieram. Desse modo, o profissional pode guiar suas decisões para preservar a intenção e os significados de origem das obras, assim como aqueles que lhes são conferidos contemporaneamente. Um exemplo de como essa percepção é importante encontra-se na residência de um dos autores deste trabalho: trata-se de um “Ícone” grego do século XVIII que apresenta uma lacuna

na sua margem inferior levemente chamuscada. Tecnicamente, essa falha pode ser considerada um dano, porém um breve estudo da natureza cultural dessa peça nos mostra que ela, por ser objeto de devoção, costumava ser exposta a chamas de velas em pequenos retábulos de culto. A área queimada adquire, portanto, uma relevância que soma significado à pintura e carrega uma mensagem cultural que faz parte da obra tanto quanto suas formas e sua iconografia.

A ÉTICA DO RESTAURO

A Ética do Restauro é o campo filosófico que investiga o comportamento moral no exercício do ofício — as escolhas entre o certo e o errado nessa profissão. Ela avalia as ações que modificam obras que foram criadas em algum momento do passado (por um autor) e que são destinadas a um fruidor e, portanto, as considerações éticas devem ser reguladas por protocolos baseados no reconhecimento da tríade de comunicação artística: artista, obra e destinatário/fruidor.

O respeito à obra envolve estabilizá-la para que ela sobreviva preservada dos danos causados por negligência, meio ambiente hostil e restauros mal encaminhados ou irreversíveis. Por sua vez, o respeito ao autor envolve não modificar a imagem com acréscimos ou repinturas que criem elementos composicionais novos sem referência de fotografias, gravuras ou cópias que orientem a reconstrução.¹⁵

No que se refere ao fruidor, o respeito envolve apresentar a obra da melhor maneira possível para que ele possa apreciar sua integridade artística. O direito de usufruto do espectador muitas vezes impõe a reconstrução completa da imagem para dar sentido à composição e à narrativa artística. Nunca é fácil decidir o ponto de equilíbrio entre todas as variáveis envolvidas, cada profissional terá de exercer seu juízo crítico e bem informado, baseando-se na análise dos casos individuais que se apresentam.

Outros dois parâmetros devem ser considerados quando se pensa em ética aplicada à Conservação e Restauro. São eles o grau e a qualidade de adições, como as reintegrações cromáticas, novas molduras, vernizes espessos e excessivamente brilhantes e reentelados desnecessários. Por outro lado, deve-se avaliar a perda de informações relevantes causada pela subtração de materiais e técnicas originais, como a remoção desnecessária dos chassis ou a remoção da obra do seu contexto de origem.

As decisões éticas não são estanques e variam conforme a cultura de cada país ou tradição. É surpreendente a variedade de opiniões — muitas vezes conflitantes — que seguem diferentes linhas conceituais; mas é preciso considerar a ética como valor permanente na formação profissional e estimular o estudante a refletir sobre os diversos caminhos possíveis. O ensino da ética deve ser um exercício de pensamento filosófico e não uma lista de comportamentos fixos e obrigatórios.

A COMPREENSÃO DO CONTEXTO: A SOCIOLOGIA DA ARTE E CULTURA

O Conservador-Restaurador irá atuar em um campo de múltiplas faces. Sua prática dialoga com outras de campos artísticos correlatos, como o mercado de arte e antiguidades, a museologia, o colecionismo, a história e crítica da arte e as instituições do patrimônio histórico e artístico. O profissional de Conservação e Restauro deve dominar os saberes básicos dessas áreas para poder interagir com cada uma delas, enriquecendo assim a interdisciplinaridade da profissão. Por outro lado, o Restaurador também vende o seu trabalho e mantém uma relação de troca com quem o compra, de maneira que se torna imperativo que o estudante se familiarize com o mercado específico e saiba os princípios básicos de gerenciamento de empresas, formação de preços, legislação e estratégia de negócios. É também importante adquirir conhecimentos substantivos de funcionamento do sistema de trabalho no serviço público ou institucional, já que é nesse campo social que se encontram os empregos de melhor qualidade.

Não custa lembrar que há uma diferença entre o indivíduo diplomado em Conservação e Restauro e o profissional que tira dela o seu sustento.¹⁶ Quem exerce a atividade e ganha a vida no seu exercício terá o saber holístico completo que o teórico acadêmico jamais poderá acumular.

ASPECTOS PRÁTICOS DO APRENDIZADO: AS OFICINAS DE TRABALHO SUPERVISIONADO

Na fase de treinamento prático do estudante, recomenda-se o uso de tratamentos simulados, pois possibilitam apresentar ao aluno uma grande variedade de problemas — e técnicas para resolvê-los — em pouco tempo e sem risco para as obras patrimoniais. A adoção dessa tática pedagógica justifica-se também por considerações éticas, pois não se recomenda que um estudante tenha acesso ao manuseio de um objeto cultural sem o devido treinamento e supervisão.

No contexto de operações simuladas, sugere-se que o método didático a ser utilizado tenha foco especial em situações-desafio, aqui denominadas Aprendizado Baseado em Desafios (*Challenge-based Learning*) (Nichols et al., 2016), nas quais o estudante recebe um problema a ser resolvido e os objetivos a serem alcançados. Nesse cenário, os docentes que trabalhassem com disciplinas dos ciclos profissionalizantes poderiam recorrer a simulações de forma a preparar os candidatos a restaurador, por meio de suas próprias experiências, e a desenvolver um pensamento crítico e reflexivo.

No âmbito desse cenário, tornam-se mandatórias a supervisão dos alunos por um professor e a disponibilização de uma literatura de apoio, além de materiais e equipamentos para a prática. Vale ressaltar que esse ambiente difere de um estágio

convencional, na medida em que o foco é o desenvolvimento crítico-reflexivo do aluno e não o processo de conservação e restauro. *Lato sensu*, a inserção do método de Aprendizado Baseado em Desafio encerra em si a quebra do paradigma educacional tradicional, sem preterir o academicismo necessário aos dias atuais.

Não obstante, sublinhamos que nenhum exercício fictício substitui a obra real necessitando de tratamento, uma vez que essa congrega todas as dimensões e variáveis que o candidato a restaurador encontrará na sua atuação pós-formatura. A conclusão do treinamento do formando, para ser completa, deve, impreterivelmente, envolver pinturas autênticas que apresentem danos à sua integridade física e aos seus significados estético, iconográfico e temático.

O estudante, que já teria o domínio prévio das técnicas de Conservação e Restauro, obtido na fase de Aprendizado Baseado em Desafio, seria acompanhado de perto pelo professor-orientador. A avaliação final do formando envolveria um estudo preliminar das obras nas dimensões estéticas, arte históricas e técnico-artísticas. Além disso, sua habilidade manual seria aferida junto aos conhecimentos substantivos das técnicas de Conservação e Restauro e seus fundamentos científicos. No entanto, o principal critério de aprovação seria a capacidade de julgar como os danos impostos às obras comprometem seu significado e como e até que ponto esses devem ser restaurados. Essa fase

do curso de formação profissional, por envolver a fusão dos componentes teóricos e práticos do aprendizado, é aquela que mede de fato se o estudante está habilitado a ingressar no mundo profissional e assumir a responsabilidade de conservar e restaurar obras do patrimônio de cultura material.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cursos de Conservação e Restauro surgiram em um momento de grande avanço das ciências naturais, sendo notória sua penetração no universo das profissões executivas. As engenharias, as ciências da saúde e sociais passaram a contar com a contribuição cada vez maior das ciências naturais e matemáticas. As atividades associadas à preservação de bens culturais não foram exceção, e o reflexo disso pôde ser observado na criação dos laboratórios dedicados ao exame e estudo de objetos de valor cultural.

Por outro lado, o fascínio com a aplicação das ciências naturais à arte prosperou na proporção inversa do descrédito das abordagens humanísticas e artísticas no restauro, que, infelizmente, passaram a ser associadas a exageros interpretativos dos artistas-restauradores do passado. A objetividade científica parecia contornar as imprecisões das intervenções subjetivas, que foram progressivamente vistas como práticas não éticas.

O Centro de Conservação do *Fogg Museum* foi o primeiro arauto dessa atitude positivista, a ponto

de os restauros levados a cabo na instituição resumirem-se à remoção de todos os acréscimos feitos no passado (Bewer, 2010) e à exposição da imagem deteriorada sem, ou com mínima, compensação cromática ou formal.¹⁷ Em grande medida, essa linha de trabalho bem-intencionada prevaleceu no ensino preparatório para a carreira por décadas e criou raízes profundas no Brasil.

É inegável, porém, que a ascensão dos aspectos científicos da Conservação e Restauro trouxe consigo o dogma de que as ações de estabilização da deterioração dos materiais eram prioritárias em relação àquelas que almejavam, também, a integridade formal das obras. *Per se* isso explica o porquê do desuso do termo “restauro” do vocabulário técnico e da própria denominação da profissão, sobretudo em países anglo-saxões, onde os profissionais são chamados *conservators*.

Dessa forma, estabeleceu-se, veladamente, a falsa dicotomia entre o conservador — profissional comprometido, direta ou indiretamente, com a estabilização dos materiais — e o restaurador, um aperfeiçoador ilegítimo da aparência dos bens culturais. Na Europa Continental e na América Latina, a querela terminológica foi resolvida com a adoção do binômio “Conservação e Restauro” e “Conservador-Restaurador” em referência à profissão e ao profissional, respectivamente. Em ambos os casos, a intenção dos termos é a de traduzir tanto as ações de preservação quanto as de resgate da integridade da imagem, simultaneamente.

Com a publicação da *Teoria da Restauração*, de Cesare Brandi (1963), as orientações de trabalho prevalentes até a década de 1950 foram substituídas por uma nova configuração da profissão. Essa linha de pensamento e guia para a prática vinha gestando desde a Segunda Guerra Mundial e teve dois desdobramentos no campo social do ofício. Em primeiro lugar, conferiu uma identidade clara para a profissão, delimitando a ocupação do restaurador e dando aos profissionais uma configuração própria, que antes se confundia com o artesanato para artístico. A partir da *Teoria da Restauração*, a Conservação e Restauo deixou o universo impreciso dos reparos para ser elevada à categoria de profissão liberal. Em segundo lugar, a profissão passou a ser caracterizada pela: i) alta cultura; ii) práticas interpretativas estéticas, como a de poder decidir sobre a forma de alcançar a unidade potencial (González-Varas, 1999); e iii) práticas ético-artesanais, como a reintegração de lacunas por meio de técnicas gráficas reconhecíveis como não sendo da mão do artista. A incorporação das ciências naturais à profissão, desde a terceira década do século XX, reforçaram essa trajetória selando as principais balizas das escolas de restauro prevalentes no sul da Europa.

A outra linha conceitual prosperou a partir dos estágios oferecidos por John Brealey no *Metropolitan Museum of Art*, nos anos 1970, inaugurando uma abordagem acentuadamente estético-formalista que adota, tacitamente, o princípio do restauro

crítico. Sublinha, porém, a importância de um sofisticado tratamento da noção brandiana de “unidade potencial”, criando um protocolo de análise da ordem formal das pinturas que permite decidir com maior precisão o que e como restaurar. Infelizmente, essa abordagem tem encontrado resistência no universo profissional brasileiro, que a avalia como sendo excessivamente subjetiva e interpretativa. A principal razão para a sua baixa capilaridade no meio profissional está no fato de que sua adoção exige conhecimentos importantes de análise das características formais das obras que demandam muitos anos de frequência e convivência íntima com pinturas de todos os períodos da história da arte.

Após a instalação da União Europeia e a abertura de canais de comunicação cada vez mais eficientes no meio profissional, as diferenças filosóficas de atuação foram diluídas consideravelmente, evidenciando que as diversas linhas de pensamento não são incompatíveis. As recentes mudanças de orientação em grandes museus espanhóis, que passaram a adotar abordagens menos dogmáticas, além da aceitação pelos departamentos de Conservação e Restauo dos EUA e Reino Unido das marcas impostas pelo tempo e interpretações sensíveis das formas e conteúdos temáticos, são sinais claros dessas mudanças. Os cursos brasileiros que tendem a seguir o modelo sul-europeu vêm demonstrando muita flexibilidade ao incorporarem aos seus programas conceitos e metodologias surgidas recentemente,

o que faz com que muitos cursos no país sejam saudavelmente ecléticos.

Outro aspecto importante a ser reconsiderado é o fato de que o crescimento das disciplinas científicas não foi compensado por ênfase igual nas matérias que abordam a estética aplicada ao restauro e à história da arte e cultura; tampouco os exercícios da pura visualidade e da interpretação da imagem são enfatizados nos cursos existentes. Essa ausência cria estudantes com dificuldades de interpretar textos artísticos, tanto na sua dimensão estética, estilística e iconográfica quanto no seu significado cultural. Diante disso, a formação de restauradores perde progressivamente seu caráter estético-histórico e humanista, as obras passam a ser vistas como objetos compostos de matéria a ser estabilizada e os significados culturais inerentes às peças nem sempre são valorizados.

E é por esse motivo que apresentamos acima algumas sugestões para mudanças no escopo dos cursos — ou disciplinas — de conservação e restauro de pinturas. Os conteúdos programáticos e as estratégias de ensino listados neste ensaio sugerem que pequenas adaptações nos cursos existentes — em especial o reequilíbrio da relação entre ciências naturais, estética formal e história

da arte aplicada ao restauro — podem resultar em mudanças na qualidade da formação teórica do futuro profissional. Além disso, é igualmente fundamental a adoção de novas estratégias pedagógicas centradas no estudante sob supervisão orientada. Pequenas mudanças de norteamto trarão grandes resultados e irão, certamente, beneficiar tanto os profissionais formados quanto as obras que eles restauram.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem aos coordenadores e professoras dos cursos de Conservação e Restauração da UFMG, UFPel, UFPA, UFRJ, FAOP e do Instituto Paulista de Restauro, que colaboraram com informações vitais para a elaboração deste trabalho. Nossos agradecimentos estendem-se a May Christina C. de Paiva, Maria Cristina da Silva Graça, Claudia Carvalho e Humberto Farias de Carvalho e a Professora Beatriz Coelho pela leitura crítica do texto.

Agradecemos também às agências de fomento, FAPERJ e CNPq, pelos financiamentos que mantêm o Laboratório de Estudos em Ciências da Conservação – LECiC-EBA/UFRJ.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Edward Potter; ALEXANDER, Mary. *Museums in motion: an introduction to the history and function of museums*. EUA: Rowman & Littlefield, 2008.
- BALDINI, Umberto. *Teoría de la Restauración y Unidad de la Metodología*. Itália: Narea/Nardini Editore, 1978.
- BEWER, Francesca. *A laboratory for art: Harvard's Fogg Museum and the emergence of conservation in America, 1900-1950*. EUA: Yale University Press/Harvard Art Museum, 2010.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Brasil: Ateliê Editorial, 1963.
- DYKSTRA, W. Steven. The Artists Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. *Journal of the American Institute for Conservation*, v. 35, n. 3, p. 197-218, 2013.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación de Bienes Culturales: teoría, historia, principios y normas*. España: Manuales Arte Catedra, 1999.
- MATERO, Frank. On Time and the Modalities of Conservation. In: HACHTFIELD, Pamela (Org.). *Ethics and critical thinking in conservation*. EUA: American Institute for Conservation, 2005.
- MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. *Teoría Contemporánea de La Restauración*. Espanha: Editorial Síntesis, 2003.
- NICHOLS, Mark et al. *Challenge Based Learner user Guide*. USA: Digital Promise, 2016.
- PAIVA, May C. C.; MOTTA JR, Edson. A conservação artística no Brasil entre 1948 e 1976: o Restauro Honesto e a cera/resina. *Tarea*, v. 3, n. 1, p. 57-63, 2016.
- RAMOS FILHO, Orlando. *Restauro Artístico: Pequena História e Alguma Filosofia*. Bahia: Empresa Gráfica da Bahia, 2002.
- SANTOS, Myriam Sepúlveda. Políticas da Memória na Criação dos Museus Brasileiros. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 19, n. 19, p. 99-120, 2002.

NOTAS

- 1 Neste trabalho usaremos o binômio “conservação e restauro” ao nos referirmos genericamente à profissão. O termo “conservação” definirá as operações de estabilização dos aspectos materiais das obras e o termo “restauro” as atividades de intervenção que visam a resgatar os aspectos formais da imagem comprometidos pelos danos.
- 2 Abordaremos aqui somente o ensino da conservação e restauro nas instituições internacionais que influenciaram profissionais brasileiros.
- 3 Hoje chamado *Harvard Art Museum*.
- 4 Editada pelo Ministério de Instrução Pública do governo da Itália.
- 5 Curso de curta duração que preparou um número expressivo de profissionais de todo o mundo e tinha grande influência do ICR e seus princípios brandianos.
- 6 Curso também criado por Caroline e Sheldon Keck.
- 7 Helmut Ruhemann lecionou nesse instituto de 1934 a 1955.
- 8 Também estudaram nesse centro Júlio Moraes e Renato Felix Pereira. Este foi colaborador do Instituto Paulista de Restauro.
- 9 Entre 1980 e 1986, as aulas teóricas na FAOP foram ministradas por Orlando Ramos Filho.
- 10 A História da Arte Técnica é a história da arte por meios técnicos que revela a composição dos materiais artísticos e seus processos de execução.
- 11 O Lacicor vem desenvolvendo pesquisas na área há muitos anos, o que possibilitou a reunião de uma quantidade substancial de conhecimentos referentes a vários períodos da arte e artistas brasileiros.
- 12 Clive Bell define esse termo como sendo “linhas e cores combinadas de uma forma particular, certas formas e relações de formas, [que] mexem [com] nossas emoções estéticas”.
- 13 Esse é o campo de estudos da História da Arte Formal.
- 14 Assim como não se concebe que um restaurador de patrimônio arquitetônico não seja arquiteto, não se deveria aceitar restauradores de pinturas que não tivessem experiência nessa arte.
- 15 Entre as polêmicas mais candentes e debatidas no meio profissional está a recomposição das imagens perdidas nas áreas de lacuna. A discussão ética do direito, ou não, de refazer a imagem perdida nunca obteve consenso, havendo defensores tanto de soluções de intervenção mínima quanto de restauros completos, com o objetivo de resgatar a legibilidade sofisticada do todo composicional.

Soluções intermediárias, que ganharam grande popularidade a partir dos anos 1920, partem do princípio de que a mão do artista e sua grafia são irreproduzíveis na prática. Por motivos éticos, portanto, nenhuma recomposição mimética em áreas faltantes da imagem seria aceitável. No entanto, como o restauro é necessário para a recomposição da unidade da obra, sugere-se que as reconstruções das lacunas sejam feitas com uma grafia padronizada, claramente distinguível como não sendo do autor. A solução apresentada para esse dilema prático e ético começou a ser formulada no final daquela década, quando o restaurador americano Roger Arcadius Lyon criou uma forma de reintegração da imagem ao todo composicional, usando um sistema de hachuras cruzadas. Mais tarde, provavelmente inspirado na solução de Lyon, os restauradores do ICR, em Roma, passaram a praticar o já famoso sistema de tracejado vertical: o “Tratteggio” (Bewer 2010).
- 16 Frase frequentemente repetida pela restauradora Marylka Mendes (1930-2020).
- 17 Mais tarde, a partir da difusão da estética formal austro-alemã, essa abordagem arqueológica foi completamente subvertida e substituída pela defesa do resgate da completa unidade formal e iconográfica das pinturas.

A extensão universitária no processo de formação do conservador-restaurador e de desenvolvimento regional no âmbito da preservação do patrimônio cultural

RESUMO

A extensão constitui-se em umas das três dimensões de formação do estudante universitário, juntamente com o ensino e a pesquisa. Embora relativamente recentes no contexto universitário, as atividades extensionistas contribuem com a formação universitária através da pedagogia de projetos, oportunizando atividades que colaboram com a construção de um conhecimento significativo para o estudante, que passa a compreender o quanto é capaz de intervir na sociedade com a qual essas atividades estão relacionadas. Este capítulo pretende apresentar e discutir o impacto social de atividades extensionistas desenvolvidas ao longo dos doze anos de implantação do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal da Pelotas.

PALAVRAS-CHAVE: Extensão Universitária. Formação Universitária. Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

DANIELE BALTZ DA FONSECA

Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas
Coordenadora do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Professora adjunta do Departamento de Museologia, Conservação e Restauração
Rio Grande do Sul, Brasil
ORCID: 0000-0003-2953-8405
daniele_bf@hotmail.com

FRANCISCA FERREIRA MICHELON

Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas
Pró-Reitora de Extensão e Cultura
Professora Titular do Departamento de Museologia, Conservação e Restauração
Rio Grande do Sul, Brasil
ORCID: 0000-0002-4737-323X
fmichelon.ufpel@gmail.com

A RECENTE TRAJETÓRIA DA EXTENSÃO COMO DIMENSÃO ESSENCIAL NA FORMAÇÃO DO ESTUDANTE UNIVERSITÁRIO

A extensão universitária é fato novo na história das universidades brasileiras, mesmo considerando que as nossas universidades são recentes na história geral da universidade e na história da universidade na América Latina (Oliveira, 2002). Sobretudo, a extensão como dimensão formadora é uma ideia que se formou há poucas décadas. E, ainda, como dimensão essencial na formação do estudante universitário, é novidade, pouco acreditada por muitos da ampla comunidade acadêmica. Deve-se dizer que por essencial, entende-se obrigatoriedade.

Assim, antes de abordar a essencialidade dessa dimensão como elemento formador do profissional, seja qual for este, compete falar sobre o conceito que a sustenta. E ao falar do conceito, conta-se, também, sobre uma trajetória.

O referencial do qual se faz uso para traçar tal trajetória é histórico. Histórico porque foi escrito por volta de 1994 e consta em uma publicação da Secretaria do Ensino Superior (SESu) do Ministério da Educação (MEC). Faz parte, portanto, de uma visão institucional e governamental anterior a fatos relevantes, como a instituição do Proext em 2007 e sua extinção (não oficial) em 2015, o Reuni, a Meta 10 do Plano Nacional de Educação de 2001 e a Estratégia 12.7 do Plano Nacional de Educação

de 2014. Essas são algumas ocorrências essenciais para a extensão universitária e que acontecem após a referida publicação que precisa ser explicada para ser justificada.

Esta publicação consagra importância ao Programa de Fomento à Extensão Universitária, criado pela SESu em 1993. Trata-se de um documento explicativo que apresenta um levantamento da Extensão no país, para depois elencar os elementos que deveriam nortear o primeiro edital do programa.

O edital seria lançado em seguida, portanto parece que se fazia essencial traçar um diagnóstico dessa dimensão nas universidades. O diagnóstico apresenta indicadores que, indiretamente, oferecem aos leitores do tempo em que nos encontramos um panorama da aplicação do conceito de Extensão Universitária nas instituições de ensino superior. E o panorama, assim constituído, opera o conceito a partir da eleição de fatos que enunciam uma trajetória. Eleição significa a escolha por destacar marcos de uma trajetória irregular e parcial, com práticas que mudam, mas não se extinguem. Significa um conceito que mesmo que não altere as palavras que o dizem, acompanha os fluxos e influxos do seu tempo.

Nessa publicação, há um capítulo que resume a trajetória da extensão no país, escrito por Roberto Mauro Gurgel Rocha. O autor emprega como marco fundador os cursos oferecidos pela Universidade Popular da Universidade Livre de São Paulo, entre os anos de 1914 e 1917 (Rocha, 1984). A fonte desse

marco está na pesquisa da sua dissertação, defendida em 1983 (Rocha, 1984). Os cursos eram destinados às camadas populares, como indicava o nome, e cumpriam a função de levar conhecimento superior ao público que dele não participava. O fato seguinte, destacado por ele, são as ações desenvolvidas a partir de 1921, pelas Escolas de Agronomia de Lavras e de Viçosa, instruídas no modelo estadunidense de atendimento ao meio rural e incentivo à melhoria da produção agropastoril.

Possivelmente, as práticas acima estejam na base do que se pode entender como o primeiro documento governamental que dá um lugar seguro para a extensão no ensino superior. Fala-se, aqui, do Decreto-Lei nº 19.851 de 1931, aprovado e conhecido como a Reforma Francisco Campos. O documento reflete o pensamento e a voz de muitos intelectuais da época, que aspiravam a uma universidade moderna. Esteve entre eles, como exemplo de ouro, Anísio Teixeira, cujas palavras ecoam um projeto sonhado para um futuro que, por ora, não chegou.

Sobre a extensão, o Decreto explicita o termo e sua função no Art. 35, ao dizer que deverão ocorrer “cursos de extensão universitária, destinados a prolongar, em benefício colectivo, a actividade technica e scientifica dos institutos universitários”. Mais explícito ainda é o Art. 42, no qual se lê: “A extensão universitária será effectivada por meio de cursos e conferencias de character educacional ou utilitario, uns e outros organizados pelos diversos institutos da universidade, com prévia autorização

do conselho universitario” (Brasil, 1931). Portanto, no que diz respeito ao marco legal, pode-se afirmar que a extensão é um fato da universidade moderna e no Brasil, ainda não completou 90 anos.

No entanto, entre o texto normativo e a realidade, o intervalo de tempo é maior. Nota-se que Rocha (1994) atribui um papel fundamental no exercício da extensão à União Nacional dos Estudantes (UNE), durante os anos de 1960, com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), inaugurado em 1962 e fechado em abril de 1964 pelo governo militar. Há de se destacar, no entanto, que o CPC foi voltado às manifestações artísticas, a propagar uma arte revolucionária, tal como afirmavam os seus fundadores: “nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela” (Kornis, [20--]).

Dessa curta, mas densa, experiência pode-se apreender o sentido da relação entre cultura, extensão, universidade e transformação social. Havia uma semente que foi sufocada durante os anos da ditadura militar, mas que voltaria. Retornaria, como uma possibilidade, já no período de transição para a democracia e se consumaria em muitas universidades nos anos seguintes, a exemplo do que ocorreu na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em 1992, com a inclusão da Cultura na designação formal da Pró-Reitoria de Extensão.

Bem antes disso, entre 1964 e 1986, a extensão passou por dois momentos marcantes. O primeiro, que durou todo o período do governo ditatorial, ou

seja, até março de 1979, quando inicia o governo do último presidente militar, considerado por muitos como o período de transição. E, depois, até 1986, quando foi fundado o Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas.

No primeiro momento, destacam-se as mudanças operadas no âmbito dos Acordos MEC-USAID (*United States Agency for International Development*), ou em decorrência dele. Os acordos com essa Agência contaram com o apoio de outras instituições (Fundação Rockefeller, Fundação Ford, Banco Mundial e Banco Interamericano de Desenvolvimento) e se estabeleceram no compromisso do governo militar qualificar, de acordo com os pressupostos da USAID, o ensino brasileiro (Cunha, 1988).

Na emergência dessas mudanças, impostas pela demanda da Agência em adequar o ensino do país aos desígnios da economia internacional, foi aprovada a Reforma do Ensino Superior, pela homologação da Lei nº 5.540 de 1968 que pretendia impor a racionalização administrativa e pedagógica no ensino superior (Cunha, 1988). Se a meta era vencer os desafios de um cenário no qual tanto era pouco o número de universidades como era insuficiente o número de vagas, de recursos humanos qualificados e de infraestrutura, a ingerência ditatorial dos governos que se sucederam nos quase 20 anos desse momento não logrou êxito. Entretanto, como observou Bernadete Batista (2002, p. 307), foi com essa lei “[...] que as atividades de ensino, pesquisa e extensão passaram a ter caráter indissolúvel nas

universidades brasileiras, as quais, desde então, passaram a promover práticas extensionistas”.

De fato, vários projetos vingaram no período: Rondon, Crutac, Campus Avançado. Também, em decorrência das reformas administrativas, surgiram as pró-reitorias acadêmicas, entre elas, a de extensão. Isso aconteceu em um momento politicamente conturbado, socialmente indesejável e economicamente comprometedor. Em seguida, o país viveria as consequências de uma má administração que se escondia atrás do falso milagre econômico, cuja conta estava sendo gerada para um futuro breve.

No segundo momento, o panorama econômico do país piorava. Os reflexos eram visíveis na universidade pública e, portanto, imediatamente visíveis na extensão, sobretudo, dentro do MEC após a extinção da Coordenação de Atividades de Extensão (CODAE). Foram, nesses anos, então, que “Semelhante a outros momentos, a Extensão, abandonada enquanto Ministério, foi assumida pelas universidades, dando continuidade aos projetos que já estavam consolidados em diferentes ministérios e foram, na medida das possibilidades, adaptando-se à realidade dos locais onde estavam localizadas as IFES” (Michelson, 2020, p. 32).

Fato decisivo foi quando, em 1986, surgiu o Fórum Nacional de Pró-Reitores das Universidades Públicas Brasileiras, cuja primeira e fundamental consequência seria o texto do documento final do I Encontro do Forproex, no qual consta o conceito de extensão. A institucionalização deu corpo ao conceito

de extensão universitária como uma dimensão social e formativa, e a elaboração e homologação da Constituição Brasileira, em 1988, que afirma a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão fez com que as universidades não abandonassem as dimensões não obrigatórias.

Na década seguinte, a situação econômica do país continuava sob um cenário sombrio. No entanto, a extensão avançava. Em 1993, o MEC criou o Programa de Fomento à Extensão que contou com uma comissão “[...] composta pelos dirigentes do Fórum Nacional de Pró-Reitores das Universidades Públicas, pela Diretora do Departamento de Política do Ensino Superior da SESu e pelo Chefe de Divisão de Extensão e Graduação, com o objetivo de elaborar diretrizes políticas para o Programa de Fomento à Extensão Universitária” (Rocha, 1994, p. 67).

Aproximadamente 70 universidades apresentaram projetos que foram financiados e avaliados um ano depois. O que se seguiu foi a homologação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, em 1996, que afirmou a extensão como uma das finalidades da universidade. Depois dela, foi homologado o Plano Nacional de Educação (PNE) 2001-2010, estabelecido pela Lei nº 10.172/2001. É na Meta 23 do PNE que se estabelece o objetivo de: “assegurar que, no mínimo, 10% do total de créditos exigidos para a graduação no Ensino Superior no país será reservado para a atuação dos alunos em ações extensionistas” (Brasil, 2001, p. 36).

Em 2007, o Decreto nº 6.096 instituiu o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni). O impacto nas universidades veio imediatamente:

O aumento na oferta de cursos e vagas também favoreceu a Extensão. Novos cursos ampliaram o espectro de atuação da universidade, em especial, com o ingresso de um maior número de alunos em diferentes áreas do conhecimento. Desse modo, aumentou a participação de estudantes nas ações extensionistas. Também, o surgimento dos novos cursos acabou gerando mais espaços de trabalho: ateliers, laboratórios, núcleos e outros que favoreceram a proposição de mais projetos de pesquisa e de extensão. Concomitante à infraestrutura física, oportunizou-se a aquisição de equipamentos que, igualmente, contribuíram para a ocorrência de novas propostas. (Michelon, 2020, p. 45).

Se por um lado o Reuni impactou todos os aspectos indiretos, por outro o Programa de Extensão Universitária (ProExt) foi o fator principal de expansão da extensão no Brasil. De 2007 a 2015 pode-se dizer que o conceito de extensão universitária foi compreendido e aplicado. Lamentavelmente, a partir de 2017 não se teve mais notícias do Programa.

Atualmente, o processo de integralização da extensão nos currículos de graduação das IESs tem sido o fato que acena com uma mudança significativa no cenário da formação do estudante. A Lei nº 13.005/2014, que instituiu o novo Plano

Nacional de Educação (PNE) para o decênio de 2014-2024, alterou a meta 23, transformando-a em estratégia 7 da meta 12, dispondo que se deve: “assegurar, no mínimo, 10% (dez por cento) do total de créditos curriculares exigidos para a graduação em programas e projetos de extensão universitária, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social” (Brasil, 2014). No entanto, o documento que mudou a relação de forças no disposto pela Meta 12.7 foi a Resolução do Conselho Nacional de Educação, de 18 de dezembro de 2018, que dispõe sobre conceito, diretrizes, princípios e parâmetros para o planejamento, registro e avaliação da Extensão. E tal como diz Nogueira (2020, p. 65) sobre a sua aprovação: “estabelece um marco no panorama nacional e na história da Extensão Universitária. Após 30 anos de trabalho do FORPROEX, no esforço de institucionalizar a Extensão, esta passa a ser uma política de Estado”.

Enfim, talvez seja possível olhar a trajetória da extensão universitária no Brasil e dizer que essa se fez de sementes que lançaram novas sementes, a crescer em um futuro incerto. O fato é que ao ingressar como uma dimensão formadora no ensino superior, a experiência extensionista vem deixando mostras significativas de resultados que merecem atenção. É possível que ela force a diluição dos limites entre ensino e pesquisa. É possível que a extensão seja o início de uma nova forma de ensinar, de aprender e de se conceber o conhecimento através de uma experiência que atribui à instituição de ensino superior sua dimensão social.

O CONTEXTO DA CRIAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO CURRICULAR DO CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA UFPel

O contexto histórico que fundamenta a criação e implementação do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CCRBCM) da UFPel pode ser verificado nas atualizações do seu Projeto Político Pedagógico de Curso (PPPC).

Sua criação se deu em agosto 2008, fomentada pelo programa de expansão das Universidades Federais (REUNI) dentro de um contexto que visava à consolidação de Pelotas e da UFPel como centros de referência em formação de profissionais capacitados a atuar nas áreas de gestão de memória, proteção e salvaguarda do Patrimônio Cultural, revitalização de centros históricos, restauração de bens patrimonializados e educação para o patrimônio (Universidade Federal de Pelotas, 2020).

A formação e a atuação do profissional conservador-restaurador insere-se no contexto da preservação do Patrimônio Cultural, portanto, precisa alinhar-se com as políticas nacionais para preservação patrimonial, com as exigências curriculares da formação superior no país e com o campo profissional que estrutura-se em três linhas de atuação: a conservação preventiva, a conservação e a restauração; aplicados aos bens culturais (Universidade Federal de Pelotas, 2020).

De acordo com o código de ética do conservador-restaurador no Brasil, a conservação preventiva é compreendida como “o conjunto de ações não interventivas que visam prevenir e/ou retardar os danos sofridos, minimizando o processo de degradação dos bens culturais” (Associação Brasileira de Encadernação e Restauro, 2013, p. 3). A principal característica da conservação preventiva é não atuar diretamente sobre a materialidade do objeto, mas no seu entorno, seja monitorando e controlando condições climáticas, aumentando o nível de proteção do objeto ao criar novos e apropriados invólucros, utilizando-se de embalagens, por exemplo.

A conservação-restauração, conforme consta no código de ética, “seria o conjunto de práticas específicas, destinadas a estabilizar o bem cultural sob a forma física em que se encontra, ou, no máximo, recuperando os elementos que o tornem compreensível e utilizável, caso tenha deixado de sê-lo” (Associação Brasileira de Encadernação e Restauro, 2013, p. 3).

Não é intuito deste texto aprofundar as questões terminológicas da área, no entanto, como as especificidades da atividade profissional estão diretamente relacionadas com as atividades que organizam a formação do profissional, é importante ainda caracterizar a diferença entre conservação ou “conservação curativa”, conforme tradução da resolução do Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC), e restauração.

Conservação pode ser compreendida como um conjunto de ações que se realiza sobre a matéria do objeto com intenção de reforçar estruturas fragilizadas, porém, sem que se modifique o aspecto do bem cultural. Como exemplos, podemos citar as operações de expurgo de agentes biológicos de deterioração e as consolidações em geral.

Por fim, a restauração compreende em um conjunto de ações que se realiza sobre a matéria do bem cultural com objetivo de recuperar elementos que o tornem compreensível e utilizável, portanto, essas intervenções provocam alterações no aspecto dos objetos e conseqüentemente na leitura que se faz deles (Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais Móveis, 2010, p. 2).

Essas linhas de atuação são fundamentais para compreensão de como a área profissional se organiza, determinando conhecimentos e habilidades que um curso de conservação e restauração deve desenvolver através dos seus processos pedagógicos para a formação dos profissionais que irão atuar nos bens culturais.

O objetivo do CCRBCM é formar profissionais com competências e habilidades para atuar no campo da preservação do patrimônio cultural, realizar ações e procedimentos de conservação preventiva e de conservação e restauração de acervos e bens integrados de forma criteriosa e segura (Universidade Federal de Pelotas, 2020).

A formação e a atuação dos profissionais conservadores-restauradores devem basear-se nos princípios

éticos da profissão e em conhecimentos de base humanística científica e técnica fortemente estruturados. A base humanística corresponde à compreensão das ciências humanas, artes e ciências sociais aplicadas. Pretende desenvolver um repertório cultural que permita ao conservador-restaurador atuar de forma crítica na sociedade, reconhecer o valor cultural dos objetos com que trabalha e garantir a reflexão necessária durante o processo de preservação de bens culturais (Universidade Federal de Pelotas, 2020).

O conhecimento de base científica é fundamental para aplicação de metodologias de peritagem e diagnóstico, que exigem análise dos materiais envolvidos na construção, no processo de deterioração e nos materiais empregados na restauração dos bens culturais. Trata-se de conhecimento que, junto com a base humanística, auxilia na análise e tomada de decisão em relação aos tratamentos a serem aplicados, estabelecendo diálogo com outras áreas do conhecimento, como a química, a biologia, a física, a engenharia de Materiais, entre outros (Universidade Federal de Pelotas, 2020).

A base técnica exige o desenvolvimento de habilidades e aptidões manuais de forma que o conservador-restaurador tenha precisão e domínio para realizar as intervenções em bens culturais, considerando as especificidades dos acervos (Universidade Federal de Pelotas, 2020).

A CONSTRUÇÃO DO CURRÍCULO E AS ATIVIDADES EXTENSIONISTAS NO CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Uma vez que essa área de formação ainda não possui diretrizes curriculares nacionais (DCN), o currículo do curso foi construído levando-se em consideração o código de ética do profissional conservador-restaurador, as recomendações contidas em documentos internacionais que trazem referências sobre competências e habilidades a serem desenvolvidas para que o profissional possa exercer a atividade de forma criteriosa e o contexto sociocultural da região sul do estado do Rio Grande do Sul.

A Organização da Confederação Europeia de Conservadores-restauradores indica etapas da atividade profissional que devem ser dominadas pelos conservadores-restauradores. São elas: 1) exame e diagnóstico; 2) avaliação das necessidades; 3) seleção das ações de conservação e restauração; 4) planificação e organização das ações; 5) execução das ações e procedimentos de conservação e restauração; 6) avaliações de resultados; e 7) orientações para posteriores cuidados (European Confederation of Conservator-Restorers Organizations, 2011, p. 36).

Para garantir o domínio dessas etapas é importante compreender o caráter interdisciplinar da área da conservação e restauração, que se traduz através de três amplas bases de conhecimento, explicitadas no título anterior, as quais organizam as séries de disciplinas dentro da estrutura formativa

do curso: uma base humanística; uma base científica; e uma base técnico-prática que alicerçam a formação do profissional.

Sob o ponto de vista estrutural da atividade profissional, também foram explicitadas no título anterior, existem três linhas de atuação: a conservação preventiva, a conservação e a restauração.

A partir disso, organiza-se dentro do percurso formativo do curso um eixo diretamente relacionado à formação do profissional conservador-restaurador, que leva em conta disciplinas em que serão desenvolvidas as competências e habilidades necessárias à prática da conservação preventiva, da conservação e da restauração.

As técnicas de conservação e restauração de artefatos são bastante específicas em relação ao tipo de suporte do qual os objetos são construídos. Foi necessário, portanto, ampliar o percurso formativo dentro de um limite possível em relação ao tempo de formação, recursos humanos e infraestrutura disponível da universidade. Dessa forma, o curso propõe a formação mais aprofundada em relação às técnicas de conservação e restauração de três suportes: papel, madeira e pintura em tela. Tal escolha se deu em razão de oportunidades do mercado de trabalho, visando direcionar o curso ao contexto socioeconômico da região sul do estado do Rio Grande do Sul.

Isso posto, fica fácil compreender a seleção de disciplinas que compõe o eixo de formação profissional dentro do curso, conforme quadro 1.

QUADRO 1 | QUADRO DE DISCIPLINAS DO CURSO POR ÁREA DE FORMAÇÃO

DISCIPLINAS DOS EIXOS DE FORMAÇÃO BÁSICA

BASE HUMANÍSTICA:

- História e Teoria Da Conservação e Restauração
- Introdução à Produção do Conhecimento em Patrimônio Cultural
- História da Arte I e II
- História da Arte no Brasil
- Iconologia e Iconografia
- Seminário Memória e Patrimônio
- Gestão do Patrimônio e Políticas Públicas de Preservação

BASE CIENTÍFICA:

- Química Aplicada à Conservação e Restauração I e II
- Métodos, Exames e Análise de Materiais;
- Documentação e Registro Aplicados à Conservação e Restauração

BASE TÉCNICO-PRÁTICA:

- Metodologia, Materiais e Técnicas para Conservação e Restauração
- Materiais e Técnicas I, II e III

DISCIPLINAS DOS EIXOS DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA:

- Conservação Preventiva I
- Conservação Preventiva II
- Conservação Preventiva III

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO:

- Conservação e Restauração de Bens em Papel I
- Conservação e Restauração de Bens em Pape II
- Conservação e Restauração de Bens em Madeira I
- Conservação e Restauração de Bens em Madeira II
- Conservação e Restauração de Pinturas I
- Conservação e Restauração de Pinturas II

FONTE: Universidade Federal de Pelotas, 2020.

Essas disciplinas compõem um percurso de formação mais tradicional, disciplinar, denominado formação específica, no qual o aluno transpõe progressivamente os conteúdos básicos ao longo do tempo e os aplica através de projetos e ações propostos nas disciplinas do eixo de formação profissional.

Os projetos e ações das disciplinas de formação profissional, por vezes, integram atividades práticas realizadas diretamente sobre objetos de interesse cultural, pertencentes a museus ou outras instituições de guarda que se beneficiam do trabalho prático realizado pelo aluno, com orientação do professor, no processo de ensino-aprendizagem.

Ao compreender que, de alguma forma, a sociedade se beneficia do processo de ensino-aprendizagem desenvolvido dentro das disciplinas de formação profissional, é possível perceber, também, que as atividades que ali se desenvolvem podem ser consideradas atividades extensionistas. Organizadas como atividades que simulam a prática profissional, oportuniza-se ao aluno assimilar uma postura profissional ao direcionar a tomada de decisões e aplicação de processos, baseada em código de ética e sob orientação do professor, diretamente a um objeto de estudo que consiste numa demanda real da sociedade. De acordo com Nogueira:

Inserir os alunos em ações e procedimentos que os coloquem mais ativamente em seu processo de formação e construção do conhecimento torna-se uma maneira mais eficiente de possibilitar o desenvolvimento da criatividade,

da liderança, do espírito de cooperação, da tranquilidade em aceitar desafios na resolução de problemas e de dezenas de outras capacidades esperadas desses indivíduos, quando forem atuar mais ativamente nos diferentes segmentos sociais. (Nogueira, 2008, p. 20).

Além dos projetos que ocorrem por dentro das disciplinas do eixo de formação profissional, o currículo do curso também propõe que uma parte da formação do aluno seja realizada exclusivamente através da participação e trabalho em projetos de ensino, pesquisa e extensão, denominada formação complementar. Essa formação se constitui num percurso formativo diferenciado, através do qual o aluno transita com maior autonomia, seja por atividades propostas por professores, seja propondo atividades de interesse acadêmico com suporte dos professores.

Importante ressaltar que o curso atende a meta 12.7 do Plano Nacional de Educação (2014-2024), a qual determina que se assegure 10% do tempo de duração do curso de graduação para a formação do aluno através do desenvolvimento de programas e projetos de extensão universitária (Brasil, 2014).

Tendo em vista que esses projetos constituem um importante pilar metodológico para a formação profissional dos conservadores-restauradores, interessa-nos verificar, também, como a extensão universitária realizada pelo CCRBCM da UFPel impacta na sociedade da região sul do estado do Rio Grande do Sul.

O IMPACTO DAS ATIVIDADES EXTENSIONISTAS LIGADAS AO CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS DA UFPEL NA COMUNIDADE

Desde o início do funcionamento deste curso na UFPEl, ele mostrou um forte caráter extensionista evidenciado através dos diversos projetos de extensão coordenados pelos professores do curso. No ano de 2019, Augustin, Fernandes e Teixeira analisaram a formação complementar do bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Para tanto, realizaram um levantamento dos projetos de ensino, pesquisa e extensão em que participaram os professores do colegiado, nos dez primeiros anos de funcionamento do curso, como forma de relacionar as atividades formativas do curso com a sociedade.

Ao analisarem a formação complementar, as pesquisadoras observaram a predominância no cadastramento de projetos de extensão (51%) em relação aos projetos de pesquisa (32%) e ensino (17%) (Augustin; Fernandes; Teixeira, 2019).

Essa predominância mostra um caráter extensionista que pode ser reflexo das características formativas do curso, intensificadas pelo cumprimento da meta 12.7 do PNE (2014-2021).

Uma vez que se compreende a importância pedagógica dos projetos de extensão universitária na formação do profissional, dispomo-nos a

analisar como esse processo de ensino-aprendizagem impacta na sociedade da região sul do estado do Rio Grande do Sul, perguntando-nos sob que aspectos esses projetos contribuem como fomentadores do desenvolvimento regional no âmbito da preservação do patrimônio cultural.

Em 2019, uma pesquisa desenvolvida no CCRBCM propôs-se a verificar o impacto dos projetos de ensino, pesquisa e extensão desenvolvidos pelo curso no Museu Parque da Baronesa, em Pelotas. Os resultados mostraram que a recuperação de parte do acervo que se encontrava guardada em reserva em razão do mau estado de conservação refletiu no aumento da visitação ao museu, pois novas exposições foram montadas com o acervo restaurado. Além disso, diretores do museu afirmaram que a frequente presença de alunos do curso, seja através dos projetos ou como estagiários, aos poucos, vem provocando mudanças de comportamento em relação ao trabalho de conservação preventiva que é desenvolvido nos seus espaços de guarda (Fonseca et al., 2020).

Sobre os projetos de extensão desenvolvidos no CCRBCM desde 2008, a primeira análise que se procede é quantitativa. Ao todo foram listados 73 projetos.

Visando a uma qualificação inicial, foram criadas três categorias de análise às quais os projetos foram classificados por meio das informações contidas nos seus títulos. São elas: 1) conservação e/ou restauração — títulos que informam projetos que

realizaram alguma ação sobre acervo; 2) encontro ou curso — títulos que indicam a organização de atividade ou evento para discussão ou ensino de temas específicos; e 3) publicação, exposição ou outro — títulos que expressam ações de extroversão de trabalhos realizados. É possível perceber que há certo equilíbrio entre os tipos de projetos quando analisados através dessas categorias, pois são computados 22 projetos que envolvem conservação e/ou restauração, 25 projetos que envolvem encontros ou cursos e 26 projetos que se destinam a promover a extroversão de atividades.

Ainda por meio de análise dos títulos dos projetos, procurou-se classificá-los por área de abrangência. Isso se fez, considerando que o título traga informação sobre qualquer relação com um espaço geográfico. Quando a informação do título não é suficiente para fazer a classificação proposta, recorreu-se à análise das informações registradas no sistema de cadastros de Projetos Unificados da UFPEL, através da sua plataforma de gestão.

Essa análise identifica a área de abrangência dos projetos, classificando-os em: 1) local — projetos cujas atividades se limitam a Pelotas ou instituições pelotenses; 2) regional — quando as atividades refletem numa área de abrangência que extrapola os limites da cidade de Pelotas, abarcando sua macrorregião; 3) estadual — quando o projeto se

relaciona com cidades de fora da macrorregião pelotense; 4) nacional — quando o projeto extrapola os limites do Rio Grande do Sul; e 5) internacional — quando o projeto extrapola os limites do Brasil.

Ao avaliarem-se os títulos dos projetos, verifica-se que 22 têm abrangência local (são mais relacionados com atividades desenvolvidas dentro da Universidade e para o público acadêmico em geral); 35 têm abrangência regional, abarcando também as comunidades próximas a Pelotas; 5 possuem abrangência estadual (projetos que se propõem a analisar, conservar ou restaurar obras de museus ou instituições de outras cidades, como Rio Grande, Piratini, São Miguel das Missões e Porto Alegre); 9 apresentam abrangência nacional (relacionam-se com a edição de livros, sites, material de divulgação das atividades acadêmicas e cursos); e 2 possuem abrangência internacional, um deles ligado a evento internacional e outro a extroversão de uma obra de um pintor francês.

O quadro 2 mostra os títulos de trabalhos analisados classificados como “Conservação e/ou restauração” e suas abrangências geográficas; o quadro 3 mostra os títulos classificados como “Encontro ou curso” e suas áreas de abrangências; e o quadro 4 mostra os títulos que foram classificados como “publicação, exposição ou outro” e suas respectivas áreas geográficas de abrangência.

EDUCAÇÃO

QUADRO 2 | TÍTULOS DOS PROJETOS CLASSIFICADOS COMO “CONSERVAÇÃO E/OU RESTAURAÇÃO” E SUAS ÁREAS DE ABRANGÊNCIA

Estudo das pinturas murais originais do Teatro Guarany	Local
Projeto de restauração de peças pertencentes ao Museu da Baronesa, Pelotas-RS	Local
Projeto de restauração de pinturas do acervo do salão nobre da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas-RS	Local
Projeto de restauração do Museu Parque Municipal da Baronesa: mobiliário dourado e pinturas	Local
Grupo de estudos e pesquisa em estuques – GEPE	Local
Projeto de conservação in situ de materiais arqueológicos	Regional
Higienização e catalogação do acervo em suporte papel do Museu das Telecomunicações	Local
Pinturas do acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo: documentação, restauração e exposição	Local
Tratamento em pinturas contaminadas por fungos	Regional
Documentação e higienização do acervo de artes visuais da Secretaria Municipal de Cultura, Pelotas-RS	Local
Documentação, restauração e exposição da obra “Senhoras tomando chá” da Pinacoteca Matteo Tonietti, Rio Grande-RS	Estadual
Restauração e exposição de obras do acervo sacro do Museu da Cidade de Rio Grande	Estadual
Conservação iconográfica	Regional
Conservação e restauração de cerâmicas históricas	Regional
Laboratório aberto de conservação e restauração de pinturas	Estadual
Materiais e técnicas de conservação e restauração de pinturas	Local
Preservação do acervo do Museu das Missões	Estadual
Restauração da escultura funerária de Jacob Aloys Friederichs no cemitério São José II em Porto Alegre-RS	Estadual
Restauração da escultura de Peri do frontão do Teatro Guarany	Local
Estudo das esculturas em faiança portuguesa do Museu Municipal Parque da Baronesa	Local
Laboratório aberto de conservação e restauração em obras de madeira policromada	Regional
Práticas em conservação preventiva aplicadas a bens culturais móveis	Regional

FORNTE: Universidade Federal de Pelotas, Cocalto, 2020.

QUADRO 3 | TÍTULOS DOS PROJETOS CLASSIFICADOS COMO “ENCONTRO OU CURSO” E SUAS ÁREAS DE ABRANGÊNCIA

Encontro sobre preservação do patrimônio de vitrais	Regional
Semana nacional dos museus	Regional
Curso de qualificação de professores – SME	Regional
Workshop de vitrais	Regional
Aula inaugural do curso de Conservação e restauro - A importância do conceito na prática da preservação do patrimônio cultural	Local
Conversa de fotógrafo: ciclo de palestras sobre fotografia	Regional
Preservação do patrimônio cultural – ciclo de debates	Regional
Ciclo de palestras Políticas públicas e gestão do patrimônio: um olhar sobre Pelotas e região	Regional
Ciclo de cinema sobre cultura, memória e patrimônio – CINEPETCR	Local
Conversas sobre restauração	Regional
I Encontro sobre ações de resgate de acervos culturais: implantação do comitê regional do escudo azul	Regional
Estágios curriculares no curso de Conservação e restauro da UFPel: diálogos com a comunidade	Regional
II Semana acadêmica integrada dos cursos de Conservação e restauro e Museologia	Regional
Luminotécnica aplicada a Conservação e restauro: minicurso de extensão	Local
Curso de faceamento de obras de arte para restauro	Local
De tudo um pouco: patrimônio, cultura, ciência	Local
II Encontro sobre ações de resgate de acervos culturais; gerenciamento de riscos	Nacional
Semana da Conservação e restauro	Local
Colóquio internacional memória e patrimônio	Internacional
IV Congresso de extensão e cultura	Regional
O museu para todos: acessibilidade para públicos diversos no Museu do Doce da UFPel	Regional
Semana de museus da UFPel	Regional
Seminário Estudos interdisciplinares em patrimônio Jesuítico-Guarani	Regional
Primavera dos museus 2019 – museus por dentro dos museus	Regional
Semana dos museus da UFPel 2019	Regional

FONTE: Universidade Federal de Pelotas, Cobarlo, 2020.

QUADRO 4 | TÍTULOS DOS PROJETOS CLASSIFICADOS COMO “PUBLICAÇÃO, EXPOSIÇÃO OU OUTRO” E SUAS ÁREAS DE ABRANGÊNCIA

O museu revisitado: escola e comunidade no Museu da Baronesa	Regional
Fototeca memória UFPel	Regional
História da arte contemporânea	Regional
O museu do saber e do fazer: arte e ciência em ações educativas do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (UFPel) com comunidades escolares	Local
Site do curso de Conservação e restauro	Nacional
Arquivo fotográfico histórico da UFPel/MALG	Regional
Catálogos eletrônicos das exposições do MALG	Nacional
Construção e manutenção do blog PETCR	Nacional
Laboratório de estudos sobre a cerâmica antiga (LECA)	Regional
Exposição pinturas restauradas: Museu da Baronesa	Regional
Exposições comemorativas aos 25 anos do MALG na Sala do Patrono	Local
Patrimônio cultural e memória: sinalizações e percursos	Regional
Produção de documentário sobre o curso de Conservação e restauro UFPel	Nacional
Exposição pinturas decorativas: resgatando técnicas	Local
O museu do conhecimento para todos: inclusão cultura de pessoas com deficiência em museus universitários	Regional
Fotografia para ouvir	Regional
Escola de Altos Estudos CAPES	Regional
Desenho e vivências com o patrimônio no Museu do Doce da UFPel	Regional
Divulgação e comunicação da Rede de Museus da UFPel	Nacional
Divulgação e registro em extensão	Nacional
Preservação do patrimônio cultural através da química do ensino médico e o ensino de química através do patrimônio	Local
Boletim do PET-CR	Nacional
Ebooks da conservação	Nacional
Exposição comemorativa aos 135 anos da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel: restauração dos quadros de formatura da antiga Escola de Agronomia e Veterinária	Local
Multações patrimoniais no Museu do Doce	Regional
Extroversão das atividades do projeto Documentação, restauração e exposição da obra “Senhoras tomando chá”	Internacional

FORTE: Universidade Federal de Pelotas, Cocalto, 2020.

OS PROJETOS DE EXTENSÃO NA VISÃO DOS PROFESSORES DO CURSO

Visando conhecer detalhes desses projetos, e sua relação com o processo de ensino-aprendizagem dos alunos e as repercussões na sociedade relacionada, solicitou-se que professores do colegiado do CCRBCM comentassem sobre um projeto de extensão em que tenham atuado.

De acordo com a professora Annelise Costa Montone, o projeto “Práticas em Conservação Preventiva Aplicadas a Bens Culturais Móveis” busca desenvolver ações de conservação junto às instituições culturais localizadas no município de Pelotas e região. Além de oportunizar atividade de formação, o projeto busca incentivar a valorização dos bens culturais móveis e integrados através da exposição e divulgação dos resultados do projeto.

Annelise considera que o trabalho desenvolvido com o acervo do Museu das Telecomunicações seja o mais significativo. Segundo a professora, as atividades envolvem os alunos em questionamentos sobre como pensar no acervo e sua preservação, documentação e comunicação. Uma das propostas é utilizar o banco de dados Tainacan, cujo acesso está sendo negociado pela UFPel, para a documentação digital do acervo, o que virá a ser mais uma ferramenta ao alcance dos alunos para seu processo de formação. Sobre o retorno do projeto à sociedade, é importante salientar que o referido acervo não é exposto, pois necessita do trabalho

de documentação e conservação. Uma vez que o trabalho sobre o acervo se conclua, ele fica apto a ser utilizado pelos curadores para compor as exposições. Com isso, o acervo passa a ter oportunidade de cumprir sua função social.

Silvana Bojanoski apontou o projeto “Primavera dos Museus: Museus por dentro, por dentro dos museus”, que trata das ações realizadas pela Rede de Museus da UFPel em comemoração à semana dos museus, promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Uma das propostas do evento foi a divulgação dos acervos dos museus e das coleções da UFPel. A professora destaca o papel da campanha “Você no museu”, através da qual foi solicitado que o público enviasse fotografias tiradas dentro dos museus da UFPel, juntamente com um depoimento, para que fossem compartilhadas nas redes sociais. Tal campanha revelou as relações afetivas que as pessoas mantêm com essas instituições. Silvana também aponta o expressivo número de participações, considerando que a sensibilização gerada é uma característica da educação patrimonial.

A professora Francisca Michelin destaca o projeto “O museu do Conhecimento para Todos: inclusão cultural de pessoas com deficiência em museus universitários”. O projeto foi desenvolvido em parceria com a escola Louis Braille para projetar e executar parcialmente um museu voltado para a recepção, pesquisa e atuação com todos os grupos, incluindo pessoas com deficiência. Essa

inclusão foi estudada em termos de arquitetura, museografia, cenografia, mediação e produção de recursos acessíveis. Como resultado do projeto, inaugurou-se o Memorial do Anglo, uma exposição acessível constituída de fotografias com legenda em Braille e audiodescrição, disponibilizada em dispositivo com fone. A exposição também contou com maquetes táteis e mediação acessível.

Nos anos seguintes, esse projeto dedicou-se a articular uma exposição acessível no Museu do Doce. Em 2016 foi inaugurada a exposição que apresentou o projeto completo de acessibilidade desenvolvido para o museu. Foi o primeiro museu da cidade e região a apresentar uma exposição acessível que ocupou sete salas com temas oriundos de uma pesquisa realizada para Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) sobre a produção de doces tradicionais pelotenses como uma expressão da tradição da região. O Museu do Doce constituiu-se, a partir daí, como um laboratório que busca desenvolver recursos humanos e materiais para receber públicos com deficiência em museus universitários. A professora também destaca a pesquisa que se desenvolveu paralelamente ao projeto de extensão, através da qual foi realizado levantamento dos recursos de acessibilidade em museus de referência no Brasil. Esses resultados foram publicados em 18 artigos, entre periódicos nacionais e anais de eventos. O livro *Os Doces Sentidos*: poesias, estudos, imagens, receitas, outro resultado do projeto, é destacado pela professora como a publicação mais importante.

O professor Thiago Puglieri destacou o projeto “Preservação do patrimônio cultural através da química do ensino médio e o ensino de química através do patrimônio”. Envolvendo uma equipe inter e transdisciplinar, o projeto desenvolveu e aplicou ferramentas metodológicas do ensino de química associadas à educação para o patrimônio e à ciência da conservação para promover a preservação patrimonial através do ensino de química enquanto promove o ensino de química através do patrimônio cultural. O projeto foca em alunos do ensino médio de escolas da rede pública e oferece formação complementar a professores das escolas participantes e a alunos dos cursos de Museologia, Química e Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel.

O ensino de química no Brasil se depara com desafios associados ao não reconhecimento da aplicabilidade do seu conteúdo na vida cotidiana, como em aplicações tecnológicas, ambientais, sociais, políticas, econômicas e históricas, o que muitas vezes torna essa disciplina pouco atrativa. Pensando nisso, trabalhos têm sido desenvolvidos para transpor os conteúdos da química para o cotidiano dos alunos, auxiliando-os na compreensão teórica e prática e permitindo uma melhor concepção da importância e da presença da química em suas vidas. Na área de patrimônio cultural é possível pensar que a contextualização da química através de bens culturais pode auxiliar na compreensão da disciplina, ao mesmo tempo que, dependendo da

metodologia aplicada, pode auxiliar na promoção da preservação patrimonial.

O professor Thiago destaca que o projeto promove a integração entre equipes ao oferecer discussões transdisciplinares sobre Ciência da Conservação, Educação para o Patrimônio, Alfabetização Científica e Ensino de Química; promove a interação entre ensino, pesquisa e extensão ao propor, aplicar e avaliar metodologias inéditas ao fundir métodos de educação para o patrimônio, alfabetização científica e ensino de química.

O principal resultado dessa atividade foi o desenvolvimento de uma ferramenta de ensino-aprendizagem para alunos do ensino médio, visando colaborar na fixação dos conteúdos associados à disciplina de química e à investigação científica enquanto colabora para que os alunos possam reconhecer, se apropriar e preservar o patrimônio cultural.

O professor Roberto Heiden destaca o projeto “Multiações patrimoniais no Museu do Doce”, promovido pela direção, que pretende consolidar espaços e ações institucionais do Museu, cuja missão é salvaguardar, pesquisar e comunicar os saberes e fazeres da tradição doceira de Pelotas e região. As atividades relacionam-se com os conceitos gerais sobre memória e patrimônio e o patrimônio representado pelo Museu do Doce e seu acervo e envolvem os estudantes dos cursos de Conservação e Restauração e Museologia.

Dentre as atividades realizadas, salientam-se as visitas mediadas com o público, a divulgação

turística do Museu do Doce nas redes sociais, o contato com outras instituições patrimoniais visando à realização de exposições e parcerias, a organização de documentos e a produção de conteúdo sobre a memória do Museu do Doce e Tradições doceiras de Pelotas.

O professor Roberto destaca duas ações, a primeira diz respeito à realização de visitas mediadas, através das quais os alunos atenderam centenas de visitantes ao longo do ano, seja com orientações breves, ou com a realização de apresentações mais detalhadas a respeito do patrimônio local. A segunda trata do registro e da produção de conteúdos relativos ao Museu e ao Doce de Pelotas para as redes sociais e a internet, através da qual foram produzidos dezenas de textos e imagens que colaboraram para a divulgação do patrimônio local. Dentro dessa ação, cabe destaque a uma série de textos acompanhados com imagens referentes ao edifício sede do museu (patrimônio cultural do Brasil) que teve importante repercussão no Facebook. A experiência relacionada com essa atividade, denominada “Memória, Patrimônio, Redes Sociais e Comunicação no Museu do Doce”, foi apresentada, recebeu destaque e foi publicada nos anais do Congresso de Extensão da UFPel.

Andrea Bachettini destaca o projeto “Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais”, que pretende estabelecer parcerias com a comunidade para conservação e restauração de bens culturais, possibilitando recuperar acervos e

coleções, objetos afetivos, documentos históricos e obras de arte em geral de particulares e/ou instituições públicas e privadas.

Estratégias metodológicas e pesquisas têm sido desenvolvidas para atender as metas que implicam a formação complementar e ampliada dos alunos envolvidos. Além disso, o projeto busca devolver à sociedade obras que por vezes estão inacessíveis, escondidas nas reservas técnicas em virtude de mau estado de conservação. A professora destaca o trabalho realizado com duas pinturas em tela, de grandes dimensões, importantes para o contexto histórico do Rio Grande do Sul e para o contexto artístico do Brasil: “Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha” e “Fuga de Anita a Cavallo”. Outra característica interessante desse projeto é seu caráter de laboratório de restauração aberto à visitação do público, o que contribui com a divulgação dos trabalhos desenvolvidos pelo curso ao passo que informa a comunidade sobre aspectos culturais e características do trabalho do profissional conservador-restaurador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do exposto, é possível perceber a extensão universitária como eixo de formação recente nas universidades brasileiras que oportuniza a formação dos alunos enquanto colabora com o desenvolvimento da sociedade.

Viu-se também que os objetivos formativos do CCRBCM são atingidos na medida que, através dos projetos de extensão, além do percurso tradicional, os alunos vivenciam simulações de problemáticas profissionais relacionadas à conservação e restauração dos bens culturais. Através da vivência dessas problemáticas desenvolve-se o aprendizado não só dos aspectos técnicos e metodológicos da conservação-restauração, mas também dos aspectos teóricos e éticos da atividade profissional.

O impacto dos projetos, no entanto, extrapola a esfera da formação profissional, repercutindo positivamente nas instituições parceiras e na formação cidadã dos alunos e comunidade. Para algumas instituições, os projetos tornam-se oportunidade de organizar, conservar, estudar e expor acervos que, em razão do mau estado de conservação, ficam escondidos do público. Nesta formatação, o projeto atinge públicos diversos: os alunos em formação, que têm a possibilidade de trabalhar sobre acervos importantes, constituindo ação de formação profissional realizada sobre uma obra que possui contexto e relação cultural com a sociedade; a instituição parceira, que tem seu acervo organizado, conservado e/ou restaurado; e o público, que passa a usufruir de lazer, cultura e educação oportunizados pelo acervo através das exposições.

Nem todos os projetos relacionam-se com o desenvolvimento da prática da conservação e restauração. Nesses percebe-se que o foco se volta à educação para o patrimônio de forma abrangente, seja com

a sensibilização e acessibilidade de público em relação às instituições patrimoniais, seja relacionando a educação patrimonial com a formação do ensino básico e médio. Nessa segunda formatação, os projetos continuam atingindo de forma positiva as três categorias de público: os alunos envolvidos nos projetos, pois podem vivenciar diversas aplicações dos conteúdos e metodologias relacionadas à preservação do patrimônio cultural; as instituições, sejam ligadas ao patrimônio ou à educação, que se beneficiam com os produtos desenvolvidos por essas parcerias, como as exposições acessíveis ou metodologias de ensino desenvolvidas; e o público em geral, novamente com o acesso ao conhecimento inclusivo oferecido pelas instituições.

Além do reflexo das atividades extensionistas na sociedade em geral, é importante destacar que todo o resultado do trabalho desenvolvido é publicado de diversas formas e em diferentes veículos e fica gratuitamente disponível ao acesso de estudantes, pesquisadores, instituições e sociedade em geral. Dessa forma, o conhecimento e a experiência adquiridos podem ser compartilhados, ultrapassando as fronteiras geográficas da abrangência do projeto.

Os projetos de extensão constituem-se, portanto, em ferramenta importante para desenvolver uma aprendizagem significativa ao passo que provocam transformações positivas no entorno social onde acontecem.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS MÓVEIS. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. *Boletim eletrônico da ABRACOR*, Rio de Janeiro, n. 1, 2010. Disponível em <<http://antoniomirabile.com/images/competence/56bf5dfdo6e968.57668508-areservatecnicatambememuseu.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2020.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ENCADERNAÇÃO E RESTAURADOR. *Código de ética do conservador-restaurador*. Pinheiros/SP, 2013. Disponível em: <<https://www.arcoit.com.br/wp/wp-content/uploads/2018/04/CODIGO-DE-ETICA.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2020.
- AUGUSTIN, Raquel França Garcia; FERNANDES, Ana Carolina; TEIXEIRA, Clara Ribeiro do Vale. Perfil da formação complementar do curso de conservação e restauração (UFPel). *Museion*, Canoas, n. 33, ago. 2019. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/5535/pdf>>. Acesso em: 15 out. 2020.
- BATISTA, Bernadete da Silva Ribeiro. A relação da educação superior com a sociedade. In: UNESCO; Instituto Internacional para a Educação Superior na América Latina e no Caribe (IESALC). *A Educação Superior no Brasil*. Porto Alegre, Caracas: IE- SALC, 2002. p. 302-308.
- BRASIL. Decreto nº 19.851, de 11 de abril de 1931. Dispõe que o ensino superior no Brasil obedecerá, de preferência, ao sistema universitário.
- BRASIL. Lei nº 10.172, de 09 de janeiro de 2001. Aprova o Plano Nacional de Educação e dá outras providências.
- BRASIL. Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- CUNHA, Luis Antonio. *A universidade reformanda: o golpe de 1964 e a modernização do Ensino Superior*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- EUROPEAN CONFEDERATION OF CONSERVATOR-RESTORERS ORGANIZATIONS. *Competencias necesarias para acceder a la profesión de conservador-restaurador*. 2. ed. ECCO: Bruxelas, 2011. Disponível em <http://www.ecco-eu.org/fileadmin/assets/documents/publications/ECCO_Competencias_ES.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2020.

- FONSECA, Daniele. B. et al. Reflexo dos dez anos de inserção do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis no Museu Municipal Parque da Baronesa em Pelotas/RS. In: MICHELON, Francisca. F. ; BANDEIRA, Ana da Rosa. *A extensão universitária nos 50 anos da UFPel*. Pelotas: Editora da UFPel, 2020. p. 163-174. Disponível em <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5671>. Acesso em: 17 dez. 2020.
- KORNIS, Mônica Almeida. Centro Popular de Cultura. FGV/CPDOC. [20--]. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- MICHELON, Francisca F. A extensão na Universidade Federal de Pelotas: retrospecto. In: MICHELON, Francisca F. ; BANDEIRA, Ana da Rosa. *A extensão universitária nos 50 anos da UFPel*. Pelotas: Editora da UFPel, 2020. p. 21-60. Disponível em <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5671>. Acesso em: 17 dez. 2020.
- NOGUEIRA, Ana Carolina Oliveira. A integralização da Extensão na UFPel: caminhos para a formação extensionista. In: MICHELON, Francisca. F. ; BANDEIRA, Ana da Rosa. *A extensão universitária nos 50 anos da UFPel*. Pelotas: Editora da UFPel, 2020. p. 61-70. Disponível em <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5671>. Acesso em: 17 dez. 2020.
- NOGUEIRA, Nilbo Ribeiro. *Pedagogia dos projetos: etapas, papéis e atores*. São Paulo: Editora Érica, 2008.
- OLIVEN, Arabela Campos. Histórico da Educação Superior no Brasil. In: UNESCO; Instituto Internacional para a Educação Superior na América Latina e no Caribe (IESALC). *A Educação Superior no Brasil*. Porto Alegre, Caracas: IE- SALC, 2002. p. 24-38.
- ROCHA, Roberto Mauro Gurgel. A trajetória da Extensão Universitária no Brasil. In: MEC. Secretaria de Ensino Superior. *Perfil da Extensão Universitária no Brasil*. Rio de Janeiro: Gráfica UERJ, 1994. p. 3-7.
- ROCHA, Roberto Mauro Gurgel. Extensão universitária: comunicação ou domesticação? *Educação em Debate*, Fortaleza, v. 6/7, n. 2/1, p. 53-60, 1984.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis*. Pelotas, 2020.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, COBALTO. *Sistema de cadastros de Projetos Unificados*. Pelotas, 2020.

El Programa de Formación en Conservación de Patrimonio Fotográfico: esfuerzos y colaboración en América Latina

RESUMEN

Desde 2018 se ha distinguido la presencia, en la región latinoamericana, del Programa de Formación en Conservación de Patrimonio Fotográfico que se ofrece en el Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay y en la Ciudad de México. El objetivo del programa es la actualización y capacitación sistemática del personal que está al frente de la gestión de las colecciones fotográficas. El artículo repasa las dos ediciones del programa que atendieron a más de 60 especialistas de 11 países de la región en menos de tres años. Esta estrategia es una resultante de esfuerzos de los últimos treinta años que inciden actualmente en la puesta en escena de un programa sustentable de formación de recursos humanos en esta disciplina.

PALABRAS CLAVE: conservación, patrimonio fotográfico, capacitación, políticas públicas

FERNANDO OSORIO ALARCÓN

Educación para la Conservación del Patrimonio Fotográfico y Audiovisual
Director Ciudad de México, México
haluro.osorio@gmail.com

DANIEL SOSA

Centro de Fotografía de Montevideo
Director
Montevideo, Uruguay
daniel.sosa@imm.gub.uy

ANTECEDENTES

La formación y actualización del personal a cargo de los fondos y colecciones fotográficas en América Latina es una labor urgente y que requiere atención sistemática. Desde hace más de veinte años el Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo (CdF) organizó talleres y seminarios para abordar la temática de la conservación de la fotografía. Para ello insertó en diversos talleres, conferencias y cursos con especialistas latinoamericanos cercanos al Uruguay, entre ellos Solange Zúñiga y Sandra Baruki de Brasil, Hugo Gez de Argentina, Soledad Abarca y Roberto Aguirre Bello de Chile y Silvia Domenech de España. Esas aportaciones consolidaron la primera fase de formación del equipo humano a cargo de la custodia del archivo histórico de fotografía de la Ciudad de Montevideo. Los retos del CdF fueron viviéndose en sangre propia y resolviéndose con y desde un equipo multidisciplinario que aprendió de las experiencias del Centro de Conservación y Preservación Fotográfica FUNARTE, ubicado el barrio en Santa Teresa, de Río de Janeiro. De manera paralela se consolidó el proyecto de registro y catalogación de ese acervo que fue rescatado y puesto en acceso. El CdF pertenece al área de Comunicación de la Intendencia de la Ciudad de Montevideo. La posición del CdF en el organigrama del gobierno municipal le permitió gestionar el uso y beneficio de las políticas públicas de ingeniería de sistemas de la información por lo

que avanzó notablemente en el control intelectual de sus colecciones fotográficas. La documentación y rescate de la información del entonces Archivo Fotográfico de Montevideo pasó de residir en una base de datos con un manejador Cumulus® a una plataforma Oracle®. Sin embargo, como todas las cosas inteligentemente creadas, la primera plataforma de descripción de información sigue operando como una herramienta de consulta.

Con relación al control físico del acervo, y a pesar, de la limitación de los espacios físicos con los que el CdF contó en el inmueble sede de la Intendencia durante los primeros quince años de funcionamiento, alcanzó cumplir con las recomendaciones de Hugo Gez y del mismo Luis Pavao, conservador portugués y autor de uno de los pocos libros de preservación en español. Las recomendaciones de esos conservadores se incorporaron a las políticas de estabilización y almacenamiento de los acervos de placas de vidrio y negativos de plástico. La presencia del CdF en diversos foros sumó más iniciativas en dirección al mejoramiento de buenas prácticas en conservación y preservación, así como en el uso y acceso de las colecciones fotográficas bajo su custodia responsable. Muchos de los colegas latinoamericanos conocimos de estas experiencias reportadas en los Encuentros de Preservación de Fotografía que se organizaron en la Ciudad de Berazategui, en la región aledaña a la gran Ciudad de Buenos Aires, Argentina, a finales de los años 1990 y principios de los 2000.

En 2005 el CdF organiza una jornada de conferencias y diálogos entorno a los Archivos Fotográficos, en 2008, tres años después, convoca a discutir la Conservación Fotográfica en una de sus jornadas bianuales. Y a partir del 2012 Grant B. Romer de los EUA y Fernando Osorio de México, se incorporan como profesores invitados para desarrollar cursos y talleres de 12 a 20 horas. El CdF también generó colaboraciones y sinergias con el Centro de Difusión e Investigación de la Imagen de Girona, Cataluña y mantuvo comunicación constante con Argentina, Brasil y España, particularmente con Ángel Fuentes de Cia.

LA NUEVA ÉPOCA

Para el año 2015, el CdF se instala en una nueva sede: un edificio de cuatro pisos en la Avenida 18 de julio. Este espacio quintuplicó su capacidad instalada. Con esas dimensiones permitió desarrollar más y mejores tareas en torno a la cultura fotográfica y aquellas con relación a la conservación del patrimonio fotográfico. La institución creció hacia el interior, reflexionó y reaccionó sobre la iniciativa de convertirse en un centro regional de referencia en conservación de patrimonio fotográfico, a la par de ser una institución promotora de la fotografía. La idea del centro de formación vincularía al CdF a una actividad educativa intra y extramuros sobre dos líneas de acción: cultura y conservación de la imagen.

Así, mientras se realizaban las remodelaciones del nuevo edificio, se programaron más de 12 talleres de conservación entre 2012 y 2017. En ese momento se planteó la necesidad de diseñar un programa de 240 horas de docencia presencial que ofreciera la oportunidad a los responsables de la conservación y gestión de colecciones y fondos, de formarse, capacitarse y actualizarse. Fernando Osorio Alarcón construyó varias versiones de ese programa y buscó la opinión y consenso de otros especialistas en conservación con experiencia en la docencia de esta disciplina. El objetivo central es brindar un programa que permita a los responsables de esas colecciones estudiar de manera intensiva cinco módulos de 45 horas cada uno, distribuidos en un año. Y que este programa fuera impartido por especialistas y colegas latinoamericanos. Una premisa de valor adicional es que los participantes del programa no abandonen sus puestos de trabajo, sino que, con las autorizaciones que correspondan, puedan ausentarse una semana cada dos meses por un poco más de un año. Se pensó así para hacer un programa sustentable, flexible, viable y que no olvidara el contexto de la realidad de los museos, archivos y bibliotecas de la región.

Es cierto que es precaria la existencia de centros educativos en donde se imparta esta disciplina, aún más difícil es encontrar a instructores con experiencia en dos campos del conocimiento: uno, la gestión de colecciones, es decir, que trabajen día a día al frente de una colección o de un fondo

fotográfico, que tengan experiencia en la gestión, la organización y la administración de las colecciones, y dos, que tengan experiencia docente. Con estas dos condiciones se conformó un claustro académico de más de diez instructores procedentes de México, Chile y los EUA. También se conformó un consejo académico formado por quince colegas que han iniciado y disparado la conservación fotográfica en otros países de la región de América del Sur, y por colegas de Francia, EUA, Cataluña y Portugal.

Una iniciativa docente de este tipo no es posible sin una colección fotográfica de estudio de por medio. Para garantizar esta condición se enriqueció la propia colección de estudio del CdF con un donativo de Grant B. Romer y se tuvo acceso a la colección de Estudio del Programa de Educación para la Conservación que ha formado Osorio Alarcón y a las colecciones y muestras de los propios docentes.

Con una versión integral y con un diseño curricular el Programa de Formación en Conservación de Patrimonio Fotográfico © obtuvo el reconocimiento de dos instancias del Programa Memoria del Mundo de la UNESCO: el Subcomité de Preservación y el Comité Regional de para América Latina y el Caribe. Así mismo, se recibió un financiamiento puntual del Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno de la República del Uruguay, la generosa aportación de la Fundación PROA-TENARIS® y los fondos propios gestionados por el CdF y la Intendencia de Montevideo. La Universidad Católica de Uruguay funge como una instancia aliada al programa en materia de tutoría académica.

Con ese reconocimiento y con esas aportaciones el Programa se presentó en noviembre de 2017 en el marco del I Encuentro Internacional de Preservación Fotográfica, encuentro que se convocó para reunir, después de mucho tiempo de no haberse efectuado una reunión de este tipo y carácter en la región del Mercosur, a 12 especialistas de la conservación fotográfica que se dirigieron y reflexionaron con más de 450 participantes presentes en el encuentro. El encuentro tuvo una acogida que rebasó todas las expectativas y siempre estaremos agradecidos a los colegas invitados: Soledad Abarca (BN Chile), Sylvie Penichon (Arts Institute Chicago) Anne Cartier Bresson (INP), Joan Boadas (CDRI), Sergio Burgi (IMS), Luis Pavao (Lupa Ltd), Grant B. Romer (Academia de la Imagen Arcaica, Rochester, NY) y Samuel Salgado (CENFOTO) que fueron los conferencistas magistrales. Importante es mencionar que Hugo Gez, conservador pionero argentino, recibió un homenaje en esa ocasión y se recordaron las valiosas aportaciones de Solange Zúñiga, Sandra Baruki y Ángel Fuentes.

En marzo de 2018 se inaugura la primera edición del Programa de Capacitación en Conservación de Patrimonio Fotográfica, dentro del proyecto del Centro de Formación del CdF. Tres años después de haberse inaugurado el nuevo edificio, se logró atender a 19 participantes que fueron seleccionados por oposición para esa edición. Hubo participantes de Argentina, Perú, Chile y Uruguay. Exactamente,

todos pertenecen a la región geográfica de interés del programa, y cumplieron con la condición de estar al frente de una colección o fondo en sus países, sin importar si pertenecía a una instancia pública o privada. Para julio del 2020 los cinco módulos se completaron y de los 19 participantes llegaron 17 a la conclusión del programa en tiempo y forma. La segunda edición del Programa en el CdF de Montevideo está programada para el año 2021.

LA EXPANSIÓN REGIONAL

En 2019 se lanzó el mismo programa en la Ciudad de México para la región del Caribe y América Central. El Programa de México está apoyado por dos instancias: la Asociación de Amigos del Patrimonio Documental de México, A.C. y el Programa de Educación para la Conservación del Patrimonio Fotográfico y Audiovisual, que es un proyecto de trabajo activo desde hace más de 10 años y ha ofrecido cursos libres en conservación de fotografía y medios audiovisuales con la alianza de instituciones y repositorios pares tanto públicos como privados, mexicanos y en el extranjero. Cabe señalar que desde 1984 en México se han realizado más de 35 cursos nacionales de conservación de fotografías con la participación de docentes como João Sócrates de Oliveira, Grant Romer, James Reilly, Michael Hager, Alan Donnithorne, Ángel Fuentes, Nora

Kennedy, Peter Mustrado, Anne Cartier Bresson, Stephanie Ogenesky, Mark & France Scully Osterman, Francsizka Frey, Sabine Susstrunk, David Pankow, Martin Jurgens, Jean Luis Bigourdan, Luis Pavão, Joan Boadas, Waldemaro Concha, Darío Albornoz entre otros especialistas. Muchos de los primeros técnicos especializados de fototecas mexicanas se formaron en esos cursos.

Igual de importante es mencionar que por once años la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología (INAH) impartió -con mucho éxito- la materia de conservación de fotografía dentro de la plataforma curricular de la licenciatura en restauración de bienes muebles entre 1997 y 2008. Este seminario taller tuvo como líder a Fernando Osorio junto con profesores adjuntos entre los que se cuentan a Pilar Hernández, Cecilia Díaz, Cecilia Salgado, Sandra Peña Haro, Paula Argomedo, Jaime Vélez, Sandra Gluzgold y Mariana Planck, muchos de ellos son y han sido responsables de colecciones importantes en México y en otros países. El seminario taller en la ENCRyM recibió a cinco colegas de Argentina e Italia en programas de intercambio.

Posteriormente, esta institución ofreció por unos años un programa de posgrado a nivel de especialización en esta disciplina. Todo ello dirigido a profesionales en conservación y restauración egresados de programas de educación formal en el campo de la conservación y de la restauración,

pero no así a otros perfiles profesionales que se encuentran o trabajan al frente de colecciones fotográficas. Es, precisamente, a esa parte de la población a la que se dirige el programa de formación que nos ocupa hoy tanto en Montevideo como en México. En ambos escenarios encontramos archivistas, historiadores, fotógrafos, documentalistas, gestores de patrimonio y bibliotecarios, principalmente, al frente de las colecciones fotográficas y pocas veces nos topamos con conservadores entrenados con estudios a nivel superior o posgrado.

La versión del Programa que se imparte desde México cuenta con 42 participantes con presencia de colegas de Guatemala, Perú, Brasil, Bolivia, Colombia y Estados Unidos de América, además de un grupo de 35 mexicanos, de estos 42 participantes, 31 son mujeres y 11 son hombres, que pertenecen a 21 instituciones públicas y a 14 privadas. De este universo, 32 participantes fueron aceptados cubriendo sus cuotas de inscripción y 10 son becados. El programa intenta ser autosustentable. La edición de México debió haber terminado en abril de 2020 al dictarse el último módulo. Hecho que no sucedió debido a la pandemia de COVID-19 y este módulo se llevará a cabo durante el primer trimestre de 2021.

En esta versión se incorporó una variante, y es que los días sábados, y antes del inicio de la semana intensa de trabajo, se ofrece un ciclo de conferencias magistrales en donde los instructores

extranjeros invitados y otros miembros del claustro académico ofrecen tres conferencias públicas. A estas charlas pueden asistir los participantes del programa y todos aquellos profesionales interesados, la asistencia es abierta a todo público. De este gran público nos interesa la presencia de los directivos de archivos, museos y bibliotecas, así como los estudiantes de conservación, biblioteconomía, archivología, historia, historia del arte, artes visuales, fotografía y ciencias sociales.

Los instructores que han sido invitados de otros países y de México, han sido Anne Cartier Bresson, Ariadna Romer, Joan Boadas, David Iglesias, Grant B. Romer y Pedro Ángeles, quienes se incorporaron como docentes de las materias de contenido curricular, lo cual ha sido de gran valor ya que la interacción con actores de gran trayectoria construye el intercambio dinámico de experiencias. Este hecho ha sido muy bien evaluado por los participantes.

El programa cuenta con recursos financieros concurrentes de la Asociación para el Apoyo a Archivos y Bibliotecas, A.C (ADABI) que permite disminuir los costos de colegiaturas e inscripciones de los participantes. Por otro lado, la sede de este Programa ha sido el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM que en reciprocidad recibe ocho becas para personal de su archivo fotográfico. De esta manera, instituciones pares contribuyen con aportaciones en especie y muy puntuales que facilitan la realización y puesta en escena de esta iniciativa educativa.

CONCLUSIÓN

Los esfuerzos descritos inciden directamente en la promoción y difusión de las buenas prácticas de la conservación del patrimonio fotográfico. Y, esa incidencia es focalizada y dirigida a un sector de profesionales que está diariamente a cargo de colecciones y fondos de fotografía y que no ha tenido una preparación académica formal en el área que nos ocupa, sino que se ha educado en espacios no formales y no sistemáticos. No podemos esperar que la región latinoamericana cuente con conservadores especializados en patrimonio fotográfico en un mediano plazo, pero si podemos dirigir estrategias de capacitación y actualización para quienes cuidan de ese patrimonio ahora y en el futuro cercano. Y para ello es necesario incluir y contar con docentes-especialistas que entiendan el contexto y las realidades de la región geográfica que habitamos, que esas comunicaciones y programas de educación se impartan en nuestra lengua y que los actores de la conservación en Latinoamérica se aproximen a los más experimentados conservadores de fotografía del mundo.

Hay toda la disposición para seguir convocando desde Montevideo y México la segunda edición del programa. Igual, hay la formal voluntad de replicar éste en otros países de la región, se han iniciado pláticas con el Instituto Morerira Salles y otras instancias y posibles aliados en Brasil y se exploran opciones en el litoral pacífico de América

del Sur, principalmente en Perú. De forma paralela se explora y se contempla la promoción de estancias en instituciones que cuenten con un laboratorio de conservación bien instalado y a cargo de un conservador de carrera que permita recibir a colegas por uno y hasta tres meses en el formato de intercambio. Esta es una estrategia que implica una reflexión más elaborada y se prepara ya un protocolo para hacerla realidad.

La conservación de la fotografía está en un proceso pleno de transición desde diversas aristas y una de ellas es el recambio generacional que ya reporta un vacío entre las generaciones pioneras que dispararon la disciplina en los albores de los años ochenta y el día de hoy. Si algo nos puede reclamar la sociedad contemporánea es que dejamos pasar de largo una generación en donde no atendimos con puntualidad la formación del capital humano en este campo y hoy hay que redoblar los esfuerzos lo antes posible. La tarea ahora es enorme debido a que las economías de la región amenazan al sector del patrimonio cultural con presupuestos cada vez más precarios, lo que complica la atención de las acciones más apremiantes. De esta forma la capacitación de personal y su actualización se quedan relegadas con mayor facilidad, así como la educación, en estos temas, de las altas gerencias que también requieren de este tipo de programas. Tenemos esperanza que los programas aquí presentados ayuden a mitigar esta situación y se conviertan en instrumentos eficientes que coadyuven a la salvaguardia de la memoria fotográfica.

FOTOGRAFÍAS DEL PROGRAMA EN MONTEVIDEO



FIGURA 1 | Materialidad de la fotografía.
FONTE: © CDF 2018



figura 2 | Identificación de procesos fotográficos.
FONTE: ©CDF 2018



FIGURA 3 | Conocimiento e identificación de procesos positivos de cámara y objetos fotográficos en estuches.

FONTE: © CDF. 2018

FIGURA 4 | Taller de instrumentación y microscopía aplicada.

FONTE: © CDF 2018



EL PROGRAMA DE FORMACIÓN EN CONSERVACIÓN DE PATRIMONIO FOTOGRÁFICO:
ESFUERZOS Y COLABORACIÓN EN AMÉRICA LATINA



FIGURA 5 | Primera generación del Programa de Montevideo.
FONTE: © CDF 2018



FIGURA 6 | Grant Romer en taller de identificación de impresiones fotográficas.

FONTE: © CDF 2018

FOTOGRAFÍAS DEL PROGRAMA EN CIUDAD DE MÉXICO

FIGURA 7 | Taller de Identificación de Impresiones Fotográficas.

FONTE: © PECPFA 2019



FIGURA 8 | Interrogando a la imagen, ejercicios de identificación y expertise.

FONTE: © PECPFA 2019





FIGURA 10 | Fernando Osorio en ejercicio de identificación de deterioros fotográficos en impresiones fotográficas.

FONTE: © PECPFA 2019



FIGURA 9 | Grant Romer en sesión de identificación de deterioros fotográficos en impresiones sobre papel.

FONTE: © PECPFA 2019



FIGURA 11 | Anne Cartier Bresson en taller de patina y deterioros.
FONTE: © PECPFA 2019

A conservação preventiva na formação acadêmica e sua aplicação no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Apresentamos os antecedentes estruturantes para montagem da disciplina Conservação Preventiva e seus desdobramentos nos cursos de Arquitetura da FAUFBA, e em outras instituições, e as ações que foram procedidas no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA), cumprindo recomendações a partir do Diagnóstico de Conservação, enquanto projeto piloto com vista à preservação de edifícios e coleções em climas quentes e úmidos, em uma ação de cooperação técnica conjunta entre a UFBA, The Getty Conservation Institute, CECOR/UFMG e Vitae. Os projetos executados visaram à conservação preventiva das coleções através da adequação ambiental compreendendo três objetivos: o tratamento das salas de exposição, o incremento das condições de conforto térmico da nave da Igreja e a implantação da nova Reserva Técnica com tratamento do acervo.

PALAVRAS CHAVES: Conservação Preventiva. Diagnóstico de Conservação. Museu de Arte Sacra. Adequação Ambiental.

GRISELDA PINHEIRO KLÜPPEL

Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia
Professor Titular
Salvador – Bahia, Brasil
ORCID: 0000-0001-6931-0638
griseldak@gmail.com

ANTECEDENTES

Antes de iniciar a explanação específica sobre a montagem da disciplina Conservação Preventiva e seus desdobramentos dentro do espectro da formação nos cursos de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), bem como as ações que foram procedidas no Museu de Arte Sacra dessa universidade, será necessário discorrer sobre antecedentes, como trabalhos desenvolvidos, alguns eventos e outros fatores que foram embaixadores e formadores da ideia de criação e aprofundamento sobre a Conservação Preventiva de Edifícios e Coleções na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A disciplina Aspectos Físicos Ambientais, ministrada no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura (PPGAU), tinha como finalidade analisar os elementos do clima e os fatores intervenientes na arquitetura e nos sítios, considerando as possíveis influências positivas e negativas sobre o ambiente construído. Essa disciplina, também ministrada no curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos (CECRE), passava a ter uma importância crucial considerando que esses fatores e suas relações podem contribuir diretamente como causas e/ou agentes nos processos de degradação e danos dos espaços construídos, sendo fundamental o entendimento dos elementos do

entorno capazes de modificar as condições dos sítios e das edificações. Para além dos conhecimentos teóricos, era preciso considerar e tratar esses elementos nas orientações dos trabalhos finais dos alunos, que apresentavam projetos de reabilitação e restauro de monumentos e sítios históricos para conclusão do curso.

Um fato que contribuiu grandemente para uma maior aproximação ao tema específico da conservação preventiva foi o projeto “Coleções em Ambientes Quentes e Úmidos”, implementado pelo Getty Conservation Institute (GCI), que tinha como objetivo desenvolver tecnologias apropriadas de conservação preventiva para museus em climas quentes e úmidos. Nesse sentido, em 1998, foi aplicado no Museu de Arte Sacra (MAS) da UFBA (Figura 1) um modelo de Diagnóstico (Dards, 1998), orientado por Kathleen Dards, Diretora de Educação do GCI; James Druzik, Cientista Sênior do GCI; o arquiteto/engenheiro consultor do GCI Michael Henry com a colaboração de Luiz Antônio Cruz Souza, professor do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR/UFMG); e Gina Gomes Machado, Gerente de Projetos da Fundação Vitae de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. O trabalho intensivo desenvolvido, que teve duração de 15 dias, resultou no Diagnóstico de Conservação do

EDUCAÇÃO

Museu de Arte Sacra e contou com a participação efetiva do então diretor, professor Eugênio D'Avila Lins, do corpo técnico do museu e de diferentes profissionais especialistas brasileiros, arquitetos, engenheiros, historiadores e conservadores de obras de arte, constituindo-se em uma atividade essencialmente multidisciplinar.

Em 2002 foi realizado no CECOR/UFMG o Workshop Edifícios de Museus e suas Coleções, através do Consórcio Latino-Americano que contou com os mesmos especialistas acima citados bem como a importante contribuição de May Cassar, pesquisadora e professora da University College London. Nesse curso em que participamos, juntamente com a arquiteta conservadora Franciza Toledo, como monitoras, tínhamos alunos arquitetos, museólogos e conservadores de diferentes universidades e instituições, brasileiras e de países latino-americanos, envolvidos com o ensino e/ou com a prática profissional nos âmbitos da arquitetura, de museus e da conservação de edifícios e coleções. Nesse curso foi apresentado um amplo material textual sobre diferentes temas, como Materiais, Patologias, Monitoramento, bem como as Notas Técnicas que ajudamos a traduzir para o espanhol. O curso foi ministrado em inglês e espanhol, pois envolveu professores e profissionais oriundos da Argentina, Colômbia e Cuba.

Outro grande motivador da montagem da disciplina foi a elaboração, ainda em 1999, do Manual de



FIGURA 1 | Vista frontal do Museu de Arte Sacra da UFBA.
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DA AUTORA.

Conservação Preventiva para Edificações, produzido em uma consultoria prestada para a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) através do Programa MONUMENTA do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no qual estabelecemos, além das definições conceituais sobre conservação, manutenção e prevenção, uma metodologia de diagnóstico de conservação e análise de danos em edificações e seu entorno, bem como a indicação de tratamentos para sanar determinadas causas e/ou agentes de degradação. Esse trabalho foi elaborado em coautoria com Mariely Cabral de Santana que, a partir dessa experiência, foi fundamental como parceira na montagem de diversos trabalhos desenvolvidos sobre Conservação Preventiva.

Apesar do Manual de Conservação Preventiva para Edificações (Klüppel; Santana, 2000) ter sido originalmente publicado na página *web* do IPHAN, atualmente ao fazermos a busca na internet somos encaminhados para um escritório de arquitetura ou para o IPURB de Bento Gonçalves, e ainda aparece o texto errôneo: “Foi elaborado pelo GT-IPHAN — Programa Monumenta/Bid — com a colaboração de técnicos desse IPHAN e consultores autônomos, com apoio da UNESCO” (Klüppel; Santana, 2000, p. 1). Entretanto, ao baixar o Manual em PDF, na ficha de créditos está explicitada a coordenação e a elaboração das verdadeiras autoras. Esse fato tem gerado alguns problemas bastante graves em citações desse trabalho, que, aliás, foi resultado de um grande esforço nosso. Atualmente estamos realizando uma revisão para atualização de termos e novos aportes que deverá ser publicada pela Editora da UFBA.

A FORMULAÇÃO DA DISCIPLINA E CURSOS DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

A partir dessas experiências e em face da carência desses conhecimentos no campo da prática profissional, por se tratar ainda de uma disciplina pouco conhecida e aplicada, sentimos a necessidade de consolidar e difundir esses conhecimentos no âmbito da formação acadêmica em seus diversos níveis.

NA PÓS-GRADUAÇÃO DA FAUFBA

Ainda em 2001 iniciamos a montagem e o processo de legalização da disciplina Conservação Preventiva, que, em 2002, foi estabelecida como obrigatória para o Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos (CECRE) e como disciplina optativa para o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura na área de concentração em Conservação e Restauo, com carga horária semestral de 34 horas. O programa específico desse curso, que será detalhado adiante, serviu de partida para todos os demais cursos ministrados e foi estruturado tendo como base a seguinte ementa:

Definição de conceitos de conservação, restauração, prevenção e manutenção de edifícios, sítios históricos e coleções. O meio ambiente e seu entorno. Agentes de degradação: fatores climáticos, de uso e inerentes ao edifício, ao sítio e às coleções. Metodologia de diagnóstico, noções de monitoramento e estratégias de controle dos agentes de degradação e pressupostos para a conservação preventiva integrada. (Klüppel; Santana, 2001, p. 1).

Em 2010 o curso de especialização, após alterações e ajustes nos conteúdos e carga horária, passa a ser um Mestrado Profissional (MP-CECRE). Uma dessas alterações foi a inclusão dos conteúdos da disciplina Conservação Preventiva para integrar o

Ateliê de Projetos II — Diagnóstico Físico Ambiental e Conservação Preventiva de Edifícios, Conjuntos e Sítios Históricos, com carga horária de 136 horas, resultando na seguinte ementa específica:

Disciplina de formação prática e profissional que dá apoio ao aluno na identificação dos problemas relacionados à conservação do edifício, conjunto urbano ou sítio histórico de interesse cultural. Os conteúdos são trabalhados individualmente durante o curso — no desenvolvimento do projeto de conservação e restauração. Orientação ao discente em prol da busca pelos agentes que levaram o edifício, a área urbana ou o sítio histórico a se degradar. Diagnose das degradações arquitetônicas, do espaço urbano, do sítio histórico referente ao tema de trabalho do aluno. Fundamentação teórica para embasar o diagnóstico físico ambiental e as diretrizes para conservação preventiva do objeto de estudo — segundo os conteúdos listados a seguir: metodologia de diagnóstico físico e ambiental e mapeamento de danos; noções de monitoramento e estratégias de controle dos agentes de degradação e pressupostos para a conservação preventiva integrada; definição de conceitos de conservação, restauração, prevenção e manutenção de edifícios, sítios históricos e coleções. O meio ambiente e seu entorno, agentes e causas de degradação. (Universidade Federal da Bahia, 2009, p. 1).

NO CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO DA FAUFBA

Salvador, a primeira cidade e capital do Brasil, ainda possui um grande número de edificações e áreas de caráter histórico, com inúmeros monumentos tombados como patrimônio nas esferas federal, estadual e municipal. A grande perda de muitos desses imóveis ao longo dos anos e a existência dos cursos de pós-graduação de doutorado, mestrado e especialização com área de concentração nas especialidades de conservação e restauro em edifícios e sítios, com inúmeros trabalhos desenvolvidos tanto no campo teórico como na prática projetual, a exemplo do CECRE, nos motivou a introduzir no curso de graduação um ateliê de projetos que pudesse também tratar sobre esses temas. A ideia fundamental era já trazer para o olhar do estudante de graduação a importância da preservação do patrimônio construído de edifícios e sítios que ainda comportam memórias de arquiteturas e lugares pretéritos.

Para tanto, em 2007, juntamente com a professora arquiteta Naia Alban Suarez, montamos uma proposta de curso para uma turma específica de Ateliê de Projetos IV, que corresponde, dentro da grade curricular, ao último ano de projeto arquitetônico, para tratar sobre projetos de readequação e reuso, considerando desde o espaço urbano ampliado até edificações específicas. A ementa oficial do Ateliê IV era definida considerando que o

FIGURA 2 | Mapeamento de danos do Abrigo D. Pedro II no Ateliê IV da FAUFBA em 2017.

FONTE: TRABALHO EM EQUIPE DOS ALUNOS AMANDA STADNIK, BIANCA LOPES, ED SANTANA, HADASSA CRUZ, JONAS XIMENES, NAYARA RIBEIRO, RAFAEL AGUIAR, RODRIGO BASTOS E VIVIAN OLIVEIRA.

aluno deveria desenvolver a capacidade de análise e criação arquitetônica através da execução de exercícios, centrando em propostas de projetos habitacionais pluridomiciliares. A nossa proposta, apesar de divergir na sua formulação da oficial, foi aprovada no departamento e recebeu a seguinte orientação programática:

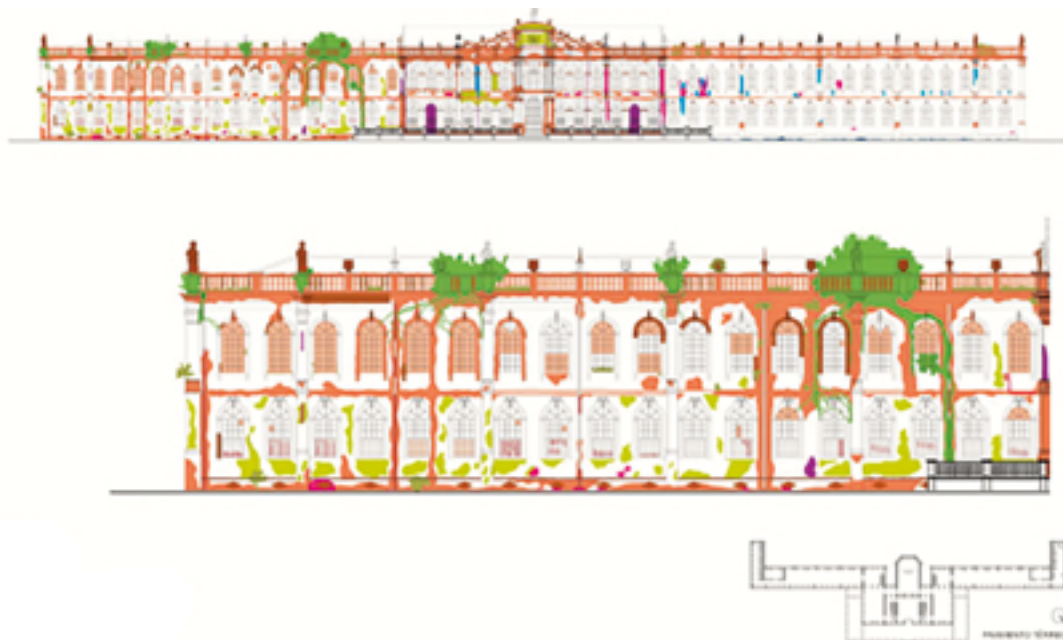
Reflexão e proposição sobre a ideia de requalificação e reabilitação de espaços construídos na cidade de Salvador, a partir de edifícios históricos, o habitacional, seja na inserção de uma nova arquitetura ou da readequação do existente, entendendo que a arquitetura residencial deixa de ser uma peça isolada em sua ilha privada de um ambiente público – proposição modernista –, passando a representar um imbricado de signos, estímulos e solicitações de uma sociedade do consumo, da informação e do conflito. Sendo nossa realidade Salvador-Bahia-Brasil, uma periférica cidade de um país periférico. (Klüppel; Suarez, 2007, p. 1).

Com essa mudança no programa geral da disciplina foi possível introduzir aulas específicas sobre conservação preventiva e uma metodologia de identificação de danos com uma etapa específica em que os alunos desenvolvem um diagnóstico de conservação de edifícios para, na sequência, proporem a recuperação e reabilitação arquitetônica do sítio de

acordo com as noções de conservação continuada. Os levantamentos produzidos visavam tanto dar insumo ao desenvolvimento dos projetos como semear a ideia da importância dessa matéria não apenas nas intervenções em pré-existências, mas na criação de uma cultura e uma compreensão das estratégias construtivas para os novos projetos.

Nas aulas teóricas, eram ministrados os conceitos básicos e exemplos com trabalhos práticos, e nas aulas de campo, com acompanhamento dos professores, eram feitas visitas à área urbana em estudo e aos edifícios pré-selecionados, normalmente com valor histórico reconhecido, nos quais os alunos faziam cadastro, identificavam as condições de conservação dos edifícios e produziam o mapeamento de danos correspondente. Ao final do curso, os alunos apresentavam uma proposição para recuperação da área urbana e o projeto de reabilitação arquitetônica para o edifício selecionado (Figura 2).

Esse curso, que permanece sendo oferecido aos alunos de graduação, inclusive sem ter mais como tema a habitação, mas enfatizando a reabilitação urbana e arquitetônica, tem sido muito importante, pois vem criando uma nova mentalidade no trato dos edifícios e sítios por parte de muitos alunos e tem despertado o interesse na pós-graduação na área de conservação e restauro, tanto para mestrado profissional como acadêmico.



A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA MINISTRADA EM OUTROS CURSOS

Após a montagem do curso de Conservação Preventiva no âmbito da FAUFBA, outras instituições responsáveis pelo ensino e pela preservação do patrimônio cultural construído e ou por coleções nos convidaram tanto para conferir palestras sobre a matéria como, principalmente, para ministrar cursos, cujo conteúdo basilar foi o formatado para a FAUFBA, sendo, entretanto, adaptado a cada circunstância como a disponibilidade e o tempo reservado para sua explanação.

O curso de Conservação Preventiva para o Programa de Pós-graduação *lato sensu* em “Preservação e Restauração do Patrimônio Arquitetônico: Teoria e Prática”, da Universidade da Amazônia (UNAMA), em Belém do Pará, ocorrido em março de 2002, foi ministrado juntamente com a professora arquiteta Mariely Cabral de Santana, sendo necessária

a redução da carga horária com 16 horas de aulas teóricas e 10 horas de aulas práticas que constaram de visitas técnicas e análise de projetos dos alunos.

O Museu Victor Meirelles da 11ª SR/IPHAN-SC, localizado em Florianópolis, Santa Catarina, em 2006, nos convidou, juntamente com a arquiteta Claudia S. Rodrigues Carvalho, então responsável pelo Núcleo de Preservação Arquitetônica da Fundação Casa de Rui Barbosa, para participar de uma série de oficinas ministradas aos profissionais ligados ao museu e ao IPHAN e discutir questões da conservação, arquitetura e patrimônio brasileiro, visando oferecer oportunidades de reflexão e aprendizado. Elaboramos uma oficina intitulada “A Conservação Preventiva e o Controle Climático de Edifícios Históricos”, que teve duração de oito horas em dois dias consecutivos.

Em Salvador, juntamente com Mariely Cabral de Santana, ministramos, em 2007, um curso específico para os técnicos, arquitetos e engenheiros

recém-aprovados em concurso para o IPHAN. Esse curso, que teve a duração de um mês, foi reestruturado, a partir da ementa da disciplina Conservação Preventiva originalmente definida, e que será especificado a seguir.

ESTRUTURAÇÃO DA DISCIPLINA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA PARA O CECRE

Conforme explicitado, a origem dessa disciplina visou suprir uma lacuna na formação dos alunos do Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos da Faculdade de Arquitetura da UFBA, no sentido de ampliar seus conhecimentos específicos nos aspectos referentes aos fatores climáticos ambientais e suas influências diretas ou associadas a outros agentes capazes de interferir na conservação e/ou na degradação dos sítios, dos edifícios, de obras de arte integradas e/ou de coleções neles abrigadas. Fazia parte do curso também instrumentar na teoria e na prática os processos de levantamento e monitoramento de dados, sua interpretação e análise para capacitar os alunos a reconhecer os danos resultantes nos sítios e nos materiais, entendendo suas causas e agentes e, a partir dessas leituras, propor ações interventivas projetuais no intuito de eliminar as causas e seus agentes e sanar ou mitigar as patologias e danos encontrados e estabelecer os parâmetros para a conservação continuada do

bem analisado, quer seja um edifício, um sítio ou um objeto patrimonial.

A ementa explícita de forma geral os conteúdos do curso, conforme demonstrado anteriormente, e a metodologia de ensino, comporta aulas teóricas e práticas, como a manipulação de instrumentos de medições e de levantamentos de dados e as visitas técnicas a edifícios relevantes para exemplificar os procedimentos e buscar o olhar para identificação dos danos. Essa instrumentação tem como finalidade exemplificar a elaboração do diagnóstico do estado de conservação e mapeamento de danos nos edifícios e sítios para serem rebatidos e aplicados nos objetos de trabalho específicos, desenvolvidos por cada aluno, para os quais devem propor estratégias e soluções projetuais de intervenção para sua reabilitação física e conservação continuada.

O Programa Básico compreende:

- Conceitos de conservação, manutenção, prevenção e restauração;
- Atualização da legislação pertinente ao tema;
- Elementos essenciais para a conservação preventiva dos edifícios e das coleções;
- Novos métodos de abordagem e análise dos fatores intervenientes na degradação de edifícios e coleções;
- Fatores ambientais do sítio e do entorno: do edifício e das coleções;
- Entorno ampliado, entorno imediato, e microentorno;

EDUCAÇÃO

- Fatores de uso: anteriores, atual e ou propostos;
- O meio ambiente natural e o ambiente construído;
- O edifício e o sítio;
- As coleções: tipo, suportes materiais, técnicas etc., armazenamento, transporte e manejo;
- Noções de psicomетria e relações com os materiais construtivos e suportes de obras de arte;
- Noções de monitoramento ambiental: necessidade, seleção de dados, tipo de levantamento, periodicidade e viabilização;
- Metodologia de Diagnóstico para Conservação Preventiva Integrada: sítios históricos, edifícios e coleções;
- Ações imediatas de correção e manutenção para conservação preventiva integrada de edifícios e coleções;
- Sistemas e meios de segurança e prevenção de riscos aos edifícios e às coleções.

ESTRUTURAÇÃO DAS AULAS

Antecedentes históricos

- Primeiras preocupações — década 80;
- Inglaterra — relação entre coleção e edifício;
- América — experiências do Getty Conservation Institute;
- Cartas patrimoniais; Burra, New Orleans etc.

O conceito de conservação preventiva está estruturado em dois princípios fundamentais: conservar e prevenir

CONSERVAÇÃO — todas as ações que têm como objetivo:

- Resguardar danos, deteriorações, prejuízos;
- Amparar, salvaguardar;
- Tornar resistente ao tempo;
- Cuidados técnicos específicos.

PREVENÇÃO — capacidade de antever problemas e evitar que eles ocorram:

- Prevenir causas e possíveis agentes de danos;
- Antecipar e antever riscos ao edifício e às coleções;
- Atitudes para segurança contra possíveis desastres;
- Prevenção nas mudanças e cuidado contínuo.

MANUTENÇÃO — o trato cotidiano que abrange desde a utilização correta do imóvel, de seus espaços e de componentes materiais constituintes até a limpeza habitual:

- Manter, provendo o necessário ao pleno funcionamento do edifício e das funções e usos nele desenvolvidos;
- Prescinde de informações especializadas;
- Trata de procedimentos básicos comuns e de fácil execução;
- Ação necessária para a conservação continuada.

Essa manutenção necessita ser orientada, pois em alguns casos na prática já identificamos problemas causados pela manutenção com ações equivocadas de limpeza do edifício. Por exemplo, uma reserva técnica controlada apresentava periodicamente um aumento inexplicável da umidade relativa do ar nos *dataloggers* instalados, e o motivo era simplesmente porque o funcionário encarregado da limpeza da sala passava um pano muito úmido no chão.

Principais objetivos da conservação preventiva

- Análise conjunta de estratégias;
- Equilíbrio entre as condições ambientais;
- Qualidade do ar, temperatura, umidade relativa, ventilação, iluminação;
- Condições de uso e resistência e qualidade dos materiais;
- Entender a compatibilidade dos materiais e suas reações com o meio ambiente;
- Estabelecer regimes apropriados de manutenção e gestão ambiental;
- Implementar soluções técnicas sustentáveis e apropriadas sempre que necessário.

Problemas a serem enfrentados na análise dos edifícios e sítios

- Edifícios construídos em climas quentes e úmidos — altas temperaturas, umidade relativa do ar elevada, infestações de insetos, proliferação e ataques de microrganismos — e poluição atmosférica;
- Tipos variados de patrimônio — áreas urbanas; edifícios de propriedade privada, pública, fundações de diferentes usos; bens móveis; patrimônio imaterial;
- Tipos de monumentos — históricos sem modificação, históricos adaptados, elementos artísticos integrados, construções para fins específicos, edifícios modernos.
- Variedades de materiais construtivos;
- Interdisciplinaridade — questões ambientais, conhecimentos técnicos, conhecimento administrativo-gestão, equipe multidisciplinar;
- Questões de gestão e planejamento: custo do projeto x benefícios, custo de manutenção, durabilidade x tempo.
- Desastres naturais — incêndios, enchentes, tempestades etc.;
- Desastres provocados — roubos, vandalismo, depredação etc.

As questões do meio ambiente, do entorno e dos climas

- O Brasil tem a maior área territorial na região entre o Equador e o trópico de Capricórnio, por isso é enquadrado como de clima tropical; sendo esse predominante, porém com uma grande variação de climas regionais;
- Necessidade de enquadrar e analisar cada clima específico considerando as diferentes localidades de onde se originam os alunos do curso;
- Dados do clima e reconhecimento dos grandes sistemas naturais;
- Influências climáticas do meio ambiente no edifício;
- Influências do contexto no ambiente do edifício;
- Efeitos específicos do entorno no edifício.

Apresentamos os elementos formadores dos climas, suas diferentes formas de representação, gráficos, tabelas etc. e seus respectivos instrumentos de medição. Esse tópico, além da explanação teórica, acima detalhada, tem uma atividade eminentemente prática com a apresentação e explicação de manuseio de vários instrumentos de medições analógicas, como os diferentes tipos de termômetros para aferir temperaturas do ar de bulbo seco e bulbo úmido, temperatura radiante e temperatura de superfície; diferentes tipos de higrômetros, luxímetros e anemômetros, como também instrumentos de medições digitais, como *dataloggers*

para levantamentos automáticos contínuos. Essas aulas facilitam o entendimento, a análise e a interpretação dos dados climáticos necessários para as definições ambientais dos locais de seus respectivos objetos de estudo.

Psicrometria

Esse tópico das aulas consideramos importantíssimo para o estudo sobre as degradações físico-químicas dos materiais, pois estuda as propriedades termodinâmicas do ar atmosférico, ou seja, suas relações entre pressão, temperaturas e umidades.

- Conceituação teórica: o estudo das propriedades termodinâmicas do ar úmido e a utilização dessas propriedades na análise das condições ambientais e processos envolvendo o ar úmido;
- Apresentação das diferentes representações gráficas e tabelas psicrométricas;
- Conceituação prática e experimental: medição ou determinação da umidade relativa do ar através da diferença entre a temperatura do ar e a temperatura do ar “saturado” (potencial de saturação);
- Estudo do ar úmido: seus fatores influentes na alteração e degradação dos edifícios e coleções;
- Fontes de umidade para os edifícios;
- Umidade relativa, umidade absoluta;
- Saturação, condensação;
- Instrumentos específicos de medições.

Utilizamos exemplos práticos de sua aplicação, em projetos já desenvolvidos pelos professores, para a compreensão e aplicação da tabela psicrométrica e exercícios específicos para melhor apreensão. Para essas aulas, é fundamental abordar os ensinamentos do autor Gaël de Guichen, que, de forma bastante clara, possibilita a compreensão dos processos físicos de alterações do ar atmosférico e das relações entre temperatura e umidade, traduzindo de forma clara as relações psicrométricas.

Monitoramento Ambiental

Noções de monitoramento ambiental e estratégias sustentáveis para controle climático.

Na definição dos levantamentos e procedimentos para a aquisição de dados ambientais, definimos quatro perguntas básicas que necessitam ser respondidas antes de se definir um monitoramento ambiental.

- **PARA QUE** fazer o monitoramento, qual a importância e a necessidade de se fazer um monitoramento para analisar uma situação ambiental específica;
- **O QUE** precisa saber, ou seja, quais os dados a serem levantados para embasar as informações necessárias para proceder à análise ambiental, se dados do exterior e do interior, se dentro de vitrines e nas salas, e assim por diante. Sendo importante sempre salientar a necessidade de conhecimento dos dados

do clima local a serem obtidos nas estações meteorológicas ou no Instituto Nacional de Meteorologia (INMET);

- **COMO** fazer o levantamento para definir a metodologia de abordagem, a instrumentação necessária e a disponibilidade material para sua execução;
- **QUANDO** fazer e qual deve ser a periodicidade do levantamento para que os dados possam embasar as análises necessárias e responder a primeira pergunta, se um levantamento horário, de quantas horas, quantos dias, em que meses, em épocas específicas do ano.

Metodologia de diagnóstico: identificação e mapeamento de danos

Este tópico também é procedido com aulas teóricas e práticas, tendo como exemplos para identificação alguns modelos gráficos, como o muito bem desenvolvido por Gaël de Guichen, que elucida as possíveis fontes de umidade de forma clara, e diagnósticos já executados pelos professores. Outro procedimento, já anteriormente descrito, são as visitas técnicas a edifícios e sítios históricos, com os alunos acompanhados pelos professores, onde fazemos uma explanação mostrando os danos aparentes e buscando identificar suas causas e agentes. Para elaboração do diagnóstico, enfatizamos a necessidade do maior quantidade e

qualidade de informações possíveis para o aprofundamento e melhor entendimento sobre o lugar, o edifício e o sítio a ser estudado pelo aluno.

- Consideração de elementos naturais, como os geomorfológicos, a qualidade do ar, agentes biológicos, e cada ponto específico a ser analisado para identificar as causas das degradações verificadas nos edifícios, sítios ou coleções;
- Identificação dos danos e dos processos resultantes, por exemplo, da presença de água nos materiais, que podem contribuir para a degradação dos edifícios e sítios;
- Os processos físicos e ou químicos resultantes da presença da água, da qualidade do próprio ar do entorno e dos materiais constituintes do edifício ou objeto analisado, a exemplo das eflorescências salinas;
- A própria vegetação, que pode atuar em diferentes níveis de acordo com seus diversos tipos, desde a microflora ou os biofilmes à vegetação de pequeno porte e de grande porte, como mostrado aqui no exemplo;
- Juntamente com a identificação dos danos, são fundamentais para o diagnóstico os levantamentos documentais sobre o bem analisado, bem como os registros gráficos que compreendem cadastros e croquis etc. e os registros fotográficos.

Na sequência, e paralelamente ao diagnóstico, recomendamos proceder ao mapeamento gráfico dos danos na edificação ou sítio, pois facilita tanto os processos de identificação como as possíveis relações entre eles. Enfatizamos a necessidade de mapeamento fotográfico para auxiliar em todo o processo analítico e melhorar a representação gráfica dos danos aparentes em cada local específico, em paredes, pisos, tetos etc.

A partir da identificação dos danos e de suas prováveis causas e agentes, são produzidas as tabelas contendo os danos identificados, suas prováveis causas para guiar as proposta projetivas de ações e procedimentos necessários para a eliminação das causas e/ou dos agentes antes das intervenções específicas nos danos. Do mesmo modo, devem ser indicadas as proteções e soluções necessárias e o controle das condições externas sempre que possível.

Esse material produzido é fundamental não apenas para a elaboração do projeto de intervenção e detalhamento dos procedimentos necessários para execução da obra, como também para definições posteriores quando se vai participar de uma concorrência e/ou de uma licitação para efetuar as obras, pois, a partir desse mapeamento e das tabelas, é possível se estabelecer valores para as ações específicas e materiais necessários para a restauração ou readequação do imóvel ou recuperação de um sítio histórico.

Montagem de Plano Integrado de Conservação Preventiva para o edifício analisado

Nessa etapa, a partir do projeto de intervenção proposto e do futuro uso para o edifício e/ou sítio desenvolvido por cada aluno, eles devem incluir no final do curso um plano integrado de conservação preventiva considerando:

- Análise conjunta de estratégias:
 - equilíbrio entre as condições ambientais;
 - qualidade do ar, temperaturas, umidade relativa, ventilação, iluminação;
 - condições de uso e a resistência e qualidade dos materiais;
 - entender a compatibilidade dos materiais e suas reações com o meio ambiente;
 - estabelecer rotinas de inspeção e monitoramento quando necessário;
 - estabelecer regimes apropriados de manutenção e gestão;
 - implementar soluções técnicas sustentáveis e apropriadas;
 - indicar os procedimentos para a conservação continuada do edifício e seu entorno, sempre que necessário.

DESAFIOS PARA OS ALUNOS

- Desvendar os processos de degradação e inter-relacioná-los;
- Identificar corretamente os processos que contribuem de forma significativa para a degradação do edifício e das coleções;
- Relacionar o meio ambiente com as suas ações de degradação;
- Entender que o meio ambiente pode ser modificado.

A estruturação do curso está ancorada na criação de uma atitude responsável pela permanência da integridade física do sítio, do edifício e das coleções de forma continuada, garantindo a perpetuação de seus valores históricos e estéticos através de ações conjuntas de conservação, prevenção e manutenção. Para atingir essas finalidades enfatizamos que a conservação preventiva tem como pontos estruturantes:

- Identificar, antecipar e mitigar as possibilidades de degradação do edifício e das coleções pela identificação e resolução das causas e/ou dos agentes produtores dos danos;
- Obter o pleno conhecimento das relações com o lugar onde o edifício se situa, o clima do lugar, o macroentorno do edifício e os microclimas do interior das salas e do mobiliário que abriga as peças;

- Promover uma análise ambiental integrada e entender suas relações com o lugar, o entorno imediato ao edifício e o meio ambiente interno do edifício e das coleções;
- Utilização correta e compatível com o imóvel, observando seus espaços, seus materiais constituintes e até a limpeza diária habitual;
- Gestão integrada e tratamento multidisciplinar nas ações relacionadas ao edifício, seu entorno e seus bens culturais integrados ou abrigados.

AÇÕES PARA A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA

O Museu de Arte Sacra da UFBA, localizado no conjunto arquitetônico do antigo Convento e Igreja de Santa Teresa, em Salvador, construído no século XVII e tombado pelo IPHAN como monumento nacional em 1938, abriga uma das maiores coleções de arte sacra da América do Sul. Esse acervo é constituído por esculturas em madeira, terracota, marfim, entre outros materiais; pinturas; objetos e alfaias de prata, ouro e diversos metais, com incrustações de pedras preciosas; paramentos litúrgicos e mobiliários, pertencentes ao museu, mas também a irmandades e igrejas de Salvador e de cidades baianas, cedidas sob o regime de comodato (Figura 3). Fazem parte ainda do acervo os bens artísticos

integrados aos edifícios, como altares, retábulos, painéis de azulejos do tipo figurativo e de tapete, painéis em madeira, pias em mármore e mobiliário, como o grande arcaz da sacristia, que ampliam e enriquecem as coleções do Museu (Figura 4).

Para elaboração do Diagnóstico de Conservação, no início explicitado, utilizou-se uma metodologia de análise desenvolvida e testada pelo Getty Conservation Institute, na qual foram feitas adaptações às condições específicas locais, pela equipe técnica que participou do trabalho, nos aspectos tanto concernentes às avaliações ambientais como ao próprio edifício, considerando suas especificidades arquitetônicas. A metodologia, além de coletar informações sobre o clima da cidade, ocupou-se do levantamento de dados relativos aos aspectos ambientais dos edifícios do museu (convento e igreja), do seu entorno, assim como das condições específicas das coleções e salas de exposição.

Foi elaborado um trabalho minucioso de identificação dos danos aparentes e dos processos de degradação dos edifícios e das coleções, buscando determinar suas causas e agentes a partir dos quais foi elaborado um elenco de recomendações de curto, médio e longo prazos para eliminar essas causas ou mitigar seus efeitos, como também prover o conjunto arquitetônico e seus ambientes de condições ideais para preservação e conservação continuada dos edifícios, das obras de arte nele integradas e das coleções abrigadas.



FIGURA 3 | Exemplos de peças do acervo do MAS: esculturas em madeira, terracota, prata e marfim, pinturas, alfaias em metais e indumentária sacra.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.



FIGURA 4 | Aspecto da Sacristia da Igreja de Santa Teresa, vendo-se ao fundo o lavabo em pedra calcária de Lioz com incrustações de outras pedras.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.



Figura 5 – Relação de proximidade do conjunto edificado do MAS com a Baía de Todos os Santos.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.

A preservação de edifícios e obras de arte em situações de clima quente e úmido representam desafios especiais, pois estão sujeitas aos agentes de degradação associados aos altos teores de umidade relativa do ar e deles resultantes, como, entre outros, a infestação de insetos e ataques microbiológicos. No caso específico de Salvador, por ser uma cidade litorânea, agrega-se a esses fatores a proximidade com o mar, resultando em elevados índices de cloreto de sódio contido na atmosfera (Figura 5). No Museu de Arte, localizado à borda da Baía de Todos os Santos, e instalado em edificações construídas no século XVII, acrescenta-se aos teores de umidade do ar e sua salinidade a umidade residual das paredes do piso térreo, ocasionada pela

ascensão de águas do subsolo por capilaridade no material dos muros, provenientes de sua localização geográfica sobre possíveis fontes de água, tornando crítica a situação ambiental de algumas salas.

Como o intuito de corrigir ou mitigar alguns problemas de caráter imediato e ou urgentes, indicados no Diagnóstico de Conservação do MAS, foram desenvolvidas propostas de projetos para adaptação ambiental às condições recomendadas para melhor desempenhar suas funções enquanto local de salvaguarda do acervo em exposição e em reserva, bem como para a conservação e preservação do próprio edifício enquanto marco significativo do patrimônio nacional edificado. Dentro do elenco desses projetos, coordenamos o “Estudo de

Adequação da Qualidade Ambiental do Museu de Arte Sacra da Bahia”, que tratou especificamente das questões que envolvem os espaços expositivos das coleções e dos bens integrados, sob a ótica do controle e de ação sobre o meio ambiente térmico e lumínico, e suas interações com o edifício, que foram aprovados e totalmente financiados para execução pela Fundação Vitae de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social.

Para o cuidado com as obras em reserva, elaboramos e submetemos o “Projeto de Implantação de Reserva Técnica e Tratamento do Acervo Armazenado para o Museu de Arte Sacra da UFBA” ao edital do primeiro Programa de Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal, em 2004, que foi aprovado integralmente com um aporte financeiro de R\$ 255.581,00 (duzentos e cinquenta e cinco mil quinhentos e oitenta e um reais) para sua realização.

O desenvolvimento desses projetos contou com a participação e eficiente colaboração da direção e dos técnicos responsáveis pelo acervo e conjunto arquitetônico, de professores de diferentes áreas da UFBA, bem como de estudantes de graduação em arquitetura, belas artes e museologia, que serão oportunamente nominados.

ADEQUAÇÃO E QUALIFICAÇÃO AMBIENTAL DO MUSEU DE ARTE SACRA

Estes estudos e propostas que foram desenvolvidos entre 2002 e 2005 e abrangeram três projetos específicos: Tratamento Climático da Nave da Igreja de Santa Teresa, Sistema de Controle da Iluminação do Museu de Arte Sacra e Correção Climática das Salas de Exposição Permanente do Museu de Arte Sacra.

Tratamento climático da nave da Igreja de Santa Teresa

O objetivo do projeto foi a melhoria da qualidade ambiental no interior da nave da Igreja de Santa Teresa, com o incremento da ventilação, criando-se um sistema passivo de ventilação por diferença de pressão, ou efeito chaminé, através dos oito óculos existentes no domo do transepto da nave e das oito janelas que circundam a torre mirante que o recobre. Esses óculos foram fechados com esquadrias de madeira e vidro, impedindo assim um fluxo contínuo do ar no interior da nave da igreja, isto é, uma corrente de ventilação natural, como era o propósito dessas aberturas na cúpula em seu projeto original. O sistema funciona naturalmente e tem seu desempenho otimizado pela abertura das portas e pelas aberturas superiores existentes nas paredes laterais da nave, algumas das quais foram fechadas quando foram procedidas intervenções no edifício anteriormente.

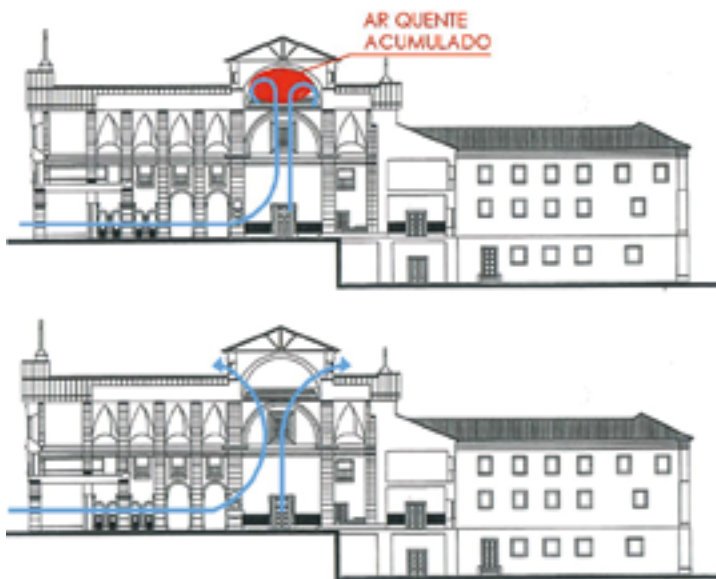


FIGURA 6 | Esquema de ventilação existente e a nova proposta para melhor adequação ambiental da igreja de Santa Teresa.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.

A alternativa passiva de ventilação proposta teve o intuito de modificar as condições de umidade relativa do ar, excessiva no interior da nave e nas paredes dos altares, assim como melhorar as condições ambientais, sob o ponto de vista da salubridade e sensação de conforto higrotérmico dos usuários da Igreja. Nos momentos em que eram realizados eventos socioculturais em seu interior, a sensação de calor era notória pelo incremento da umidade relativa resultante da evapotranspiração das pessoas, o que tornava o ambiente altamente desconfortável e insalubre, principalmente no verão, porque o ar quente ficava retido no interior da nave e na cúpula (Figura 6).

Para definição da angulação preferente para a exaustão do ar do interior da igreja, utilizamos os vazios existentes pelos vidros quebrados nas esquadrias do domo, onde foram introduzidos diferentes modelos de lâminas de isopor, simulando novas aberturas, e procedemos às medições e à tabulação dos dados do fluxo de ar utilizando

dois termoanemômetros digitais disponibilizados pelo Laboratório de Conforto Ambiental da FAUFBA (LACAM). Para esses levantamentos, contamos com o excelente apoio do estudante de arquitetura Denilson Carvalho Borges, bolsista do projeto, e a colaboração voluntária de Ana Vitória Mello de Souza Gomes. Foi especificada a angulação de 45° para as lâminas a serem introduzidas nas aberturas, por apresentar a maior eficiência na maioria absoluta dos gráficos, comparativamente com os ângulos de 60° e 30°, também analisados.

Considerando o fato do edifício e igreja de Santa Teresa ser monumento tombado pelo IPHAN, apresentamos quatro diferentes propostas de venezianas para substituir os vidros fechados. Após a aprovação de um dos modelos, foram feitos seus respectivos desenhos técnicos executivos, com base nos quais foram executados os novos fechamentos dos óculos, em cujos montantes e estrutura, confeccionados em madeira de lei, foram inseridos os cortes correspondentes para encaixe das lâminas

FIGURA 7 | Aspecto final da cúpula da Igreja de Santa Teresa após introdução dos novos fechamentos dos óculos com veneziana de vidro.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.

de vidro de 10 mm, fixadas paralelamente formando um tipo de veneziana circular. Esses vidros foram jateados para bloquear a visão direta do telhado da torre mirante que recobre a cúpula (Figura 7).

A análise dos dados climáticos e ambientais, bem como as simulações, puderam comprovar a eficiência do sistema implantado. Essa metodologia e a proposta tiveram também o intuito de despertar a conscientização da importância do conforto ambiental na preservação e conservação de edifícios antigos, criando-se um repertório consistente que poderá ser utilizado tanto na reabilitação de edifícios antigos para novos usos, na própria conservação de edifícios antigos semelhantes, como para futuros projetos arquitetônicos.

Sistema de Controle da Iluminação Natural e Artificial do Museu de Arte Sacra

O projeto teve como objetivo a correção e o controle das condições naturais e artificiais de iluminação das salas de exposição no MAS com vistas à proteção e preservação do acervo. Esse projeto originou-se após constatarmos o excesso de luz natural, inclusive superexposição, em determinadas peças em exposição e pelo fato das mesmas serem sensíveis à luz, sobretudo na faixa da radiação ultravioleta. No edifício do MAS, a luz natural é admitida através de inúmeras janelas distribuídas regularmente ao longo de todas as fachadas. Os caixilhos embutidos nas paredes espessas apresentam dimensões



bastante variáveis e a orientação do edifício obedece aos pontos principais da Rosa dos Ventos, tendo a fachada oeste como o local onde predominam as salas de exposições de caráter permanente do MAS.

Verificamos ainda a incidência de radiação solar direta em algumas peças nas quais, além dos efeitos danosos da própria luz sobre elas, o aumento de sua temperatura superficial certamente estaria produzindo outros processos de danos irreversíveis de natureza física em sua estrutura material, principalmente se tratando de telas ou de peças em madeira.

Após ser feita uma análise do percurso aparente do sol para todas as fachadas do MAS e da mancha solar no interior das salas, considerando-se a orientação do edifício e a localização e dimensionamento real das aberturas, foi procedido um levantamento de dados e desenvolvida uma metodologia de análise e uma simulação ambiental que levava em consideração o tempo de exposição à iluminação natural e artificial de um total de 68 obras em diferentes salas do MAS. Foi detectada uma superexposição anual à luz em aproximadamente 50% delas. Essa etapa do projeto contou



FIGURA 8 | Aspecto da tela instalada na Sala de Vidro e sua transparência em relação à vista do exterior.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.

com a participação da professora Márcia Rebouças e das estudantes bolsistas Maria Daniela Martins Guimarães, Cristina Câncio Trigo e Akemi Tahara.

A correção imediata dos ganhos de iluminação natural foi alcançada com a inserção de elementos de controle nas aberturas e janelas capazes de barrar a radiação solar direta e filtrar a radiação solar difusa. A definição do sistema introduzido, além de garantir a ventilação natural nas salas de exposição, possibilitou o aproveitamento da luz natural para iluminação do interior das salas visando diminuir o uso da iluminação artificial que, além de onerarem os gastos para sua manutenção, tem, comprovadamente, contribuído como elemento de aceleração de determinados processo de degradação em obras sensíveis à luz. Outros fatores também considerados relevantes foram manter a integridade na leitura externa do edifício e possibilitar o visual desde seu interior para a paisagem da Baía de Todos os Santos e seu entorno (Figura 8).

Foram introduzidas cortinas do tipo rolô de correia da Uniflex, com tecido (tipo tela) semitransparente

(natté 4100), sobre tubo de 32 mm em alumínio de liga 6063 T6C extrudado, na cor natural. Mecanismo de abertura: sistema “clutch” (embreagem) em plástico reforçado com fibra de vidro e molas de aço. Trilho inferior vazado em alumínio de liga 6063 T6C extrudado, com pintura eletrostática a pó (base de poliéster), com tampas laterais. Suporte de fixação em aço galvanizado, com tampas em polietileno, a ser aparafusado (preferentemente) externamente na estrutura de madeira do caixilho das janelas. Sistema de acionamento por correia alabaster. A tela utilizada tem coeficiente de sombreamento de até 39%, bloqueio dos raios UV (ultravioleta) até 93% e garante luminosidade suficiente na sala para perfeita visualização das peças expostas durante um bom período diurno, em condições de céu limpo ou parcialmente encoberto.

Para controle da iluminação artificial, as lâmpadas foram substituídas por outras com menor emissão de radiação ultravioleta e infravermelha e o sistema de suporte das lâmpadas que circundavam a sala foi alterado, causando um incremento elevado de



FIGURA 9 | Interior das salas de exposição antes e depois da implantação dos sistemas de iluminações natural e artificial
FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.

carga térmica sobre as obras, por um sistema axial, no meio das salas, onde foram colocados os spots de luz. Além dessas alterações, foram adicionados sensores de presença que acionam os sistemas de iluminação quando as pessoas entram em cada sala e desligam logo após a saída. Esse sistema tanto garante menor carga de iluminação sobre as peças, ampliando sua conservação continuada, como contribui de forma incisiva para a economia de energia elétrica (Figura 9).

Correção Climática das Salas de Exposição Permanente do Museu de Arte Sacra

Após instalação dos sistemas de controle da iluminação natural e artificial nas salas de exposição do MAS, foi constatada a redução da carga térmica nas salas e dos índices de temperaturas do ar e radiante, trazendo benefícios para as obras de arte em exposição. Entretanto, foi observada uma alteração na sensação térmica no conforto humano, aumentando a sensação de calor no interior desses espaços. Tal modificação ocorreu pela diminuição da ventilação cruzada através das janelas e portas, resultante do bloqueio parcial produzido pelas telas/cortinas sobre as janelas e a redução das trocas de renovação do ar no interior das salas.

Para incrementar a ventilação nas salas, propomos a inclusão de ventilação mecânica associada à ventilação passiva através das janelas para atender aos pressupostos determinados e considerando os seguintes procedimentos de avaliação:

- Corrigir as condições de conforto, sob o ponto de vista humano, nas salas de exposição permanente, através do incremento da ventilação e aumentar o número de trocas térmicas, ou seja, de renovação do ar no interior das salas;
- Não alterar a condição psicrométrica das salas, visto tratar-se de um acervo e de um edifício histórico adaptado ao clima quente e úmido da cidade do Salvador;
- Considerar o mobiliário existente como possibilidade para o desenvolvimento do sistema mecânico de ventilação;
- Avaliar o comportamento ambiental das salas com as cortinas abertas e com as cortina fechadas;
- Determinar os locais mais críticos, sob o ponto de vista ambiental, dentro das salas de exposição permanente para buscar correção adequada.

Foram coletados dados, em pontos previamente definidos nas salas, nos quais se registrou os valores referentes à velocidade do vento, temperatura do ar seco e úmido e umidade relativa do ar, considerando-se duas situações: as cortinas recolhidas e as cortinas descidas.

Estabeleceu-se os parâmetros de desenhos necessários para cada tipo de mobiliário, desde as vitrines de madeira aos expositores com pedestais de metal, de acordo com sua materialidade, forma e dimensões, para alcançar a maior eficiência do sistema de ventilação a ser proposto e garantir a qualidade estética na modificação do mobiliário existente. Após vários testes com protótipos das venezianas em escala natural, considerando-se a distância entre as lâminas e diferentes a inclinações, as venezianas foram desenhadas e confeccionadas em madeira e acrescidas ao mobiliário previamente determinado de cada sala para possibilitar as ventilações cruzadas predeterminadas.

Após testes, foram definidos os ventiladores a serem utilizados conforme o tipo de expositor, e a melhor situação de instalação foi uma inclinação do bojo de ventilação em 26° para baixo. Essa inclinação permite que o vento seja refletido pelo solo resultando numa melhor distribuição da ventilação ao longo de todo o painel de veneziana, contribuindo para uma maior eficiência do conjunto e atingindo o nível dos visitantes sem criar o incômodo da pressão de vento. Para evitar vibração na base dos expositores, pela incidência da ventilação mecânica, foi colada uma manta de espuma látex, de baixa densidade, com 3 cm de espessura, na base interna dos expositores e outra manta de 1 cm de espessura, com alta densidade, cobrindo desde a frente até o fundo da base do móvel (Figura 10).

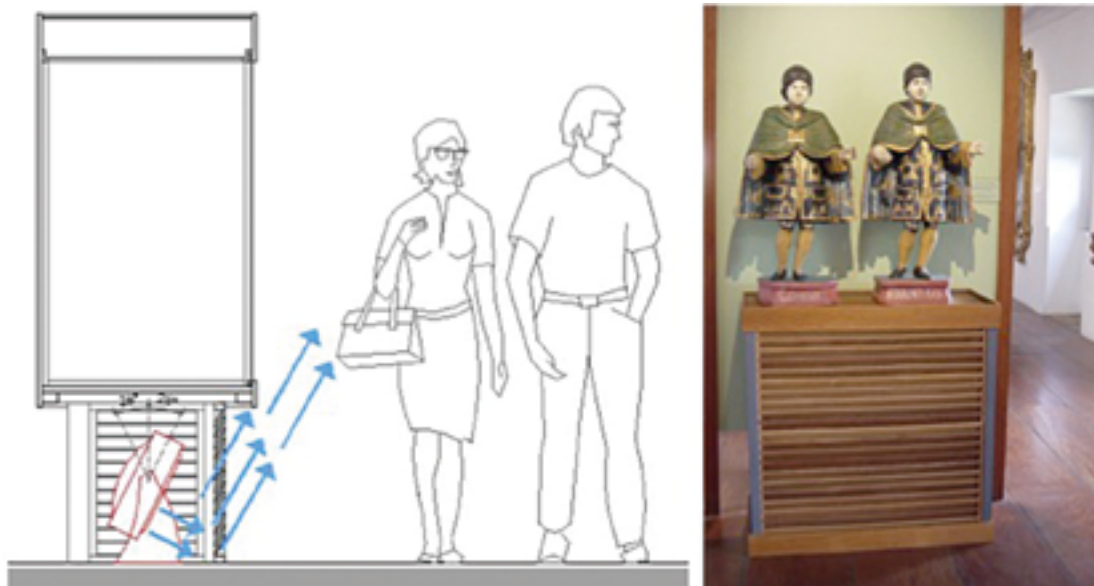


FIGURA 10 | Desenho esquemático da proposta para ventilação mecânica das salas de exposição e aspecto resultante em um mobiliário expositor.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.

IMPLANTAÇÃO DA RESERVA TÉCNICA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA

Uma das recomendações do Diagnóstico de Conservação indicava a necessidade, em caráter de urgência, de cuidados adequados com as obras armazenadas e a premência de uma Reserva Técnica (RT) qualificada com vistas à Conservação Preventiva do acervo. Para sanar esses problemas, desenvolvemos o “Projeto de Implantação de Reserva Técnica e Tratamento do Acervo Armazenado para o Museu de Arte Sacra da UFBA”, financiado pelo Programa de Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal, conforme anteriormente mencionado.

A armazenagem do acervo em reserva do MAS, isto é, as peças que não estão em exposição, ocuparam ao longo dos anos espaços diversos na edificação

do antigo convento. Esses ambientes ofereciam riscos para as coleções, pois os agentes deteriorantes estavam presentes e próximos das obras, como a ausência de controle efetivo das condições ambientais e das pragas de insetos xilófagos (isópteros e coleópteros), associada à inexistência de padronização e adequação dos armários e dos materiais utilizados para as embalagens. O transporte e manuseio das obras entre os ambientes eram feitos de forma precária, sem a utilização de meios apropriados.

O ingresso eventual de águas pluviais e o excesso de umidade relativa do ar em espaços que abrigavam peças, a exemplo da Ermida, contribuíam para agravar o estado de conservação das coleções. Outro problema identificado era a utilização de material plástico (tipo plastibolha) para acondicionamento e embalagem de algumas peças do

acervo, material que possibilita a formação de microclima no interior das embalagens e pode agredir as camadas pictóricas mais sensíveis. No caso das pinturas de cavalete, com suporte têxtil, a situação era mais grave, devido a esse material ser muito sensível a variações climáticas.

A direção do MAS disponibilizou o antigo Salão Nobre para a instalação da RT, embora esse não tenha sido o local indicado após a análise técnica da edificação, devido às possíveis vulnerabilidades por estar em uma situação com aberturas para os quatro quadrantes, inclusive uma fachada poente voltada para a Baía de Todos os Santos, com excessivos ganhos térmicos; por ser o último pavimento e os riscos representados pela proximidade com o telhado; e por apresentar um grande problema para salvamento do acervo, em caso de sinistro, considerado tanto pela altura do pavimento, pelas escadas e pelas distâncias em relação ao exterior na rota de fuga para escoamento das peças. Para reduzir algumas dessas vulnerabilidades foram desenvolvidas medidas específicas.

O controle ambiental da sala foi feito através de condicionamento passivo e mecânico, tirando-se partido da própria construção, cujas paredes grossas podem proporcionar uma grande inércia térmica. Os maiores pontos de fugas e ganhos térmicos, constituídos pelo forro, pelas portas e pelas janelas, foram tratados para bloquear parcialmente suas influências e permitir o aproveitamento das condições

ambientais internas. Foram definidas rotinas e critérios para abertura e fechamento das janelas para possibilitar o aproveitamento das condições externas, quando essas forem favoráveis, ou o seu bloqueio, com cerramento e proteção, e o acionamento dos equipamentos de condicionamento ambiental mecânicos, segundo o horário do dia e a condição de tempo exterior.

Após o conhecimento do volume ou cubagem do acervo a ser armazenado, foi feito o pré-dimensionamento para a definição e o dimensionamento do mobiliário necessário, de acordo com a diversidade das coleções e as dimensões e formato do espaço disponibilizado para a RT. Foram também estabelecidos os tipos de embalagens que seriam necessárias, os materiais mais adequados a serem utilizados para acondicionamento das peças e o quantitativo necessário para armazenar convenientemente o acervo e permitir uma sobra para sua ampliação.

Todo o mobiliário deveria ter integração ambiental com a sala, mesmo o mobiliário compacto deslizante, para tanto as chapas das superfícies laterais foram perfuradas para não criar microclimas internos e poder responder aos critérios ambientais definidos; a superfície superior foi fechada para impedir caída de qualquer sujidade do forro sobre as obras armazenadas; e a fixação do trilho para deslizamento dos móveis foi feita sobre uma plataforma para não haver nenhuma perfuração no piso original da sala, em tabuado de madeira.

A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA NA FORMAÇÃO ACADÊMICA E SUA APLICAÇÃO
NO MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



FIGURA 11 | Foto geral do interior da nova reserva técnica.

FONTE: ACERVO PESSOAL DA AUTORA.

Outro critério estabelecido para a distribuição do acervo, ainda na definição do mobiliário, foi a necessidade de agrupar todas as peças de grandes dimensões e mais pesadas no mobiliário fixo na parede sul, obedecendo ao mesmo padrão de maior peso na base e redução sucessiva em altura. Mesmo nesse móvel, buscou-se, sempre que possível, agrupar as obras segundo sua materialidade ou semelhança tipológica.

Como ação integrada para implantação da RT foi realizado o tratamento de todo o acervo a ser armazenado, que constava de 800 peças, aproximadamente. Essa ação compreendeu a restauração das peças que se encontravam com problemas de naturezas diversas, como, por exemplo, física e/ou estrutural e estética, por intervenções anteriores ou ataque de microrganismos. Também foram realizadas consolidação de peças, imunizações e a limpeza de todas as coleções, que foram armazenadas com acondicionamento adequado em um móvel compacto deslizante, em móveis fixos de aço e também em suportes de madeira (Figura 11).

Pretendeu-se, além de capacitar um espaço determinado com as condições ambientais e mobiliárias adequadas, armazenar todo o acervo do MAS dentro dos critérios e procedimentos técnicos corretos para garantir sua conservação preventiva e em estreito vínculo com as demais atividades do museu e do acervo que se encontram em exposição.

Complementando a implantação da RT, foi elaborado um Plano Integrado de Conservação Preventiva, composto de três partes: Programa de Conservação Preventiva do Edifício e Acervo; Roteiro para Prevenção a Situações de Risco e Emergência; e um Manual de Gerenciamento e Uso da Reserva Técnica.

Além do corpo técnico especializado do próprio MAS, como as museólogas Mirna Conceição Brito Dantas e Edjane Cristina Rodrigues da Silva, participaram do projeto 19 estagiários estudantes dos cursos de graduação da UFBA e da Universidade Católica de Salvador. Também contamos com a participação de um jovem da Fundação de Apoio à Criança e ao Adolescente (FUNDAC) como aprendiz de marcenaria e auxiliar de restauro. Esses intercâmbios visaram tanto à capacitação profissional, no sentido de resgate da cidadania, como à formação especializada mediante atividades didáticas de extensão e de fomento à pesquisa junto aos alunos das instituições de ensino superior. O tratamento do acervo foi coordenado pelo professor João Dannemann com a participação, na sua execução, da auxiliar de restauro Núbia dos Santos Silva. A coordenação da documentação esteve a cargo da professora Maria Hermínia Olivera Hernandez, da Escola de Belas Artes da UFBA, e nas definições ambientais contamos com a valiosa contribuição da consultora arquiteta Franciza Toledo.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Consideramos que o tratamento das condições ambientais do edifício, das salas de exposição e locais que abrigam o acervo é uma das premissas básicas para a conservação preventiva tanto da edificação como das coleções nele abrigadas ou integradas em qualquer tipo de clima, e os conhecimentos específicos dessas condições serão definidores das ações a serem desenvolvidas para a preservação continuada desses bens.

Salientamos que um dos princípios básicos que nortearam os projetos desenvolvidos no Museu de Arte Sacra foi intervir o mínimo possível para adequação das salas aos usos propostos, salvaguardando a autenticidade e aparência do edifício e seus valores históricos e artísticos, assim como a interação com as condições ambientais do clima quente

e úmido ao qual as obras de arte estão adaptadas. Nesse sentido, todas as alterações propostas e executadas nas edificações são totalmente reversíveis.

A filosofia que embasa nosso entendimento sobre a conservação preventiva é garantir a integridade do patrimônio para possibilitar sua fruição no presente e assegurar sua preservação e sobrevivência no tempo para as gerações futuras. Buscamos sempre entender a integração das partes e a interdependência mútua do edifício, suas obras e coleções no estabelecimento das ações de tratamentos e nas questões organizacionais e de gestão, sendo essas tarefas conjuntas e multidisciplinares, com a necessária colaboração integrada de todos, essencial para alcançarmos a boa consecução desses objetivos e a preservação de nosso patrimônio.

REFERÊNCIAS

- DARDS, Kathleen. *The conservation assessment: a proposed model for evaluating museum environmental management needs*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998. Disponível em: <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/evaluating_museum_environmental_mngmnt.html>. Acesso em: out. 2020.
- KLÜPPEL, Griselda Pinheiro; SANTANA, Mariely Cabral de. *Manual de Conservação Preventiva para Edificações*. Brasília: Programa Monumenta, 2000. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=manual+de+conserva%C3%A7%C3%A3o+preventiva+para+edifica%C3%A7%C3%B5es+iphan&rlz=1C5CHFA_enBR689BR690&oq=manual+de+conserva%C3%A7%C3%A3o&aqs=chrome.1.69i57j35i39j0l4j46j0.14653j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: out. 2020.
- KLÜPPEL, Griselda Pinheiro; SANTANA, Mariely Cabral de. *Programa de Disciplina Conservação Preventiva de Edifícios, Conjuntos e Sítios Históricos: ARQ 63*. Salvador: CECRE, 2001.
- KLÜPPEL, Griselda Pinheiro; SUAREZ, Naia Alban. *Programa de Disciplina Ateliê IV: ARQ 041*. Salvador: FAUFBA, 2007.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Plano de curso*. 2019. Disponível em: <https://cecre.ufba.br/sites/cecre.ufba.br/files/plano_de_curso_atelier_ii.pdf>. Acesso em: out. 2020.

**CONSERVAÇÃO PREVENTIVA
E GESTÃO DE RISCOS**

Viejos problemas, nuevos desafíos: la valoración de colecciones y la gestión de riesgos para la conservación preventiva

DAVID COHEN

Universidad de los Andes, Facultad de Artes
y Humanidades
Profesor asistente
Bogotá D.C., Colombia
ORCID: 0000-0002-1950-0780
d.cohen@uniandes.edu.co

RESUMEN

Durante la última década la gestión de riesgos se ha ido consolidando a nivel mundial como una metodología enfocada a mejorar la toma de decisiones frente a la conservación de las colecciones. Para el análisis de los riesgos y el establecimiento de prioridades, la valoración de colecciones constituye un punto central del proceso. El artículo presenta algunas reflexiones en torno a las relaciones entre valoración, gestión de riesgos y conservación preventiva, así como elementos metodológicos centrados en un caso de estudio en la formulación de un plan museológico de gestión de riesgos.

PALABRAS CLAVE: Gestión de Riesgos. Valoración de Colecciones. Conservación Preventiva. Planes Museológicos.

PRESENTACIÓN

El presente trabajo tiene una doble polaridad. Por un lado, presenta en la primera sección algunas reflexiones conceptuales en torno a las relaciones entre conservación preventiva y el cambio que ha implicado la gestión de riesgos para esta disciplina y su práctica, así como el papel que juega la valoración de las colecciones para ambas (segunda sección).

Por otro lado, se muestran aspectos de orden metodológico para la valoración de las colecciones, a partir de la experiencia de un caso de estudio para la formulación de un plan museológico de gestión de riesgos, del área de museos del Instituto Caro y Cuervo de Colombia. Este proyecto fue una propuesta presentada en conjunto con el Laboratorio de Estudios de Artes y Patrimonio – LEAP de la Facultad de Arte y Humanidades de la Universidad de los Andes y fue ganador de la beca de gestión de riesgos financiada por Ibermuseos en 2019. Más allá de los pormenores del caso, se enfatiza en cómo resolver desde la práctica el problema de construir diagramas de valoración.

Finalmente se presentan ciertas consideraciones en torno a las implicaciones de la valoración de colecciones para la gestión de riesgos, la conservación preventiva de las colecciones y la formulación de planes museológicos.

VIEJOS PROBLEMAS, NUEVOS DESAFÍOS

Durante la última década, la conservación y el manejo de las colecciones, sitios y acervos patrimoniales, ha sufrido un giro importante gracias a la incorporación del concepto de gestión de riesgos y al desarrollo de metodologías para este fin. El objetivo central de la gestión de riesgos, es evitar la pérdida de valor del patrimonio cultural el mayor tiempo posible, pero también y quizás más importante aún, brindarle a las instituciones culturales herramientas para llevar a cabo una ejecución eficiente de los recursos, mejorando el proceso de toma de decisiones frente a cuáles medidas de conservación implementar y por qué.

A partir de la crisis económica global de 2008, sin mencionar la que se avecina a causa del Covid-19, los museos alrededor del mundo están luchando por adaptarse para sobrevivir ante unos nuevos escenarios de consumo cultural, compitiendo por los públicos y los recursos dentro del sector “cultura y entretenimiento”, con otros espacios con los que no existía ningún tipo de rivalidad posible (como medios de comunicación, teatros, conciertos, parques de diversiones y centros comerciales, entre otros), pero además, con unas exigencias de incorporar tecnologías y lenguajes digitales para hacerse más “atractivos” y cercanos a unas nuevas generaciones de públicos, con unas costumbres visuales cada vez más alejadas de la exposición centrada en la exhibición de objetos.

Este fenómeno se ha hecho más palpable dentro del escenario de pandemia mundial, en el que el acceso físico de los públicos se ha visto limitado y en el que las decisiones en torno a qué mostrar y cómo mostrarlo, más allá del problema técnico de producir recorridos virtuales, depende en buena medida de la claridad con la que resulte posible establecer prioridades de actuación.

El ICCROM (Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales) ha venido trabajando en una iniciativa conjunta con el Instituto Canadiense de Conservación (CCI), para el desarrollo de una metodología enfocada a mejorar el proceso de toma de decisiones frente al manejo y conservación de las colecciones. Esta metodología se llama el “Método ABC, un enfoque de gestión de riesgos para la preservación del patrimonio cultural” (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2018, p. 5).

La metodología de gestión de riesgos para el patrimonio museológico, surge en parte como respuesta ante las experiencias académicas de ICCROM en sus cursos internacionales de conservación preventiva, en los que existía cada vez mayor inquietud por parte de los profesionales, en cómo hacer más eficiente la preservación de las colecciones. Los “[...] profesionales experimentados de la conservación preventiva sabían que a pesar de aprender más y más acerca de los deterioros y más y más acerca del manejo de las colecciones, no tenían idea de cómo conectar estos dos ámbitos.

O cómo comunicar esta conexión a los administradores y jefes por encima de ellos en la cadena de decisión” (ANTOMARCHI; MICHALSKI, 2017, p. 6).

Este problema en el que las decisiones de conservación de las colecciones están aisladas o desarticuladas del funcionamiento de las entidades no es nuevo y surge en parte de un cierto hermetismo congénito disciplinar de la restauración. En efecto, desde la década de los setenta, cuando comienza a acuñarse en el vocabulario de los profesionales de museo el término de conservación preventiva (UNESCO, 1999,), una de las más grandes preocupaciones consistió, precisamente, en cómo hacer efectiva y transparente ante la vista del público los procesos de conservación.

Tal y como lo señala Gaël de Guichen, a propósito del “Plan Delta” de conservación que implementaron los Países Bajos a finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa:

La conservación preventiva implica cambiar la antigua mentalidad para que el “objeto” de ayer se convierta en la “colección” de hoy, la “sala” en el “edificio”, el “individuo” en el “equipo”, el “presente” en el “futuro”, los “profesionales” en el “público” en el más amplio sentido de la palabra, el “secreto” en “comunicación”, y el “cómo” en “por qué” (DE GUICHEN, 1999, p. 5).

La “moda” de la conservación preventiva, o más bien el cambio trascendental que introdujo (parafraseando a Guichen), trajo indiscutiblemente consigo

innumerables investigaciones para comprender mejor los procesos de alteración de las obras de arte, su interacción con el medio circundante, la manipulación y control de las condiciones ambientales, así como el desarrollo tecnológico de nuevos y mejores materiales de conservación.

Pese a los avances indiscutibles que han ocurrido luego de seis décadas en la consolidación y práctica de la conservación preventiva, el énfasis técnico ha conducido sin embargo a que el aislamiento y los problemas de comunicación continúen estando vigentes, perdiendo de vista el panorama más amplio frente a cuáles fueron los fines y sentidos de esta revolución profesional.

Como consecuencia, hoy en día la mayoría de áreas y profesionales de conservación de los museos, se han apegado casi de forma obsesiva con el monitoreo y control de las condiciones ambientales, particularmente de la humedad relativa, la temperatura y la iluminación, haciendo cada vez más estrecha y limitada la práctica misma de la conservación preventiva. En efecto, al menos en Colombia, se ve con preocupación cómo los museos, bibliotecas y archivos, invierten recursos en la instalación de sistemas de monitoreo ambiental remoto por ejemplo, sin que exista un análisis riguroso de estos valores y sin que exista claridad en el por qué.

La sujeción a estándares monolíticos para estas variables ambientales, tal y como ocurría en la década de los años cincuenta y sesenta con de la publicación del libro de H. J. Plenderleith (1957),

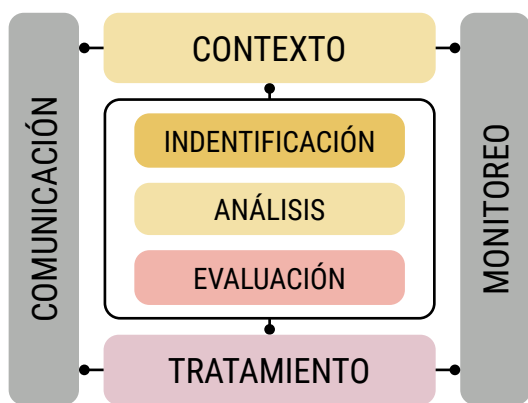
además de dificultar el movimiento e intercambio de obras y colecciones, ha contribuido al aislamiento de la conservación, a su comunicación efectiva y al relacionamiento con los públicos en el sentido más amplio del término tal y como lo proponía hace ya treinta años Guichen. Los medios se siguen confundiendo con los fines y como dice el refrán, el árbol no deja ver el bosque.

Pero el punto central es que los viejos problemas se han convertido en nuevos desafíos para el manejo efectivo del patrimonio cultural. Si la conservación preventiva “[...] ha nacido como una reacción de nuestra profesión ante los cambios espectaculares que se han producido en el medio ambiente y en el patrimonio cultural desde el siglo pasado” (DE GUICHEN, 1999, p. 4), en el siglo XXI estos cambios se han agravado, los recursos económicos se han reducido y las amenazas para la conservación de las colecciones se han multiplicado.

Como respuesta a estas transformaciones y realidades es precisamente que surge el método de gestión de riesgos como una respuesta promovida a nivel global por ICCROM. El método, basado en la norma técnica internacional de gestión de riesgos que en Colombia es la NTC 5254/2006, consiste en una adaptación para el sector del patrimonio y los museos, de la propuesta genérica de esta norma cuyo centro son una serie de pasos denominados el “ciclo de gestión de riesgos”. Este ciclo, propone cinco etapas consecutivas y dos procesos continuos que corresponden a la “comunicación y consulta” y al “monitoreo y revisión” (Figura 1).

FIGURA 1 | Ciclo de gestión de riesgos. Basado en: Norma Técnica Colombiana de Gestión de Riesgos. NTC 5254 de 2006. ICONTEC, Colombia.

FONTE: DAVID COHEN, 2020.



La primera de estas etapas corresponde a “Establecer el contexto” en la cual se busca comprender “[...] todos los aspectos relevantes del contexto en el que se inserta el acervo museológico. Este contexto incluye el ambiente físico, administrativo, legal, político, socio-cultural y económico” (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI., 2018, p. 22). El núcleo de la metodología, sin embargo, consiste en la valoración de los riesgos a partir de su identificación, análisis y evaluación.

Para la identificación de los riesgos, el método ICCROM propone el uso del marco de referencia conocido como “Los 10 agentes de deterioro”, una

propuesta desarrollada por el CCI y publicada en 2009 en español en la página del Instituto. Los riesgos, son por definición la oportunidad de que ocurra algo que tenga impacto en los objetivos. Otra definición de riesgo, tiene que ver con la relación que se desprende entre una amenaza y una vulnerabilidad, siempre y cuando exista una exposición que permita que esa relación ocurra. Con miras a ejemplificar este punto, ante un mismo evento sísmico (amenaza) no es el mismo riesgo si se trata de una colección de papeles, que una de vidrio, dado que este último material es mucho más vulnerable a impactos y caídas que los documentos.

En ese sentido, las vulnerabilidades dependen de la naturaleza de los objetos y las colecciones y de cómo funcionan ante diferentes factores que pueden conducir a que se presenten efectos adversos. Las amenazas, por otro lado, tradicionalmente han estado asociadas a eventos naturales o a peligros del orden hidro-meteorológico (como inundaciones, lluvias, deslaves), geológico (erupciones volcánicas y sismos), antropogénicos (como la contaminación ambiental, las deficiencias en la administración o los incendios por ejemplo) o sociales (relacionados con actos vandálicos, asonadas o robos), por lo que dependen del lugar en el que se ubica la colección y por tanto, requieren de una escala de análisis regional, con miras a establecer cuáles son esas condiciones y la recurrencia de este tipo de situaciones que, dada su naturaleza, tienden a repetirse.

Resulta evidente que considerar todas las posibles amenazas o peligros frente a todas las posibles vulnerabilidades, daría como resultado sino un número infinito de riesgos, al menos si uno considerablemente grande. Para resolver este problema, el CCI formuló los 10 agentes de deterioro¹ que permiten en efecto traducir la infinidad de posibles peligros existentes, en una serie de factores mediante los cuales ocurren los efectos adversos, o sea, los deterioros.

Estos diez agentes que corresponden a las “Fuerzas físicas” (1) el “Robo y vandalismo” (2), el “Fuego” (3), el “Agua” (4), las “Plagas” (5), los “Contaminantes ambientales” (6), la “Iluminación incorrecta” (7), la “Humedad relativa incorrecta” (8), la “Temperatura incorrecta” (9) y la “Disociación” (10), constituyen una especie de filtro por donde debe pasar el análisis de la información recuperada con respecto a las situaciones de riesgo. De ese modo, la falta de un inventario, una inundación o un incendio, pueden generar muchos efectos adversos, pero generalmente solo actúan desde un agente sea este la disociación, el agua o el fuego.

Existen muchas maneras de aproximarse a la identificación de las situaciones de riesgo para la conservación de las colecciones, definidas como todos aquellos eventos que impliquen una pérdida del valor cultural de los bienes, o que interfieran en los múltiples procesos de transmisión de esos valores y significados a futuro. Los datos sobre amenazas locales, la memoria institucional acerca

de eventos que ya hayan ocurrido en el museo y la revisión de las evidencias de riesgos pasados, son solo algunas de las formas en que se puede suponer que un determinado evento, si ya ha ocurrido, puede llegar a ocurrir de nuevo.

El proceso de identificación de riesgos se traduce en la construcción de una serie de escenarios en los que se presenta o propone, todo aquello que pueda llegar a salir mal, o afectar la conservación de las colecciones, definiendo con precisión cómo se espera que ocurra el riesgo, que daño o efecto adverso puede causar y que partes de la colección puede afectar.

Una vez identificado todo aquello que puede llegar a salir mal, es decir los escenarios de riesgo, la metodología propone realizar un análisis de cada riesgo por separado, a través del establecimiento de cuál es su magnitud; para ello, el ICCROM ha propuesto una forma de aproximación semi-cuantitativa conocida como el método ABC. (Figura 2).

Este método propone una escala logarítmica de magnitud del riesgo, que va de 1 a 15, en donde 15 corresponde a eventos de prioridad catastrófica que implican la pérdida total del valor de la colección en un lapso menor a un año. La magnitud de cada riesgo dentro la escala, está compuesta por tres variables de análisis (A, B y C) que deben calificarse de forma independiente con valores que van de 0 a 5 en cada caso (de ahí que el valor máximo de la escala sea 15).

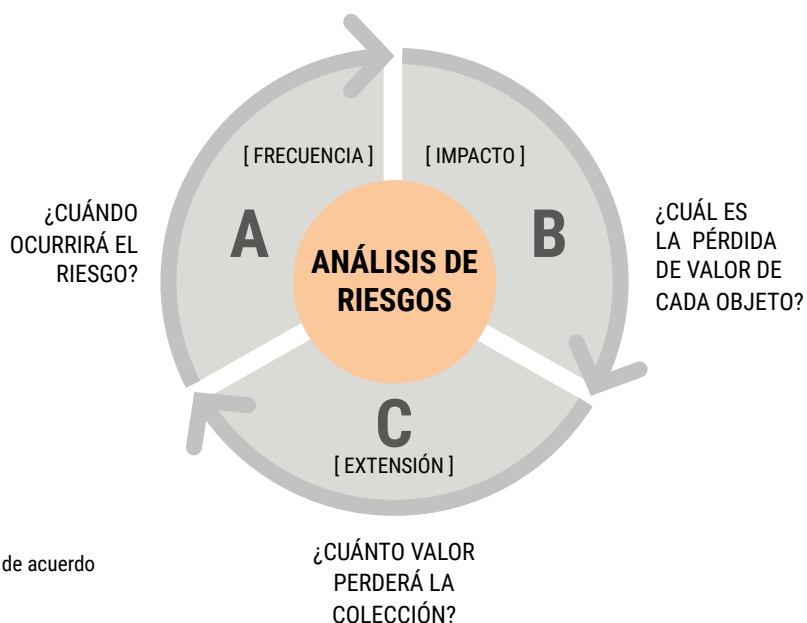


FIGURA 2 | Análisis de los riesgos de acuerdo con el Método ABC
 FONTE: DAVID COHEN, 2020.

La primera variable (A) corresponde a la frecuencia del riesgo y se define a partir de la pregunta ¿cuándo ocurrirá el riesgo?, en tanto riesgos que ocurren con mayor frecuencia que otros, desde luego tendrán una magnitud mayor. La respuesta a esta pregunta depende de la ocurrencia de eventos pasados y su periodicidad, pues ciertos riesgos que dependen de amenazas o que están asociados a la acción del hombre en conjunto con fenómenos naturales, como los terremotos o las inundaciones por ejemplo, tienen una cierta frecuencia estadística que permite establecer, con mayor o menor grado de incertidumbre, la tasa de repetición de un siguiente evento.

Otros tipos de fenómenos no pueden ser analizados, en términos de su frecuencia, como eventos separados en el tiempo que se repiten, en tanto son más bien eventos acumulativos que están ocurriendo constantemente por lo que se consideran como procesos continuos, como sucede con los daños por iluminación inadecuada o por

contaminación, por ejemplo. En estos casos, el análisis debe soportarse en el conocimiento de cómo ocurren estos procesos, por lo que el conocimiento científico de los materiales y sus alteraciones resulta fundamental para poder predecir cuándo va a ocurrir el daño.

En muchos casos, sin embargo, las estadísticas locales o regionales no existen, o no permiten establecer predicciones en torno a la frecuencia de ciertos riesgos, por lo que es preciso recurrir a fuentes históricas y documentales que han registrado eventos que ya han sucedido. Por otro lado, muchas veces los riesgos han ocurrido en una escala más pequeña, limitada al devenir del propio museo, por lo que es necesario recurrir al conocimiento y memoria del personal, particularmente de aquellos empleados que llevan más tiempo trabajando en la entidad.

El segundo parámetro de análisis del riesgo tiene que ver con la intensidad (B), es decir, poder predecir o interpretar que tanto daño va a generar

un determinado evento de riesgo en cada uno de los objetos afectados, en el sentido en que, riesgos que conduzcan a la pérdida total de un objeto presentan una mayor magnitud que aquellos que ocasionan muy pocos daños. La intensidad del riesgo corresponde entonces a lo que se espera que una determinada situación genere y dependen no solo de los agentes que provocan el riesgo, sino sobre todo de la vulnerabilidad de los propios bienes.

A pesar que la intensidad esté ligada a los daños, cuya comprensión generalmente se limita a una relación física de causa-efecto en donde los materiales se alteran o cambian en función de las amenazas externas, en realidad debe entenderse a partir de la valoración de los objetos en el sentido de tratar de comprender, cómo estos daños esperados pueden afectar la comprensión o transmisión de los valores culturales. Como consecuencia, la definición de la intensidad del riesgo no debería simplemente responder a la pregunta ¿cuánto daño se espera que ocurra?, sino más bien, ¿cuánto valor se espera que cada objeto afectado pierda, en un determinado riesgo?

La tercera variable corresponde a la extensión del riesgo (C), es decir, la cantidad de objetos que se podrán ver afectados en un mismo evento de riesgo; no tienen la misma magnitud una gotera en la bajante de una cubierta, que puede afectar uno o dos objetos de una sala, que una inundación de una reserva que involucre cientos de bienes de la colección.

Pero al igual que en la intensidad, la respuesta a la extensión del riesgo es un asunto que implica preguntarse acerca de cuáles son los valores y significados de los bienes y cómo están distribuidos a través de toda la colección. De ahí se desprende la importancia de disponer de diagramas de valor de la colección que permitan identificar cuantitativamente, que partes de la colección tienen más relevancia para el museo que otras y por lo tanto, amplían o magnifican el efecto adverso de cada riesgo.

En colecciones muy homogéneas, como fondos bibliográficos o hemerográficos por ejemplo, la pérdida de valor de toda la colección podría eventualmente equipararse con el número de objetos afectados, partiendo de la premisa que todos los objetos tienen características similares y, por tanto, comparten los mismos valores, o más bien, el valor total de la colección (expresado como el 100%) se distribuye de manera homogénea entre todos los objetos en fracciones más o menos iguales.

En cambio, en el caso de colecciones de museo en las que existe una amplia heterogeneidad, en términos de los tipos de bienes y sus usos, es necesario pensar primero en cómo establecer las diferencias de valor entre los diferentes tipos de objetos (dentro de la etapa de establecimiento del contexto), para luego poder estimar cuánto valor se va a perder; en la práctica, esto implica que aunque el valor total de la colección siga siendo equivalente al 100%, la distribución de ese valor

será distinta a través de los diferentes objetos o grupos de objetos que componen la colección. Para ponerlo en términos obvios pero didácticos, no es lo mismo un riesgo que afecte por ejemplo a La Gioconda en el Louvre, que uno que tenga incidencia en otras piezas de su colección.

A partir del análisis de cada uno de los riesgos identificados, el paso de “Evaluación”, consiste entonces en una comparación ponderada de las magnitudes obtenidas con miras a entender y clasificar cuáles riesgos resultan más urgentes de atender y por qué. Lo importante de esta evaluación es que más allá de los componentes técnicos ligados al establecimiento de las magnitudes de riesgo, implica desde el punto de vista de la planeación museal una herramienta potente para poder establecer prioridades generales de actuación, dándole más énfasis a algunos problemas con respecto a otros, pero basando estas decisiones no en una simple percepción, sino más bien, en un análisis detallado de los riesgos que además se expresa de forma cuantitativa a partir de las magnitudes.

La escala de magnitudes para la evaluación de los riesgos, que como se mencionó es una escala que va de 1 a 15, implica que riesgos cuyo análisis haya arrojado una magnitud de entre 13.5 y 15 se consideran situaciones catastróficas o para expresarlo de otro modo, que pueden conducir a que se pierda gran parte de la colección en un tiempo de unos cuantos años. Este tipo de situaciones marcan escenarios museológicos en los que resulta crítico

realizar intervenciones de urgencia o en los que los procedimientos de manejo de las colecciones dentro de la entidad están fallando.

Riesgos con una magnitud de entre 13 y 11.5 implican una prioridad de actuación extrema por lo que se espera ocurra una pérdida o daño significativo de la colección, en un tiempo cercano a una década. Muchas situaciones de gran impacto, típicamente se ubican dentro de esta prioridad de la escala y es frecuente que museos abandonados, o con serios problemas en su funcionamiento administrativo, financiero o técnico, afronten situaciones que estén dentro de este rango de magnitud.

La tercera parte de la escala que abarca magnitudes de riesgo entre los 11 y los 9.5, corresponde a riesgos considerados de prioridad alta. Esto quiere decir que se espera ocurra una pérdida enorme de valor en una porción mínima o pequeña de la colección, o por el contrario, que ocurra una pérdida de valor pequeña que abarque una gran parte de la colección.

La mayoría de las situaciones de riesgo, generalmente se ubican en este espectro de la escala y su aparición se relaciona con museos que están en funcionamiento, pero que no poseen áreas de conservación, o que presentan aparatos administrativos que hacen lenta la ejecución de los recursos o que, dada su trayectoria o tradición, se convierten en museos con una enorme inercia institucional que les impide la implementación de medidas encaminadas al manejo de estas situaciones.

Finalmente, los riesgos con magnitudes entre 9 y 7.5 corresponden a situaciones moderadas en donde se espera que ocurra una pérdida de valor pequeña en bienes o conjuntos de bienes muy puntuales, o daños mayores en escalas de tiempo más grandes. Este tipo de escenarios de riesgo se asocian entonces a museos que presentan problemas para establecer prioridades o para identificar la relevancia de su colección, que no tienen claridad en cuál es su misión o que, a pesar de estar funcionando, no cuentan con áreas especializadas en temas técnicos por lo que estas situaciones suelen pasar por alto o no ser identificadas. Los riesgos con una magnitud inferior a 7, se consideran descartables, en el sentido en que provocarán pérdidas pequeñas de valor en escalas de tiempo de cientos o miles de años, por lo que no tiene sentido sean abordados dentro de un proceso de planeación museológica.

EL CORAZÓN DE LA GESTIÓN DE RIESGOS: LA VALORACIÓN DE LAS COLECCIONES

De acuerdo con lo que se ha explicado, el método ABC para el análisis de los riesgos fundamentados de sus tres variables (B y C) en aspectos que dependen del conocimiento que se tenga de las colecciones y de su valoración cultural.

La intensidad del riesgo o la estimación de los daños que un evento puede provocar en cada objeto afectado (B), puede entenderse en términos de qué tanto valor se espera que un objeto pierda, en el caso de ser afectado por un riesgo determinado. “Un evento de riesgo va a producir una serie de daños en cada uno de los objetos que afecte y, dentro del análisis de riesgos, se debe suponer o estimar, es decir, cualificar la pérdida de valor que implican esos deterioros para el objeto” (COHEN; FERNÁNDEZ, 2013, p. 7).

Para poder realizar este tipo de estimaciones, es necesario conocer los procesos de deterioro que se pueden provocar lo que implica un acercamiento desde una perspectiva científico-técnica, en donde se comprenda la materialidad de las obras de arte y patrimonio así como los mecanismos de alteración.

Pero más relevante aún, es comprender cuáles son los valores y significados que dan sentido al objeto. Este acercamiento a la valoración cultural en donde la materia, forma e imagen constituyen dimensiones indisolubles para la comprensión de los bienes, requiere de un conocimiento de los objetos, su constitución física y sus contextos de producción y recepción.

En la *Declaración de Nara* sobre autenticidad² se menciona explícitamente como la conservación del patrimonio cultural encuentra su justificación en los valores culturales y significados. Pero la capacidad de percibir estos valores, depende casi

con exclusividad del grado de conocimiento que tengamos así como la calidad y acceso a las fuentes de información. En otras palabras, la valoración reside en la investigación y conocimiento de los objetos y de las colecciones.

Con relación a la valoración objetual, disciplinas como la historia del arte, la arqueología o la conservación-restauración entre otras, han desarrollado diferentes metodologías de aproximación tanto a la imagen del objeto, como a su dimensión material, lo que en principio y en especial si se hace de forma interdisciplinaria, permite tener un panorama fundamentado de los valores y significados de los bienes culturales, lo que en conjunto con el conocimiento de los procesos de alteración, provee las herramientas necesarias para poder predecir cuál será la pérdida de valor frente a un determinado riesgo.

Expresar esta pérdida de valor constituye un problema distinto. El método ABC propone una cuantificación relativa de la pérdida de valor estimada, que puede entenderse a partir de un porcentaje, en donde un objeto en un estado de conservación adecuado es capaz de transmitir el 100% de su valor a partir de lo cual puede ponderarse que tanto valor puede perder como consecuencia de un evento de riesgo.

En ciertas ocasiones pensar en términos porcentuales para hacer este cálculo es posible, pese a las complicaciones que puede tener en la práctica establecer este tipo de estimaciones. En otras,

simplemente no se puede pensar en estos términos. En estos casos, la escala propuesta para el análisis provee una traducción en palabras que brinda una aproximación cualitativa a la cuantificación porcentual. En ese sentido y a “grosso modo”, es posible entonces saber, con mayor o menor incertidumbre, si un determinado riesgo en caso de ocurrir va a conducir a una pérdida total del objeto ($B = 5$ en la escala de magnitudes), o si por el contrario se espera que ocurra una pérdida pequeña ($B = 3$), o mínima ($B = 1$) en cada ítem afectado.

Además de las fuentes de información y conocimiento del objeto, resulta importante al menos, tener clara cuál es la relación entre amenaza y vulnerabilidad para cada riesgo. En una biblioteca o archivo, por ejemplo, si se está trabajando sobre un escenario de riesgo de incendio catastrófico, es posible suponer que la pérdida de valor para cada objeto afectado sea total ($B = 5$) o muy grande ($B = 4$), en tanto materiales como el papel o el cuero, son muy susceptibles de sufrir daños ante el fuego.

Pero el problema de la valoración trae consigo una dimensión adicional para el análisis de los riesgos que tiene que ver principalmente con la extensión del riesgo (variable C, dentro del método) y con cuáles son los objetos, o grupos de objetos, más relevantes dentro de una colección y por qué.

Una forma de entender la amplitud de los riesgos, es suponer que todos los objetos de la colección tienen más o menos el mismo valor y que por tanto, la magnitud del riesgo dependerá de



FIGURA 3 | El emblemático Florero de Llorente es un objeto que de acuerdo con la historiografía tradicional de Colombia, sirvió de detonante para el proceso de independencia de España en 1810. Hoy en día reposa en la Casa del Florero – Museo de la Independencia de Bogotá. FONTE: DAVID COHEN, 2012.

que tantos objetos se vean afectados en un determinado evento. De ese modo resulta fácil pensar que en un escenario catastrófico, muchos o todos los objetos de una colección se vean afectados ($C = 5$ en la escala). Por el contrario un evento puntual como un riesgo de daño por una gotera, seguramente estará restringido a una porción pequeña de la colección ($C = 3$).

Resulta evidente que para colecciones homogéneas en las que todos los objetos tienen la misma relevancia para la institución, realizar un conteo del número de objetos que se verán afectados en cada escenario de riesgo, es suficiente para el análisis de la extensión. Sin embargo, en la práctica rara vez esto ocurre e incluso en colecciones con objetos muy similares, no todos los bienes tienen el mismo valor.

Este hecho por sí mismo implica una enorme complejidad. Sin entrar a discutir las razones históricas por las cuales los museos tienden a pensar que todos los objetos valen lo mismo, o son igualmente importantes para su colección, no resulta fácil para las instituciones determinar cómo se distribuye el valor cultural entre sus bienes.

Si bien es cierto muchas instituciones reconocen con facilidad cuáles son sus piezas clave, aquellos objetos que atraen poderosamente a los públicos como la *Gioconda* del Louvre por ejemplo, o que resultan emblemáticos porque dan sentido a la misión del museo, como el Florero de Llorente en el museo *Casa del Florero* de Bogotá, la generalidad es que clasificar todos los objetos de una colección en función de su grado de relevancia, es una tarea que pocos museos han podido realizar (Figura 3).

Esto se debe en parte a la lógica paternalista heredada del coleccionismo ilustrado (COHEN, 2017 que ha dado origen a las propias colecciones y a los museos como instituciones culturales, además de los problemas de investigación y conocimiento de sus colecciones, que muchos museos presentan.

Pero el punto central radica en que reconocer cuáles son las diferencias de relevancia que unos objetos tienen con relación a otros dentro de una colección, permite analizar los riesgos y establecer su magnitud con menor incertidumbre. La extensión de cada riesgo debe entenderse entonces a partir de cuánto valor se espera que pierda toda la colección y no tanto de la cantidad de objetos

FIGURA 4 | Ejemplo de las colecciones etnográficas asociadas al desarrollo del ALEC. Área de museos del Instituto Caro y Carvajal

FONTE: DAVID COHEN, 2019.

afectados. No es lo mismo que un riesgo afecte a las colecciones “especiales”, raras y curiosas, emblemáticas o populares, en el sentido de tener un interés particular para los públicos, que aquellos eventos que afecten las colecciones generales, o los bienes en reserva que rara vez se muestran al público y que por tanto no poseen un valor de uso o de exhibición (MASON, 2020).

El método de gestión de riesgos propone un enfoque sistémico para solucionar el inconveniente de cómo expresar de una manera efectiva las diferencias en la valoración entre los objetos o grupos de objetos de una colección. Entendida como sistema, una colección tendrá un valor cultural total equivalente al 100%. El problema radica en determinar cómo es que ese 100% se distribuye entre todos los objetos de la colección.

Bajo la lógica de *todos los objetos valen lo mismo*, la distribución de ese porcentaje será el resultado de dividir el 100% entre el número de objetos que componen la colección. Esto implica, que cada objeto tendrá una fracción equitativa de ese valor dentro de un marco de distribución homogénea, que como se ha mencionado, rara vez se cumple en una colección de museo.

Como consecuencia, la complejidad en la valoración de las colecciones responde a cómo establecer porcentajes de valor que expresen que categorías de objetos son más relevantes para la colección y por qué. Para ponerlo en términos cuantitativos, establecer con claridad que partes de la colección

representan un porcentaje mayor de ese 100%.

Los criterios para realizar esta distribución, tienen que ver directamente con la misión del museo, el tipo de colecciones y los objetivos de la institución. También, con los argumentos que puedan construirse para comprender la colección y su trayectoria, así como el conocimiento de los objetos mismos, sus relaciones y sus usos.

No se puede olvidar que los valores son relativos y cambiantes en el tiempo y que expresar el grado de relevancia que representan dentro de una colección, no quiere decir que los bienes no tengan, desde una dimensión objetual, valores. Lo que quiere decir es que, en un momento dado, son menos importantes para la colección de un museo.

Aceptar esta relatividad, conduce necesariamente a pensar en que la valoración de las colecciones es un proceso subjetivo que requiere de múltiples miradas que enriquezcan el ejercicio y que permitan la construcción de unos criterios de valoración que abarquen diferentes aspectos de la colección. Requiere de la participación de diversos expertos, disciplinas y saberes, pero también del concurso de otras instancias. No en vano, “[...] hoy en día las opiniones de los expertos son pocas entre muchas, en un terreno en el que se reconoce que el patrimonio es multivalente y en el que los valores no son inmutables.” (TORRE; MASON, 2002, p. 3).

De este modo los valores son relativos y el acto mismo de la valoración se fundamenta, además de la mirada de los expertos, otras visiones provenientes



de los públicos, comunidades y partes interesadas que den sentido y significado a las colecciones, reconociéndolos como instancias legítimas y necesarias de decisión (COHEN, 2017).

Pero subjetivo no significa poco riguroso, por lo que el ejercicio de valoración de las colecciones se hace posible incorporando estas subjetividades y traduciéndolas en unos criterios de valoración que sustenten las diferencias en la distribución del valor y por qué unos grupos de objetos resultan más relevantes para el desarrollo de la misión institucional.

LA VALORACIÓN DE LAS COLECCIONES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

Dentro del proyecto de formulación del Plan de gestión de riesgos del museo del Instituto Caro y Cuervo de Colombia³, el proceso de valoración

de las colecciones puso varias de estas reflexiones en la práctica, mejorando el análisis de los escenarios de riesgos identificados, considerando que tanto valor iba a perder todo el Instituto en cada uno de los riesgos.

El Patrimonio cultural del Instituto actualmente cuenta con tres áreas de especial interés: la colección de bienes muebles, la biblioteca y la Casa de José María Marroquín del siglo XIX localizada en la Hacienda Yerbabuena. Este universo material corresponde alrededor de 1.500 objetos, cerca de 60.000 libros y 100.000 unidades de documentos históricos. Como parte del ejercicio, se trabajaron por separado las colecciones bibliográficas y documentales en tanto su manejo se encuentra asociado actualmente a la biblioteca Rivas Sacconi del Instituto (Figura 4).

Entre los bienes muebles se destacan la colección de arte e historia del siglo XIX y la colección



FIGURA 5 | Casa Marroquín de la antigua Hacienda Yerbabuena
FONTE: DAVID COHEN, 2020.

de objetos etnográficos provenientes de la investigación del ALEC (Atlas lingüístico y etnográfico de Colombia). Dentro del material bibliográfico, sobresalen cerca de 15.000 libros y documentos manuscritos del fondo “Documentos antiguos y valiosos” de un universo de cerca de 150.000 unidades.

Desde la fundación del Instituto se pensó en la creación de museos en sus dos sedes, que existieron desde la década de los años 70 hasta el año 2001 aproximadamente; con la función de representar escenarios de costumbres del siglo XIX asociados –como casas museos– a los fundadores del ICC: Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo. Por esta razón, una buena parte de los objetos que conforman las colecciones constituyen el mobiliario original de las sedes, así como bienes de época (segunda mitad del siglo XIX) adquiridos con posterioridad.

Estas colecciones se encuentran ubicadas principalmente en la sede de Yerbabuena del Instituto, antigua hacienda Yerbabuena, que fue propiedad de la familia Marroquín durante el siglo XIX. El ex presidente José Manuel Marroquín pasó allí la mayor parte de su vida, escribiendo algunas de sus mejores obras: En familia, El moro, Blas Gil, Entre primos y otras, algunas de ellas editadas por el Instituto Caro y Cuervo (Figura 5).

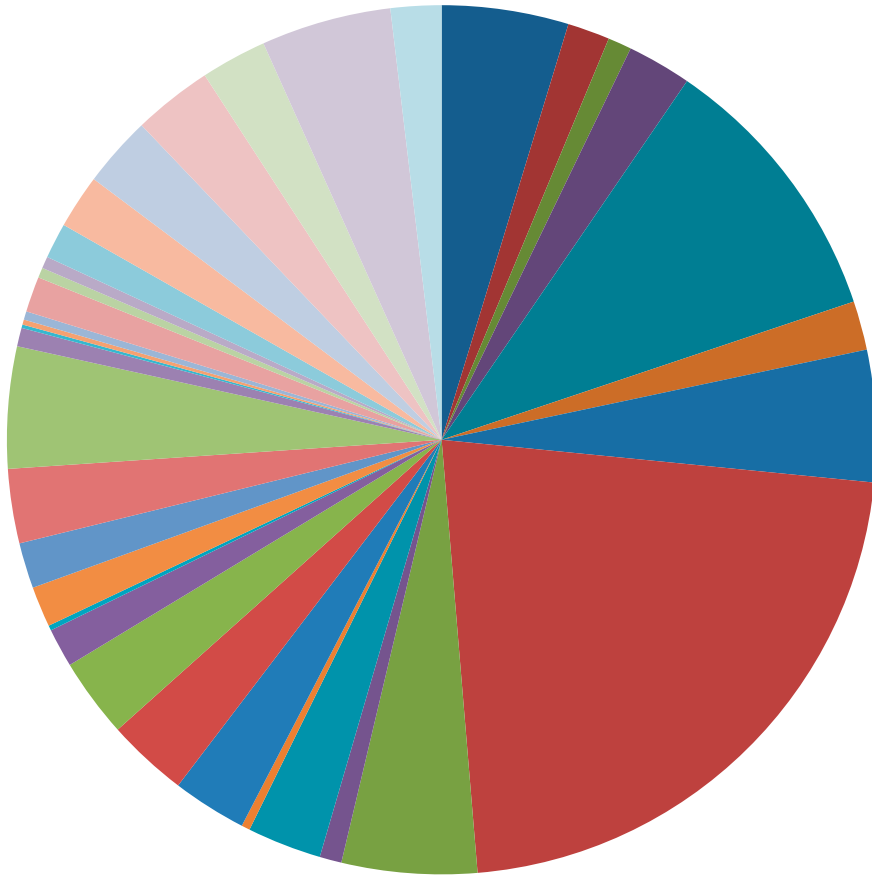
En la segunda mitad del siglo XX, en la parte posterior de la Casa Marroquín, el arquitecto español Alfredo Rodríguez Orgaz construyó un edificio que alberga hoy la Biblioteca Rivas Sacconi (antes denominada

Biblioteca Ezequiel Uriceochea). Posteriormente, en torno a esta edificación se ubicaron los espacios para servicios académicos (aulas, oficinas de investigadores y el Laboratorio de Fonética experimental) y usos administrativos; donde actualmente se encuentran algunos fondos documentales de la Biblioteca y las reservas de conservación de la colección del Instituto, clasificadas según su materialidad y catalogación general: Etnografía I (objetos con formato pequeño a mediano), Etnografía II (objetos con formato mediano a grande), Mobiliario, Pintura de Caballete, Reserva mixta I, Reserva mixta II y Microfilm (Figura 6).

Dentro del ejercicio de valoración de las colecciones, el primer paso de trabajo consistió en la actualización del inventario de la colección y en la clasificación de la totalidad de los bienes en las categorías mencionadas, con miras a establecer grupos y subgrupos de bienes pertenecientes a cada una de las categorías.

A partir de este trabajo, realizado por el personal del área de museos del ICC, se realizaron unas mesas y sesiones de discusión con miras a la formulación de unos criterios de valoración para la colección que permitieron jerarquizar cada una de las categorías, en diálogo con la misión de los museos⁴ y la misión del propio Instituto. En este ejercicio participaron diferentes profesionales como comunicadores, historiadores, literatos, conservadores y arquitectos, entre otros, cercanos a las colecciones del Instituto y asumiendo el papel de conocedores o expertos de la colección.

FIGURA 6 | Clasificación de los objetos de la colección en las diferentes categorías.
 FONTE: DAVID COHEN, 2020.



- | | | |
|-----------------------------|---|---|
| ■ AGRICULTURA | ■ INSTRUMENTOS MUSICALES | ■ OBJETOS DECORATIVOS/UTILITARIOS NIVEL 4 |
| ■ CACERÍA - GANADERÍA | ■ MOBILIARIO | ■ DOCUMENTOS |
| ■ MINERÍA | ■ TRANSPORTE | ■ DOCUMENTOS |
| ■ PESCA | ■ OBJETOS SIN RELACIÓN AL ALEC | ■ LIBROS DE INTERÉS CULTURAL |
| ■ ARTESANIAS - ARTE POPULAR | ■ PINTURA (S.XIX) | ■ LIBROS GENERALES |
| ■ JUEGOS Y DIVERSIONES | ■ PINTURA GENERAL | ■ ESCULTURAS |
| ■ INDUMENTARIA | ■ PINTURA GENERAL | ■ ESCULTURAS |
| ■ OBJETOS DOMÉSTICOS | ■ OBJETOS DECORATIVOS | ■ ESCULTURAS |
| ■ FONDO INDIGENA | ■ OBJETOS DECORATIVOS/UTILITARIOS NIVEL 2 | ■ ESCULTURAS |
| ■ MEDICINA POPULAR | ■ OBJETOS DECORATIVOS/UTILITARIOS NIVEL 3 | ■ MOBILIARIO HISTORICO |
| | | ■ MOBILIARIO INSTITUTO |

De manera paralela y para poder consultar con públicos más amplios, se diseñó una encuesta breve que fue distribuida de manera virtual a todos los empleados de las diferentes áreas del ICC, así como a estudiantes y visitantes que se encontraban registrados en la base de datos de los museos. Al tratarse de una encuesta amplia y por tanto breve, consistente de solo cinco preguntas, el énfasis se centró en poder detectar que grupos de objetos resultaban más visibles o más sobresalientes para estos grupos de personas, que sin tener una experticia determinada en el tema, o un acercamiento directo con las colecciones, enriquecieron el proceso de valoración desde un lugar distinto de enunciación.

Con relación a los criterios de valoración formulados, se tuvo en cuenta la “excepcionalidad museológica” (i) de los objetos; es decir, comparando la colección del ICC con otras colecciones de museos en Colombia, se trata de objetos únicos, excepcionales o irremplazables. El segundo criterio corresponde a la “representación del siglo XIX” (ii) en Colombia. Los objetos que cumplen con este criterio, son objetos que fueron usados o están ligados directamente con personajes del siglo XIX que intervinieron desde la política, las artes o las ciencias, a la construcción de país durante este período. Se trate en su mayoría, de objetos de mobiliario, uso cotidiano o bienes documentales o bibliográficos.

El tercer criterio tiene que ver con el “valor científico” (iii) para la investigación lingüística en Colombia. Desde que en 1872 el gramático Rufino

José Cuervo se toma la titánica tarea de comenzar la elaboración del “Diccionario de construcción y régimen de la lengua Castellana”, que por cierto fue finalizado hasta 1994 por el ICC por lo que se considera como el mayor monumento sintáctico a nivel mundial de la lengua castellana, el Instituto ha seguido impulsando investigaciones de una enorme trascendencia como el mencionado ALEC.

De estas experiencias y trayectoria, se han recopilado objetos que hicieron parte de estas investigaciones y que comprenden, por un lado, los documentos y fuentes primarias de los investigadores (como cuadernos, informes, manuscritos y fotografías entre otros), los equipos que emplearon para el trabajo etnográfico-lingüístico (cámaras, cintas magnetofónicas, equipos de grabación y reproducción, máquinas de escribir, etc.), así como un universo único de objetos de la vida rural cotidiana de la primera mitad del siglo XX que fueron obsequiados a los investigadores o que guardan asociación directa con el Atlas.

El cuarto criterio corresponde al “valor disciplinar” (iv), entendido como aquellos objetos que resultan relevantes dentro de los límites de una disciplina específica como la historia del arte, la literatura o la lingüística. El quinto criterio se definió como el “valor arquitectónico” (v) y corresponde principalmente al edificio de la Hacienda Marroquín y a aquellas partes o sectores de la Casa que son un testimonio arquitectónico del desarrollo constructivo y paisajístico de las haciendas en el área geográfica de la Sabana de Bogotá.

Finalmente el “valor de ambientación” (vi) hace referencia a aquellos objetos que resultan importantes desde un punto de vista museográfico en el sentido de ambientar espacios, formas de vida y la domesticidad del siglo XIX en Colombia. En general se trata de objetos que fueron adquiridos por el ICC para la recreación de espacios específicos de sus sedes y que independientemente de su autenticidad u originalidad, permiten exhibir y mostrar al público estos aspectos.

Como resultado de esta primera etapa, se definieron cuatro niveles de relevancia de la colección, que sintetizan los criterios derivados del ejercicio de valoración. El primer nivel (N1), corresponde a objetos únicos o excepcionales en las colecciones nacionales que resultan fundamentales para el desarrollo de la misión del museo. Por ejemplo, después de evaluar y comparar el grupo de objetos del ALEC con las pocas colecciones etnográficas en el país, se evidenció que varias de las piezas de este conjunto de elementos son muestras con características únicas, relevantes a nivel nacional.

Algunos bienes de este nivel aunque no sean únicos o excepcionales, en el sentido explicado anteriormente, resultan fundamentales para el museo, en tanto dan sentido a toda la institución, convirtiéndose de ese modo, en objetos o conjuntos que resultan irremplazables dentro del contexto del ICC. Un ejemplo de esto, corresponde al gramófono

de Rufino Cuervo, que pese a no ser excepcional, se convierte en un objeto icónico que da sentido y desarrolla plenamente la misión institucional, por lo que, independientemente de sus características físicas, atributos y contextualización, resulta un objeto irremplazable para el ICC y su misión; este objeto aunque sea reemplazable, en cualquier caso es un objeto de importancia histórica nacional.

Los objetos del segundo nivel (N2) se caracterizan por ser objetos comunes en otras colecciones de Colombia, que cumplen con la misión del museo y que básicamente resultan relevantes conforme a los criterios iv y v. En el nivel 3 (N3), se clasificaron aquellos bienes que hacen parte de las colecciones generales del Instituto y que responden al criterio vi. Finalmente, en el nivel 4 fueron clasificados los objetos anacrónicos del museo o los bienes que se han ido “heredando” dentro de la colección. De manera frecuente, los bienes de nivel 4 (N4), son objetos que vienen como parte de una donación más grande, hacen parte de la historia institucional, o por ejemplo, hacen parte de los bienes personales de algún personaje importante para la institución.

Esta característica, implica que se trata de colecciones complementarias, en el sentido en que no desarrollan a plenitud la misión del museo y por lo general, no guardan ni siquiera relación con esa misión. Así mismo, las colecciones de este nivel,

es posible que no logren configurarse como un acervo importante y, por el contrario, su importancia generalmente radica en asocio con otros bienes, o porque han establecido relaciones de sentido con otros objetos de la colección, por lo que no resultan fundamentales.

Con estos elementos, la tercera etapa del proceso consistió en transferir o expresar los niveles de relevancia para cada categoría y subgrupo de objetos de la colección, en términos cuantitativos, con miras a la construcción de unos diagramas de valor que no son otra cosa que un gráfico redondo en forma de pastel que “[...] muestra cada uno de los grupos que conforman la colección y su valor relativo en términos de porcentaje” (COHEN; FERNÁNDEZ, 2013, p. 4). Para ello, se utilizó una escala logarítmica de base 3 en donde cada objeto clasificado en el nivel 4 tiene un valor de 1 (x), los de nivel 3 un puntaje de 3 (3x), los de nivel 2 con 9 puntos (9x) y los de nivel 1 con un valor de 27 (27x).

La selección de este tipo de escala estuvo guiada, después de largas discusiones, en poder expresar de la manera más adecuada que tanto más relevante resultaban los objetos de primer nivel frente a la institución, su misión y su trayectoria, en comparación con los objetos catalogados en los niveles 2, 3 y 4. En la práctica esto se traduce en que un objeto de nivel 1 es 27 veces más relevante que uno de nivel 4. Finalmente, la sumatoria de todos los

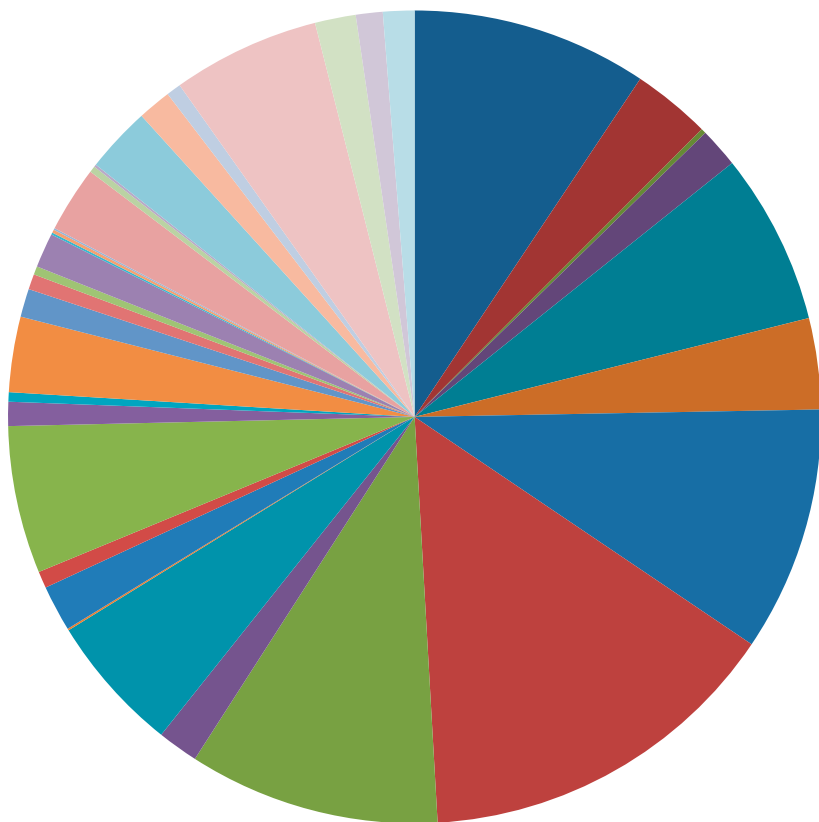
puntajes obtenidos equivale en efecto al 100% del valor de toda la colección. Aplicando una regla de tres, se estableció el coeficiente de porcentaje de valor por punto y al multiplicar este número por la cantidad de puntos por categoría, el resultado fue la conversión de los puntajes en porcentajes.

Aunque la decisión de usar un logaritmo en base 3 resulta de algún modo arbitraria, el proceso de prueba y error, en conjunto con una mirada crítica con relación a lo que los diagramas de valor estaban expresando, fue lo que en últimas guió la elección de esta escala. En la primera versión, se empleó un modelo con una escala lineal ($N_4=1x$, $N_3=2x$, $N_2=3x$ y $N_1=4x$) pero los resultados, al construir los diagramas de valoración, mostraron que dada la cantidad de obras por categorías y su catalogación por niveles, no permitían hacer visibles las diferencias de valor entre unos grupos y otros.

En un segundo momento se probó con un modelo de logaritmo en base 5 ($N_4=1x$, $N_3=5x$, $N_2=25x$ y $N_1=125x$) pero en este caso la distancia entre las obras de nivel 1 y de nivel 3 era excesiva, mostrando un diagrama de valor en el que más del 75% del valor de toda la colección, se concentraba en las colecciones con objetos de primer nivel, lo cual se consideró exagerado. De ahí que el punto medio consistiera en el modelo que finalmente se eligió y que permitió una mirada equilibrada en la expresión porcentual de los niveles de relevancia entre unas categorías y otras (Figura 7).

FIGURA 7 | Diagrama de valor de la colección del área de museos del Instituto.

FONTE: DAVID COHEN, 2020.



- | | | |
|-----------------------------|---|------------------------|
| ■ AGRICULTURA | ■ OBJETOS SIN RELACIÓN AL ALEC | ■ LIBROS GENERALES |
| ■ CACERÍA - GANADERÍA | ■ PINTURA (S.XIX) | ■ ESCULTURAS |
| ■ MINERÍA | ■ PINTURA GENERAL | ■ ESCULTURAS |
| ■ PESCA | ■ PINTURA GENERAL | ■ ESCULTURAS |
| ■ ARTESANIAS - ARTE POPULAR | ■ OBJETOS DECORATIVOS | ■ MOBILIARIO HISTORICO |
| ■ JUEGOS Y DIVERSIONES | ■ OBJETOS DECORATIVOS/UTILITARIOS NIVEL 2 | ■ MOBILIARIO INSTITUTO |
| ■ INDUMENTARIA | ■ OBJETOS DECORATIVOS/UTILITARIOS NIVEL 3 | ■ MOBILIARIO INSTITUTO |
| ■ OBJETOS DOMÉSTICOS | ■ OBJETOS DECORATIVOS/UTILITARIOS NIVEL 4 | ■ OBRA GRÁFICA |
| ■ FONDO INDIGENA | ■ OBJETOS DECORATIVOS/UTILITARIOS NIVEL 4 | ■ OBRA GRÁFICA |
| ■ MEDICINA POPULAR | ■ DOCUMENTOS | ■ OBRA GRÁFICA |
| ■ INSTRUMENTOS MUSICALES | ■ DOCUMENTOS | ■ EQUIPOS ALEC |
| ■ MOBILIARIO | ■ LIBROS DE INTERÉS CULTURAL | |
| ■ TRANSPORTE | | |

CONSIDERACIONES FINALES. LA VALORACIÓN Y LA PLANEACIÓN MUSEOLÓGICA PARA LA CONSERVACIÓN DE LAS COLECCIONES

Más allá de los números o incluso de los resultados obtenidos a partir de la construcción de los diagramas de valoración, el ejercicio mismo de pensar en la colección y de formular unos criterios que permitieran argumentar por qué unos objetos resultan más importantes que otros para el museo, significó en sí mismo un avance importante.

Por un lado, las discusiones en torno a la valoración permitieron de algún modo hacer visibles una serie de aspectos de las colecciones que no habían sido abordados por el propio museo. Pese a conocer la colección, sus características y trayectoria, dentro del proceso de construcción de los diagramas fue posible identificar necesidades claras en torno a la investigación de algunas piezas para mejorar el conocimiento disponible y la propia catalogación de la colección.

Este hecho implica que el diagrama de valoración obtenido no es estático y que en efecto la implementación sistemática a futuro de un programa de investigación de colecciones, además de constituir una línea programática importante dentro de la planeación institucional, seguramente va a conducir a que la catalogación de algunas de las obras cambie como parte integral del monitoreo y la revisión dentro del ciclo de gestión de riesgos. De ahí, justamente que se trate de un ciclo.

Por otro lado, disponer de los diagramas de valoración hizo posible refinar el análisis de los riesgos identificados reduciendo la incertidumbre con relación a las magnitudes de riesgo y a la afectación que cada uno de estos escenarios puede llegar a tener, mejorando de ese modo el proceso de establecimiento de prioridades ajustadas a la realidad de las colecciones y del propio museo.

Aunque esto parezca obvio, lo cierto es que muchos ejercicios de planeación museológica que se basan en diagnósticos generales o, en el peor de los casos en percepciones, no logran justificar con claridad las prioridades de actuación o por qué algunos programas, proyectos o actividades deberían ejecutarse antes que otras, dando como resultado propuestas que no son viables o que están por encima de las posibilidades técnicas o financieras de los museos, o que desconocen las particularidades o necesidades de las colecciones.

Evidentemente la evaluación de los riesgos comparando las distintas magnitudes establecidas entre los diferentes escenarios de riesgo, brinda unos parámetros claros para establecer prioridades en la formulación e implementación de los programas y proyectos del plan. Pero más allá de esto, el ejercicio de reconocimiento de cuáles objetos de la colección, resultan más importantes y por qué, subyace a esta evaluación y es en sí mismo una herramienta importante para la toma de decisiones.

No se trata únicamente de dar prioridad a aquellos proyectos que tengan un efecto positivo en las colecciones más relevantes, se trata de enfocar la escala de los propios proyectos en función de necesidades específicas; de esa manera, en vez de proponer la climatización de todo un edificio por ejemplo, es posible sustentar climatizar una sola reserva donde se guardan los objetos más vulnerables y más importantes dentro de la colección, reduciendo de ese modo los costos y haciendo más eficiente la inversión de los recursos.

Este tipo de ejemplos y en general la gestión de riesgos y la valoración de colecciones para la planeación museológica, lo que están mostrando es que la conservación preventiva no es un asunto meramente técnico o de especialistas, algo que desde hace casi seis décadas se viene señalando, sino que la toma de decisiones es un proceso complejo que requiere de una mirada más holística para que aquellas instancias que finalmente deciden, y que en muchas ocasiones están por fuera del ámbito de los propios museos, puedan comprender las razones que guían cada decisión.

En esto la valoración juega un papel fundamental. Una vez se entienden las diferencias entre unos objetos y otros, en una suerte de topografía

de las colecciones en la que aparecen picos y valles, no solo es posible comprender las razones que sustentan las propuestas, sino, sobre todo, poder comunicarlas de una forma acertada en beneficio de la conservación.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a todo el personal del Instituto Caro y Cuervo, especialmente a Juan Darío Restrepo coordinador del área de gestión de museos del Instituto y a su equipo de trabajo: Norma Juliana Jiménez, César Mackenzie, Yenny, M. López y Pablo D. Hernández. También a los asistentes de investigación de la Universidad de los Andes Lina M. Méndez y Kamila Lenes, así como al profesor Mario O. Fernández como director del Laboratorio de Estudios de Arte y Patrimonio - LEAP. A Ana Paula Gómez del Programa de Fortalecimiento de Museos del Museo Nacional de Colombia y a su director Daniel Castro Benítez por el interés y la colaboración que han brindado en el desarrollo del proyecto. Finalmente al área técnica de Ibermuseos por todo su apoyo y su paciencia en particular a Vanessa de Britto y Mônica Barcelos.

REFERÊNCIAS

- ANTOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan. Prefacio. In: COHEN, David (ed.). *La gestión de riesgos: casos y experiencias para la conservación del patrimonio cultural en América Latina*. Madrid: Editorial Académica Española. p. 6-8, 2017.
- COHEN, David. La valoración de las colecciones para la gestión de riesgos: reflexiones en torno a la definición y el manejo del patrimonio cultural. In: COHEN, David (ed.). *La gestión de riesgos: casos y experiencias para la conservación del patrimonio cultural en América Latina*. Madrid: Editorial Académica Española. p. 11-53, 2017.
- COHEN, David; FERNÁNDEZ, Mario O. *Valoración de colecciones: una herramienta para la gestión de riesgos en museos*. Bogotá: ICCROM – Ibermuseos. Museo Nacional de Colombia, 2013.
- DE GUICHEN, Gaël. La conservación preventiva: ¿simple moda pasajera o cambio trascendental? *Museum International*. n. 201, p. 4-7, 1999.
- PEDERSOLI, José L.; AN TOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan. *Guía de gestión de riesgos para el patrimonio museológico*. Brasília: Ibermuseos, 2018.
- MASON, Randall. Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices. In: TORRE, Marta de la (ed.). *Assessing the values of cultural heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 5-30, 2002.
- TORRE, Marta de la; MASON, Randall. Introduction. In: TORRE, Marta de la (ed.). *Assessing the values of cultural heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, p. 3-4, 2002.
- UNESCO. *Museum International*. n. 201, p. 1-3, 1999.

NOTAS

- 1 El Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile tradujo cada uno de los textos de los 10 agentes de deterioro. La versión en español está disponible en línea en la página de recursos del CCI, así como en la del CNCR de Chile.
- 2 En 1994 ICOMOS lideró una Conferencia mundial con el objetivo de discutir el problema de la valoración y la autenticidad del patrimonio cultural. Como resultado de estas sesiones, se redactó la Carta o Declaración de Nara.
- 3 El Instituto Caro y Cuervo es un establecimiento público de orden nacional creado en 1942 teniendo como misión la investigación, enseñanza y protección de la lengua castellana en Colombia. Desde sus inicios, el ICC adquirió una amplia colección de objetos pertenecientes a investigadores, lingüistas y escritores reconocidos desde el siglo XIX en Colombia. En el año 2010 consolida el Museo como un área interna de trabajo.
- 4 La misión del área de museos del ICC se centra en considerarse espacios dinámicos que construyen participativamente una experiencia significativa en torno al patrimonio idiomático de la Nación y contribuir al bienestar y la confianza entre los colombianos.

Aplicação do Método ABC de gestão de riscos para o patrimônio cultural: duas experiências brasileiras

RESUMO

A implantação da gestão de riscos pode contribuir para uma maior efetividade no campo da conservação preventiva do patrimônio cultural, e apesar de ser adotada já há algum tempo no contexto internacional, poucos são os resultados divulgados no Brasil. O artigo apresenta duas experiências brasileiras de aplicação do Método ABC de gestão de riscos realizadas pelas equipes da Fundação Casa de Rui Barbosa e da Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz. Serão descritas as principais etapas realizadas e analisados os resultados. À medida que as questões relacionadas à gestão de riscos forem melhor conhecidas e divulgadas, as ações preventivas para preservação do patrimônio serão ampliadas, possibilitando lidar com desafios, como a sustentabilidade e a acessibilidade aos bens culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Conservação Preventiva. Gestão de Riscos. Patrimônio Cultural. Fundação Casa de Rui Barbosa. Fundação Oswaldo Cruz.

CLAUDIA S. RODRIGUES DE CARVALHO

Fundação Casa de Rui Barbosa
Docente do Programa de Pós Graduação
em Memória e Acervos
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0003-1891-2705
claudiascarvalho@gmail.com

CARLA MARIA TEIXEIRA COELHO

Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz
Arquiteta e Urbanista
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0002-2293-8054
carla.coelho@fiocruz.br

INTRODUÇÃO

O campo da conservação preventiva vem despertando o interesse de muitas instituições em diversos países há mais de duas décadas. O entendimento de que ações para controlar as forças responsáveis pela deterioração e pela perda de valor dos bens culturais constituem formas mais eficazes de preservar o patrimônio cultural é amplamente difundido entre os profissionais da área. Por meio de implementação de políticas, definição de protocolos e desenvolvimento de ferramentas, a abordagem preventiva vem se consolidando, e a implantação da gestão de riscos pode sistematizar e aumentar a sua efetividade. A formulação de metodologias para aplicação do gerenciamento de riscos à conservação preventiva do patrimônio cultural já tem um longo percurso, entretanto, no Brasil os resultados da sua utilização ainda são pouco divulgados.

Muitos setores já incorporaram a gestão de riscos aos seus processos de gestão, como é o caso da economia, saúde e meio ambiente. O Instituto Canadense de Conservação (CCI), o Centro Internacional para o estudo da preservação e conservação do patrimônio cultural (ICCROM) e a Agência de Patrimônio Cultural Holandesa (RCE), tendo como base a norma técnica australiana e neozelandesa para o gerenciamento de riscos (Risk Management, Austrália/New Zealand Standard – AS/NZS 4360:2004) e os protocolos desenvolvidos para aplicação da metodologia ao patrimônio cultural, desenvolveram o Método ABC¹.

O referido método permite o gerenciamento de riscos de variadas magnitudes desde catástrofes a processos de degradação que ocorrem de forma contínua e cumulativa, numa perspectiva abrangente e concomitante que envolve o conhecimento da frequência ou rapidez esperada de ocorrência do evento, perda de valor em cada item afetado e da fração de valor afetada na coleção por cada risco.

Sistematizando a visão dos riscos a partir dos dez agentes de deterioração², das seis camadas de envoltório³ e dos estágios de controle⁴, a metodologia se constitui de cinco fases sequenciais: estabelecimento do contexto, identificação de riscos, análise de riscos, avaliação dos riscos e tratamento de riscos; e duas ações contínuas durante o processo: monitoramento e revisão e comunicação e consulta (Michalski; Pedersoli Jr., 2016). A metodologia favorece a tomada de decisões, estabelecendo prioridades de ação de forma transparente na medida em que oferece uma quantificação de cada risco numa escala de grandezas comparáveis, com uma visão de longo prazo e de fácil comunicação intersetorial.

A abordagem da conservação preventiva vem avançando assim do foco de proteger as coleções para o gerenciamento dos diversos riscos que estão associados ao uso e fruição das mesmas.

A Fundação Casa de Rui Barbosa e a Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz possuem um histórico de parceria para troca de experiências no campo da preservação do patrimônio cultural que inclui a colaboração para o desenvolvimento

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E GESTÃO DE RISCOS

de projetos de pesquisa, a organização de eventos científicos e a oferta de disciplinas para alunos da pós-graduação. O presente trabalho analisa as experiências de adoção do Método ABC realizadas nessas instituições visando contribuir para a discussão sobre a aplicabilidade dos diversos métodos para gestão de riscos ao patrimônio cultural face à realidade brasileira.

A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) é uma instituição cultural da esfera federal e desempenha ações relacionadas ao desenvolvimento científico e tecnológico, tendo como missão difundir o conhecimento sobre vida e obra de Rui Barbosa, através da guarda, preservação e divulgação dos bens que lhe pertenceram — residência, mobiliário, biblioteca e arquivo pessoal, o que constitui um patrimônio de grande importância e variedade: o Museu Casa, o jardim, a coleção museológica, as bibliotecas, os arquivos e o Arquivo museu da literatura brasileira⁵.

Cabe destacar que a Casa de Rui Barbosa é considerada o primeiro museu-casa do Brasil, gerido pelo Estado e aberto ao público em 1930. A antiga residência de Rui Barbosa, edificação construída em 1850, é patrimônio cultural nacional e foi inscrita nos livros de Tombo das Belas Artes e Histórico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1938 (Figura 1). Localizada na Rua São Clemente nº 134, Botafogo, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, recebe cerca de 10.000 visitantes ao ano e é o núcleo original da Fundação Casa de Rui Barbosa.



FIGURA 1 | Museu Casa de Rui Barbosa – Vista Geral.

FONTE: ACERVO FCRB. FOTO: IVO GONZALEZ, 2017.

A experiência de preservação na Casa de Rui Barbosa demonstrou a ineficácia dos ciclos de restauração, uma vez que intervenções específicas sem uma visão sistemática das causas da deterioração funcionam apenas em curto prazo. Desde o final dos anos 1990, a Instituição adotou uma abordagem preventiva, de modo que as ações de preservação integrassem o edifício histórico, o jardim e as coleções. Foi estabelecido um Plano de Conservação Preventiva cujo objetivo geral é mitigar as causas de deterioração e reduzir as vulnerabilidades do conjunto; e ainda incrementar e ampliar as ações de preservação do patrimônio, promovendo a interdisciplinaridade e a cooperação; identificar causas de deterioração; definir estratégias

FIGURA 2 | Vista aérea do *campus* Manguinhos da Fiocruz, com destaque para os edifícios históricos.

FONTE: ACERVO FIOCROZ / FOTO: LEONARDO OLIVEIRA, 2020.

de preservação — monitoramento, gerenciamento ambiental e conservação programada; desenvolver pesquisas; e priorizar intervenções.

Diante da necessidade de ampliar as perspectivas das ações preventivas, sobretudo em função das decisões mais difíceis, e buscando uma maior comunicação intersetorial, foi adotada, em 2010, uma abordagem que considerasse de forma mais abrangente os riscos para a preservação do patrimônio cultural da FCRB.

O Programa de Gerenciamento de Riscos para o Patrimônio Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa abrangeu, além das questões específicas relacionadas ao Museu Casa de Rui Barbosa e ao seu respectivo Plano de Conservação Preventiva, todos os bens culturais tutelados pela Instituição. A sua implantação visou também: à adequação da metodologia para o gerenciamento de riscos em edifícios históricos; à capacitação do corpo técnico, integrando pesquisa e prática; à formulação de políticas de preservação envolvendo a colaboração entre diversos profissionais e congregando a responsabilidade dos gestores institucionais.

O trabalho iniciou-se com a etapa de Estabelecimento do Contexto da Instituição e de seu patrimônio através da atribuição de valor aos diversos elementos que o compõem, o mapeamento espacial geral do acervo e a caracterização das edificações históricas. Num segundo momento, passou-se à etapa de Identificação de Riscos a partir da análise das camadas de envoltório e dos

dez agentes de deterioração. Essa etapa gerou uma lista geral de riscos, de onde foram selecionados os riscos prioritários para a análise da magnitude, gerando fichas com as descrições e o cálculo de magnitude final do risco. Definiram-se assim alguns riscos de prioridade extrema e prioridade alta, que na etapa de avaliação dos riscos foram comparados entre si. Todas as etapas anteriores foram acompanhadas do trabalho contínuo de comunicação e consulta e monitoramento e revisão dos riscos.

O desenvolvimento da Avaliação de Riscos contou com técnicos de diversos setores do Centro de Memória e Informação⁶ e também com bolsistas de pesquisa do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da FCRB. A consultoria contratada acompanhou todo o processo através de visitas técnicas para orientação presencial da equipe de gerenciamento de riscos, avaliação do avanço do trabalho e apresentação de resultados. Durante o período de 2010 a 2012, a avaliação de riscos contemplou os seguintes componentes do acervo da FCRB: edificações históricas, coleção museológica, coleções arquivísticas, coleções bibliográficas e jardim histórico.

A Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), instituição pública vinculada ao Ministério da Saúde, tem como missão promover a saúde e o desenvolvimento social, gerar e disseminar conhecimentos científicos e tecnológicos e ser um agente da cidadania.



Preservar, valorizar e divulgar seu patrimônio cultural e científico, bem como contribuir para a preservação do patrimônio da saúde e das ciências de maneira ampla, fazem parte das finalidades da instituição criada em 1900, que se organiza hoje com base em 16 unidades técnico-científicas localizados em dez estados brasileiros (além de contar com um escritório em Moçambique, África)⁷.

Em decorrência das atividades desenvolvidas pela Fiocruz, diversos acervos de diferentes tipologias foram constituídos ao longo dos anos (coleções biológicas, acervos arquivísticos, acervos bibliográficos, acervos museológicos, edifícios históricos e sítios arqueológicos). Apenas no *campus* sede, localizado na Avenida Brasil, em Manguinhos – Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro —, existem atualmente cerca de 40 acervos (Figura 2). Considerando a diversidade de acervos sob a responsabilidade de suas unidades, a Fiocruz constituiu o Preservo – Complexo de Acervos da Fiocruz, buscando um novo padrão de integração das ações de preservação e divulgação de seus acervos científicos e culturais.

A constituição dessa rede institucional tem resultado em diversas iniciativas, incluindo a elaboração de políticas, programas e planos voltados para a preservação dos acervos. Em 2018 foi publicada a Política de Preservação dos Acervos Científicos e Culturais da Fiocruz, que contempla a conservação preventiva e a gestão de riscos como princípios a serem seguidos (Fundação Oswaldo Cruz, 2018).

A Casa de Oswaldo Cruz (COC), criada na década de 1980, é a unidade da Fiocruz cuja missão inclui: a produção de conhecimento histórico sobre a saúde e as ciências biomédicas; a divulgação da ciência; a educação em seus campos de atuação; e a preservação e valorização do patrimônio cultural das ciências e da saúde. Em 2013 a unidade, responsável pela preservação de acervos arquivístico, bibliográfico, museológico, arquitetônico, urbanístico e arqueológico, elaborou sua Política de Preservação e Gestão de Acervos Culturais das Ciências e da Saúde — experiência que posteriormente serviria de referência para o desenvolvimento da Política de preservação da Fiocruz.

A Política de preservação da COC privilegia a abordagem preventiva e a gestão integrada para garantir a conservação dos acervos sob sua responsabilidade. Destaca-se ainda a preservação sustentável como orientação estruturante, conceito que contempla a valorização dos significados socioculturais do patrimônio, a promoção da cidadania e o desenvolvimento sustentável local (Fundação Oswaldo Cruz, 2013). O Programa de Conservação e Restauração, vinculado à Política de preservação, define orientações para desenvolvimento de Planos de conservação preventiva para os edifícios históricos e edifícios que abrigam acervos, consolidando as experiências em curso na unidade.

Um dos desdobramentos da publicação da Política de preservação foi a criação do Grupo de Trabalho (GT) de gerenciamento de riscos e conservação preventiva da COC. A atuação do GT busca aprimorar as ações de conservação preventiva, já em andamento, para os acervos da unidade. Desde o início dos anos 2000, a COC tem investido em estratégias com foco na prevenção de danos para seus acervos, incluindo a ampliação e capacitação das equipes, a criação de laboratórios de conservação e a implantação de serviços contínuos de conservação e manutenção realizados por empresas terceirizadas e gerenciados pelos profissionais da unidade.

Como ação preliminar ao trabalho desenvolvido pelo GT, foi elaborado em 2013 o projeto de pesquisa “Conservação preventiva do patrimônio

científico e cultural da Fiocruz: metodologia para desenvolvimento de planos de gerenciamento de riscos” vinculado ao Grupo de Pesquisa Saúde e Cidade: arquitetura, urbanismo e patrimônio cultural⁸. Ao longo desse primeiro ciclo, a pesquisa contou com recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da COC para contratação de bolsistas⁹, que contribuíram para o levantamento de dados necessários para o desenvolvimento do trabalho.

O primeiro ciclo de implantação da gestão de riscos para os acervos da COC foi realizado entre 2014 e 2018. Assim como na Fundação Casa de Rui Barbosa, o grupo adotou o Método ABC e foi contratada uma consultoria especializada para orientar o desenvolvimento de todas as etapas do trabalho. Considerando a dimensão do patrimônio científico e cultural da Fiocruz, foi definido um recorte para realização do ciclo-piloto, que incluiu os seguintes componentes: acervo museológico do Museu da Vida; acervo arquivístico do Departamento de Arquivo e Documentação; e acervo da Biblioteca de História das Ciências e da Saúde — sendo que, para esses dois últimos, as análises foram direcionadas para riscos relacionados ao processo de transferência dos acervos para uma nova área de guarda. Também foram selecionados três edifícios históricos que fazem parte do conjunto construído no início do século XX para abrigar as atividades da instituição, todos tombados pelo IPHAN: Cavalaria, Pavilhão do

Relógio e Pavilhão Mourisco. No caso do Mourisco, foram contemplados também os acervos móveis nele abrigados: Coleção Entomológica do Instituto Oswaldo Cruz (IOC) e Seção de Obras Raras da Biblioteca de Manguinhos, sob responsabilidade do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (Icict).

A composição do GT sofreu algumas alterações ao longo do trabalho, mantendo sempre um número aproximado de 14 profissionais representando cada tipologia de acervo e as áreas de gestão e infraestrutura¹⁰. Colaboradores da própria COC e de outras unidades da Fiocruz — IOC e Icict — participaram em diferentes etapas do trabalho, principalmente nas diversas oficinas organizadas pelo GT e mediadas pelo consultor.

Apresentamos a seguir o desenvolvimento de cada uma das etapas do processo nas duas instituições de modo a exemplificar as diferentes dinâmicas envolvidas.

ESTABELECIMENTO DO CONTEXTO

Os riscos e seus desdobramentos dependem do contexto de cada instituição. Sendo assim, o primeiro passo, o estabelecimento de contexto, é a etapa de instrução do processo, com a identificação dos objetivos que motivaram a sua implantação e avaliação das condicionantes que influenciarão todo o processo. Inclui a seleção dos acervos (ou

de parte deles) que serão contemplados, considerando o patrimônio total da instituição e as equipes e recursos financeiros disponíveis para desenvolvimento do trabalho.

Na FCRB o Estabelecimento do contexto, como indica a metodologia, foi a primeira etapa do processo, que foi conduzido pela compilação e organização de dados e informações sobre a Instituição: objetivos, missão, organização institucional e seu impacto no gerenciamento do patrimônio cultural, incluindo as perspectivas orçamentárias para as ações de preservação. Os dados e informações foram levantadas em inspeções *in situ*, entrevistas, discussões do corpo técnico, levantamento arquivístico e bibliográfico, consulta a especialistas e dados pertinentes disponíveis. Também foram identificadas as leis, políticas e procedimentos que impactam sobre a preservação e uso do acervo, bem como os principais atores internos e externos que influenciam nesse processo.

Os principais resultados desta etapa são os diagramas de valores dos itens pertencentes ao patrimônio cultural da Instituição, já que é essencial reconhecer e quantificar as diferenças de importância relativa existentes entre as partes do acervo. Nesse sentido, o principal trabalho desenvolvido nessa etapa foi a quantificação do valor relativo dos diferentes componentes do acervo, envolvendo a caracterização mais detalhada de cada item e uma discussão intersetorial.

O patrimônio total da FCRB foi dividido em seis principais componentes para valoração: coleções museológicas, coleções arquivísticas (arquivos), coleções bibliográficas (bibliotecas), coleção AMLB, edificações históricas e jardim histórico, tendo sido consenso a igual importância em relação ao valor relativo de cada um desses componentes no conjunto patrimonial formado e mantido pela Instituição. Ao final foram estabelecidas três categorias de valor aplicadas a cada componente do acervo: ARB — itens próprios ou diretamente relacionados a Rui Barbosa; A — itens de elevada importância não pertencentes à categoria ARB; e B — demais itens do acervo.

Nesta etapa, foi realizado um mapeamento das coleções utilizando o *layout* de todas as salas do Museu com a indicação de todos os objetos, com identificação de tipologias e materiais. Assim como foi realizada uma análise de todos os elementos que compõem a edificação, destacando-se as transformações ocorridas no decurso do tempo, e identificando assim a autenticidade de cada parte da construção.

Com um universo bem maior, tanto do ponto de vista dos acervos quanto dos profissionais envolvidos, na Fiocruz o processo iniciou do mesmo modo que na FCRB, contemplando o levantamento e a análise de dados para caracterização dos contextos nos quais os acervos estão inseridos. Em relação ao contexto institucional, foram analisadas informações relacionadas à estrutura organizacional da Fiocruz, à governança, aos processos de tomada de decisão, ao planejamento orçamentário, às

políticas de preservação institucionais e às normas e legislações aplicáveis aos diferentes bens culturais analisados. Foram levantados dados relativos a cada um dos acervos contemplados, incluindo a documentação existente (protocolos, manuais, projetos etc.), o mapeamento de atores internos e externos, as características das equipes responsáveis por sua gestão e as respectivas infraestruturas. Em relação ao contexto natural e antrópico, foram analisados aspectos físicos e climáticos da região e do sítio de Manguinhos, onde estão localizados os acervos estudados.

A valoração dos acervos selecionados para esse ciclo do trabalho foi sem dúvida a parte mais complexa do estabelecimento do contexto. Oficinas mediadas pelo consultor foram realizadas com os membros do GT e colaboradores. Essas oficinas contemplaram a discussão sobre os atributos a serem considerados para o acervo da Fiocruz¹¹ — tendo em vista a missão institucional —, bem como as definições e pesos que seriam considerados para cada atributo ao longo do desenvolvimento do trabalho. Foram estabelecidas pelas equipes categorias de valor para cada tipologia de acervo. Ao contrário do que ocorreu na FCRB, não foi possível definir categorias de valor únicas a serem aplicadas aos componentes analisados, pois foram consideradas as lógicas de organização já adotadas para cada um deles. Cada equipe ficou responsável por discutir internamente a valoração dos itens que compunham o acervo sob sua responsabilidade, e uma matriz foi elaborada

para compilar as informações considerando todos os componentes. Novas oficinas foram realizadas para discutir e estabelecer consensos em relação à valoração relativa de cada item dos acervos em relação ao universo analisado.

IDENTIFICAÇÃO DE RISCOS

A Identificação dos riscos é a segunda etapa no processo, consistindo numa atividade de observação dentro e ao redor da instituição, a partir de três ferramentas conceituais que auxiliam na sistematização para detecção dos problemas. A primeira ferramenta são os dez agentes de deterioração identificados pelo Instituto Canadense de Conservação (CCI, 2017), que indicam as diferentes possíveis causas da deterioração. A segunda são as seis camadas de envoltório do acervo, que se referem às diversas escalas de observação que vão da região geográfica ao suporte e embalagem do objeto. A terceira ferramenta, os estágios de controle de riscos, que serve para verificar sistematicamente se existem ou não os mecanismos de controle ou barreiras necessários contra a ação dos agentes de deterioração na instituição.

Em ambas as instituições, além da utilização das ferramentas propostas pelo Método ABC, foram realizadas reuniões, *brainstorming* com as equipes responsáveis pelos acervos e consulta à documentação existente na instituição (relatórios, livros de ocorrência etc.).

Na FCRB foram identificados 81 riscos para os acervos, sendo 20 deles apontados como os de maior potencial aparente de perdas e danos ao acervo, que estão situados nos níveis extremo e alto de prioridade.

Na Fiocruz, considerando a complexidade e dimensões do conjunto analisado, bem como as especificidades observadas em relação ao desenvolvimento das etapas do trabalho pelas diferentes equipes — especialmente a valoração —, os membros do GT e o consultor definiram que a partir da etapa de identificação de riscos cada acervo seria analisado individualmente. Em relação ao acervo arquitetônico, foram identificados 45 riscos para o Pavilhão Mourisco, 46 riscos para a Cavalaria e 46 riscos para o Pavilhão do Relógio. Para o acervo museológico foram identificados 48 riscos e para os acervos arquivístico e bibliográfico foram identificados 14 riscos relacionados à sua transferência para a nova área de guarda.

ANÁLISE DE RISCOS

A terceira etapa do processo é a Análise dos Riscos. Nesta fase é calculada uma medida numérica do risco, obtida a partir de valores arbitrados para cada um dos componentes propostos pelo Método ABC, que com auxílio de tabela específica¹² é traduzida como magnitude. A partir da identificação, os riscos são analisados mais profundamente através

do desenvolvimento de cenários. Três são as questões que norteiam o desenvolvimento desta etapa:

- Com que rapidez ou frequência isso pode acontecer?
- Qual a perda de valor em cada item afetado?
- Quanto do valor do acervo é representado pelos itens afetados?

Cada uma dessas questões corresponde ao A, B e C do Método, que somados resultarão na magnitude do risco, ou seja, no potencial de perda de valor para o patrimônio cultural analisado.

A magnitude de determinado risco é um fator que decorre da probabilidade de ocorrência e do impacto esperado. A escala de magnitude de riscos possui valores associados ao nível de prioridade: catastrófico, extremo, alto, médio e baixa prioridade.

Esta etapa comporta um certo grau de subjetividade inerente à descrição de cenários futuros. Por outro lado, os dados para os julgamentos acerca do valor nem sempre estão disponíveis ou são confiáveis, e por isso essas incertezas podem ser capturadas quantitativamente no cálculo da magnitude de risco.

Na FCRB, nesta etapa, cada um dos 20 riscos identificados anteriormente foi analisado detalhadamente. Essa análise incluiu justificativas, informações, dados, argumentações e suposições utilizados para se determinar a frequência do evento ou a rapidez do processo de deterioração, a perda de valor esperada e a fração do acervo afetada para

cada um dos riscos. Do total de riscos analisados, nenhum foi detectado como de prioridade catastrófica, três foram avaliados como de prioridade extrema, dez como de prioridade alta e os demais apresentam prioridade média ou baixa.

Durante a etapa de Análise de Riscos realizada na Fiocruz, todos os riscos foram revistos para verificação de suas relevâncias e de possíveis redundâncias. Assim como no caso da FCRB, não foram identificados riscos de prioridade catastrófica (que geralmente estão relacionados a fenômenos naturais como furacões e tsunamis ou ainda situações de guerra).

Para o Pavilhão Mourisco foram analisados 37 riscos. Os resultados apontaram um risco de prioridade extrema (incêndio) e 11 de prioridade alta, relacionados a diferentes agentes de deterioração (água, forças físicas, poluentes, criminosos, dissociação). Para a Cavalariça, do total de 31 riscos analisados, o risco de incêndio também foi o único considerado de prioridade extrema e dez riscos foram considerados de prioridade alta. No caso do Pavilhão do Relógio também foram analisados 31 riscos, tendo sido considerados de prioridade extrema os riscos de incêndio e de descaracterização.

Em relação aos acervos móveis, foram analisados 27 riscos para o acervo museológico, tendo sido três deles considerados de prioridade extrema: incêndio, furto durante exposição e furto na reserva técnica. Além disso, oito riscos — relacionados à ação de criminosos, pestes e água — foram considerados altos. Quanto ao acervo arquivístico e ao

acervo bibliográfico, foram analisados nove riscos para cada relacionados à sua transferência. Não foi identificado nenhum risco de prioridade extrema. Os dois riscos mais preocupantes, considerados altos, estão relacionados ao molhamento do acervo causado pela chuva e roubo.

Todo o processo da análise de riscos realizado contou com intensa participação do consultor, que orientou o grupo para elaboração das fichas de análise de risco e realizou sua revisão. Além das informações que já haviam sido levantadas nas duas primeiras etapas do trabalho, foi necessário realizar novas pesquisas para subsidiar a construção de cenários para os riscos analisados, o que incluiu a consulta a profissionais da instituição (especialmente aqueles responsáveis pelas ações de segurança, conservação e limpeza dos acervos), bancos de dados de instituições locais e relatórios técnicos.

AVALIAÇÃO DE RISCOS

A etapa de avaliação de riscos consiste na comparação das magnitudes dos riscos (MR) e incertezas associadas, visando à definição de prioridades para tratamento dos riscos, identificando quais são os aspectos comuns a vários riscos. A metodologia define uma escala de MR de 0 a 15 que estabelece o tipo de prioridade de cada risco de acordo com a pontuação obtida na etapa anterior de Análise de

Riscos (catastrófica 15-13,5; extrema 13-11,5; alta 11-9,5; média 9-7,5; e baixa 7-0).

Trata-se de uma etapa que exige um conhecimento técnico na utilização da metodologia e que foi desenvolvida pelo consultor a partir dos dados levantados pela equipe da FCRB nas etapas anteriores. Foram realizadas comparações e priorizações entre os riscos identificados de acordo com o valor total de cada um dos itens utilizados para o cálculo da magnitude, incluído as incertezas associadas.

Esse primeiro ciclo de avaliação de riscos para o patrimônio cultural da FCRB apontou três riscos como de prioridade extrema para o tratamento. Os riscos de prioridade alta são os que apresentam a maior probabilidade de ocorrência envolvendo perda significativa do valor dos itens afetados (Gráfico 1).

Os dez riscos de prioridade alta identificados para o acervo do FCRB envolvem diferentes agentes de deterioração, tais como água, fogo, forças físicas, criminosos etc. Esses riscos podem gerar perdas significativas para uma pequena parcela do patrimônio em períodos mais curtos ou então perdas significativas para boa parte do patrimônio em longo prazo.

Os demais riscos, de prioridade média e baixa, são caracterizados pela natureza lenta ou irregular de ocorrência, pela baixa perda de valor para cada item afetado e/ou pelo limitado número de itens afetados. De maneira geral, o tratamento desses riscos pode aguardar até que os de prioridade extrema e alta sejam resolvidos (Carvalho et al., 2013).

GRÁFICO 1 | Principais riscos específicos para o acervo da FCRB em ordem decrescente de magnitude (MR)

FONTE: PEDERSOLI JR. (2012, p. 7).

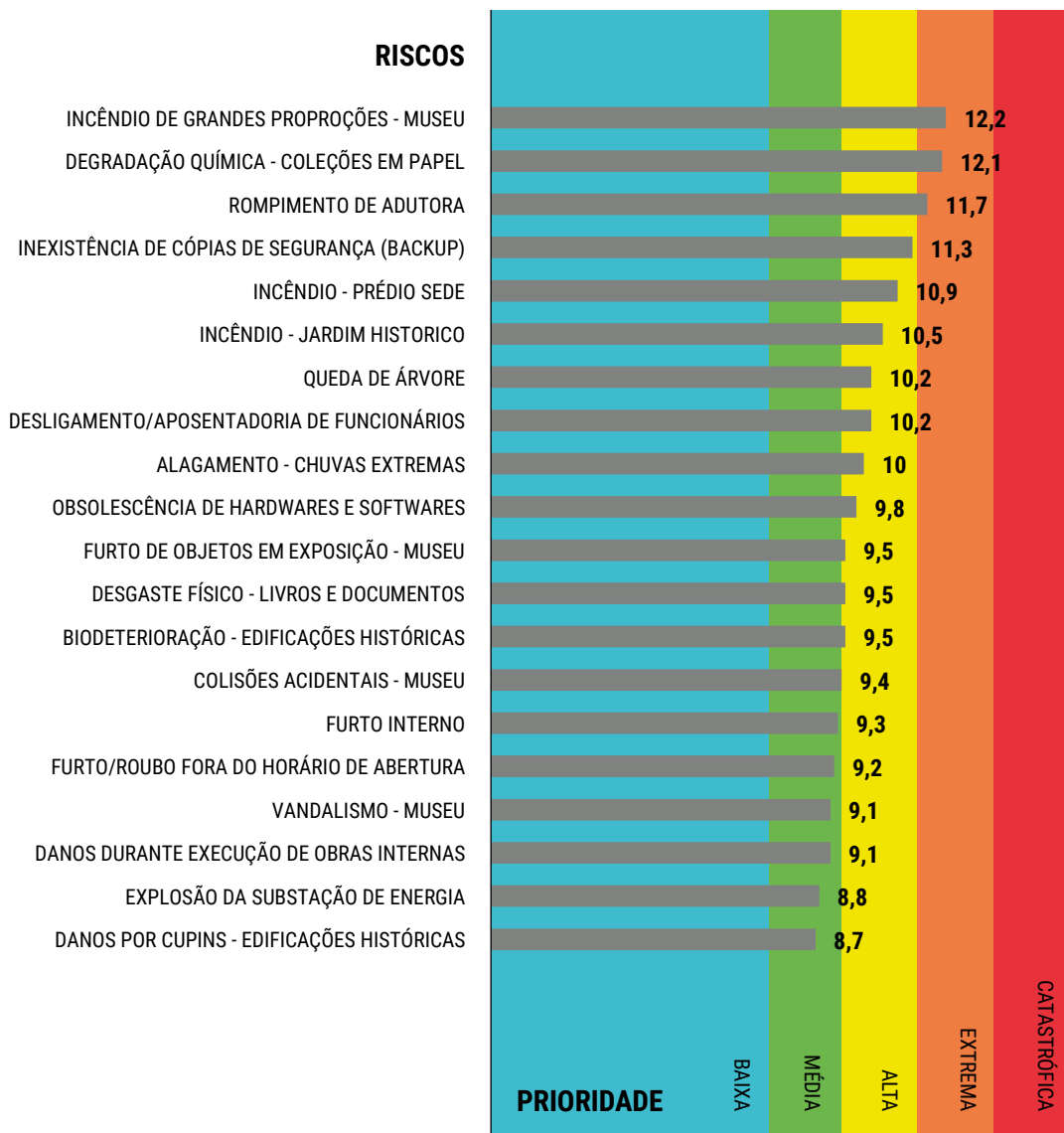
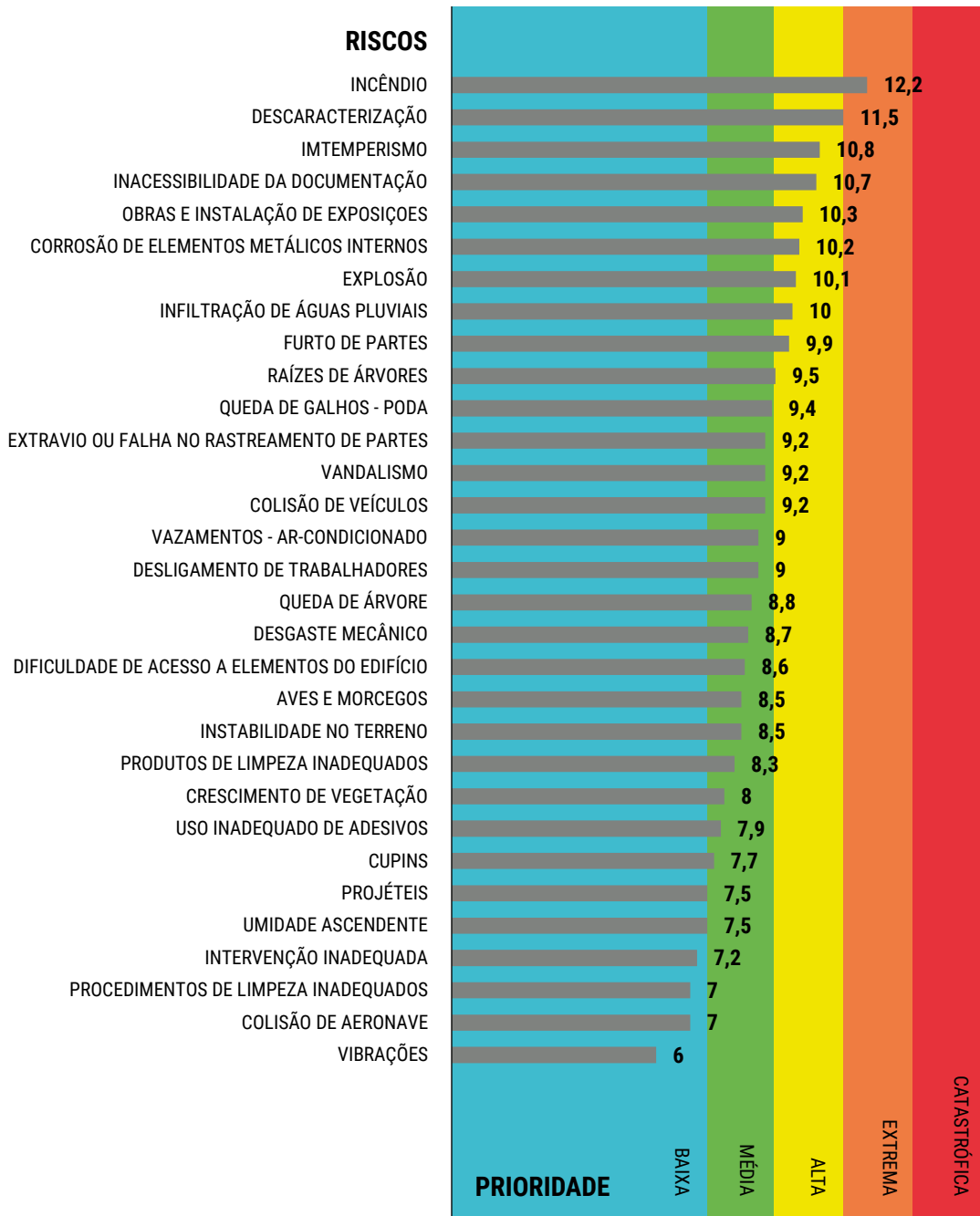


GRÁFICO 2 | Riscos para o Pavilhão do Relógio em ordem decrescente de magnitude (MR)

FONTE: FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ (2020, P. 238).



Considerando a grande quantidade de riscos analisados durante a realização dessa etapa na Fiocruz, os membros do Grupo de Trabalho, juntamente com o consultor, definiram como prioritários para tratamento todos os riscos com MR igual ou acima de 10,5. No caso do acervo arquitetônico, cada edifício teve quatro riscos considerados inaceitáveis e que, portanto, precisariam ser tratados com urgência (Gráfico 2). Para o acervo museológico também foram quatro riscos nessas condições. No caso dos acervos arquivístico e bibliográfico, foi reconhecida a necessidade de tratamento de todos os nove riscos, considerando que nenhum risco poderia ser ignorado durante o processo de mudança dos acervos para a nova área de guarda.

TRATAMENTO DE RISCOS

Nesta etapa, os riscos identificados como prioritários devem ser tratados de forma a serem eliminados ou reduzidos a níveis aceitáveis, levando em conta a sustentabilidade das opções propostas. O desenvolvimento de opções para o tratamento dos riscos requer criatividade e conhecimento sobre conservação preventiva e deve levar em conta seu custo-benefício, a viabilidade de implementação e a possibilidade de riscos colaterais.

No caso da Fiocruz, foram desenvolvidas opções de tratamento para os riscos com magnitude acima de 10,5, como mencionado anteriormente. Para

todas as edificações históricas e para o acervo museológico, o risco de incêndio foi considerado de prioridade extrema, apesar das medidas já implantadas na instituição para detecção e combate. A partir dessa constatação, foram desenvolvidas diferentes opções para tratamento desse risco considerando os diferentes componentes analisados, incluindo instalação de novos sistemas de detecção e combate a incêndio, melhoria das ações de manutenção preventiva e campanhas de conscientização com os usuários dos acervos. Embora algumas dessas soluções necessitem de um tempo maior e de recursos financeiros significativos para implantação, outras, como as ações de educação patrimonial e de manutenção — que já contam com equipes dedicadas na instituição — apresentam relação custo-benefício excelente e puderam ser implementadas em um prazo mais curto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências realizadas na Fundação Casa de Rui Barbosa e na Fundação Oswaldo Cruz demonstram que muitas ações para mitigar riscos podem ser relativamente simples, restritas à atuação das equipes existentes, enquanto outras demandam o envolvimento de outros atores (até mesmo de fora da Instituição) e de recursos financeiros mais expressivos.

A implantação do processo de gestão de riscos possibilita que as equipes e os gestores tenham uma visão mais abrangente em relação às diferentes ameaças para o patrimônio cultural de cada instituição e à diversidade de soluções que podem ser adotadas, saindo da zona de conforto garantida pela especialização das diferentes disciplinas.

Os resultados apresentados comprovam que o Método ABC pode ser utilizado por instituições responsáveis pela gestão de acervos de diferentes tipologias e constituídos de formas distintas. Sua aplicação, entretanto, requer um conhecimento profundo sobre o método e a dedicação de uma quantidade considerável de tempo para levantamento e análise dos dados. Para instituições ainda não familiarizadas com essa abordagem, o primeiro ciclo de aplicação certamente é o mais trabalhoso, mas a documentação produzida passa a servir de referência para muitas ações e projetos a serem realizados no futuro, favorecendo a tomada de decisões de forma mais embasada.

As incertezas inerentes ao processo — em relação ao contexto futuro da instituição, aos dados levantados, à atribuição de valor aos bens culturais — podem trazer certo grau de ansiedade. Considerando que ainda são poucos os resultados divulgados no Brasil, muitas das incertezas estão também relacionadas à novidade do método e às lacunas relativas à comunicação no campo da preservação do patrimônio cultural.

Ao oferecer critérios mais robustos de eficiência para análise das opções de tratamento, bem como das alternativas para planejamento e implantação das opções selecionadas, o método integra a abordagem da gestão de riscos ao conhecimento estabelecido no campo da preservação. Através da identificação das incertezas, o contorno das ações de preservação torna-se mais nítido, na medida em que se pode afirmar que as decisões são tomadas baseadas na melhor informação disponível, ou até mesmo que a decisão ainda não pode ser tomada naquele momento. O processo orienta a decisão, mas não a automatiza.

Na Fundação Casa de Rui Barbosa, muitas ações para tratamento dos riscos foram iniciadas, incluindo contratação de projetos técnicos e abertura de processos jurídicos. A documentação levantada e a existência de uma medida para cada risco ampliam a possibilidade de discussão intersetorial, sobretudo entre as áreas técnicas e administrativas, favorecendo as discussões que envolvem definição de prioridades para alocação de recursos. Por outro lado, a documentação produzida durante o processo pode subsidiar as etapas futuras de monitoramento e revisão.

A continuidade dos trabalhos pressupõe o engajamento de diferentes atores para implementação das diferentes ações para mitigação dos riscos, bem como para a revisão e monitoramento constantes dos riscos e dos tratamentos implementados. No caso da Fiocruz, um novo ciclo de aplicação da

metodologia se iniciou em 2019¹³, com a inclusão de outras coleções e edifícios e de novos profissionais no Grupo de Trabalho, concomitante ao desenvolvimento e implantação das medidas de tratamento de riscos elencadas como prioritárias.

Desse modo, entende-se que o processo tem um alcance temporal indefinido e pode ser um instrumento permanente para formulação de políticas de preservação do patrimônio cultural. Certamente que, como o próprio processo prevê, muitos aspectos deverão ser revistos no futuro, acarretando modificações em resultados já alcançados e decisões tomadas, porém esse fato não diminui a credibilidade no método e a importância de todo o trabalho já realizado para a preservação do patrimônio da Instituição.

Os trabalhos desenvolvidos pelas instituições visam dar continuidade às atividades de conservação preventiva em curso, favorecendo a atuação integrada das equipes e possibilitando maior transparência

na gestão dos recursos, na medida em que as decisões tomadas estarão baseadas em critérios quantitativos, explícitos, e bem definidos. Também têm como objetivo a produção de conhecimento sobre o tema, considerando que até o momento poucos são os exemplos de aplicação da gestão de riscos para o patrimônio cultural no Brasil, tratando-se, portanto, de iniciativas inovadoras que podem servir de referência para outras instituições.

AGRADECIMENTOS

As autoras gostariam de agradecer aos profissionais da Fundação Casa de Rui Barbosa e da Fundação Oswaldo Cruz que contribuíram para o desenvolvimento dos trabalhos apresentados no artigo; e ao consultor José Luiz Pedersoli Jr. que orientou os trabalhos desenvolvidos nas duas instituições.

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E GESTÃO DE RISCOS

REFERÊNCIAS

- ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *ABNT NBR 31000: Gestão de riscos: Diretrizes*. Rio de Janeiro: ABNT, 2018.
- CARVALHO, Cláudia Suely Rodrigues de; COSTA, Fernanda de Oliveira Nascimento; CORDEIRO, Patrícia Cavalcante. O gerenciamento de riscos como instrumento para preservação de edifícios históricos que abrigam coleções: o estabelecimento de um plano para o Museu Casa de Rui Barbosa. In: Encontro Internacional Arquimemória 4, 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: IAB/BA, 2013.
- CCI – CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. *Agents of deterioration*. 2017. Disponível em: <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Política de preservação dos acervos científicos e culturais da Fiocruz*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz/Casa de Oswaldo Cruz, 2018. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/sites/portal.fiocruz.br/files/documentos/politica_de_preservacao_dos_acervos_cientificos_e_culturais_da_fiocruz_digital_2018.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Política de Preservação e Gestão de Acervos Culturais das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz*. Rio de Janeiro: Fiocruz/COC, 2013. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/politica_preservacao_gestao_acervos_coc.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Relatório de divulgação dos resultados do primeiro ciclo de aplicação da metodologia de gestão de riscos para o patrimônio cultural da Fiocruz/Fundação Oswaldo Cruz*. Rio de Janeiro: Fiocruz/COC, 2020. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/42316/10/Relat%c3%b3rio%20Final%20GR_vers%-c3%a3o%20Arca_16jul2020.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- GONZALEZ, Ivo. *Vista Conjunto Edificado Fundação Casa de Rui Barbosa*, 2017. 1 fotografia. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MICHALSKI, Stefan; PEDERSOLI JR., José Luiz. *The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage*. Ottawa: Canadian Conservation Institute; ICCROM, 2016.
- OLIVEIRA, Leonardo. *Tomada aérea da fachada e terraço do Castelo*. 2020. 1 fotografia. Acervo Fiocruz.
- PEDERSOLI JR., José Luiz. *Relatório de Avaliação de Riscos para o Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 2012.

NOTAS

- 1 No Brasil foi publicada em 2009 a ABNT NBR ISO 31000 — Gestão de riscos — Diretrizes (revisada em 2018) e outras normas correlatas (ABNT, 2018).
- 2 Forças físicas; Criminosos; Fogo; Água; Pragas; Poluentes; Luz e radiação UV; Temperatura incorreta; Umidade relativa incorreta; e Dissociação.
- 3 As seis camadas de invólucros do acervo referem-se às diversas escalas de observação que são: a região geográfica, o sítio, o edifício, o armazém ou sala de exposição ou guarda, a unidade de armazenagem e exposição, o suporte e a embalagem do objeto.
- 4 Evitar, bloquear, detectar, responder, recuperar.
- 5 Para mais informações sobre a Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/>>.
- 6 Os Setores que participaram diretamente do Processo de Gerenciamento de Riscos para o Patrimônio Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa foram o Núcleo de Preservação Arquitetônica, o Serviço de Preservação, o Museu Casa de Rui Barbosa, o Serviço de Biblioteca, o Arquivo Museu de Literatura Brasileira e o Serviço de Arquivo Histórico e Institucional. A equipe foi formada: pelos servidores Aparecida Rangel, Claudia Carvalho, Dilza Bastos, Edmar Gonçalves, Jurema Seckler, Leila Stephano, Luiz Gonçalves, Rosângela Rangel; e pelos bolsistas Ana Roberta Tartaglia, Camilla Póvoa, Fernanda Costa, Luane Aires, Margareth Fontaine, Patrícia Cordeiro e Vivian Paccico.
- 7 Para mais informações sobre a Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: <www.fiocruz.br>.
- 8 A pesquisa tem como objetivo o levantamento e análise de referências bibliográficas e experiências práticas relacionadas a estratégias de prevenção de danos para o patrimônio científico e cultural, bem como sua aplicação para os edifícios históricos e acervos móveis da Fiocruz.
- 9 As bolsistas de pesquisa que participaram do trabalho foram: Aline de Paula Pinheiro; Maria Karla Belo da Silva; Marina Correia; Mariana Leoncini; Patricia Riggo; e Vanessa Ribeiro de Amorim.
- 10 No período mencionado, o Grupo de Trabalho era composto por profissionais designados através da Portaria no 045/2013-COC, atualizada em 2017 pela Portaria no 032/2017-COC, representando as seguintes áreas da COC: Departamento de Arquivo e Documentação, Departamento de Patrimônio Histórico, Museu da Vida, Biblioteca de História das Ciências e da Saúde, Vice-direção de Patrimônio Cultural e Divulgação Científica, Planejamento e Seção de Infraestrutura. Foi coordenado por Carla Coelho e Ana Maria Marques, entre 2013 e 2017, e por Bruno Sá e Nathália Serrano, de 2017 a 2018.
- 11 O grupo definiu os seguintes atributos a serem considerados, em ordem de importância (peso): Valor Científico/Tecnológico; Valor Histórico; Valor Educacional; Valor Probatório; Raridade/Singularidade; Procedência; Valor Social; Valor Artístico/Estético; Valor Simbólico; Valor Econômico (Fundação Oswaldo Cruz, 2020).
- 12 Para o cálculo da magnitude de cada risco, o Método propõe a utilização das Escalas ABC para análise de riscos ao patrimônio cultural (Michalski; Pedersoli Jr., 2016).
- 13 Os resultados do ciclo-piloto realizado pela equipe da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz foram sistematizados no “Relatório de divulgação dos resultados do primeiro ciclo de aplicação da metodologia de gestão de riscos para o patrimônio cultural da Fiocruz”, disponível no repositório institucional em: <www.arca.fiocruz.br>.

Colaboración interdisciplinar en la toma de decisiones para la conservación preventiva del patrimonio cultural: el Sistema Collectioncare

RESUMEN

La conservación de un bien cultural depende de sus características materiales, así como de su interacción y adaptación a las condiciones medioambientales que le rodea. Debido a ello, la conservación de las colecciones no puede basarse en unas recomendaciones ambientales generales, sino que debe ser diseñada de forma individualizada para cada objeto. El capítulo aborda la complejidad derivada de la heterogeneidad de los materiales que albergan las colecciones y, por consiguiente, de la necesidad de disponer de sistemas en los que los dispositivos que registran las condiciones medioambientales, las analicen en base a unos parámetros previamente establecidos y a partir de ello sea posible no solo estimar las condiciones óptimas sino también sugerir recomendaciones de conservación para cada objeto.

PALABRAS CLAVE: CollectionCare. Monitorización de Condiciones Ambientales. Sistemas de Conservación Preventiva. Nodo Sensor IoT. Modelos de Degradación. En las últimas décadas, la conservación preventiva

ANA MARÍA GARCÍA-CASTILLO

Universitat Politècnica de València, Instituto ITACA
Investigadora
Valencia, España
ORCID: 0000-0001-8808-4816
anamgarcia@itaca.upv.es

LAURA FUSTER LÓPEZ

Universitat Politècnica de València, Dept. Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Profesora Titular
Valencia, España
ORCID: 0000-0001-7072-7190
laufuslo@crbc.upv.es

ÁNGEL PERLES

Universitat Politècnica de València, Instituto ITACA
Profesor Titular
Valencia, España
ORCID: 0000-0002-5782-4284
aperles@itaca.upv.es

ANDREA PEIRÓ VITORIA

Universitat Politècnica de València, Instituto ITACA
Investigadora
Valencia, España
ORCID: 0000-0001-6144-8958
anpeivi@itaca.upv.es

(CP) de las colecciones patrimoniales ha sido uno de los ejes principales y prioritarios tanto en materia de investigación como a nivel institucional y de gestión de colecciones. Es bien sabido que los factores físicos y químicos tales como la temperatura (T), humedad relativa (HR), luz visible (L), contaminantes atmosféricos (CA), entre otros, amenazan la conservación de los objetos culturales, ya que aceleran procesos de degradación en sus materiales. Es por ello que la monitorización y evaluación continua de los parámetros ambientales en los espacios en los que se ubican los objetos es fundamental para mantener la integridad material de las colecciones (Pestana Leão de Brito, Rodríguez Peralta, Sousa Santos & Ramos Fernandes, 2008). De ahí que la conservación preventiva, desde su multidisciplinaria, tenga como misión establecer estrategias y acciones indirectas dentro del contexto del entorno de un objeto o de un grupo de ellos, destinadas a evitar y ralentizar el deterioro o la pérdida de éstos en el futuro (ICCROM, 2020).

La monitorización ambiental y la aplicación de recomendaciones ambientales para proporcionar entornos que garanticen la estabilidad de los objetos culturales a largo plazo se ha convertido poco a poco en una de las estrategias de conservación preventiva más importantes para la preservación de las colecciones (CARATELLI et al., 2013; LUCCHI, 2018). Esto se debe a que la preocupación e interés por los efectos que los parámetros ambientales tienen sobre la conservación de los objetos

ha ido en aumento (DAHLIN, 1995; ANDRETTA, COPPOLA, PAVLOVIC, 2017). Por esta razón, en la actualidad los museos cuentan con sistemas de monitorización ambiental en sus áreas de exhibición y almacenamiento con el fin de evaluar el microclima de sus instalaciones y poder desarrollar programas sostenibles de control ambiental aptos para la preservación a largo plazo de sus colecciones.

SISTEMAS DE MONITORIZACIÓN AMBIENTAL PARA PATRIMONIO CULTURAL

Las soluciones tecnológicas para la monitorización ambiental en patrimonio cultural han ido evolucionando con los años. Particularmente, los primeros instrumentos para obtener mediciones de parámetros medioambientales derivaron de invenciones previas hechas principalmente para fines meteorológicos y se caracterizaban por ser instrumentos mecánicos (CAMUFFO, 2019). Termómetros, higrómetros, psicrómetros y termo-higrógrafos son ejemplos de este tipo de herramientas que se empleaban para medir la T y la HR en los museos. Ya a mediados del siglo XX, y con los continuos avances en la ciencia y la tecnología, estas herramientas mecánicas fueron sustituidas por nuevos dispositivos electrónicos que permitieron la obtención y registro de los datos ambientales con un

mayor nivel de precisión (CAMUFFO; FERNICOLA, 2010). Estas nuevas herramientas son dispositivos elaborados con una serie de sensores para la monitorización de diferentes agentes ambientales tales como la T y la HR (dataloggers), la L (luxómetros) y los CA. En las últimas décadas ha habido un alto interés por estos dispositivos, ya que su implementación -unida a los avances en tecnologías de computación y herramientas digitales-, ha ofrecido nuevas oportunidades para desarrollar sistemas innovadores de monitorización y manejo de datos ambientales en el ámbito de la conservación preventiva del patrimonio cultural (HASSANI, 2015).

En la actualidad, varios proyectos de investigación con equipos interdisciplinarios se han centrado en desarrollar este tipo de herramientas innovadoras para la monitorización ambiental en los museos empleando sensores y tecnología inalámbrica (BACCI et al., 2008; PERALTA; BRITO; GOUVEIA, 2009; MARTINEZ-GARRIDO; FORT, 2014; KLEIN et al., 2017; PERLES et al., 2018; RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ, BORROMEO; HERNÁNDEZ-TAMAMES, 2011). Específicamente, estas nuevas herramientas emplean la tecnología de Redes de Sensores Inalámbricos (WSN¹), que se puede considerar hoy en día una parte de la Internet de las Cosas (IoT), y se caracteriza por proporcionar una monitorización continua de diferentes factores ambientales en tiempo real y a largo plazo. Este es un gran avance si se tiene en cuenta que antiguamente se monitorizaba cada

parámetro medioambiental por separado utilizando equipos mecánicos tradicionales y costosos, que proporcionaban pocos datos al día debido al desplazamiento de equipos entre salas (BACCI et al., 2008; BRITO et al., 2008). Por esta razón este tipo de monitorización, no ofrecía un gran volumen de datos que permitieran evaluar de forma fiable el comportamiento medioambiental dentro de estas instituciones. Por el contrario, el despliegue de WSN hace posible obtener información sobre la dinámica diaria de las condiciones ambientales dentro de los espacios de museo de manera integral durante largos periodos de tiempo.

Generalmente, una WSN consta de una gran cantidad de pequeños nodos de sensores inalámbricos de bajo coste que se despliegan e instalan en las diferentes áreas de exhibición y almacenaje de los museos. Estos nodos obtienen datos durante largos periodos de tiempo de variables ambientales que son transferidos a una unidad de recepción y procesamiento de datos con la ayuda de tecnologías de comunicación inalámbrica y software de bases de datos para su almacenamiento. Así, la combinación de estas tecnologías genera una herramienta y sistema de monitorización automática y continua de forma remota de gran flexibilidad, permitiendo la vigilancia masiva de los diferentes objetos culturales contenidos en un museo (PERLES et al., 2018).

La Comisión Europea (CE) ha sido una firme defensora y propulsora de iniciativas de investigación

aplicada encaminada a preservar, conservar y enriquecer el legado cultural de Europa. Por esta razón, durante las últimas dos décadas ha apoyado un gran número de proyectos guiados a promover acciones de investigación e innovación para desarrollar recursos, servicios y productos competitivos y seguros que minimicen el impacto de las condiciones medioambientales en la conservación del patrimonio (CHAPUIS, 2008). El 7º Programa Marco de la CE, titulado “Environment” (7th Framework Programme) apoyó investigaciones que se centraban en evaluar y comprender los mecanismos de deterioro que sufren los materiales de los objetos culturales y desarrollaban medidas y herramientas que garantizaran su conservación a largo plazo (RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ; BORROMEIO; HERNÁNDEZ-TAMAMES, 2011). TEACH y SMOOHS son ejemplos de proyectos que se realizaron en el marco de este programa, en los que se desarrollaron herramientas y sistemas de monitorización ambiental y procesamiento inteligente de datos para evaluar el impacto que tienen los factores como la T, HR, L y CA en la conservación de los objetos culturales, y establecer las recomendaciones y/o acciones para garantizar su preservación (CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE, 2015; UNIVERSITAET STUTTGART, 2015).

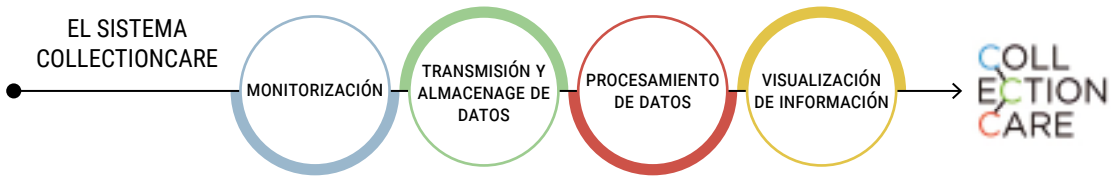
Más recientemente, en el año 2014, se inició otro programa de investigación e innovación de la CE titulado Horizonte 2020 (aún vigente), uno

de los programas más ambiciosos de la Unión Europea que, al igual que el anterior, apoya iniciativas para diseñar y desarrollar tecnologías para la conservación del patrimonio cultural europeo. Dentro del marco de este programa, en el año 2019 nace el proyecto CollectionCare, una iniciativa multidisciplinar enfocada a desarrollar un servicio innovador y asequible para la monitorización ambiental de colecciones culturales de pequeños y medianos museos.

COLLECTIONCARE: UN SERVICIO INNOVADOR DE MONITORIZACIÓN Y TOMA DE DECISIONES PARA LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL

El proyecto CollectionCare, tiene como propósito diseñar un servicio para la CP de objetos culturales que resulte asequible para museos de pequeño y mediano tamaño, que a menudo no pueden contar con un sistema de monitorización medioambiental adecuado ni con personal de conservación dedicado a su mantenimiento. Siempre partiendo de una interface sencilla de usar e interpretar por el usuario (conservadores-restauradores, gestores de colecciones, personal de mantenimiento, etc.), el proyecto plantea aunar la investigación actual sobre modelos de degradación de materiales con

FIGURA 1 | Esquema general de las fases de desarrollo del sistema CollectionCare



los últimos avances tecnológicos en electrónica de sensores, comunicaciones inalámbricas tipo LP-WAN (Low-Power Wide Area Network), computación en la nube y big data, en un sistema complejo que permita predecir cómo se comportarán los materiales presentes en los objetos culturales a lo largo del tiempo en un entorno determinado y que proporcione recomendaciones de conservación conforme a la normativa vigente de CP.

El sistema CollectionCare se desarrolla en cuatro fases como lo indica la figura 1: 1) la monitorización ambiental por medio de nodos sensores; 2) la transmisión inalámbrica y almacenaje de datos en la nube; 3) el procesamiento de datos con modelos de degradación y normativas ambientales de CP y; 3) la visualización de la información y resultados sobre la predicción del deterioro y las recomendaciones de conservación para cada objeto.

MONITORIZACIÓN DE CONDICIONES AMBIENTALES. NODOS SENSORES IOT (INTERNET OF THINGS)

La monitorización del sistema se inicia instalando los nodos sensores IoT para la obtención de forma ininterrumpida de datos ambientales de T, HR, L, radiaciones ultravioletas (UV), CA y Vibraciones (V) del entorno inmediato de cada objeto durante su exposición, almacenamiento, manipulación y transporte. El despliegue de los nodos se realiza de forma metodológica, centrándose en los objetos y siguiendo un protocolo específico que permita estimar el número necesario de nodos por cada sala y cómo deben ser distribuidos para obtener información viable del clima o microclimas que se presentan en los espacios. La instalación de los nodos es reversible y la conectividad es plug-and-play para facilitar su puesta en marcha.

Los nodos transfieren inalámbricamente la información ambiental empleando tecnologías LP-WAN, que se están utilizando de manera satisfactoria en soluciones para ciudades inteligentes. Actualmente, los nodos sensores desarrollados combinan las dos tecnologías LPWAN más exitosas: Sigfox y LoRa/LoRaWAN, lo que permite la transmisión de datos a través de paredes gruesas y largas distancias (700 m) que son las limitaciones más comunes en escenarios como museos y edificios históricos.

La monitorización se puede realizar, bien a nivel de sala o bien a nivel individual, cuando la vulnerabilidad o sensibilidad del objeto lo requiera. Cuando no se precise de una monitorización individualizada, un mismo dispositivo servirá para registrar los datos de varios objetos a la vez, optimizando así los costes. En este caso, cabe tener en cuenta que, a pesar de que se realice la monitorización a nivel de sala, la información recogida se asociará siempre a cada objeto de forma independiente, y cuando la colección cambie de ubicación, los objetos serán asignados a otro sensor sin perder su historial de datos.

TRANSMISIÓN Y ALMACENAMIENTO DE DATOS. COMPUTACIÓN EN LA NUBE Y BIG DATA

Los datos transferidos por los nodos son recolectados por pasarelas Sigfox instaladas por operadores IoT o pasarelas LoRaWAN que se pueden desplegar por el propio usuario en el museo a monitorizar. Estas pasarelas transfieren los datos recolectados mediante una conexión a Internet y son almacenados en una plataforma de computación en la nube, que se ha estado desarrollando en el marco del proyecto, y se caracterizará por garantizar la interoperabilidad, la independencia y la evolución futura de la misma. Esta permitirá el despliegue y funcionamiento automatizado de grandes grupos de datos y el aprendizaje automático sobre diversas tecnologías y proveedores de nubes.

Por otro lado, teniendo en cuenta el elevado volumen de datos a tratar (10 megabytes por año y objeto) y los tipos de datos cambiantes según avanza el conocimiento y definición del problema, se utilizará un almacenamiento de datos centrado en bases de datos HDFS y NoSQL, ya que estas no imponen una estructura de tabla predefinida, lo que permitirá adaptarse a nuevos tipos de datos sin necesidad de redefinir la base de datos. Además, como el análisis de datos mediante algoritmos numéricos es complejo, se requerirán grandes capacidades de cálculo. Para ello, se emplearán las herramientas de Atos, socio del proyecto, conocidas como Data Analytics y Atos Codex, que permiten el despliegue

de grandes marcos de datos y bibliotecas de aprendizaje automático compatibles, pudiendo así tratar grandes cantidades de datos para predecir comportamientos y patrones.

PROCESAMIENTO DE DATOS. MODELOS DE DEGRADACIÓN Y NORMATIVAS DE CP

La tercera fase del sistema se centra en el procesamiento de los datos ambientales recogidos. Para predecir y pronosticar el alcance de los daños que las condiciones climáticas pueden causar a los objetos y ofrecer las recomendaciones de CP óptimas, el sistema CollectionCare utiliza un proceso analítico automatizado de los datos ambientales recogidos mediante algoritmos numéricos basados en los diferentes modelos de degradación y normativas actuales de CP.

El punto de partida son los modelos existentes, los cuales son ampliados y adaptados para describir la naturaleza específica de los objetos (material) y el agente de degradación, sean las fluctuaciones de HR y T, o valores inadecuados de L, UV, CA y V (WALASZEK et al., 2014; BOSCO; PEERLINGS; GEERS, 2017; IRBE et al., 2018; BRATASZ; VAZIRI SERESHK, 2018). Dado que el proceso de degradación de los objetos culturales depende en gran medida de las propiedades de sus materiales y de las condiciones ambientales a los que están sometidos (MECKLENBURG, 2007), se han trabajado únicamente

modelos de degradación para los cuatro tipos de objetos que se consideran en el marco del proyecto: pinturas sobre lienzo, y objetos de madera, papel y metal. Estos son los que se encuentran con más frecuencia en colecciones y, por lo tanto, son escenarios comunes y representativos de degradación.

Previo al análisis de los datos ambientales, el objeto deberá describirse en un lenguaje común preestablecido para la especificación de su multi-materialidad, lo que asegurará un vínculo entre el nodo sensor, el objeto, su historial ambiental y sus características materiales en el sistema informático. Los datos recogidos de cada objeto se cotejarán automáticamente en la nube con los datos de los modelos de degradación y los parámetros de degradación de cada material transcritos en los algoritmos de computación. Además, se correlacionarán con las actuales normativas, como la norma EN 15757:2010 y las directrices ASHRAE 2015, a fin de obtener predicciones de su degradación de la forma más veraz posible, así como recomendaciones para su adecuada conservación.

VISUALIZACIÓN DE INFORMACIÓN

Los resultados y datos procesados en la nube se podrán consultar por los usuarios mediante una interfaz gráfica de usuario (GUI), de fácil uso, a través de un navegador web o un software de gestión de

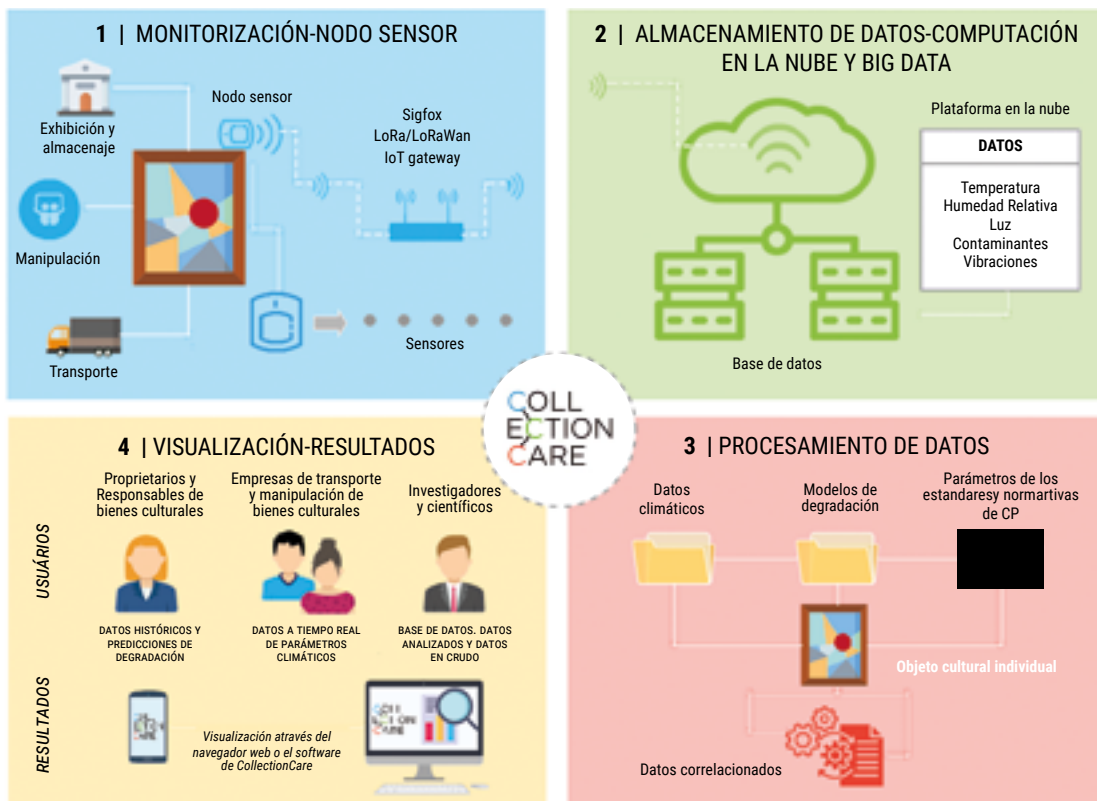


FIGURA 2 | Esquema detallado de las cuatro fases que componen el sistema CollectionCare

coleccionaciones, que se podrán visualizar en diferentes dispositivos como móviles, ordenadores, tablets, etc. A su vez los resultados también podrán ser visualizados de distintas formas, como gráficos y bases de datos.

De esta manera, CollectionCare plantea ofrecer un servicio completo y novedoso que abarque desde la monitorización de un objeto hasta la sugerencia de recomendaciones para su CP, residiendo aquí su principal innovación. Se tratará de un servicio asequible por nodo sensor que proporcione a los usuarios: a) el equipo electrónico necesario (nodo sensor con conectividad inalámbrica); b) servicio

de visualización de las condiciones ambientales a las que se encuentra expuesto el objeto, tanto históricas como actuales y en tiempo real; c) estado de conservación del objeto, predicción de su degradación a lo largo del tiempo y recomendaciones para su CP; y d) un sistema de alerta, para avisar a los usuarios cuando los parámetros ambientales estén fuera de los rangos establecidos para su conservación óptima.

La figura 2 presenta el esquema del sistema en su totalidad y cómo se integran las diferentes áreas tecnológicas y de investigación mencionadas en las diferentes fases.

BENEFICIOS DE LA IMPLEMENTACIÓN DE SISTEMAS INNOVADORES DE MONITORIZACIÓN AMBIENTAL PARA UNA CP SOSTENIBLE EN MUSEOS

Durante muchas décadas, el modo convencional de manejar los parámetros medioambientales dentro de los museos era monitorizar las condiciones ambientales para ajustarlas a las especificaciones de control climático, las cuales eran unas condiciones “ideales” (la regla de 15 °C y 60% de humedad relativa) que ya estaban establecidas como las apropiadas para la buena conservación de las colecciones en museos (MICHALSKI, 2007). Este enfoque requería de la instalación dispositivos de monitorización y herramientas de control medioambiental de alto coste como sistemas de calefacción, ventilación y aire acondicionado (HVAC²). Sin embargo, con los años se cuestionó la necesidad o conveniencia de establecer parámetros y rangos tan estrictos, teniendo en cuenta que ni el elevado coste de los sistemas HVAC ni los requisitos técnicos para poder obtener dichas condiciones se reflejaban en beneficios adicionales para las colecciones. Se observó que muchos objetos se mantenían en mejores condiciones de conservación con parámetros ambientales no controlados que aquellos que sí los mantenían en un ambiente con parámetros dentro de los valores establecidos de estándares ambientales para la conservación del patrimonio (MICHALSKI, 2007) porque lograban equilibrarse

con las condiciones ambientales en el tiempo, por extremas que éstas fueran. Igualmente, investigaciones comenzaron a demostrar que muchos materiales podían tolerar condiciones menos restrictivas de T y HR antes de experimentar un cambio irreversible o una alteración a largo plazo del material (MECKLENBURG; TUMOSA, 1991; PADFIELD, 1994; ERHARDT; TUMOSA; MECKLENBURG, 2007; MECKLENBURG; FUSTER-LÓPEZ, 2009) for relative humidity and for light, are discussed in detail as examples of how poor definition of standards and a lack of understanding of the underlying physics leads to irrational, expensive and sometimes damaging distortion of the way museums are built and operated. The relative humidity (RH. Fue así como se vio la necesidad de buscar soluciones más sostenibles que abordaran los requisitos específicos de conservación de cada colección y museo.

Esta situación fomentó la investigación encaminada a buscar y desarrollar metodologías seguras que permitieran establecer niveles de condiciones ambientales óptimos para la preservación de los objetos. La comunidad internacional de conservación comenzó una iniciativa cuyo objetivo era proporcionar una visión colectiva sobre los nuevos estándares, orientados a crear un entorno seguro a los diferentes objetos culturales con una reducción de la energía necesaria para su mantenimiento (BICKERSTETH, 2014). Sin embargo, se vio que no se puede establecer un estándar ideal para la conservación de todos los objetos de forma general,

sino que sólo estudiando de forma individual cada colección en base al clima local, a la sensibilidad de los objetos frente a las condiciones ambientales y al estudio del contenedor (edificio), es posible establecer unas condiciones idóneas para su preservación. Esto permitirá guiar los esfuerzos y recursos de los museos - de forma individualizada - a las prioridades y necesidades específicas de sus colecciones y objetos, de forma que se identifique qué tipo de materiales y objetos pueden o no exponerse a ciertos niveles de T, HR, L, UV y CA para su preservación a largo plazo.

A raíz de lo anterior, la CE dentro de su Agenda de Sostenibilidad, comenzó a apoyar iniciativas que ofrecían soluciones para gestionar las necesidades específicas de conservación del patrimonio cultural de forma sostenible y que integraran consideraciones económicas, sociales y medioambientales. De esta manera, el proyecto CollectionCare nace con el objetivo de crear no solo un dispositivo para monitorizar las condiciones climáticas en el interior de los museos, sino una herramienta que identifique las necesidades ambientales de cada objeto de forma individual. Todo ello teniendo en cuenta la materialidad, histórico ambiental y estado de conservación de cada objeto, para luego poder establecer protocolos para la monitorización medioambiental de toda la colección. Esto optimizará los recursos, evitando la instalación de costosos sistemas de manejo medioambiental y/o reduciendo su uso y consumo energético, pero proporcionando una

vigilancia constante y guiada a las necesidades y vulnerabilidades propias de la colección.

Durante la fase de demostración del sistema CollectionCare se pretende, además de validar todos los dispositivos, softwares, algoritmos, etc. desarrollados en el marco del proyecto, mostrar la versatilidad del sistema con diferentes escenarios, adaptándose a cada museo y colección, y a su vez identificar los rangos ambientales óptimos para la conservación de cada objeto de forma individual. Todo ello se llevará a cabo en los últimos seis meses del proyecto (septiembre 2021 a febrero de 2022).

El consorcio del proyecto está compuesto por dieciocho socios, de los cuales seis engloban museos e instituciones con colecciones de diferente naturaleza material y recorrido histórico, que actuarán como escenarios y sitios de demostración para validar el sistema. Estas instituciones son las siguientes:

- Museo de Armería y Museo de Bellas Artes de la Diputación Foral de Álava. Vitoria, España;
- Brīvdabas Muzejs, The Ethnographic Open-Air Museum of Latvia. Riga, Letonia;
- Filmoteca, Institut Valencià de Cultura. Valencia, España;
- Art and History Museum. Bruselas, Bélgica;
- National Historical Museum, Historical and Ethnological Society of Greece. Atenas, Grecia;
- Rosenborg, Kongernes Samling. The Royal Danish Collection. Copenhague, Dinamarca.



FIGURA 3 | Despliegue de nodos sensores CollectionCare en el Museo de Armería y el Museo de Bellas Artes de la Diputación Foral de Álava en Vitoria, España

En el mes de julio de 2020, se realizó la instalación del primer prototipo del nodo sensor CollectionCare para su validación. Esta labor se llevó a cabo en el Museo de Armería y el Museo de Bellas Artes de la Diputación Foral de Álava en Vitoria, España.

Para realizar el despliegue, se seleccionó un conjunto de obras de especial valor y ubicadas en diferentes salas de exhibición y espacios de almacenamiento. En primer lugar, se realizó un estudio radioeléctrico del edificio para predecir si el despliegue de sensores sería viable desde un punto de vista de transmisión inalámbrica de datos. A continuación, se instaló la pasarela recolectora de datos encargada de recibir las transmisiones y almacenar en la nube los datos recogidos mediante

conexión móvil a Internet. Finalmente se desplegaron los sensores adhiriéndolos al lado de las obras de interés mediante cinta adhesiva de doble cara de fácil eliminación.

En la actualidad, los sensores están recogiendo información de T, HR, L y UV cada hora. Para obtener información actualizada al respecto le remitimos a la página web del proyecto collectioncare.eu.

CONCLUSIONES

El deterioro de un bien cultural por acción de los agentes medioambientales no depende únicamente de las condiciones en las que se encuentra un objeto

en la actualidad, sino del historial climático al cual ha estado expuesto y de cómo sus materiales se han adaptado (o no) a dichas condiciones. Dado que muchos de los materiales que componen los bienes culturales son de naturaleza higroscópica y tienden a adaptarse a las condiciones ambientales tras un determinado tiempo de exposición, cabe esperar que hacer con que las condiciones climáticas de un museo se ajusten a los estrictos estándares de CP no siempre sea lo más adecuado para un objeto, pudiendo incluso llegar a comprometer su conservación.

La monitorización medioambiental no solamente requiere dispositivos para el registro de parámetros climáticos, sino también herramientas que permitan analizar dichas condiciones basándose en cuestiones de muy diversa índole tales como: la vulnerabilidad de los diferentes materiales presentes en los objetos, el clima local, las posibilidades de los sistemas de control medioambiental y las limitaciones estructurales de los edificios.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, en la actualidad existe un creciente interés por el diseño de dispositivos de monitorización ambiental que permitan establecer alertas para poder así gestionar mejor el riesgo al que se ven sometidas las colecciones. En este sentido, el sistema CollectionCare permite un análisis individualizado para cada objeto a partir de un dispositivo de sencillo uso que cuenta con un sistema de alerta que indica

cuándo se alteran las condiciones ambientales y hay por tanto un riesgo para el objeto en cuestión. Para ello el sistema se basa en el desarrollo de complejos modelos matemáticos que permiten prever si las condiciones medioambientales influyen en los procesos de degradación de los materiales de los objetos.

Por último, este trabajo ha puesto de relieve algunas de las líneas de investigación actuales en materia de conservación preventiva. Las siguientes etapas pasan necesariamente por profundizar en el estudio de los mecanismos de degradación que las condiciones ambientales generan en los materiales, algo fundamental para poder predecir el daño futuro y para dotar de funcionalidades más avanzadas a los sistemas de monitorización ambiental. La heterogeneidad de las colecciones y la gestión sostenible de recursos sugiere así mismo que la línea en la que se debe avanzar es la del desarrollo de dispositivos precisos, versátiles, de uso sencillo, coste reducido y que minimicen el impacto en el medio ambiente.

AGRADECIMIENTOS

El proyecto CollectionCare ha sido financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, mediante el acuerdo de subvención n°814624 (COLLECTIONCARE, 2019).

REFERÊNCIAS

- ANDRETTA, Massimo.; COPPOLA, Floriana.; PAVLOVIC, Ana. New technologies for micro-climatic and indoor air quality analysis for the protection of cultural heritage: Case studies of the classense library and “tamo,” the museum of mosaics at Ravenna. *In: Advances in Applications of Industrial Biomaterials*. p. 161-178, 2017.
- BACCI, M. *et al.* Innovative sensors for environmental monitoring in museums. *Sensors*, v. 8, n. 3, p. 1984-2005, 2008.
- BICKERSTETH, Julian. Environmental conditions for safeguarding collections: What should our set points be? *Studies in Conservation*, v. 59, n. 4, p. 218-224, 2014.
- BOSCO, Emanuela.; PEERLINGS, R. H. J.; GEERS, M. G. D. Asymptotic homogenization of hydro-thermo-mechanical properties of fibrous networks. *International Journal of Solids and Structures*, v. 115-116, p. 180-189, 2017.
- BRATASZ, Łukasz.; VAZIRI SERESHK, M. R. Crack saturation as a mechanism of acclimatization of panel paintings to unstable environments. *Studies in Conservation*, v. 63, n. 1, p. 22-27, 2018.
- BRITO, L. M. P. L. de *et al.* Wireless sensor networks applied to museums’ environmental monitoring. *In: International Conference on Wireless and Mobile Communications*, 4., 2008. *Proceedings[...]*. p. 364-369, 2008.
- CAMUFFO, Dario. *Microclimate for cultural heritage: measurement, risk assessment, conservation, restoration and maintenance of indoor and outdoor monuments*. 3. ed. Amsterdam: Elsevier, 2019.
- CAMUFFO, Dario.; FERNICOLA, Vito. How to measure temperature and relative humidity. Instruments and instrumental problems. *In: Basic environmental mechanisms affecting cultural heritage: understanding deterioration mechanisms conservation purposes*. Florence: Nardini, p. 31-41, 2010.
- CARATELLI, Alessia. *et al.* Indoor measurements of microclimate parameters in the Mithraeum in the Baths of Caracalla. Italy, p. 1099-1106, 2013.
- CHAPUIS, Michel. *Preserving our heritage, improving our environment*. v. 1, 2008.
- COLLECTIONCARE. [2019]. Não paginado. Disponível em: <https://www.collectioncare.eu/>.

- CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE. *Technologies and Tools to prioritize assessment and diagnosis of air pollution impact on immovable and movable Cultural Heritage Final Report Summary: TEACH* (Technologies and Tools to prioritize assessment and diagnosis of air pollution). 2015. Disponible em: <https://cordis.europa.eu/project/id/212458/reporting/it>.
- DAHLIN, Elin. Preventive conservation strategies for organic objects in museums, historic buildings and archives Plenary sessions. *Buildings*, p. 57-60, 1995.
- ERHARDT, David.; TUMOSA, Charles. S.; MECKLENBURG, Marion. F. *Applying science to the question of museum climate*. p. 11-18, 2007.
- HASSANI, F. Documentation of cultural heritage techniques, potentials and constraints. *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences: ISPRS Archives*, v. 40, p. 207-214, 2015.
- ICCROM. Preventive Conservation. Our approach. [2020]. Disponible em: <https://www.iccrom.org/section/preventive-conservation>.
- IRBE, Ilze. *et al.* Susceptibility of thermo-hydro-treated birch plywood to mould and blue stain fungi. *Wood Material Science & Engineering*, v. 13, n. 5, p. 296-304, 2018.
- KLEIN, Levente. J. *et al.* Wireless sensor platform for cultural heritage monitoring and modeling system. *Sensors (Switzerland)*, v. 17, n. 9, p. 1-21, 2017.
- LUCCHI, Elena. Review of preventive conservation in museum buildings. *Journal of Cultural Heritage*, v. 29, p. 180-193, 2018.
- MARTINEZ-GARRIDO, M.; FORT, R. Sensing technologies for monitoring and conservation of cultural heritage: wireless detection of decay factors. *In: Science, Technology and Cultural Heritage*. p. 495-500, 2014.
- MECKLENBURG, Marion. F. Determining the acceptable ranges of relative humidity and temperature in museums and galleries: part 2, structural response to temperature. *Smithsonian Museum Conservation Institute*, p. 1-29, 2007.
- MECKLENBURG, Marion. F.; FUSTER-LÓPEZ, Laura. *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- MECKLENBURG, Marion. F.; TUMOSA, Charles. S. Mechanical Behavior of Paintings Subjected to Changes in Temperature and Relative Humidity. *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings*, p. 173-216, 1991.

- MICHALSKI, Stefan. The ideal climate, risk management, the ASHRAE chapter, proofed fluctuations, and toward a full risk analysis model. *Contribution to the Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*, p. 1-19, 2007.
- PADFIELD, Tim. The role of standards and guidelines: Are they a substitute for understanding a problem or a protection against the consequences of ignorance? *Durability and change: the science, responsibility, and cost of sustaining cultural heritage*, p. 191-199, 1994.
- PERALTA, L. M. R.; BRITO, L. M. P. L.; GOUVEIA, B. A. T. The WISE-MUSE project: Environmental monitoring and controlling of museums based on wireless sensors networks. *Electronic Journal of Structural Engineering*, v. 9, p. 46-57, 2009.
- PERLES, Angel. *et al.* An energy-efficient internet of things (IoT) architecture for preventive conservation of cultural heritage. *Future Generation Computer Systems*, v. 81, p. 566-581, 2018.
- RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ, M. C.; BORROMEO, S.; HERNÁNDEZ-TAMAMES, J. A. Wireless sensor networks for conservation and monitoring cultural assets. *IEEE Sensors Journal*, v. 11, n. 6, p. 1382-1389, 2011.
- UNIVERSITÄT STUTTGART. *Smart Monitoring of Historic Structures Final Report Summary: SMOOHS (Smart Monitoring of Historic Structures)*. 2015. Disponível em: <https://cordis.europa.eu/project/id/212939/reporting>.
- WALASZEK, D. *et al.* Minimally-invasive laser ablation inductively coupled plasma mass spectrometry analysis of model ancient copper alloys. *Spectrochimica Acta: Part B Atomic Spectroscopy*, v. 99, p. 115-120, 2014.

NOTAS

- 1 WSN, siglas usadas en inglés que hacen referencia a "Wireless Sensor Network".
- 2 Las siglas HVAC son empleadas en inglés y su significado es H (heating), V (ventilating) y AC (air conditioned).

Conservação preventiva: montagem da exposição permanente em palácio do século XIX no clima úmido da amazônia brasileira

ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES

Professora e Conservadora da Prefeitura Municipal de Belém
Belém do Pará, Brasil
rosalarraes@gmail.com

RESUMO

Descrevemos aqui a experiência de montar uma exposição permanente no MABE, um museu de arte da cidade de Belém instalado em um Palácio do século XIX, com um acervo artístico reconhecido como dos mais importantes da cidade. Inicialmente precisávamos de uma revisão urgente no edifício para criar condições apropriadas para exibição da mostra. Em seguida, para apresentar o acervo, se fez necessárias ações de salvaguarda, principalmente de conservação, como o controle ambiental de temperatura e umidade relativa do ar. A expografia do acervo foi construída com controle do clima, mobiliários de materiais inócuos e de baixa intervenção estética, resultando em um espaço onde o público pode conhecer a história da cidade pelo viés da arte de forma segura e prazerosa.

PALAVRAS-CHAVE: Acervos Museológicos. Preservação. Exposição. Amazônia.

INTRODUÇÃO AO HISTÓRICO DO ACERVO DA EXPOSIÇÃO

Após 13 anos da inauguração e abertura do Museu de Arte de Belém (MABE), instalado no Palácio Antônio Lemos em 1994, fazia-se necessário pensar uma exposição que mostrasse as características da história de Belém, pelo viés do seu acervo, com um circuito que apresentasse uma narrativa que fosse didática e que estimulasse as escolas e os cidadãos de Belém a visitarem o MABE. Os técnicos vinham estudando e observando as distintas possibilidades de apresentar o acervo, porém era imprescindível que se pensasse em um programa de conservação e preservação para o acervo em exposição. Temos em Belém condições climáticas que, sem o controle específico, poderiam colocá-lo em risco, haja vista as altas temperaturas e a quantidade de chuvas que são características da região amazônica.

A conservação de acervos em clima quente e úmido sempre foi um dos maiores desafios para os conservadores de acervos culturais de qualquer instituição museológica, principalmente as situadas nas áreas próximas à linha do equador. Com a finalidade de localizar o leitor geograficamente, informo que a região da qual vamos falar trata-se da cidade de Belém do estado do Pará. Conhecida como porta de entrada da Amazônia Brasileira, ela é caracterizada por apresentar altos índices pluviométricos devido à sua proximidade com a linha do equador e está localizada às margens da

Baía do Guajará, na confluência com o Rio Guamá à aproximadamente 120 km do Oceano Atlântico. O clima em Belém é influenciado diretamente pela floresta amazônica e apresenta chuva constante o ano inteiro. Também faz parte da sua característica fisiográfica a baixa altitude e o entorno com inúmeros furos e igarapés, o qual associado à baixa latitude condiciona à região um ambiente climático quente e úmido (Tavares, 2018).

A experiência aqui descrita foi realizada em um palácio do século XIX, prédio que abriga hoje o Museu de Arte de Belém (MABE), construído para ser o Paço Municipal da Cidade na época de sua construção. O autor do projeto foi José Coelho da Gama Abreu, filho de comerciante português e nascido nas proximidades de onde seria construído o Palácio. Ele concluiu seus estudos em Lisboa e Coimbra, de onde, conforme estudos anteriores, transportou suas inspirações para o projeto (Cruz, 1973). O hoje conhecido como Palácio Antônio Lemos é um edifício que se enquadra na tendência da arquitetura Neoclássica tardia, possuindo 7.500 m² de área construída. Foi tombado em 1942, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 1942), configurando-se como parte integrante do complexo arquitetônico situado no portão fluvial de entrada para a cidade de Belém do Grão-Pará e um importante bem do Patrimônio cultural do município, sendo reconhecida um dos maiores símbolos do período da *Belle Époque*, que aconteceu entre o final do século XIX e o início do XX.

O Museu de Arte de Belém (MABE), um museu vinculado institucionalmente à municipalidade, foi instalado em janeiro de 1994 no Palácio Antônio Lemos, incorporando-lhe todo o acervo do próprio Palácio, na forma de móveis, luminárias, esculturas e pinturas e diversos objetos de interiores que passaram a integrar o inventário do Museu de Arte de Belém, ficando o museu responsável pela guarda e exposição de um acervo dos mais respeitáveis sobre a História de Belém. Dentre outras obras, destacam-se as remanescentes do período extrativista da borracha (1860-1920), época em que se deflagrou uma das maiores movimentações estéticas e estilísticas no Norte do Brasil, reconhecidamente um momento especial para a História da Arte na Amazônia brasileira.

O acervo do MABE conta a história da cidade de Belém na qual o intendente Antônio Lemos, grande mecenas das artes, será o principal responsável por grande parte das encomendas dos objetos de arte distribuídos por todo o Palácio (Arraes, 2014). O mecenato naquele momento era entendido e representado, por assim dizer, como uma prática social e política que se reproduziu no Brasil em várias esferas políticas, marcando o campo intelectual e assumindo a condição de uma identidade social do governante, isso além de possuir um aspecto particular em função das favoráveis condições econômicas que eram vivenciadas naquele momento na cidade de Belém pelo seu intendente, uma vez que a situação da capitalização do látex, entre o

final século XIX e começo do XX revelava-se um importante elemento econômico cujo discurso do progresso ia ao encontro da civilização que a cidade tanto exigia. Lemos, uma pessoa de refinado senso estético, inicia seu projeto de construir uma Pinacoteca Municipal. Para isso, organizou e planejou os produtos dessa seara intelectual, que claramente pode ser medida pelo grande número de exposições de pinturas patrocinadas pelo governo municipal. Além do projeto de inserção da cidade em um mundo mais intelectualizado, encomendou e adquiriu muitas obras de artes, tanto para si, como para ornamentar as paredes do Palácio da Intendência, e sempre com a ideia de organizar uma grande Pinacoteca Pública, complementando assim o seu projeto particular de inserir a cidade no mundo civilizado das artes.

Em 1994, quando o MABE foi inaugurado, o Palácio tinha passado por uma rigorosa restauração que durou quase oito anos, ressurgindo com suas linhas originais do projeto de Gama Abreu e com a decoração implementada por Lemos na virada do século XIX para o XX. Com a restauração, foi possível ter de volta os revestimentos de pisos e paredes com motivos decorativos e a revitalização de todos os estuques e as distintas cores nos ambientes. O prédio voltou a ser a sede do poder municipal, compartilhando com o Museu de Arte de Belém o espaço físico. Voltaram aos seus salões as ornamentações, assim como os objetos de arte, encomendados na maioria para o palácio,



FIGURA 1 | Palácio Antônio Lemos em sua reinauguração em 1994
FONTE: MUSEU DE ARTE DE BELÉM (1994)

transformando o ambiente e seu acervo num dos mais importantes da cidade. Seus espaços físicos trouxeram luz ao acervo que estava há anos sem acesso ao público, acervo de cuja procedência é o próprio palácio.

Findado o ano de 2008, já se passavam 14 anos da restauração de 1994 e da abertura do museu ao público, então era necessário pensar conceitualmente em uma nova exposição que além das narrativas da história da Arte na Amazônia, nos seus mais distintos aspectos, pudéssemos também criar mecanismos de preservação para o acervo que estava exposto. Nossos desafios incidiam em todas as equipes e serviços do museu, pois precisávamos fazer um conjunto de trabalhos que possibilitasse reconhecer os limites impostos em cada área de atividades. Estávamos diante de um dos papéis mais importantes do museu: reconstruir o passado e,

principalmente, a importância da memória através do seu acervo, permitindo um reconhecimento de nossa identidade como parte de uma região com seus conceitos e cultura muito próprios.

Após alguns debates internos e o reconhecimento da necessidade de atualizar a exposição permanente, bem como restaurar a principal sala dessa exposição, fizemos uma comissão interna que elaborou um plano que teve como principal objetivo contar a história da cidade através do acervo do MABE; dando luz a alguns aspectos especiais; destacando as principais obras e suas características; traçando um projeto expográfico que não conflitasse com os limites estabelecidos pelo edifício, pois tinha que colocar o acervo com segurança; pensando na circulação das pessoas, na iluminação adequada, nos equipamentos que auxiliassem na preservação do acervo, nas soluções

para melhoraria da umidade relativa nos ambientes, nos suportes que deveriam proteger o acervo, na iluminação que incidia das janelas em um clima quente e úmido, no qual sol aquece e ilumina a cidade por doze horas diariamente.

Iniciamos levantando os problemas que afligiam a nossa equipe, começando pelo edifício onde estava o museu e as possibilidades de organizar essa exposição. Primeiro tínhamos uma construção do século XIX com uma grande quantidade de móveis antigos, que estavam expostos em condições inadequadas, e uma enorme pinacoteca significativa para a história das artes em Belém, junto a isso as dificuldades de organizar esse acervo em um prédio construído para atender aos poderes executivo, legislativo e judiciário, com características próprias de prédios administrativos, um pé direito de oito metros, tetos todos com forros de estuques, salões de grandes dimensões, vários lustres grandes de cristais que faziam o acabamento do estuque, 15 janelões de madeira de 3,0 m x 1,5 m na fachada limitando as paredes, muitas paredes com decoração em estuque, uma coleção *art nouveau* decorativa, um grande acervo de pinturas bidimensionais, um piso em madeira em tábuas corridas de acapu e pau amarelo etc. Aliado a tudo isso, tínhamos ainda as condições climáticas da cidade de Belém e a localização do prédio em pleno centro histórico da cidade de Belém, com um alto índice de poluição atmosférica.

O CONCEITO

O museu é um “teatro da memória” (Meneses, 1994) em que podemos direcionar nossos olhares para os importantes fatos da história e da cultura das sociedades. Aumenta-se a importância do museu quando ele possui também narrativas que complementam os fatos históricos com seu acervo, permitindo que as evidências representadas através de suas obras sejam afetividades de acontecimentos, cujos valores serão ressaltados pela criatividade da perspectiva histórica.

Nessa expectativa vislumbramos uma Curadoria para a exposição que apresentasse ao público um recorte sobre a História da Cidade e de seu Patrimônio Cultural através do conhecimento e da observação das obras de Arte, desde a origem do acervo, ainda no século XIX, e percorrendo sua trajetória pelo século XX. O Museu possui fatos e objetos que são símbolos incontestáveis de História da Arte na Amazônia, o que possibilita o conhecimento de forma lúdica e prazerosa, com narrativas que destacam a cidade através de leituras de obras de arte, otimizando o conhecimento do patrimônio e solidificando-o através do acervo originário do período de 1897 — que ficou conhecido como *belle époque tropical*.

Ao investigarmos o acervo que foi formado ao longo de décadas, pensamos a arte como uma ação coletiva para além das fronteiras do tempo. Como estamos falando da mesma atividade coletiva,

porém em diferentes momentos, podemos perceber uma forma de olhar do fazer artístico. Assim, as obras produzidas e inventariadas nesse acervo assumem um importante papel para compreendermos as trajetórias dessa sociedade e o papel da arte na cidade de Belém. Nossos debates e reflexões vão ao encontro das constatações de anos de observação dos pesquisadores e educadores, pois permitem a apropriação de uma estrutura eficaz para o desenvolvimento das atividades na escola, vivenciando a experiência da apreciação através da decodificação de elementos simbólicos de excelente reflexão humana, desenvolvendo um processo de apreciação e apreensão desses conteúdos, nem sempre divulgados através das leituras formais nos currículos escolares.

Era imperativa naquele momento, frente ao que se compunha na grande maioria dos museus, uma comunicação além do papel informativo e educativo, que se mostrava cada vez mais necessária pelas demandas existentes. Também se buscavam soluções e estratégias, com aparatos e iluminação adequadas, que fossem capazes de mostrar e dar ênfase ao tão relevante acervo sobre a história social e da arte na Amazônia, bem como permitisse encontrar soluções aos desafios estruturais de um edifício histórico tombado que apresentava algumas dificuldades a serem enfrentadas, pois também abrigava uma coleção de arte de grande importância para nossa região a qual deveríamos garantir condições acertadas para a conservação

preventiva, iniciando pelo controle da temperatura e umidade, dentre outras ações que falaremos mais adiante.

O MABE partiu então para a etapa preliminar, que consistiu nos levantamentos de danos e nos diagnósticos. A partir dos levantamentos e observações dos técnicos, identificavam-se quais procedimentos seriam os mais adequados para lidar com os problemas e quais soluções seriam as mais eficientes, no sentido de frear os processos de degradação, bem como manter uma rotina de conservação do edifício e dos acervos. Acordamos em fazer um planejamento, com as etapas identificadas de forma a dar prioridade à construção de um projeto para captação de recursos. Iniciamos com os problemas do edifício, e aqui vamos colocar pontualmente os resultados específicos da Sala de Exposição e anexos, que é conhecida pelos técnicos como “Salão Verde”, local onde foi montada a exposição permanente “Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história” (Figueiredo, 2011). Todas as referências desse trabalho serão relativas a esse espaço.

DIAGNÓSTICO

Essa avaliação preliminar dos processos foi imprescindível para a construção de documentos e mapas com justificativas que permitiram um melhor diálogo junto à direção do Museu e aos demais gestores

institucionais. As avaliações e os diagnósticos dos técnicos nos deram os dados para criar um projeto para exposição de longa duração dos acervos do MABE que contemplasse um conceito no qual seus cidadãos se conhecessem e se apropriassem da história desse patrimônio, e ainda dotar o MABE de infraestrutura mais adequada e moderna, destinada à preservação do patrimônio artístico e cultural, implementando de forma permanente e continuada os novos protocolos de conservação preventiva. A ideia foi dar início por essa mostra expositiva a qual tinha como objetivo, além de uma boa apresentação e comunicação dos acervos, uma política de preservação para a instituição.

Foi decidido pela equipe do MABE, nas reuniões que antecederam esse projeto, que faríamos o monitoramento com uma coleta sistemática de dados específicos, por um determinado tempo a partir das análises dos dados obtidos, e da identificação dos problemas eventuais ou recorrentes, apontaríamos sugestões para solucionarmos cada área separadamente. A ideia era ter um panorama tanto das questões ambientais dos danos específicos do edifício como das condições necessárias para exposição dos objetos. Esse diagnóstico real de como estava o MABE, e principalmente o Salão Verde, a sala eleita pelo corpo técnico do museu para fazermos a exposição, possibilitaria avaliar se tínhamos as condições necessárias para realizar a mostra e, apontados e

detectados os problemas, quais soluções poderíamos buscar a partir do que foi encontrado.

A metodologia utilizada para fazer o diagnóstico do Edifício foi realizada a partir da inspeção visual, observando os fatores de degradação dos diversos materiais de revestimento externo, as esquadrias de madeira, os forros em estuque das salas de exposição e anexos, o piso de madeira em acapu e pau amarelo, madeiras da Amazônia, as paredes internas e externas. Tivemos uma vasta documentação fotográfica para avaliar o levantamento de danos, assim como alguns ensaios por percussão a fim de avaliar a aderência do revestimento e o nível de degradação das argamassas (Kluppel; Santana, 2000). Com o objetivo de orientar o leitor, informo que vou me referir nesse caso especificamente das Salas de Exposição que foram determinadas para a exposição permanente naquele momento, a qual é conhecida pelos técnicos do MABE de Salão Verde. Como base para nossas avaliações recorreremos ao volume 5 do livro *Museologia: Roteiros Práticos — parâmetros para Conservação de acervos*, editado pelo Resource: The Council for Museums, do qual usamos vários formulários, inclusive terminologias adotadas pelos roteiros, que nos permitiram dar os passos necessários a todas as questões relacionadas ao acervo, tais como saúde e segurança, treinamentos, preservação, monitoramento, controle ambiental e exposições

TABELA 1 | ÁREAS E CARACTERÍSTICAS DAS SALAS DE EXPOSIÇÃO PERMANENTE

SALA	ÁREA	FORRO	PAREDE	PISO	ESQUADRIAS E JANELAS
Hal de Entrada do Salão	53,47 m ²	Estuque	Argamassas e molduras em estuque	Tábuas corrida em acapu e pau amarelo	Madeira e Vidro • 03 Internas
Salão Verde Sala Domenico De Angelis	356,98 m ²	Estuque	Argamassas e molduras em estuque	Tábuas corrida em acapu e pau amarelo	Madeira e Vidro • 10 Externas • 05 Internas
Anexo A Sala Ruy Meira	67,37 m ²	Estuque	Argamassas e molduras em estuque	Tábuas corrida em acapu e pau amarelo	Madeira e Vidro • 04 Internas • 02 Externas
Anexo B Sala Armando Balloni	56,47 m ²	Estuque	Argamassas e molduras em estuque	Tábuas corrida em acapu e pau amarelo	Madeira e Vidro • 03 Internas • 01 Externa

Área total da Sala de Exposição de longa duração: 534,29 m²

FONTE: (Toledo, 2007, p. 6)

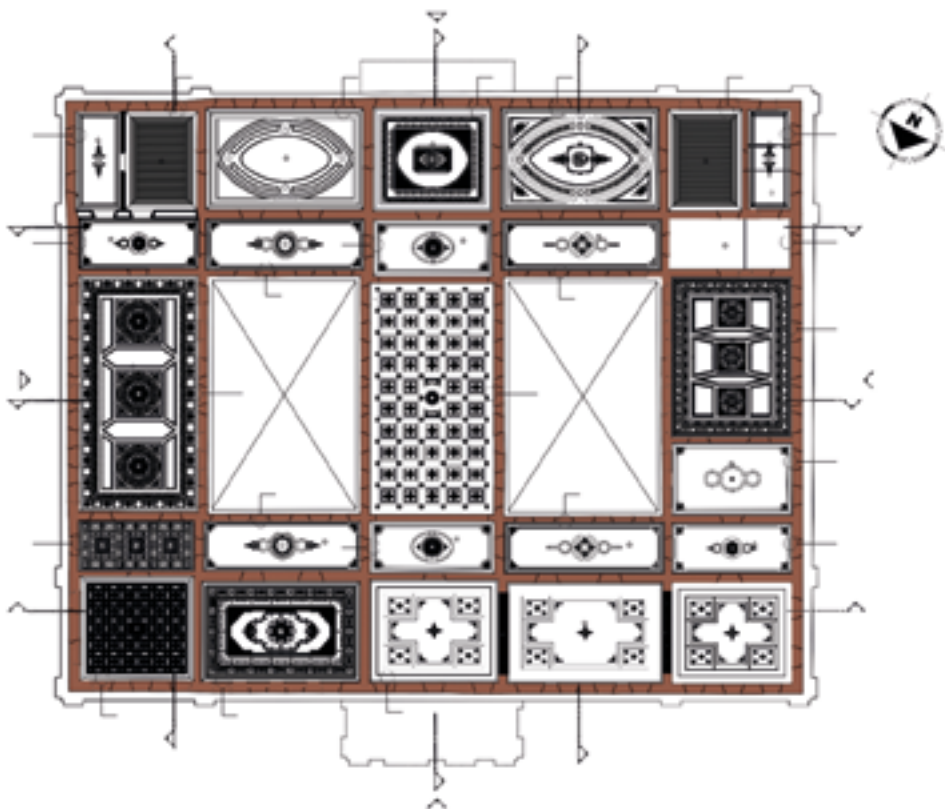


FIGURA 2 | Planta de teto refletido com detalhes dos forros em estuque do Palácio Antônio Lemos

FONTE: (TOLEDO, 2007, P. 4)

LEVANTAMENTO DE DANOS DA SALA DE EXPOSIÇÃO E ANEXOS

FACHADAS E PAREDES: Algumas observações importantes foram detectadas. Primeiro foram observadas algumas fissuras entre o beirão e o telhado, provenientes do crescimento de vegetações encontradas nesse local, que poderiam ser vistas em alguns pontos da fachada, algumas com galhos que ramificaram, construindo várias trincas que permitiram a penetração de água da chuva, causando não só o aumento das vegetações, como uma grande infiltração para o interior e exterior do edifício. Também foi observado que a falta de pintura nas paredes externas do edifício desprotegeu o Palácio e que as constantes chuvas da região amazônica, juntamente com o intenso sol, agravaram a umidade relativa interna. Outro fator de dano que apareceu no levantamento foi a umidade ascendente, proporcionando um desgaste do revestimento interno e externo e infiltrações no sistema construtivo.

FORROS EM ESTUQUE: Após o levantamento dos técnicos, constatamos que os frisos laterais e alguns dos ornatos em relevo estavam se desprendendo e corriam o risco de cair. Partes dos florões também estavam no mesmo processo de desprendimento, com fissuras e manchas d'água. As fissuras podem ter sido causadas pela alteração na estrutura portante (rotação ou seladura de linhas ou tesouras) ou pela vibração oriunda do tráfego intenso de veículos

pesados ao redor do museu. As manchas d'água provavelmente foram causadas pela quantidade de umidade provocada pela água das chuvas que penetraram pelas trincas da fachada, pelas telhas quebradas ou afastadas, e também pelos dutos de cobre dos para-raios, que se encontravam abertos. Esses dutos são responsáveis por conduzir a carga elétrica do raio recebida até os terminais, e por não estarem vedados, escoavam a água da chuva por dentro e pela lateral.

ESQUADRIAS E JANELAS: As esquadrias foram fotografadas e um levantamento cadastral foi registrado com uma classificação específica para as portas e janelas do Palácio. Todas possuem duas folhas internas de madeira com almofadas e duas folhas externas com vidros. Para cada tipo de esquadria foi criada uma ficha, e observamos que devido às fortes chuvas e ao intenso sol do verão amazônico, a madeira ressecou e rachou, permitindo a passagem da água, principalmente na parte inferior das portas externas, fazendo com que 80% delas tivessem suas estruturas comprometidas. Também foi possível observar que muitas das janelas de vidro que ficam na parte externa da fachada perderam o vidro, pois a massa que permite assegurar os vidros na madeira ressecou com o sol e fez com que os eles se desprendessem.

PISOS E RODAPÉS: Os pisos das Salas de Exposição são todos em madeira acapu e pau amarelo, madeiras

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E GESTÃO DE RISCOS

resistentes da região amazônica, porém em grande parte estão muito arranhados e alguns pontos estão soltos. Devido à falta de cortinas, eles foram queimados pelo sol e ressecaram, o que permitiu o surgimento de fissuras, facilitando a entrada de umidade e o apodrecimento das tábuas que ficavam perto das portas externas. Em outros pontos mais centrais, em razão da trepidação do piso ocasionada provavelmente pelo intenso tráfego de veículos, foi possível perceber também o desprendimento das tábuas.

A INSTALAÇÃO ELÉTRICA E REDE DE LÓGICA

A fiação elétrica estava desordenada, e muitas vezes aparente pelos forros de estuque. Muitos fios, dutos e caixas de passagem são antigos e obsoletos e precisavam ser retirados do sótão. Os fios elétricos aparentes precisavam de cuidados extras, uma vez que poderiam causar incêndio, se por alguma razão houvesse um curto-circuito. Foi realizada uma vistoria no sótão que constatou várias irregularidades com os dutos acima das salas de estuque. Observou-se também a inadequação da instalação do sistema de para-raios, pois sua base foi fixada em uma tesoura, e a cobertura foi perfurada para a passagem de sua haste metálica. Tal haste é oca e seu topo estava aberto. Assim, quando chove, a

água desce pela haste e encharca a linha baixa da tesoura e o forro de estuque.

O diagnóstico a partir do levantamento de danos de um edifício como um todo, ou em suas partes, significa identificar as revelações e indícios por que estão acontecendo problemas. Determinar as origens e os mecanismos de formação desses problemas nos ajuda a estabelecer procedimentos e recomendações para frear os processos de degradação, assim como promover sua prevenção. A partir do diagnóstico dos problemas do edifício, foi possível planejar as atividades de recuperação e restauração para a realização da exposição do acervo, além de criar estratégias para maximizar os processos e o desempenho dos procedimentos a serem adotados, cercando as diversas dificuldades que poderiam comprometer a segurança do acervo. Por outro lado, de posse dessas avaliações, percebemos que podíamos construir uma metodologia especial para resolver as necessidades que se apresentavam de forma pontual, estabelecendo uma cronologia de prioridades, e iniciando pelos serviços avaliados como essenciais. Esses procedimentos permitiram que os custos dos serviços e as intervenções a serem efetuadas no mesmo fossem planejados, possibilitando, portanto, um custo muito menor. Esses dados foram essenciais para desenvolver uma proposta com sequências e etapas, o que definiu, a partir das tomadas de decisões, o projeto e seu planejamento.

O PLANEJAMENTO

Ao planejar a referida exposição, reconhecemos que deveríamos começar pensando nas etapas a serem construídas. Já tínhamos o diagnóstico da sala e o levantamento de danos, e a partir daí deveríamos estabelecer as etapas nesse planejamento.

1ª ETAPA | PROJETO DE INTERVENÇÃO DO SALÃO VERDE

A partir do levantamento de danos do edifício, e especificamente da sala de exposição, foi possível identificar e relatar os agentes físicos, químicos e biológicos que afetavam os materiais do sistema construtivo, bem como os danos decorrentes da ação humana inadequada, ou simplesmente de negligências. A partir das considerações e da avaliação do estado de conservação, construiu-se uma proposta de intervenção, estabelecendo um conjunto de ações necessárias, determinando soluções e definindo usos e procedimentos de execução. Tudo foi feito no intuito de desenvolver uma proposta com abordagens técnicas e conceitualmente adequadas, com acompanhamento, avaliação e orientação dos órgãos competentes, buscando ainda um debate com os diversos técnicos e setores envolvidos no processo. O conjunto de informações analisadas

deram luz ao grande desafio que foi iniciar esse projeto. Todos os problemas encontrados foram descritos e especificados na fase do diagnóstico, e esses registros fizeram parte dos Relatórios produzidos por uma equipe interdisciplinar. A seguir, os principais tópicos e critérios para a análise dos dados levantados e a avaliação de diagnóstico:

- Aspectos conceituais e teóricos aos quais a proposta de intervenção foi associada, anexando os laudos técnicos (documentos, teorias e cartas patrimoniais);
- Detalhamento dos processos recomendados para cada uma das fases da intervenção, sugerindo os materiais adequados para solução dos problemas encontrados e os possíveis resultados desejados;
- Cronograma da execução física, estabelecendo prazos e tempo necessário para execução, com os critérios técnicos para restaurar os problemas encontrados no edifício, a fim de tornar o espaço seguro para os visitantes e para o acervo;
- Planilha orçamentária com detalhamento de todos os itens de execução, quantitativos, especificando os custos unitários e os itens, como BDI e encargos sociais e impostos referentes à execução do Projeto.

2ª ETAPA | PROJETO EXPOGRÁFICO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

A COMUNICAÇÃO PELA EXPOGRAFIA

A apresentação de um projeto expositivo não seguiu, na prática, um formato predeterminado. Quando inaugurado, o MABE teve seus salões abertos, com parte dos seus acervos expostos, mas constatou-se ao longo desses anos de funcionamento que a exposição do acervo necessitava de algumas adequações. Avaliamos, a partir dos levantamentos, que a coleção do acervo MABE, muito mais que obras para apreciação e análise estética de sua composição, contém obras que nos permitem conhecer um panorama da cidade de Belém, na qual os artistas ao longo do tempo registraram seus sentimentos e suas opiniões, sua cultura e sua diversidade, através de suas pinturas, seus objetos, seus locais, sua gente, seus modos de viver e sua história. Assim, a partir dessa nova ordem, era possível elaborar uma nova exposição que permitisse apresentar a história da cidade pelo viés da Arte. Conforme dizia o professor Mário Barata, o acervo do Museu de Arte de Belém “sobretudo é uma reserva dos valores recolhidos na capital paraense em seus melhores momentos da cultura da cidade” (Barata, 1996, p. 4).

O Museu de Arte de Belém é um museu de arte da cidade. Instalado no Palácio Antônio Lemos, vem refletindo desde sua construção sobre as

glórias e os vaivéns políticos da cidade de Belém. Boa parte de seu acervo é remanescente da época da borracha (1860-1920), e algumas obras foram especialmente encomendadas para os espaços do Palácio da Intendência Municipal. Era preciso implantar uma exposição que garantisse ações a partir de uma nova museografia, apresentando a Coleção de arte do MABE de forma que a mesma interagisse com o público criando um percurso de preferência cronológico, que o visitante fosse levado a conhecer a história da cidade através de uma experiência estética, na qual os acervos dialogassem entre si e com o edifício que os abriga, sobretudo porque muitos deles foram cuidadosamente escolhidos, encomendados ou produzidos para o Palácio, tornando-se assim um dos mais importantes acervos que refletem a história da cidade de Belém.

A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E A EXPOGRAFIA

Com o objetivo de preservar a integridade dos objetos que compõem o acervo a ser exposto e, assim, registrar, proteger e difundir seu conteúdo informacional e sua memória, os técnicos do MABE adiantaram, por meio de levantamentos prévios, um conjunto de ações diretas e indiretas, que tiveram como principal objetivo estabelecer condições adequadas que preferencialmente estabilizassem a degradação física dos objetos, começando por

uma avaliação e análise do estado de conservação daqueles que já estavam em exposição ou em reserva técnica. O resultado foi registrado e documentado, e as informações resultantes auxiliaram não só no monitoramento da alteração física, mas também na escolha dos procedimentos que deveríamos implantar para que as medidas de conservação mostrassem-se eficazes. Esse processo foi essencial para que os técnicos definissem os procedimentos a serem adotados em relação às estratégias de conservação do acervo que seria exposto, preservando as suas integridades físico-químicas e a sua leitura estética (Maekawa; Toledo, 2002). Esse diagnóstico envolveu o registro documentado e também o conhecimento sobre as condições ambientais específicas de cada sala, permitindo assim que pudessemos trabalhar com segurança os diversos aspectos importantes para uma melhor comunicação das obras.

As ações estabelecidas ajudaram os técnicos a comprovar para os gestores e autoridades municipais que a exibição dos acervos, bem como as características dos materiais que compõem os mesmos, era imprescindível para a tomada de decisão em relação às ações de manutenção ou melhoria das condições existentes no referido espaço. Isso nos alertou para que documentássemos a análise e o controle das condições ambientais, e como esse fato influenciaria nas tomadas de decisão. Construímos argumentos que facilitaram o diálogo com a Direção do Museu e os demais

gestores culturais do município, evidenciando principalmente a indicações das nossas escolhas, visto que a conservação preventiva do acervo do museu, sem dúvida foi um dos itens mais importantes para o planejamento da exposição.

Foi necessário que conhecêssemos previamente a ideia que o Curador tinha sobre o conceito da mostra, discorrendo no percurso que o visitante faria na exposição, e qual a localização das obras nesse percurso, solicitando à curadoria uma prévia de como estaria sendo pensada a disposição de cada uma das obras no espaço expositivo. Nosso objetivo era garantir um planejamento que atendesse as necessidades que seriam estabelecidas pelo Curador e os limites que nos eram estabelecidas, por se tratar de um edifício do século XIX, com características espaciais muito peculiares, sem muitas possibilidades de expansão, protegido por lei e tombado nas três esferas institucionais. Baseado nas análises realizadas após o diagnóstico feito para cada objeto, demos início a um projeto de conservação preventiva do acervo a ser exposto, ao monitoramento dos ambientes e à disposição das obras do acervo na exposição.

De posse dessa documentação, era necessário planejarmos um espaço que permitisse às obras uma conservação preventiva, com critérios e procedimentos reconhecidos, garantindo condições apropriadas para a conservação dos acervos, através de ações efetivas como: controlar da temperatura e umidade relativa do ar, bloquear a incidência de

luz natural e artificial, filtrar os poluentes atmosféricos (partícula e/ou gases) e controlar as pragas e os agentes biológicos (Toledo, 2010). E para a segurança física era fundamental que conhecêssemos o peso e os aspectos físicos de cada objeto, a fim de fazermos uma comunicação segura através do mobiliário expositivo que contemplasse essas demandas. Tínhamos ainda que estabelecer os procedimentos de manuseio e as transferências de obras de grande formato, adotando os protocolos e critérios técnicos para desmontagem, embalagem e manuseio, garantindo a segurança dos serviços através de profissionais especializados e experientes nessa área de museus. Por outro lado, era importante para o MABE que fizesse os ajustes necessários, no sentido da observância das normas estabelecidas, seguindo as diretrizes e características que a Museologia moderna propunha, de um espaço acessível que, além de congrega objetos históricos e artísticos, deveria ser um espaço dinâmico e participativo para fins de estudo, pesquisa, educação e entretenimento, e principalmente que estabelecesse uma proposta para a conservação e preservação do acervo em exposição.

Além de todos esses fatores, tínhamos ainda mais um, não menos importante que os demais: o fator estético da Expografia. O desenho do espaço, os suportes, a forma, a cor, a luz, as texturas, as imagens, os textos etc. foram alguns dos aspectos levantados a fim de procurar soluções viáveis e efetivas. Para a montagem da exposição, procuraram-se condições

técnicas e materiais apropriados, por acreditar que esses são fatores importantes para uma apresentação de qualidade em local compatível e estruturado para tal, sem esquecer os equipamentos de conservação, iluminação e comunicação, visto que esses se tornaram fatores imprescindíveis para a segurança, a salvaguarda e, conseqüentemente, o sucesso de uma mostra de acervos. Era fundamental estabelecer procedimentos que garantissem a segurança das pessoas e do patrimônio da instituição. As áreas dos edifícios foram avaliadas quanto aos diferentes níveis de proteção que cada uma delas exigia, levando-se em consideração a capacidade física e uso dos espaços e a presença de acervos móveis e bens integrados, bem como de equipamentos e materiais que oferecessem riscos ao acervo e aos visitantes.

3ª ETAPA | OS RECURSOS PARA O PROJETO

Esta etapa foi dividida em duas fases que foram encaminhadas simultaneamente. A primeira foi o projeto de Restauração das Salas de Exposição, encaminhado aos órgãos competentes municipais, visto que o Palácio é tombado sozinho e no entorno do centro histórico de Belém, portanto tem prioridade dentro dos planejamentos municipais de manutenção de edifícios históricos, sendo visto-riado pelo Departamento de Patrimônio Histórico

(DPH), órgão de competência da prefeitura, o qual em seus laudos técnicos e diagnósticos constatou a necessidade imprescindível de fazer a Restauração da sala que deveria abrigar a exposição permanente do MABE. A segunda fase foi a captação de recursos para a execução do Projeto Expográfico. Essa captação foi realizada a partir de um projeto encaminhado ao Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Artístico Nacional, Edital Modernização de Museus 2008/2009 — encaminhado como projeto técnico, no âmbito do Programa Museu, Memória e Cidadania, que tinha por objetivo a aquisição de acervos, equipamentos de montagem de exposição e material permanente para museus.

RESTAURAÇÃO DA SALA DE EXPOSIÇÃO (1ª FASE)

Os projetos de Restauração do edifício foram construídos pela equipe do DPH, auxiliada pela do MABE, com a consultoria da Dra. Franciza Toledo. Constaram no projeto as ações para evitar que as patologias se agravassem. Todos os projetos executivos fizeram parte da consultoria e foram executados com recursos da Prefeitura Municipal de Belém. A obra foi licitada através de Edital público, vencendo a empresa cuja proposta foi a mais vantajosa para o município. Constavam na proposta a recuperação da cobertura, das esquadrias e pisos, da instalação elétrica e rede lógica e de segurança contra incêndio. Com isso foram contemplados os problemas constantes no levantamento de danos,

ou seja, conforme o diagnóstico descrito nesse texto (Toledo, 2010, p. 71-76):

- Recuperação de elementos de acabamento como rodapés, frisos, esquadrias, portas e janelas externas, bem como a reposição dos vidros faltantes;
- Restauração dos forros de estuque que estavam com risco de desabamento, inclusive com risco de vida para as pessoas que transitam pelos corredores do Palácio;
- Recuperação de parte das telhas que estão quebradas e recolocação das faltantes;
- Recuperação dos rincões da cobertura;
- Recuperação das pinturas das paredes que estavam com uma umidade ascendente;
- Recuperação dos pisos de madeira em acapu e pau amarelo, inclusive optou-se pelo envernizamento;
- Recuperação e atualização do sistema contra incêndio.

CAPTAÇÃO DE RECURSO E IMPLANTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MABE

Depois de selecionado nas duas primeiras fases do Edital de Modernização de Museus do MINC/IPHAN, o projeto de “Atualização e implantação

da Exposição Permanente do Museu de Arte de Belém” foi garantido pelos recursos do convênio celebrado em 2010 entre o Ministério da Cultura e a Prefeitura de Belém. Demos início efetivamente ao projeto em 2011, logo após a restauração da sala. O Projeto acompanhou exatamente o cronograma estabelecido no edital, A coordenação Técnica do Projeto ficou sob a responsabilidade da autora, Rosa Maria Lourenço Arraes (Conservadora e Restauradora do MABE). A equipe tinha consciência da complexidade que envolvia a implementação da exposição de longa duração no MABE e que a montagem de uma mostra dessa envergadura teria uma operação diversificada e exigente em relação aos prazos, às regras expográficas, museológicas e de conservação preventiva, por isso era necessário um conjunto de serviços e de profissionais qualificados. Conseguimos naquele momento reunir uma equipe com vários profissionais habilitados em nossa própria cidade. Eles não só colaboraram com o planejamento, mas efetivamente com a realização da referida exposição, pois cada um tinha em suas profissões as especificidades necessárias para um bom desenvolvimento do projeto. Nossa equipe contou com: pesquisadores, bibliotecários, programadores visuais, arquitetos, museólogos, conservadores, arte educadores e muitos apoios operacionais, supervisionados pela coordenadoria técnica do projeto que fazia parte do corpo técnico do próprio MABE.

4ª ETAPA | MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE

Após um longo período fechado para recuperação, o Museu de Arte de Belém tem sua sala de exposição permanente restaurada, seu piso agora totalmente recuperado, assim como as esquadrias e portas externas, os forros de estuque e as paredes prontos para receber a exposição permanente do seu acervo: “Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história”. As equipes receberam as tarefas em junho, e em agosto de 2011 demos início à montagem da sala, conforme o planejamento do projeto. O Curador da Exposição, o Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo, planejou fazer um percurso por quase quatro séculos de história da Arte na Amazônia, demarcando pontos importantes da história da nossa região (Figueiredo, 2011). Tínhamos a clareza de que ao definirmos o *layout* expográfico para a disposição do conteúdo artístico, estaríamos fazendo uma intervenção nos salões do palácio, por isso era imprescindível que o desenho expográfico fosse de tal forma organizado que permitisse ao visitante uma leitura visual prazerosa, e ele em seu percurso não só realizasse a leitura visual do conjunto de obras, mas, sobretudo, compreendesse o conteúdo exposto e se reconhecesse como sujeito de um contexto, culturalmente e artisticamente revelado da Cidade de Belém. Para tanto, era necessário adaptar os

espaços do Palácio para que as interferências não incomodassem a leitura das salas, ou seja, que as adaptações das quais não podíamos fugir fossem desenvolvidas de tal forma perspicazes que não interrompessem, sobretudo, os conteúdos apresentados e não quebrassem de forma abrupta as ideias conceituais da exposição.

Em linhas gerais, era necessário construir um *layout* que fosse competente na transmissão do conhecimento e na preservação da memória, e que a escolha dos materiais utilizados para compor os suportes e as bases para expor os objetos observasse propriedades físicas e químicas dos materiais, que além de durabilidade, por se tratar de uma exposição permanente, também deveriam apresentar características inertes, pois o mobiliário expositivo, assim como a iluminação para destacar as obras, deveria ser pensado por princípios Museológicos de conservação preventiva em acervos em exposição, ou seja, adequando todo o processo expográfico de intervenção do espaço com a comunicação, advertindo que nos conjunto dos objetos expostos fossem analisados a sua fragilidade e a necessidade de controle de temperatura e umidade, imprescindíveis para a conservação dos mesmos.

TRANSFERÊNCIA E MANUSEIO DE ACERVOS

Com a finalidade de iniciar o percurso pelo princípio da história de Belém, a Curadoria da Exposição compreendeu, em acordo com os técnicos do Museu, que a Exposição iniciasse pela obra “Fundação da Cidade de Belém”, pintada pelo artista Theodoro Braga e considerada desde sempre obra-prima do acervo. Suas dimensões a caracterizam como obra de grande formato, com medidas de 2,26 m x 5,04 m e moldura de quase meia tonelada. Ela estava integrada ao Palácio em uma sala no andar térreo, em excelente estado de conservação, e foi necessário fazer um planejamento especial para fazer a transferência para a Sala de Exposição Permanente, no andar superior. A moldura foi transferida por partes e a tela foi retirada do chassi pelos técnicos de Restauração do MABE, enrolada em um grande cilindro de 60 cm de diâmetro, embalada e transportada criteriosamente. Na Sala de Exposição Permanente, foi novamente presa ao chassi e em seguida na Moldura. Para fixá-la na parede, utilizamos roldanas para o levantamento e apoio de sustentação com macacos hidráulicos (Toledo, 2007. p. 12). Essa atividade envolveu, sem dúvida, a transferência mais complexa e de maior desafio que nossa equipe executou. Em seguida, uma imagem de quando encerramos a colocação na parede.



FIGURA 3 | Montagem da Tela “Fundação da Cidade de Belém” (1909), do autor Theodoro Braga, 2,26 m x 5,04 m, óleo sobre tela
FONTE: MUSEU DE ARTE DE BELÉM (2011).

AQUISIÇÃO DE EQUIPAMENTOS PARA CONTROLE AMBIENTAL

Os desafios nesta área para nossa região amazônica sempre foram monumentais. Desse modo, tínhamos consciência de que o planejamento de um projeto em que há uma diversidade de materiais e serviços, como foi o caso deste, apresentaria dificuldades que teríamos que enfrentar para desenvolvermos o projeto da forma que estava sendo desenhado. Devemos acrescentar que as distâncias da cidade de Belém, na Amazônia Brasileira, para os grandes centros do Brasil, naquela época, não permitiam

que tivéssemos com os fornecedores de materiais e tecnologia para acervos museológicos um diálogo muito positivo. Eles não tinham naquele momento uma conduta que facilitasse os nossos projetos, então tivemos muitos problemas na aquisição dos materiais, pois os fornecedores eram incapazes de nos entregar os produtos em tempo hábil e com a qualidade descrita para venda. Esse fato nos impedia de realizarmos nossos trabalhos, e pacientemente fomos substituindo muitas vezes os materiais ideais por outros similares, contornando, assim, as dificuldades para salvaguardar o nosso acervo e executar o Projeto.

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA: CONTROLE DE CLIMA EM MEIO AMBIENTE

As ações de preservação do acervo museológico obedeceram a um conjunto de obras pontuais que determinaram as idiossincrasias entre os objetos, seus elementos constitutivos e a importância de cada um. Isso tudo foi incluído para que se compreendesse como cada obra deveria ser apresentada, os riscos que corriam e a visibilidade necessária para sua leitura e apreensão. Foram acrescentadas as recomendações da equipe de conservadores do Museu, como os filtros nas janelas, que impediram em 60% a passagem da luz solar. Esses mesmos equipamentos também solucionaram a contaminação das obras por partículas de poluentes, freando em grande parte essa invasão. Para o controle da umidade relativa na sala de exposição, instalaram-se 12 desumidificadores e modernos aparelhos conhecidos como *dataloggers*, o que era uma grande novidade naquele momento. O sensor desse aparelho armazenava dados durante determinado tempo e sua leitura, feita em computadores, nos dava um gráfico de diagnósticos que poderiam ser programados por semanas, meses ou dias. Eles foram e são imprescindíveis para o controle ambiental de umidade relativa, pois ao conhecermos esses valores de temperatura e umidade temos condições de monitorar o ambiente expositivo.

O mobiliário da exposição, ou seja, bases, vitrines e suportes que permitem maior segurança

e preservação para salvaguarda dos acervos, foram planejados visando também à manutenção da integridade física dos objetos exibidos. Confeccionados com materiais inócuos, permitiram que as obras ficassem expostas com segurança por muito mais tempo. As Salas da Exposição Permanente são salas que compreendem em seu total área de 534,29 m². Precisávamos, portanto, conforme nossas avaliações, de equipamentos que nos permitissem o controle de temperatura e umidade para que as obras ficassem em condições ambientais adequadas, ações definidas com o objetivo de salvaguardar os bens culturais e garantir sua integridade e acessibilidade para as gerações presentes e futuras.

Conforme observamos nos diagnósticos levantados, as altas temperaturas da nossa região combinadas aos altos índices pluviométricos provocaram nos ambientes do Palácio elevados níveis de umidade relativa, responsáveis por problemas como o crescimento de fungos nas paredes, mudanças físicas nas obras pictóricas e nas obras em papel; além de provocar problemas alérgicos e respiratórios nos técnicos do Museu. Diante dessa comprovação, fomos forçados a solucionar tais ocorrências com recursos que pudessem equilibrar a umidade relativa e deixá-la em parâmetros mais apropriados, conservando a integridade física de todo o acervo e evitando danos futuros nas obras de artes da exposição. Pelo nosso planejamento, conforme foi citado anteriormente, para fazermos essa adequação, tivemos que instalar um total de



FIGURA 4 | Bases cilíndricas em metal e bases em vidro temperado que não interferiram esteticamente no piso e deixavam os objetos mais seguros.
 FONTE: MUSEU DE ARTE DE BELÉM (2011).

12 aparelhos desumidificadores. Esse número foi calculado considerando a necessidade existente proporcionalmente tamanho da área da Sala de Exposição, que era aproximadamente de 534 m² de área, portanto, precisávamos absorver 3.204 m³ de volume de ar, foram adquiridos doze desumidificadores, e cada um tinha capacidade de sugar 400 m³ de volume de ar. Isso permitiu que a umidade relativa ficasse entre 60% e 65% no interior da sala, índice bastante razoável para uma região com chuvas tão frequentes como a região amazônica. Para um monitoramento eficiente que permitisse uma conservação preventiva eficaz, foram adquiridos, três *dataloggers*, instalados em locais estratégicos da sala, que permitiram um controle sistemático do acervo em toda a Sala de Exposição Permanente, fornecendo-nos gráficos e índices para avaliações semanais e mensais.



FIGURA 5 | Bases quadradas de aço desenhadas especialmente para o acervo e desumidificadores e filtros na janelas que impediam os raios solares
 FONTE: MUSEU DE ARTE DE BELÉM (2011).

BASES E SUPORTE PARA OBRAS DE ARTES

A apresentação dos objetos em uma exposição nos levou a pensar em aspectos que ainda não tínhamos muitos debates no MABE. Observamos pelos diagnósticos que o acervo estava muito ao alcance dos observadores e que os móveis antigos do acervo muitas vezes eram usados indevidamente pelos visitantes, apesar dos avisos de “não permitido sentar”. Por outro lado, era necessário desenvolver um mobiliário expositivo que, além da função de expor os objetos, oferecesse segurança e os preservassem de possíveis deteriorações, seja pelos agentes físicos humanos ou pelos agentes químicos de poluição, temperatura e umidade. Averiguamos que era imprescindível para a confecção das bases para expografia o uso de materiais estáveis, inertes e inócuos, seguindo os critérios da mínima intervenção estética.



FIGURA 6 | Salão Verde: Exposição Permanente do Acervo do Museu de Arte de Belém

FONTE: ARQUIVO DO MUSEU DE ARTE DE BELÉM (2011).

As bases (mobiliário expositivo) para expor o acervo foram divididas em dois tipos distintos: as que foram concebidas para objetos como esculturas, vasos e tridimensionais pesados, confeccionadas em metal com tampo de vidro do tipo blindex jateado e iluminação de Led interna; e as de bases de vidro do tipo blindex para os móveis antigos do acervo. Foi necessário utilizarmos da transparência do vidro, para o mínimo de interferência visual, e de bases de formas quadradas ou redondas, acompanhando o formato do objeto. Instalamos nas janelas também os filtros para impedir que os raios solares entrassem na sala, ficando apenas uma luz difusa que não queima o piso nem os objetos.

A imagem da nova expografia do acervo em sua Sala de Exposição Permanente fez parte da revitalização do Palácio Antônio Lemos, sede do Museu de Arte de Belém. As ações de conservação e preservação do acervo foram reconhecidas pelos pesquisadores da cidade como um instrumento para

a produção e difusão de conhecimentos. A ideia é permitir aos visitantes se apropriarem desse espaço para as suas reflexões, sobretudo para construir um novo olhar, que os mesmo pudessem novamente interagir com parte significativa da memória paraense, revelada através deste Patrimônio Cultural.

AGRADECIMENTOS

Ao Presidente da Fundação Cultural do Município de Belém, Sr. Carlos Amílcar Pereira.

Ao Curador da Exposição, Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Às Equipes do Museu de Arte de Belém que constam no Catálogo da Exposição “Janelas do passado espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história”.

Ao IPHAN/MINC através do Edital Modernização de Museus (2007-2008).

REFERÊNCIAS

- ARRAES, Rosa Maria Lourenço. Antonio Lemos e o Museu de Arte de Belém. In: ARRAES, Rosa Maria Lourenço (Org.). *Antonio Lemos e a ressignificação do mito: Museu de Arte de Belém/PMB*. Belém, 2014. p. 71-77.
- BARATA, Mario. Considerações gerais a respeito de uma dupla orientação para o desenvolvimento do Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL). In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Catálogo Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: FUMBEL- PMB, Ed. Supercoros, 1996.
- CRUZ, Ernesto. *Das Câmaras ao Palácio Antônio Lemos*. Belém, 1973.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte imagem e história. In: *Catálogo do Museu de Arte de Belém/Fumbel*. Belém, 2011.
- IPHAN. Livro de Belas Artes. In: *Livro Histórico*. v. 1, 1942.
- KLÜPPEL, Griselda Pinheiro; SANTANA, Mariely Cabral de. *Manual de conservação preventiva para edificações*. Brasília: Programa Monumenta, 2000.
- MAEKAWA, Shin; TOLEDO, Franciza Lima. *Controlled ventilation and heating to preserve collections in historic buildings in hot and humid regions*. Los Angeles: Getty Conservation, 2002. Disponível em: <https://www.getty.edu/conservation/publications_resource/pdf_publications/pdf/icomcc1.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.
- TAVARES, Maria Goretti. Patrimônio e cidade: uma leitura geográfica da cidade de Belém do Pará. *Revista Geografar*, Curitiba, v. 13, n. 1, p. 162-180, 2018. Disponível em: <www.ser.ufpr.br/geografar>. Acesso em: 22 ago. 2020
- TOLEDO, Franciza. Controle ambiental e preservação de acervos documentais nos trópicos úmidos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 71-76, 2010.
- TOLEDO, Franciza. *Palácio Antônio Lemos: Plano de Ação Emergencial*. Relatório de Consultoria Técnica. 2007.

PRESERVAÇÃO DIGITAL

Preservação digital e política pública

“*what's past is prologue*”

[WILLIAM SHAKESPEARE]

MARCOS GALINDO

Professor do Departamento de Ciência da Informação
Coordenador do Laboratório Liber/UFPE
Universidade Federal de Pernambuco
Recife, Pernambuco
ORCID: 0000-0001-5611-9586
galindo@ufpe.br

RESUMO

Para fins da presente reflexão, nos aparelhamos com o *oculum* complexo da Ciência da Informação. Esse posicionamento nos obriga a fazer perguntas sobre o papel da preservação digital no mundo contemporâneo. Apresentamos a Preservação Digital como uma das instâncias instrumentais da Curadoria Digital, especialidade emergente na Ciência da Informação. Políticas públicas produtivas são precedidas por um esforço inteligente de articulação, debate e integração de instituições de memória. Destarte, a articulação de comunidades e as políticas locais resultantes constituem uma etapa importante na construção de Políticas Públicas de memória. Política pública não é regulamentação de espaço público, mas a definição do espaço social de interesse público a ser defendido sob o arbítrio do Estado.

PALAVRAS-CHAVE: Preservação digital. Visão complexa da memória. Política pública. Memória.

De que o passado é prólogo? A tecnologia do século XIX transformou o mundo. A dinamização da indústria e dos transportes, permitida pelo desenvolvimento dos motores, deram lugar aos trens, aos automóveis e à aviação. A eletricidade, a fotografia, o cinema, o rádio e o telégrafo encurtaram o mundo, deixando-o ao alcance de todos. Essas criações repercutiram fortemente no século que se anunciava, mudando não somente os aspectos materiais do cotidiano, mas, fundamentalmente, cambiando os modos de vida em sociedade, o entretenimento e a arte no convívio urbano, por onde se derramava a tecnologia. As nações industriais que acordavam para o século XX são obras desses câmbios. Quando os ventos da modernidade finalmente sopraram sobre o Brasil, deflagraram um frenesi que corrompeu comportamentos e introduziu uma miríade de novos costumes. A instalação social da nova ordem levantou um importante dissenso sobre o tema da conservação da memória, ameaçada pela impetuosidade do *détournement* modernista.

Militando por uma forma de modernismo regionalista (1926), Gilberto Freyre advogava, então, não haver uma modernidade possível sem a conservação da tradição (Freyre, 1996; Santos, 2011). Quarenta anos depois, o papel da memória em contextos de mudança seguia provocando o interesse de intelectuais como Hanna Arendt. No prefácio de seu livro *Entre o passado e o futuro*¹, Arendt se serviu de uma parábola de Frans Kafka para modalizar

sobre o conjunto de forças que reconfiguravam o mundo do seu tempo. O passado, diz Arendt, é “que nos empurra para o futuro e o futuro que nos devolve ao passado”, e enfatiza “o passado, é visto como uma força, e não, como em praticamente todas as nossas metáforas, como um fardo” (Arendt, 2011, p. 37). Estamos sempre em contato com a tradição, que se quer permanente, e a revolução, que nos impele ao novo e a novas descobertas. Mais adiante, conclui a autora: “a tradição é o fio condutor através do passado e a cadeia à qual cada nova geração, intencionalmente ou não, ligava-se em sua compreensão do mundo e em sua própria experiência” (Arendt, 2011, p. 53).

O ato de preservar comporta em seu bojo a tensão entre a conservação da tradição e a indução da modernidade que mantém vivo e contínuo este “fio condutor”. Por sua natureza disruptiva, o digital traz a contradição de guardar a memória no vaso tecnológico da ultramodernidade. Atuados por uma nova onda tecnológica, os homens e mulheres do nosso tempo são novamente convidados a se posicionar diante do problema, desta vez para definir formas de preservar a memória em sua nova roupagem digital.

Importa, para início de conversa, ter-se em mente que o meio digital que nomeia e qualifica o tema de nossa discussão refere-se ao modal tecnológico utilizado para mediar a informação contida nos registros de memória. A mídia é o meio que carrega e condiciona os modos de sua curadoria

e a instância cultural que adjetiva de novo esse substantivo. O propósito da preservação, contudo, não é conservar o suporte digital, mas a cultura e a memória que nele se inscreve. O foco está no universal, no patrimônio da cultura, na herança da inteligência. A tecnologia é a dimensão dinâmica que agrega valor e renova aquilo que permanece na memória das sociedades. Dessa forma, se cuida aqui, portanto, dos princípios universais da conservação da herança cultural.²

Os princípios desenvolvidos para a preservação da cultura em seu modo material se aplicam aos bens fixados em mídia digital. Esse formato, contudo, é portador de estrutura e arranjo distintos do seu espelho analógico, e, graças a essa natureza, demanda uma ação técnica contínua que se desdobra no ciclo de vida dos documentos digitais. A curadoria preza pela garantia de acesso e manutenção da memória em contextos de ampla produção e utilização de documentos digitais.³ Os bens da cultura registrados em meio digital estão sujeitos a diversos fatores de risco em um quadro que ameaça permanentemente sua integridade. A Preservação Digital existe para que se possa mitigar esses fatores de risco, aprender a conviver com aqueles que não se consegue superar e para que a cultura administrativa possa se adaptar ao processo tecnopreservacionista. Para descer à base dos seus fundamentos, se faz necessário, antes, discutir os princípios solidários da “previdência” à luz de problemas contemporâneos que perpassam o sentido universal da preservação.

A custódia e o acesso sistêmico exigem uma estratégia de curadoria deliberada e planejada⁴ que se impõe como ferramenta de “gestão ativa e preservação de recursos digitais ao longo do seu ciclo de vida” (Tibbo; Hank; Lee, 2008, p. 235). Siebra, Borba e Miranda (2016) apontam para uma especialização no campo da curadoria de dados científicos; outros autores ressaltam a sua aplicação para uma potencial clientela, mais diversificada, que inclui arquivos, museus, bibliotecas e outras instituições de memória.⁵ (Dempsey, 2000; Dallas, 2007).

A preservação digital é também um meio para a mudança de cultura e se coloca como um instrumento para que as instituições, via seus operadores, tomem consciência tanto da relevância de seus construtos memoriais quanto das circunstâncias que fragilizam e ameaçam a existência dos registros custodiados. Nessa condição a preservação digital é vista como ato político, e, como tal, um tema que toca as obrigações do Estado. Sua relevância foi estabelecida de longa data por agências internacionais⁶ e, por se considerar assunto de interesse social, foi consignada na própria constituição.⁷ Desse modo, o que deve regulamentar a proteção e instrumentalizar a ação preservacionista junto aos aparelhos do Estado são as Políticas Públicas.

A preservação digital não se desenvolve por geração espontânea, é uma ação deliberada, uma escolha técnica, um desígnio social que se tece do esforço colegiado de muitos atores. Para sua consecução, uma teia viva vai se urdindo, via práticas de

comunidades e posicionamentos políticos, partindo das instituições para o público, num esforço coletivo permanente, articulador e, em essência, evolutivo.

É mister que se reconheça também que a preservação digital não é uma ferramenta genérica, e, como tal, não pode ser aplicada massivamente aos registros de memória. Acervos emanam da função cultural, espelham atividades e escolhas sociais e, por conseguinte, o espírito das organizações. Não é possível, portanto, preservar de modo competente os registros da memória sem levar em conta suas circunstâncias, principiando pelas culturas das organizações até alcançar o contexto histórico em que eles se inserem.

Estratégias como padronização e redundância da informação são meios pelos quais a preservação se faz operacional. A padronização é um dos caminhos para interoperabilidade e, com efeito, para universalização do acesso e partilha de dados. Por essa especial natureza, é objeto do interesse da preservação digital. A padronização deve ser enxergada mais como um destino desejado que propriamente um regramento imutável. É fato que, quanto mais padronizada, especialmente no processo descritivo, melhores são as chances para a recuperação da informação. Quanto mais interoperável a informação, melhores são as condições para garantir a autenticidade, a integridade e a fiabilidade da informação a se preservar.

A redundância é estratégia importante para preservação de recursos digitais. A multiplicação

de cópias para garantir a preservação de recursos vitais foi a estratégia vitoriosa usada pela natureza durante a evolução das espécies, o que fez garantir a perpetuação gênica. Por essa razão, árvores e outros seres vivos, por exemplo, investiram na multiplicação de sementes, na esperança da sobrevivência e na germinação de frutos viáveis. Assim fazemos com nossa cultura. Duplicamos em cópias fiáveis o que nos é essencial, na esperança de que parte dessas duplicatas alcance a nossa descendência e cumpra sua função social. Os evangelhos dos primeiros cristãos, os textos clássicos dos gregos da antiguidade, a epopeia de Gilgamesh e a Sundjata, por exemplo, devem sua preservação a estratégias de cópias redundantes.

O planejamento é função estruturante para a preservação da cultura e implica a construção de instrumentos de gestão que percebam realidades e avaliem opções e caminhos para encontrar referenciais futuros. É também a ação de escolha de meios e ferramentas que garante a aplicação das estratégias consignadas no Plano de Preservação Digital. Não é suficiente, todavia, apenas a construção de ferramentas, pois elas precisam ser efetivamente implantadas em programas de gestão administrativa. Não é suficiente, tampouco, a singular implementação de iniciativas de preservação em sistemas de gestão. É necessário que se garanta orçamento e efetividade de práticas que se dão pelo monitoramento dos riscos e visibilização da cultura de preservação nas organizações. Para preservação dos



FIGURA 1 | O Ciclo da Política Pública
 FONTE: O AUTOR

bens da cultura em meio digital, não é bastante a ordenação das metas antes mencionadas, é necessário que as instituições entendam a dimensão necessária e oportuna da preservação digital como uma Política Pública, como um circuito que envolve essas e muitas outras metas.

Enquanto a memória possui função administrativa ativa nas organizações, ela está, em tese, protegida pela ação corporativa. A memória de interesse público, aquela produzida e custodiada pelas agências do Estado, ou as delegadas, terceirizadas, ou ainda aquelas que têm lugar abaixo do patrocínio direto do Estado, como, por exemplo, a produção científica desenvolvida pelas universidades e centros de pesquisa, agências de fomento, ou aquelas produzidas sob o mecenato das agências de cultura, ou ainda as que geram dados sensíveis para economia, saúde, educação, entre outras, demandam a preservação especializada e o amparo do Estado, principalmente depois que cumpre seu

ciclo administrativo. Para esse fim, é necessário a padronização dos procedimentos de preservação. Os estoques de informação⁸ requerem acompanhamento especializado e atividade permanentemente, pois os fatores de risco demandam monitoramento constante, autônomo, agente e proativo.

A manutenção da memória digital requer o engajamento das comunidades, financiamento perene e educação patrimonial dos operadores e gestores do patrimônio digital. Esse conjunto de demandas só podem ser eficientemente encetadas abaixo de uma ação pública de política de conservação da cultura. Essa ação passa pela construção de artefatos adjutórios ao processo de preservação. Políticas públicas, objeto da presente discussão, são, portanto, construtos sociais, através dos quais as nações pactuam a preservação da sua memória. As políticas, contudo, só se efetivam quando se transformam em comportamento, em cultura, em expressão de civilidade.

A preservação não é parte de um sistema distinto daquele que abriga a produção, ou a comunicação do conhecimento. Tudo está conectado a tudo. Numa perspectiva complexa, esses eventos são fazeres distintos de um saber maior, da tarefa de ler, interpretar, representar e conservar a natureza em forma simbólica. A visão sistêmica, e aqui me refiro àquela que evoluiu da visão analítica do mundo cartesiano, é capaz de mostrar o mundo através de perspectivas inusitadas (Kasper, 2000). Assim, para fins da presente reflexão, nos aparelhamos com o *oculum* complexo da Ciência da Informação (Robredo, 1993; Capurro, 2003; Morin, 2008) na esperança de apresentar ao leitor a função social da memória desde uma visão que enxerga os produtos da cultura inseridos em redes interconexas de saberes partilhados (Galindo, 2016). Esse posicionamento nos obriga a fazer perguntas sobre como essas redes atuam e qual o papel da preservação digital nesse circuito do saber expandido.

Urge que se entenda o lugar de fala da preservação digital para que ela possa produzir os efeitos esperados nas diversas dimensões em que se aplica. Nesta reflexão, pretendo apresentar a preservação digital não como um campo teórico em si mesmo, mas como uma das instâncias instrumentais da Curadoria Digital, que, a seu turno, se impõe como especialidade emergente na Ciência da Informação e se acomoda no vasto campo teórico da memória, com ramificações importantes na tecnologia, na história e nas Ciências Sociais.

Em nossa visão, a preservação digital, antes de mais nada, se coloca como ferramenta à serviço do planejamento e da análise preditiva. Nesse mandato, deve, como Prometeu,⁹ se antecipar aos perigos que ameaçam o patrimônio e atuar de modo sistêmico, de forma a converter fatores de risco em oportunidades de segurança. Como estrategista, o curador do patrimônio digital deve pensar por antecipação, de forma a prever as ameaças que rondam o sistema do qual ele é oráculo, identificando os riscos e perigos que podem deixar seu sistema de previdência vulnerável.

Sem essa visão estratégica, a preservação digital não é mais que um amontoado de técnicas. Sem o pensamento solidário para com as gerações vindouras, endereçarias do patrimônio e dos ativos de memória, tendemos a nos encantar pela ação tecnicista que captura e embrutece nossa capacidade de reflexão sobre o ser e o estar da disciplina no mundo contemporâneo.

Preservação e acesso são duas faces de um mesmo processo. Preservação sem acesso afasta-se da função social mais larga da memória. Preservar é uma dimensão prática atrelada ao acesso e à racionalização de memória. Assim, para explicar este postulado, é necessário entender um pouco mais do campo amplo em que a preservação e o acesso se encaixam.

Não conservamos tudo, preservamos a seleção que elegemos como essência, por previdência e necessidade de expansão da inteligência. Preserva-se

para que a voz do presente ecoe no futuro, para que nosso esforço atual encontre utilidade no desconhecido povir. Quando preservamos, damos couro, reservamos a essência para construir — com essa reserva — nova essência.

A análise do risco e a análise preditiva¹⁰ podem ajudar a monitorar os riscos e prever sinistros. Sem instrumentos como esses, estamos em voo cego (Galindo, 2014). Desastres que envolvem perdas digitais tendem a ser mais definitivos e provocar danos tão graves para a cultura quanto aqueles a que estão sujeitos aos acervos analógicos. O monitoramento sistêmico de acervos digitais poderia ter evitado sinistros como os registrados em 2010, na Biblioteca de Teses e Dissertações BDTD/UFPE e no Núcleo de Digitalização FUNDAJ em 2013¹¹, por exemplo. Estima-se que as perdas digitais tenham sido muito mais relevantes que as que vêm ao conhecimento público, uma vez que os agentes de custódia não estão legalmente obrigados a declarar eventos de sinistros digitais ocorridos em *clusters* sob sua responsabilidade.¹² A eficiência da análise de risco cresce em relação direta ao universo do recorte observado. É um método essencialmente multiusuário, e por essa razão deve estar abaixo da umbrela de políticas públicas.

Conforme teorizou Johan Benthem, o fogo inextinguível do conhecimento se propaga pela distribuição, uma vez que a informação é a única matéria-prima que se reproduz quando é partilhada, ou melhor, o único recurso que não deprecia,

e cresce com o uso.¹³ Multiplicar-se quando está acessível é uma propriedade da informação. Os recursos de memória somente se mantêm viáveis em frutos da cultura, se lograrem escapar às fronteiras da custódia; se se lançarem no terreno fértil do acesso e tornarem a se converter em conhecimento novo.

A metáfora do fogo de Héstia¹⁴ confere sentido e ilumina a natureza seminal da reprodução da memória. No mito registrado por Hesíodo, Prometeu teria roubado o fogo de Héstia para presentear os mortais, que, de posse do fogo divino, passaram a pensar racionalmente e se habilitaram aos mais variados ofícios e aptidões (Beall, 1991).

A metáfora que reside no fogo nos diz, também, que a chama se propaga ao contato, em que encontra a matéria combustível que arde pelo conhecimento. A memória é como uma semente que guarda assincronamente narrativas de humanos para outros humanos, um recurso de inteligência que se preserva para servir à posteridade. Assim, a informação contida nos registros de memória, uma vez aberta ao toque das inteligências, propaga sua chama e incendeia novas inteligências, mesmo quando elas estão separadas pelo tempo ou pelo espaço.

Como uma máquina do tempo, o código escrito efetivamente permitiu que sociedades do passado se reportassem, eloquentemente, aos sucessores de sua espécie num monólogo prodigioso e seminal, no qual aqueles que aprisionavam suas narrativas em interfaces preserváveis conseguiam falar

a espíritos do futuro, narrar suas experiências, entregar a sua versão da observação do mundo.¹⁵

Este é o milagre do acesso! Na dimensão da inteligência e da cultura, só é real o que se conhece, o que se dá publicidade, em suma, o que está acessível. Só se ama o que se conhece, só preservamos o que amamos, o que socialmente nos pertence. Hannah Arendt enxergava a essência da tradição naquelas experiências que logravam atravessar o véu do tempo. Somente assim, escreveu a autora, as tradições tornariam viva a presença humana no mundo. Em *A condição humana*, Arendt reflete sobre o mundo como um artifício humano que surgia pela ação e pela palavra que, através das realizações no tempo histórico, seriam contadas e recontadas às novas gerações (Arendt, 2016). Mais adiante, a autora procura explicar o mundo humano compartilhado via o acesso: “esse mundo comum só pode sobreviver ao vir e ir das gerações na medida em que aparece em público” (Arendt, 2016, p. 68).

Na máxima do filósofo e matemático francês René Descartes, “penso, portanto, sou ou existo”¹⁶, somos o que conhecemos (Descartes, 1996, p. 38). Para a cultura, algo só existe à medida que refletimos sobre versões de verdades que se tornaram um cânon social.¹⁷ Somos o produto do que cogitamos, do que digerimos e diligenciamos no ambiente simbólico da inteligência. Ortega y Gasset, nos ensinou, por sua vez, que não é possível considerar o homem como sujeito ativo sem levar em

conta, simultaneamente, tudo o que o circunda: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não salvo a mim” (Ortega y Gasset, 1966, p. 322). Esse pensamento guarda a concepção do homem indissociável do seu meio.

Por essas visões, somos levados a entender que somos apenas o que cogitamos, o que apreendemos de nossas circunstâncias, por conseguinte, somente amamos aquilo que nos pertence, aquilo que conhecemos, aquelas circunstâncias sobre as quais refletimos, simbolizamos e deixamos por legado. O contrário também é verdadeiro: o que não nos desperta empatia e pertencimento, não nos toca. O que nossa inteligência ignora, permanece invisível à sensibilidade dos indivíduos e da sociedade. Dessa forma, conhecer — de muitos modos — significa tornar acessível (sensível) ao nosso mundo, aos aspectos e aos elementos nativos do nosso mundo invisível (desconhecido), intangível.

Para o filósofo Zygmunt Bauman (2005), a ideia de identidade nasce da crise do pertencimento. Em um nível mais profundo, só constrói identidade em nós o que nos é tangível; somente aquilo que é visível se torna objeto do interesse da preservação. Só o que em nós gera pertencimento, ganha *status* para ser custodiado curatorialmente em benefícios das futuras gerações. Somente o esforço fundamentado no verdadeiro sentido do acesso livre pode produzir os efeitos da memória partilhada. Sem esse espírito, se desfaz a natureza fundamental da memória de gerar pertencimento,

identidades multiculturais e conhecimento novo.

Como vencer a invisibilidade cultural se o bem da cultura não está acessível? Uma ação perene, articulada e sustentável de preservação digital não se faz sem um esforço descritivo de coleções abrigadas em políticas públicas, ou políticas para o público, em seus diversos níveis. A acessibilidade é pré-requisito para preservação; os conjuntos documentais são potencialmente ativos, mas, por dinâmica própria, são incapazes de produzir os efeitos sociais esperados da memória. É necessário, para esse fim, que os interessados desenvolvam estratégias para promover a visibilidade das coleções e viabilizem ferramentas indutoras de preservação. Operacionalizar as massas documentais não é tarefa simples, muitas vezes se faz necessário o esforço sistêmico de gerações para que o trabalho do resgate, da preservação e do provimento do acesso se cumpra. A tarefa é um tanto mais complexa quando a memória envolve o interesse de nações.

A representação descritiva é um ato de preservação e pode ser invocada como um bom exemplo do que estamos tratando. Como vimos antes, independentemente de sua relevância, um acervo precisa estar visível para poder ser preservado. O simples gesto de descrever e divulgar coleções, de per si, equivale a um manifesto de preservação, cria um ente estruturado com identidade memorial. Uma vez representada estruturalmente em catálogos, a memória contida nas coleções recebe um registro

civil, criando um *link* de pertencimento social que conecta o acervo a seus utilizadores, especialistas ou amadores, públicos ou privados.

Ato contínuo a sua divulgação, as coleções emergem como bem do patrimônio universal, e, como tal, tornam-se sujeitas à proteção e ao amparo legal do Estado. A ação da técnica descritiva gera uma responsabilidade custodial diferenciada para os gestores, que são elevados à condição de fiel depositário de um bem conhecido e de interesse social. Desse modo, a ação administrativa equivale a um tombamento. A descrição informa à sociedade que uma instituição de memória detém e reconhece um conjunto de registros de memória. Mesmo que a descrição seja cortical, a notícia de sua existência protege moralmente a memória da incúria de agentes de custódia, pública ou privada, que, abrigados na ignorância da existência dos fundos por dolo ou culpa possam, porventura, com seus atos, ameaçar a existência do patrimônio.¹⁸ Sem a cautela necessária, parte da herança cultural pode desaparecer sem que a sociedade se dê conta de sua existência.

Se os acervos memoriais não possuem um instrumento declaratório, não se forma o vínculo necessário entre coleção e usuário, e eles se tornam estéreis em sua função social. Uma vez descritas, as fontes estão prontas para a integração sistêmica a redes de alcance dilatado.¹⁹ Uma vez disponíveis em ambientes de rede, os acervos estão habilitados a entregar sentido, dar semântica à sintaxe

dos papéis e servir à cadeia da inteligência que transforma registros de memória em expressão de informação. Esse ato faculta a emergência do conhecimento, contraria versões, gera explicativos renovados, nega ou corrobora a ordem da memória.

A interoperabilidade é uma capacidade adquirida pelos sistemas para que — mesmo quando suportados por bases tecnológicas distintas — possam partilhar seus dados. A memória carece de instrumentos de interoperabilidade para se pôr em pé, para se fazer larga. Para além do esforço descritivo, antes referido, há de se ter a compreensão das circunstâncias culturais e a firme disposição para a conversão dos vestígios históricos em uma linguagem simbólica inteligível.

A memória é construída a partir do fato ou evento histórico social, mas esses eventos não se mantêm sem escoras. Por isso Maurice Halbwachs defendia a ideia de que ela precisava de narrativas para se materializar e se sustentar no tempo e espaço. O provérbio latino “*Verba volant, scripta manent*”, as “palavras se vão, os escritos permanecem”²⁰, corrobora com Halbwachs que nos diz que a única forma de preservar a memória é fixá-la a uma estrutura narrativa, visto que a materialidade perpassa as gerações²¹ (Halbwachs, 2003, p. 101).

Não se deve perder de vista, contudo, que narrativas são representações arbitradas pelos indivíduos através da sua própria leitura do fato social. Elas se convertem em memória social à medida que são incorporadas na tradição das comunidades através

de outros indivíduos.²² A memória sempre será resultante de uma construção pactuada entre os indivíduos de uma dada sociedade e suas redes;²³ e depende do exercício histórico e sistemático das múltiplas narrativas, de camadas de “realidades” que se superpõem para formar as interfaces que, a cada geração, é relida e reconstruída. O tecido social da memória não se sustenta sem a diversidade de opiniões, sem o dissenso que precede o consenso. O consenso, por seu turno, resulta do permanente exercício de arbitragem de demandas contraditórias, em grande medida, inconciliáveis, que surgem no dissenso. Não da renúncia de postulados, mas da aceitação, inevitável, da diversidade.

Na *Teoria Moderna do Estado*, Thomas Hobbes defende a ideia do Direito natural em oposição ao Estado político. Para Hobbes, um dos pilares da democracia — a política — evolui do Estado natural para o Estado civil, e é marcada, sobremaneira, pela renúncia do direito nativo que cada homem possui de usar a força existente no Estado natural — que torna todos os indivíduos iguais entre si — e delegar o direito do exercício do poder a um ente representacional. Para se tornar um ser civil, o homem natural tem de abandonar o direito natural e se integrar ao corpo social, que é, essencialmente, político.

O conceito moderno de cidadania implica, para além do direito à vida civil e seus benefícios, uma postura agentiva no que diz respeito à participação nos problemas e soluções atinentes

à comunidade. Todo cidadão tem a responsabilidade de colocar o bem comum diante de qualquer outro e atuar para promovê-lo. As políticas públicas são, então, instrumentos sociais que conduzem à cidadania, aqui compreendida como um processo contínuo de construção dos Direitos Humanos e das sociedades baseadas nos princípios da justiça e da solidariedade.

Uma importante desambiguação entre os conceitos de Política Pública de Memória e Política de Preservação Digital se faz necessária. Muitas vezes confundimos Políticas Públicas com documentos de boas práticas. Os documentos de recomendações, ou políticas de mandato, podem definir atribuições e responsabilidades; informar os princípios e estratégias; tabelas de temporalidade; compromisso institucional, entre outros.²⁴ São papéis de referência, contudo, e somente a juntada dessa especial tipologia de documentos, de per si, não é suficiente para configurar uma Política Pública. As políticas trazem em si um entendimento mais conceitual, possuem um escopo teórico mais largo e orientador, tratam de posicionamento político, na forma de um contrato social pactuado entre o Estado e seus representados. As Políticas públicas inspiram e orientam os documentos de práticas curatoriais, como as “Recomendações para elaboração de política de preservação digital” (Brasil, 2019), conforme antes mencionado.

As mídias digitais evoluíram muito desde que Paul Conway (1990), Michael Lesk (1992) e Margaret

Hedstrom (1998) descreveram, no final do século XX, as primeiras estratégias para preservação de artefatos digitais. Desde então, a tecnologia das mídias e dos *clusters* de custódia digital se reinventaram no sentido de incrementar segurança diretamente nas instâncias tecnológicas que preservam os suportes de informação.

Os desafios da preservação digital de hoje são muito diferentes daqueles propostos por Margaret Hedstrom em 1998. No percurso de seu desenvolvimento, a disciplina se tornou complexa, concentrando seu interesse nos processos e nas estratégias de segurança e planejamento da atividade com base em procedimentos curatoriais. Abaixo das novas roupagens, a cultura da preservação permanece, mais que nunca, indispensável. Um dos instrumentos necessários a uma preservação sustentável é a política pública, concebida como o conjunto de ações desencadeadas pelo Estado, nas esferas federal, estadual e municipal, com o fim de atender as demandas de determinados setores da sociedade civil.

Não obstante o que determina o Plano Nacional de Cultura (PNC), não existe no Brasil um segmento gestor dedicado ao monitoramento e à fiscalização das atividades de Preservação da Cultura. Na Meta 5 do PNC se declara que, para preservar o patrimônio cultural do Brasil é preciso, antes, estabelecer diálogos e articulações entre as várias esferas de governo. Para esse fim, era expectado que todos os Estados e pelo menos 60% dos Municípios do

Brasil, no decorrer da década, estivessem aparelhados com leis e políticas de patrimônio cultural aprovadas pelo Sistema Nacional de Patrimônio Cultural (SNPC). Consta ainda na referida meta do PNC que o SNPC “atuará para desenvolver uma política de preservação do patrimônio que regulamente princípios e regras para as ações de preservação” (Brasil, [20--]).²⁵

Infelizmente, no que pese os relevantes avanços do Sistema Nacional de Cultura, a nação não logrou alcançar a maior parte das metas do PNC. A esperada *Política de Preservação do Patrimônio* nunca saiu do papel. Se para o patrimônio cultural em meio analógico não existem definições políticas, para os acervos digitais a situação é um tanto pior.

Apesar dos esforços do governo e dos agentes de memória, não existe no Brasil uma definição por parte do Estado nacional do que seria a governança do patrimônio digital. O PNC diz que para preservar o patrimônio cultural é necessário antes “estabelecer diálogos e articulações entre várias esferas de governo” (Brasil, [20--]) e que cabe ao Sistema Nacional do Patrimônio Cultural estabelecer a nova forma de relação entre as cidades, os estados e o Governo Federal. E ainda, que o SNPC atuará para desenvolver uma política de preservação do patrimônio que regulamente princípios e regras para as ações de preservação especialmente em dois aspectos, a saber: 1) na coordenação das ações de preservação entre cidades, estados e Governo Federal; e 2) na criação de um sistema de

financiamento que fortaleça as instituições, estructure o sistema e consolide as ações.

Até meados de 2020, o SNPC não havia formalizado nem a coordenação das ações de preservação, nem tampouco havia criado um sistema de financiamento para atender as demandas do sistema. Não há uma gestão materializada em um órgão, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e inexistente orçamento público formal “centralizado” para o fomento das atividades de preservação da memória. As demandas são atendidas ordinariamente através de orçamentos das agências do patrimônio histórico cultural, como o IPHAN e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), ou dos órgãos de missão memorial, como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira, entre outros. O orçamento das agências do patrimônio sofre os efeitos das flutuações e dos muitos contingenciamentos orçamentários da parte do governo federal.

Não haver um sistema ordenado abaixo de uma política pública, não implica ausência de financiamento. Nesse contexto, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) se destaca como fonte de fomento transversal, mais ou menos “permanente”. Além de sua função como banco de desenvolvimento, o BNDES mantém, desde 1997, um programa de apoio não reembolsável para a preservação do patrimônio cultural e incentivo à cadeia produtiva da cultura. A instituição investe na preservação do patrimônio cultural brasileiro,

“norteado pelo objetivo de valorizar a memória do país e potencializar a capacidade do patrimônio cultural de gerar desenvolvimento econômico e social” (BNDES, [20--]). Segundo dados fornecidos pelo próprio banco, entre 1997 e 2016, o BNDES destinou R\$ 565 milhões²⁶ a projetos de preservação, nenhum centavo, entretanto, foi dirigido à preservação estrutural da Cultura em meio digital.

“Toda ausência é atrevida”, diz o dito popular. As poucas fontes de financiamento oriundas de agências do Estado tendem, na falta de políticas públicas, a atender os interesses de grupos de poder, os humores de seus oficiais, e a tomar a decisão com base em doutrinas herméticas, interesses personalistas e propósitos legítimos ou escusos, ou em ideologias de governo. Políticas públicas devem estar fundadas no firme reconhecimento de demandas, em critérios de urgência e prioridade (emergência) e de ordenamento, desenvolvimento e evolução de serviços para o público (estruturais). Depende intrinsecamente da opinião técnica, do parecer científico.

A política de fomento que sobressai, sem política que oriente o financiamento, acaba sendo produtivista e bancária. Os dados mostram que o fomento se concentra no financiamento da infraestrutura e digitalização de acervos (Taddei, 2010). No mundo inteiro essa estratégia desmaia, dando lugar à curadoria digital sistêmica que enxerga a cultura digital de modo complexo, como o estabelecimento de uma cultura de colaboração, integração de acervos,

preservação digital e acessibilidade. Isso implica ação multiusuária, treinamento, requalificação e formação continuada de *staff*, investimentos dirigidos para infraestrutura de uso coletivo, valorização de parceiros em rizoma ou sistema distribuído.

A cultura de rede, a seu turno, pressupõe estudos de demandas local e regional para apoiar a decisão estratégica de investimento público. Isso pressupõe um inventário inicial e o reconhecimento de fatores, tais como condição de ameaça de acervo (análise de risco), agentes degradadores, e da infraestrutura. Essa diagnose pode detectar precocemente o risco de sinistros, tais como incêndios inundações e/ou infestação, por exemplo.

Por fim, não se ter política de informação é visto, cada vez mais, como uma forma agente de desgoverno. O espírito do deszelo e da incúria, denunciado por Darcy Ribeiro para a educação pública, pode ser reconhecido nas agências e nas causas da perda do tecido memorial. O antropólogo e educador afirmava ser falsa a ideia de que a educação no Brasil passava por uma crise, e concluía enfático: era “um programa em curso, cujos frutos, amanhã, falarão por si mesmos” (Ribeiro, 1979, p. 23).²⁷ Para alguns estudiosos como Achille Mbembe, essa tendência se caracteriza pela ação omissa de governos e corporações — principalmente os de inspiração liberal — que optam pela inação como forma a deixar a entropia e a seleção natural agir em desfavor das minorias ou de políticas de inspiração social (Mbembe, 2018).

Sem a ação fiscal, se percebe a retração do investimento do Estado em projetos que não engordam o caixa da fazenda pública. Para Bauman, a crise moral do século XX passa pela constatação de que a Globalização significa, em muitos casos, que o “Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação” (Bauman, 2005, p. 34). Essa ideia se aplica confortavelmente aos assuntos atinentes à memória.

Deixar se extinguir é um modelo necro para cultura.²⁸ As evidências apontam para o fato de que inexistente política pública patrocinada pelos governos para o segmento da memória, menos ainda para aquela suportada em meio digital. Sem uma instância ordenadora, que dê governança às ações de preservação digital, as demandas desse campo são integradas ao orçamento mais largo da cultura e da memória, sem programas, cronograma nem fontes de financiamento definidos. Os danos causados pela ausência de políticas podem ser mensurados através dos sinistros, como os que se abateram sobre o Museu da Língua Portuguesa, em dezembro de 2015, e sobre o Museu Nacional, em setembro de 2018, ou ainda os acidentes de perdas digitais da UFPE e FUNDAJ, antes mencionadas, por exemplo. Esses eventos deixam à mostra o tamanho, a profundidade e o alcance das antipolíticas que correm incógnitas na inação do poder público, ameaçando o patrimônio memorial sob a tutela do Estado.

A política de um setor da sociedade como a memória deve ser o reflexo crítico racional de determinados usos e costumes. É um conjunto regratório composto pelas melhores práticas políticas. A política de informação mais eficiente não é aquela produzida solitariamente pelo Estado. Políticas públicas produtivas são precedidas por um esforço inteligente de articulação, debate e integração de instituições de memória. A boa política é aquela que emana da sociedade e delega ao Estado o arbítrio e a moderação dos direitos no campo social, garantindo assim o acesso democrático e os benefícios sociais deles decorrentes. Destarte, a articulação de comunidades e as políticas locais resultantes constituem uma etapa importante na construção de políticas públicas de memória.

A política depende da mobilização consciente das comunidades e da apropriação cultural de tecnologias. De modo genérico, política pública pode ser definida como resultado daquele conjunto de esforços empreendidos pela ação direta ou delegada dos governos com vista a influenciar a vida dos cidadãos (Peters, 1996). Vargas Velasques define política pública como “conjunto de sucessivas iniciativas, decisões e ações do regime político frente a situações socialmente problemáticas e que buscam a resolução delas, ou pelo menos trazê-las a níveis manejáveis” (Deubel, 2006, p. 38). Para Maria Paula Dallari Bucci, Políticas Públicas são aqueles programas de ação governamental que buscam coordenar “meios que estão à disposição

do Estado e as atividades privadas, para a realização de objetivos socialmente relevantes e politicamente determinados” (Bucci, 2006, p. 241).

Políticas públicas são metas coletivas conscientes e, como tais, são — em sentido lato — um problema de direito público. Podem ser desenvolvidas em parcerias, tanto com organizações não governamentais quanto com a iniciativa privada. Dependem do envolvimento do governo, da percepção de um problema, da definição de um objetivo e da configuração de um processo de ação (Deubel, 2006).

A consciência da condição estratégica para a memória digital precede a preservação digital. Preservação digital não é Política Pública, mas é um posicionamento político relevante. Desperta e alimenta o sentimento de memória como bem público, recruta espíritos inovadores e provoca a militância patrimonial. O reconhecimento e a análise do risco que paira e envolve as coleções digitais no Brasil ajudam a definir prioridades de governo para proteção do patrimônio cultural. A alocação na Lei do Orçamento (LOA) fornece a determinação legal para financiar o gasto público e estabelecer o aporte orçamentário responsável pela manutenção do patrimônio digital. A definição de competências e instâncias de governo responsáveis por regulamento, gestão, fiscalização, controle e preservação das coleções digitais são elementos cruciais a serem definidos por uma política.

Política pública não é a regulamentação de espaço público, mas a definição do espaço social

de interesse público a ser defendido sob o arbítrio do Estado em defesa do interesse público. A regulamentação, a legislação e demais marcos legais são decorrentes da afirmação do escopo das políticas públicas. Assim, uma Política Pública para memória deve ser vista não como algo estático, materializado numa forma permanente, pois isso seria seu fim. Antes disso, deve espelhar o esforço contínuo que se manifesta em documentos, marcos regulatórios que, em alguns casos, quando é do interesse social, podem se transformar em legislação. Essa circunstância também explica por que muitas vezes a lei perde vigência e torna-se insípida.

Política de informação não é uma receita de bolo, e apesar de ser um marco regratório, não é um conjunto de simples regras. Apresenta um apanhado de políticas de repositórios, critérios de caráter multiusuário. A política pública regula espaços de interação social que estão em constante dinâmica. Assim, uma política pública de informação, a princípio, deve estar em estado de permanente construção, ou melhor, em permanente evolução, para acompanhar a dinâmica social imposta pela tecnologia e pela demanda por novos recursos de conhecimento.

Parece ilustrativo fazer aqui uma referência a dois conceitos derivados do ideário de democracia, que muitas vezes parecem iguais, mas, no caso em tela, devem ser entendidos de forma distinta. O primeiro, o da isonomia ou igualdade, se trata de conceder a todas as pessoas as mesmas oportunidades. Esse

princípio sinaliza socialmente que qualquer pessoa tem o direito de crescer socialmente sob o amparo do Estado. O segundo conceito é o de equanimidade, que trata do papel moderador do Estado moderno de adaptar, através de políticas públicas, as mesmas oportunidades (equânimes) às pessoas, independentemente da tecnologia que elas usem. A equanimidade se aproxima do senso grego de política como regra pública que se contrapõe ao “direito natural” imposto pelo poder, pela força e pela tecnologia.

Só a regra da lei, e a verificação do seu cumprimento, garante a democracia. Isso posto, compreende-se que uma ação duradoura e sustentável de Preservação Digital não se faz sem políticas públicas, ou políticas para o público, em seus diversos níveis. Por isso, ela é mais lenta. Somos controlados por nossos *likes* e cliques, o tamanho e o alcance de nossa bolha nas redes sociais já é do tamanho que o Facebook e Instagram permitem. As memórias

de nossos desejos e o nosso alcance em realizá-los é monitorado através do estudo dos padrões de gastos. Nosso behaviorismo financeiro é alcançado pela análise de algoritmos inteligentes, e com eles controlam e dirigem nosso consumo. Gastamos e compramos não o que precisamos, mas o que nos implantam como necessário.

Os algoritmos oferecem às empresas do nosso século uma vantagem competitiva, que, a bem da verdade, é uma burla ao livre mercado, um artifício apropriado à crise moral do século XXI. O caso recente do *Bigdata* e o uso de algoritmos maliciosos patentes no escândalo da *Cambridge Analytica* demonstra na prática a mecânica do “cada-um-por-si”, própria do direito natural apontado nas teorias hobbesianas.²⁹ Esse é um tema de importância vital, mas que permanece sem política que o regre. Sem o Estado, voltamos ao tempo que antecede o direito público, e a experiência de Pandora nos diz que não se pode controlar demônios fora das caixas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, João, GALINDO, Marcos. O dom de Prometeu: Contingência de risco em unidades de memória. In Anais do XX Encontro nacional de pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB, Florianópolis – SC, 2019. ISSN 2177-3688
- ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- ARENDR, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARQUIVO NACIONAL, 2019. *Recomendações para elaboração de política de preservação digital*. Elaboração: Alex Pereira de Holanda, Supervisão: Claudia Lacombe. Série: Recomendações para gestão de documentos nos órgãos e entidades do Poder Executivo Federal. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, junho 2019. http://www.arquivonacional.gov.br/images/COGED/Politica_presercacao_digital.pdf
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carla Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEALL, E. F. Hesiod's Prometheus and Development in Myth. *Journal of the History of Ideas*, v. 52, n. 3, p. 355–371, 1991.
- BNDES. *Apoio ao Patrimônio Cultural Brasileiro*. [20--]. Disponível em: <<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/patrimonio-cultural-brasileiro>>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- BRASIL. Ministério do Turismo. *Entenda o plano*. Brasília, DF: Ministério do Turismo, [20--]. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- BRASIL. Arquivo Nacional. *Recomendações para elaboração de política de preservação digital do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Arquivo Nacional, 2019. Disponível em: <http://arquivonacional.gov.br/images/Politica_presercacao_digital.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- BUCCI, Maria Paula Dallari. *Direito Administrativo e Políticas Públicas*. São Paulo: Saraiva, 2006.
- CAPURRO, Rafael. Epistemologia e Ciência da Informação. In: V ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <http://www.capurro.de/enancib_p.htm>. Acesso em: 10 jan. 2019.

- CONWAY, Paul. Archival Preservation in a Nationwide Context. *American Archivist*, v. 53, n. 2, p. 204–222, 1990.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.
- DALLAS, C. An Agency-oriented Approach to Digital Curation Theory and Practice. In: INTERNATIONAL CULTURAL HERITAGE INFORMATICS MEETING, 2007, Toronto. *Proceedings...* Toronto: Archives & Museum Informatics, 2007. Disponível em: <<http://www.archimuse.com/ichim07/papers/dallas/dallas.html>>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- DEMPSEY, Lorcan. Scientific, industrial, and cultural heritage: a shared approach. A research framework for libraries, archives and museums prepared for the European Commission. *ARIADNE*, n. 22, 2000. Disponível em: <<http://www.ariadne.ac.uk/issue/22/dempsey/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- DEUBEL, Andre-Noel Roth. *Políticas públicas: formulación, implementación y evaluación*. Bogotá, Colômbia: Ediciones Aurora, 2006.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7. ed. Recife: Ed. Massangana, 1996. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- GALINDO, Marcos. *Tragédia da Memória*. Massangana, Recife, v. 2, n.1, p. 57-62, Ed. Massangana, 2005.
- GALINDO, Marcos. O Dilemma do Pharmacon. *Ciência da Informação*, v. 41, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/2111>>. Acesso em: 19 Jun. 2015.
- GALINDO, Marcos. O voo da crisálida, In: *Repositórios digitais: teoria e prática / organização de Fernando Vechiato*. Curitiba: Edutfp, 2017.
- GALINDO, Marcos. A redescoberta do trabalho coletivo. In: Carlos Xavier de Azevedo Netto. (Org.). *Informação, Patrimônio e memória: Diálogos interdisciplinares*. 01ed. João Pessoa: UFPB, 2015, v. 01, p. 65-96.
- GALINDO, Marcos. Sistemas memoriais e Redes de Memória. In: Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2016. *Anais...* 2016. Disponível em: <biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/publicacoes/index.php/sim/article/download/.../48>. Acesso em: 17 mar. 2019.

- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- HEDSTROM, M. Digital preservation: a time bomb for digital libraries. *Computer and the humanities, Netherlands*, n. 31, p. 189-202, 1998. Disponível em: <http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/42573/1/10579_2004_Article_153071.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- HIGGINS, Sarah, The DCC Curation Lifecycle Model. *The International Journal of Digital Curation*. Issue 1, Volume 3 | 2008. <http://www.ijdc.net/index>
- KASPER, Humberto. *O Processo de Pensamento Sistêmico: Um Estudo das Principais Abordagens a partir de um Quadro de Referência Proposto*. 2000. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – PPGEP, UFRGS, Porto Alegre, 2000. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/9013/000288315.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2020.
- LESK, Michael. *Preservation of new technology: a report of the technology assessment advisory committee*. Washington, D.C.: Commission on Preservation & Access, 1992.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. 5. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. Meditaciones del Quijote. In: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas de José Ortega y Gasset*. 7. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966. p. 310-400.
- PETERS, B. G. *American Public Policy*. Chatham, EUA: Chatham House, 1996.
- ROBREDO, Jaime. *Da Ciência da Informação Revisitada aos Sistemas Humanos de Informação*. Brasília, DF: SSRR Informações, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *Ensaio insólitos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979.
- SANTOS, Robson dos. Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista. *Soc. e Cult.*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 399-408, 2011.
- SIEBRA, Sandra de Albuquerque; BORBA, Vildeane da Rocha; MIRANDA, Májory Karoline Fernandes de Oliveira. Curadoria digital: um termo interdisciplinar. *Informação & Tecnologia*, João Pessoa, v. 3, n. 2, 2016.

Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/itec/article/view/38408>>. Acesso em: 1 ago. 2020.

TADDEI, R. *Políticas públicas para acervos digitais: propostas para o Ministério da Cultura e para o setor*. São Paulo, 2010.

TAVARES, Aureliana Lopes de Lacerda; Galindo Lima. *Análise de risco e preservação digital: uma abordagem sistêmica na Rede Memorial de Pernambuco*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/26453>> Acesso em: 1 jan. 2021.

TIBBO, H. R.; HANK, C.; LEE, C. A. Challenges, curricula, and competencies: researcher and practitioner perspectives for informing the development of a digital curation curriculum. In: ARCHIVING 2008, Bern, 2008. *Final Program and Proceedings*. Springfield: Society for Imaging Science and Technology, 2008.

VILA NOVA SILVA, Susimery; GALINDO, Marcos. *Acesso livre: um olhar sobre a preservação digital no Brasil*. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/1269>.

NOTAS

- 1 *Between Past and future* é uma seleta de oito ensaios, escritos entre 1954 e 1968, que compartilham a ideia central de que os humanos vivem entre o passado e o futuro incerto. O homem deve pensar permanentemente para existir, mas deve aprender a pensar. Para Hannah Arendt, os humanos recorreram à tradição, mas estariam abandonando o respeito por essa tradição e cultura. Arendt tenta encontrar soluções para nos ajudar a pensar novamente, uma vez que a filosofia contemporânea não estaria ajudando a viver corretamente.
- 2 Esses princípios são há séculos objetos do interesse das civilizações. Em 1992, a UNESCO estabeleceu o Programa *Memória do Mundo*, iniciativa que surgiu da constatação de uma consciência crescente a respeito do precário estado de preservação e acesso ao patrimônio documental em várias partes do mundo. Ver: *Memory of the World Programme*, disponível em: <<https://en.unesco.org/programme/mow>>. Acesso em: 13 ago. 2020. Ver ainda: *Documentary Heritage: Recommendation Concerning the Preservation of, and Access to, Documentary Heritage Including in Digital Form*, disponível em: <https://en.unesco.org/sites/default/files/2015_mow_recommendation_implementation_guidelines_en.pdf>.
- 3 Sobre esse ciclo, ver: Higgins, 2008. Abordagem do Ciclo de vida da curadoria Digital, desenvolvido pelo Digital Curation Center (DCC), como forma de garantir a continuidade do objeto digital. A garantia da continuidade do ciclo de vida de materiais digitais é necessária para garantir gerenciamento. O Modelo de Ciclo de Vida de Curadoria do DCC foi desenvolvido como uma ferramenta genérica específica de curadoria que pode ser usada, em conjunto com os padrões relevantes, para planejar atividades em diferentes níveis na curadoria e preservação de recursos digitais. O DCC propôs o *The DCC Curation Lifecycle Model* como uma ferramenta de treinamento para criadores, curadores e usuários de dados; para organizar e planejar seus

- recursos; e para ajudar as organizações a identificar riscos para seus ativos digitais e planejar estratégias de gerenciamento para projetos bem-sucedidos de curadoria.
- 4 Aqui me refiro à noção que enxerga a Curadoria Digital como instância instrumental que preza pela gestão ativa e preservação de recursos digitais ao longo do seu completo ciclo de vida, para acesso e uso atual e futuro. Ver: Siebra; Borba; Miranda, 2016.
 - 5 Instituições de memória: “(...) instituições que organizam os registros culturais, intelectuais e memoriais dos povos, comunidades, instituições e indivíduos, e o patrimônio científico e cultural” (Dempsey, 2000). Veja mais sobre esse conceito em Galindo, 2015.
 - 6 “A Carta da UNESCO para a preservação do Patrimônio Digital. Um dos pilares de sustentação do programa Memory of the World da UNESCO tem sido a preservação da memória universal. Com a emergência da tecnologia da informação no universo da gestão do conhecimento registrado, a UNESCO passou a dedicar especial atenção a proteção do patrimônio cultural digital. O marco internacional deste novo direcionamento foi firmado em 2001, durante a 31ª Conferência Geral da UNESCO. Nesta ocasião os países signatários tomaram a decisão de promover uma recomendação universal sobre a preservação do patrimônio digital. Logo em seguida foi apresentado o esboço do que viria a ser a Charter on the Preservation of the Digital Heritage, adotada dois anos depois pela 32ª Conferência Geral da Unesco” (Galindo, 2014).
 - 7 Constituição Federal de 1988. Art. 216. “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Ver: BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado, 1988. Segundo Cunha Filho (2000): “A cultura é reflete costumes e tradições passados de geração em geração e caracterizadores do modo de vida de uma nação. A indicação a memória no corpo do artigo 216 da constituição, significa que a cultura não é dissociada dos acontecimentos anteriores vivenciados pela coletividade. Alguns princípios que permeiam o ordenamento jurídico pátrio acerca da cultura no Brasil: o pluralismo cultural; a participação popular; o suporte estatal e o respeito à memória coletiva”.
 - 8 Segundo Aldo Barreto, “estoques de conteúdos de informação” é o termo utilizado para qualificar “toda reunião de estruturas de informação. Estoques de informação representam, assim, um conjunto de itens de informação organizados (ou não), segundo critério técnico, dos instrumentos de gestão da informação e com conteúdo que seja de interesse de uma comunidade de receptores”. Ver: BARRETO, A. A. Os agregados de informação: memórias, esquecimento e estoques de informação. *DataGramaZero*, v. 1, n. 3, 2000. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/3777>>. Acesso em: 17 ago. 2020.
 - 9 “Prometeu”, que no idioma grego significa “antevisão”, aquele que vê por antecipação as coisas que ainda vão acontecer (Andrade; Galindo, 2019).
 - 10 Refiro-me às técnicas estatísticas baseadas em mineração de dados, modelagem preditiva e aprendizado de máquina que analisam fatos atuais e históricos para fazer previsões sobre eventos futuros ou desconhecidos.
 - 11 Em 2010, uma falha técnica danificou o sistema de armazenamento, causando a perda integral de cinco mil registros da Biblioteca de Teses e Dissertações da BDTD/UFPE. Em 2013, uma queda de energia danificou os servidores de armazenamento de dados da FUNDAJ, causando a perda de parte relevante do acervo digital do Núcleo de Digitalização. Sobre o caso da Biblioteca de Teses e Dissertações/UFPE, consultar Vila Nova; Pereira, 2012. Para uma descrição do caso da FUNDAJ, consultar Tavares, 2014, p. 128-130.
 - 12 Estudos realizados no âmbito do projeto “Preservação da memória digital: um panorama brasileiro”, iniciado em 2008, propunham desenvolver uma pesquisa de âmbito

nacional com vistas à construção de um mapa-diagnóstico das práticas laborativas de preservação digital nos Repositórios Institucionais desenvolvidos por instituições públicas de Ensino e Pesquisa. A pesquisa visa estudar o estado da arte da preservação de repositórios estratégicos de conhecimentos produzidos nativamente ou convertidos para meio digital, gerenciados por universidades e centros de pesquisa brasileiros.

- 13 “*Informatie is de enige grondstof die groeit in het gebruik*” Johan van Benthem. Texto usado em uma campanha outdoor da Universidade de Amsterdam em 1998. Ver: BENTHEM, J. van. *Exploring Logical Dynamics* (Studies in Logic Language and Information). CSLI Publications, Stanford, 1996.
- 14 A tradição helênica registrou em várias fontes antigas diferentes versões do mito, inclusive aquelas deixadas por autores gregos, como Hesíodo e Êsquilo. Nessas versões, Prometeu, celebre por sua inteligência, figura como defensor da humanidade. Com ajuda de seu irmão Epimeteu teria criado os homens com argila e água. Segundo o mito, Zeus temia que os humanos mortais ficassem tão poderosos quanto os próprios deuses (Beall, 1991).
- 15 Sobre esse tema, ver: GALINDO, Marcos; MALTA, Betty. A impermanência da memória. In: MANINI, Miriam Paula (Org.). *Audiovisual, Informação e Memória*. Brasília: Ed. UNB, no prelo.
- 16 “Penso, portanto, sou ou existo” se encaixa no contexto do debate do Discurso do método no momento em que o matemático lança dúvidas sobre a verdade das coisas.
- 17 Refiro-me aqui à cânone ou cânon, aquela matéria que foi considerada consensual. O termo caracteriza, frequentemente, um conjunto padrão de modelos ou regras de um determinado assunto. Aquela que, depois de socialmente sancionada por uma comunidade ampla de utilizadores, passa a existir dentro do universo formal como regra. Do grego *kanon*, termo derivado da palavra grega *κανόνας*, que designa uma vara utilizada como instrumento de medida.
- 18 Estudei mais demoradamente esse tema em *Tragédia da memória*, Galindo, 2005 e *Voo da crisálida*, Galindo, 2017.
- 19 Não me refiro aqui apenas às redes de alcance mundial mediadas pela tecnologia. Mesmo na antiguidade e na Idade Média, já existiam redes de alcance dilatado, denominadas no século XVII pelo cientista Robert Boyle como “Colégios invisíveis”. A expressão foi usada para definir uma teia de pesquisadores que “trabalham juntos, mas não estão fisicamente próximos, não trabalham na mesma instituição, podendo ter nacionalidades diferentes e falar línguas diversas. O que os une é o objeto da pesquisa”. Ver: MOREIRA, Walter. Os colégios virtuais e a nova configuração da comunicação científica. *Ci. Inf.* [online], v. 34, n. 1, p. 57-63, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So100-19652005000100007&lng=en&nrm=iso>.
- 20 Provérbio latino atribuído a Caio Titus em discurso no Senado Romano.
- 21 O texto de Maurice Halbwachs diz literalmente: “o único meio de preservar essas lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa, pois os escritos permanecem, enquanto as palavras e o pensamento morrem” (Halbwachs, 2003, p. 101).
- 22 Confira um importante debate sobre memória social em: DODEBEI, Vera, et al. Por que memória social? *Revista Morpheus*, v. 9, n. 15, 2016.
- 23 Na semiótica de Max Weber, somos seres culturais suspensos em teias de significância. Essa noção foi usada por Clifford Geertz para descrever o homem como animal social “amarado a teia de significados que ele mesmo teceu” (Geertz, 1978, p. 15).
- 24 As Recomendações para elaboração de política de preservação digital do Arquivo Nacional contém: “atribuições e responsabilidades dos custodiadores (produtor e preservador); informar os princípios que nortearão as estratégias de preservação; garantir a preservação de documentos arquivísticos digitais autênticos pelo tempo que for necessário;

tornar público o compromisso institucional com a preservação de seus arquivos; promover a preservação como processo fundamental durante todo o ciclo de vida dos documentos arquivísticos digitais”. Ver: Arquivo Nacional, 2019.

- 25 O Plano Nacional de Cultura (PNC) é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias, ações e metas que orientam o poder público na formulação de políticas culturais. Previsto no artigo 215 da Constituição Federal, o Plano foi criado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Seu objetivo é orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- 26 Disponível em: <<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/patrimonio-cultural-brasileiro>>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- 27 O antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, na 29ª reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em 1977, diz: “Em consequência, a crise educacional do Brasil, da qual tanto se fala, não é uma crise, é um programa. Um programa em curso, cujos frutos, amanhã, falarão por si mesmos” (Ribeiro, 1986, p. 20). Bodart diz:
- “Olhando desalentadamente, podemos achar que os governos brasileiros vieram cometendo erros grossos em matéria de Educação Superior. Na verdade, foram acertos que não tiveram como objetivo ampliar a qualidade do ensino superior brasileiro, mas dar sustentação a projetos de poder. Isso não era mera casualidade ou intempestividade de crises econômicas ou estruturais, que vez por outra acometem os países, era algo estrategicamente calculado”. Ver em: BODART, Cristiano das Neves. A crise da Educação no Brasil não é crise, é projeto; já dizia Darcy. *Café com Sociologia*, 11 dez. 2017. Disponível em: <<https://cafecomsociologia.com/crise-da-educacao-no-brasil-nao-e-crise-e-proje-to-ja-dizia-darcy/>>. Acesso em: 11 ago. 2020.
- 28 Tratamos mais detidamente desse tema em: GALINDO, Marcos. Tragédia da Memória. *Massangana*, Recife, v. 2, n.1, p. 57-62, 2005. Ver também: GALINDO, Marcos. O voo da crisálida. In: VECHIATO, Fernando et al. (Org.). *Repositórios digitais: teoria e prática*. Curitiba: EDUTFPR, 2017. 271 p. E ainda: GALINDO, Marcos. O Dilemma do Pharmacon. *Ciência da Informação*, v. 41, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1350>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- 29 Refiro-me aqui à teoria sobre a origem do Estado defendida pelo filósofo inglês Thomas Hobbes.

O planejamento da preservação digital

RESUMO

As declarações da preservação da produção intelectual das instituições devem incluir o estabelecimento de políticas e planos de preservação digital que sigam os seguintes princípios norteadores básicos: focalizar nas ações de redução de riscos, proteger as versões arquiváveis, conhecer os componentes desses objetos, reconhecer algum tipo de perda como inevitável e estabelecer um ciclo de planejamento e manutenção dos serviços de informação. Esse planejamento engloba políticas de avaliação de acervos digitais, uma abordagem descritiva e detalhada dos conteúdos, avaliações das suas vulnerabilidades física e lógica, negociação e contratos e recrutamento de pessoal devidamente qualificado. Examinamos essa regulamentação expressa nos planos de preservação digital que resultam no estabelecimento de serviços e na aplicação de metodologias apropriadas para a gestão contínua dos acervos digitais.

PALAVRAS-CHAVE: Preservação Digital. Objetos Digitais. Tecnologias Digitais. Gestão da Preservação Digital. Planos e Políticas de Preservação Digital.

MIGUEL ÁNGEL MÁRDERO ARELLANO

Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT)
Coordenador da Rede Brasileira de Serviços de Preservação Digital (CARINIANA)
Distrito Federal, Brasil
ORCID: 0000-0001-5306-919X
miguel@ibict.br

O MUNDO DOS OBJETOS DIGITAIS

A tecnologia criada pelos seres humanos e a descoberta das suas infinitas oportunidades têm produzido mudanças nas diferentes áreas da vida em sociedade. Todos os grupos humanos adotam tecnologias para prolongar a prática de crenças e tradições e os objetos produzidos podem também causar mudanças nessas práticas. Com os objetos digitais os efeitos têm sido exponenciais, além da sua onipresença em ambientes de trabalho eles afetam também as relações pessoais. Numa primeira impressão, o que faz esses objetos serem tão especiais é que eles podem ser adaptados às atividades de todas as áreas da produção, tomando diferentes formatos e sendo melhorados a cada nova atualização para atender as constantes demandas das suas comunidades de usuários.

Uma das vantagens dos documentos digitais é poder ser mais do que representações de documentos reais, o que ressalta sua importância na facilitação do acesso à informação, deixando evidente que nesses objetos não consta apenas registros, mas, recursos de formatação, de migração e de outros dados que os identificam. As especificidades do objeto digital vão além do software original, do sistema operacional, do suporte físico e do registro das mudanças no seu uso; eles levam associados direitos e atributos de autenticidade que permitirão a sua identificação e uso no futuro. Os artefatos digitais que permitirão a identificação dessas

características começam a surgir como produto da necessidade de preservar o significado e a usabilidade da informação codificada nesses objetos.

Os arquivos digitais, por serem objetos de informação, de qualquer tipo ou formato, excedem em muito a nossa capacidade de armazená-los e de preservá-los. Seu conteúdo é registrado em suportes e em símbolos (dígitos binários) cuja leitura e compreensão requerem um computador ou tecnologia similar (International Council on Archive, 1997, p. 55). As estratégias de preservação desses objetos são sempre questionadas pela obsolescência da tecnologia. A execução de estratégias operacionais está condicionada aos conhecimentos do alcance das tecnologias e às limitações orçamentárias nas instituições do momento. Por tais motivos, existe a imperiosa necessidade de planejamento da preservação digital.

Somos testemunhas da perda da informação digital devido a vários motivos, alguns já mencionados por organizações internacionais, como a UNESCO (2003), que vem apontando para o valor subestimado da informação digital dentro das instituições, visto que algumas delas desconhecem a existência de sistemas legais que oficializam as práticas de custódia de acervos digitais. Para Schellenberg (2005), a guarda permanente dos documentos digitais é responsabilidade das organizações que os criaram ou por instituições arquivísticas custodiadoras.

Seja qual forem as formas como estiverem organizados os acervos digitais dentro da instituição, eles devem seguir critérios sólidos e documentados na estrutura organizacional. Para documentar o seu compromisso com a usabilidade a longo prazo, a sua autenticidade e a acessibilidade de seus acervos digitais, as instituições devem implementar políticas e planos de preservação digital, pois sem eles seus serviços de informação digital estarão em perigo. Nesse sentido, as políticas e os planos são ferramentas indispensáveis para a preservação do patrimônio digital. Eles contribuem na identificação dos processos adotados e dos seus responsáveis e abordam o tipo de conteúdo, o financiamento dos projetos e a sua avaliação, seja por auditoria ou certificação por órgão externo. Considerando sempre a mudança tecnológica como perspectiva permanente na reelaboração de planos de preservação digital.

Já em 2006 o Center for Research Libraries (CRL) e a National Archives and Records Administration (NARA) publicaram o documento Audit Checklist for Certifying Digital Repositories, e no ano seguinte o CRL lança o Trustworthy Repositories Audit & Certification: Criteria and Checklist (TRAC), demonstrando nesses dois documentos que as auditorias identificam realmente os pontos fortes e fracos nos programas de preservação digital, e como eles podem ajudar a definir planos de desenvolvimento que gradativamente cumpram com o conjunto de critérios definidos para os repositórios digitais

confiáveis (McGovern, 2007). Desde então, as metodologias de auditoria e certificação de sistemas de preservação digital vêm definindo conjuntos de políticas gerenciais que são organizadas pelas instituições como critérios de preservação digital, que reúnem as funções dos repositórios, os processos e procedimentos, a comunidade alvo, a usabilidade da informação e a infraestrutura tecnológica (RLG/NARA, 2006).

O planejamento de preservação envolve a avaliação das soluções disponíveis em relação a critérios claramente definidos e mensuráveis para chegar a um plano de ação concreto com base nesses resultados da avaliação. A National Digital Stewardship Alliance (NDSA) classifica áreas funcionais em níveis que são um conjunto hierárquico de recomendações sobre o que as organizações podem fazer para criar ou aprimorar suas atividades de preservação digital. Porém, o que é recomendado pela NDSA é que a instituição “tenha um plano e execute ações para abordar a obsolescência do armazenamento do hardware, software e mídia” (Kusmann et al., 2020, p. 6).

A necessidade de poder preservar o significado e a usabilidade da informação codificada em objetos digitais nos obriga a centrar nossas atividades não apenas em manter *bits*, mas em processos de tradução e compilação que permitam superar a degradação física do suporte. Como representações de documentos reais, os documentos digitais devem enfatizar o acesso e possuir características

que vão além da própria informação. São elementos que ajudam na verificação da autenticidade e sobre como eles serão identificados e usados no futuro. Em muitos casos, conseguir preservar um único objeto digital significa preservar muitos objetos digitais. As tarefas de preservação desses objetos incluem ações direcionadas à mídia digital, aos seus riscos, ao seu volume e à sua recuperação, assim como à sua interpretação e obsolescência. Mas o mecanismo que garante uma eficaz distribuição de recursos para todas essas atividades é a formulação da política e dos planos de preservação digital. Eles são o reconhecimento, por parte dos gestores, dos benefícios e dos reais riscos de não aplicar processos de seleção de material digital criteriosos e de não incentivar o acesso público a esses materiais.

São os gestores dos acervos digitais quem definem quais ferramentas proverão uma implementação razoável de técnicas de preservação digital nas bibliotecas e arquivos. Já em 1997 Hedstrom falava que esses gestores estão frente a uma “bomba relógio [...] enquanto tecnologias de armazenamento abundam as técnicas de preservação em longo prazo não acompanham essa evolução” (Hedstrom, 1997, p. 2). É conhecido o fato de que os acervos digitais do início da Internet estão inacessíveis por causa da versão do software utilizado, e por não haver versões atuais compatíveis. Nas últimas duas décadas, a busca por soluções de código aberto que permitiriam o trabalho conjunto e a criação

de padrões internacionais continua enfrentando a carência de recursos humanos capacitados dentro das instituições, que dialoguem com os produtores dos softwares livres e comerciais na transparência das configurações das versões das ferramentas e na negociação dos seus custos.

A nova etapa da produção de soluções tecnológicas de preservação digital, que focaliza estruturas centralizadas de ferramentas no fluxo interno da gestão da informação digital, traz como ingrediente a inovação e uma evolução da área que deve ser considerada no planejamento das atividades de preservação de longo prazo. Essa é uma parte fundamental do fluxo interno da gestão da informação digital, que já era mencionada nas primeiras definições da preservação digital. Os autores inseriam nessa área as ações relacionadas com “o planejamento, alocação de recursos e aplicação de métodos e tecnologias para assegurar que a informação digital de valor contínuo permaneça acessível e utilizável” e colocavam como sendo responsabilidade das organizações “alocar recursos e aplicar métodos e tecnologias para garantir a preservação de seus arquivos” (Hedstrom, 1997, p. 190). Essa característica foi se concretizando nos anos seguintes como um imperativo para a garantia do acesso contínuo e confiável aos objetos digitais autênticos, englobando “atividades técnicas, questões estratégicas e organizacionais que implicam a sobrevivência e o gerenciamento de material digital” (Pennock, 2006, p. 5).

Ainda hoje, instituições de ensino e pesquisa de vários países têm manifestado suas reservas em relação às implicações organizacionais e econômicas desse tipo de preservação de acervos digitais de longo prazo, que vai além das cópias de segurança, da redundância de sistemas de acesso ou da replicação de *bytes*. Esses não são elementos suficientes para oferecer uma proteção a longo prazo. A preservação digital se estende para fora das instituições, definindo em planos e programas o uso de ferramentas agregadoras, organizando comunidades de usuários de recursos digitais e incentivando o aumento do material disponibilizado na Internet.

AS POLÍTICAS E O PLANEJAMENTO DA PRESERVAÇÃO DIGITAL

Para Levoie e Dempsey (2004), a preservação digital pode ser concebida como um sistema em vários níveis. No primeiro, estariam o hardware, o software e a infraestrutura que dá apoio ao armazenamento e distribuição do conteúdo digital. No próximo nível, estariam incluídos os serviços mais especializados para o gerenciamento do conteúdo arquivado no sistema, incluindo a criação de metadados, validação da autenticação e integridade dos materiais. A criação de indicadores, por sua vez, é implementada no seguinte nível, incluindo o monitoramento do ambiente da preservação para acompanhar o

impacto das mudanças na habilidade de acessar e usar esses conteúdos, assim como facilitar os processos de migração e emulação. O último nível incluiria os serviços relacionados com a busca, a navegação, as solicitações de acesso, as permissões e a disseminação seletiva.

Nessa perspectiva, acompanhando o modelo de referência Open Archival Information System (OAIS), os sistemas de preservação seriam o resultado da combinação de aspectos técnicos, como a capacidade de armazenamento, as funções de inserção e as coleções de metadados, em estratégias centralizadas e distribuídas, cada uma delas especializada em um segmento do processo (Levoie, 2014). Na maioria das instituições, os responsáveis pelos sistemas de informação não conseguem dar suporte a um sistema de preservação digital de longo prazo para cada acervo patrimonial, eles devem levar em consideração a necessidade de construção de uma infraestrutura dentro da instituição ou de várias organizações, ou a contratação de serviços de terceiros.

O gerenciamento de um planejamento a longo prazo deve definir as estratégias de preservação, especificando as condições de cada objeto digital armazenado e a escolha da melhor estratégia para cada tipo de documento digital. Um exemplo disso é verificar regularmente se o conteúdo foi corrompido ou perdido e executar a correção de metadados descritivos inexatos. O planejamento dos custos

também minimiza os riscos de perda através de um gerenciamento contínuo e predefinido, sendo necessária a definição explícita dos períodos de retenção para os diferentes tipos de conteúdos digitais. O conteúdo criado durante a realização de um projeto, mesmo sendo financiado, não justifica a sua retenção a longo prazo.

O planejamento seria, então, um processo que se inicia na identificação das coleções digitais que devem ser mantidas e dos seus períodos de retenção que foram considerados na política de preservação de longo prazo da instituição. Algumas coleções institucionais podem ter um ciclo de vida mais curto para as quais deve ser estabelecido um tempo de retenção dentro do plano de preservação. A segunda etapa seria a elaboração de um plano de sustentabilidade, usabilidade e acessibilidade de longo prazo de coleções que estão em risco; e a última etapa seria a identificação da comunidade designada ou de usuários dessas coleções, que requerem manutenção contínua e que devem ser preservadas a longo prazo.

Tanto os procedimentos do plano quanto os responsáveis pelas ações de manutenção da preservação dos conteúdos devem ser documentados, assim como seu fluxo em ambientes automatizados. Nos casos em que os encarregados pela manutenção não possuam o conhecimento necessário nem o domínio das ferramentas para manter o conteúdo intelectual dos acervos, uma

equipe multidisciplinar atuante no setor de preservação possibilitaria a solução de problemas de gestão administrativa e funcional. Esse é um dos motivos pelos quais as decisões a serem tomadas durante o planejamento devem ser documentadas em uma política institucional de informação que inclua questões relacionadas com a perpetuação dos registros digitais.

Na atual gestão da informação digital, os repositórios institucionais têm se tornado ferramentas vitais e componentes-chave na viabilização da preservação de acervos a longo prazo. Os repositórios para preservação de objetos digitais estão sendo apresentados como aqueles que estariam localizados em instituições confiáveis e capazes de armazenar, migrar e dar acesso a coleções digitais. Esse tipo de repositórios integra ferramentas de preservação digital, ou aquelas que sejam equivalentes nessa funcionalidade. Em 2002, a Online Computer Library Center (OCLC) e o Research Libraries Group (RLG) recomendavam que os repositórios digitais aderissem a práticas de negócios corretas e possuírem planos economicamente sustentáveis (OCLC/RLG, 2002). Isso envolveria desde a identificação e caracterização da informação digital produzida pela organização, sua obsolescência e possível perda até a definição das responsabilidades relativas à execução desses procedimentos dentro da organização. Essas ações devem ser inseridas nas discussões internas institucionais entre gestores e

profissionais, e não consistem em ações isoladas, que não conseguem dar visibilidade às demandas e objetivos comuns a médio e longo prazo, mas em ações coletivas, que ao serem implementadas de modo colaborativo fortalecem as ações dos governos no âmbito das políticas públicas (Cavalcante, 2007).

Uma política institucional é estabelecida por meio de portarias, resoluções e demais instrumentos legais, o que compromete a instituição e a comunidade universitária com relação aos direitos e deveres de ambas as partes. A política de preservação digital é uma política diferenciada que estabelece os critérios técnicos adotados para salvaguardar os conteúdos depositados. Essa política define preocupações abstratas e de alto nível, provendo uma estrutura para um planejamento concreto (Pavão; Caregnato; Rocha, 2016). No caso das instituições arquivísticas, para desenvolver políticas e estratégias adequadas, aplicáveis aos níveis organizacional, setorial, nacional, internacional e supranacional, a instituição deve consultar o Arcabouço de Políticas do InterPARES2 (InterPARES2, 2006).

As políticas de preservação digital podem ser interpretadas como planos de contingenciamento, porque elas são instrumentos documentais, orientações legais elaboradas para cenários de riscos específicos e que auxiliam no planejamento da resposta, tais como, recursos necessários, tarefas e responsáveis (Silva Junior; Mota, 2014). São inúmeros os fatores e agentes que tipificam

ameaças causadoras de danos digitais. Para prevenir, preparar, responder e recuperar repositórios digitais se faz necessário um plano de contingência ou documento que descreve as políticas e procedimentos para enfrentar os possíveis riscos (Frank; Yakel, 2013). A preservação digital tem a ver com monitoramento permanente de risco, com a mensuração de risco e com prevenção de perdas.

Os responsáveis pelo desenvolvimento das políticas e planos de preservação precisam saber quais características devem ser especificadas e validadas de forma confiável. A política autorizada deve ser acompanhada de um plano estratégico de preservação de acervos digitais. Ela seria, segundo a norma ISSO 16363, uma declaração escrita promulgada por uma instituição que descreve a abordagem a ser considerada para a preservação dos objetos armazenados. Entre os aspectos contidos na política, estariam os que envolvem questões legais, organizacionais, humanas e tecnológicas, de modo a garantir a autenticidade dos documentos digitais e o sigilo da informação, bem como a proteção contra perdas, acidentes e intervenções não autorizadas.

O plano de preservação digital tem seu alicerce nos aspectos técnicos que devem ser desenvolvidos e postos em prática na gestão quotidiana dos acervos digitais. O empenho e apoio da instituição são necessários para desenvolver a política de preservação em sua totalidade, para que dessa forma possa ser garantido o acesso à informação, à cultura e ao patrimônio de uma instituição.

OS PLANOS ESTRATÉGICOS DE PRESERVAÇÃO DIGITAL

A produção de planos de preservação digital tem como objetivo a edição de um documento estratégico que contenha políticas, procedimentos e práticas/atividades para a constituição de uma estrutura técnica e organizacional que permita preservar e gerir de forma continuada os objetos digitais e mantê-los utilizáveis, do ponto de vista administrativo e eventualmente patrimonial durante o período de tempo considerado necessário.

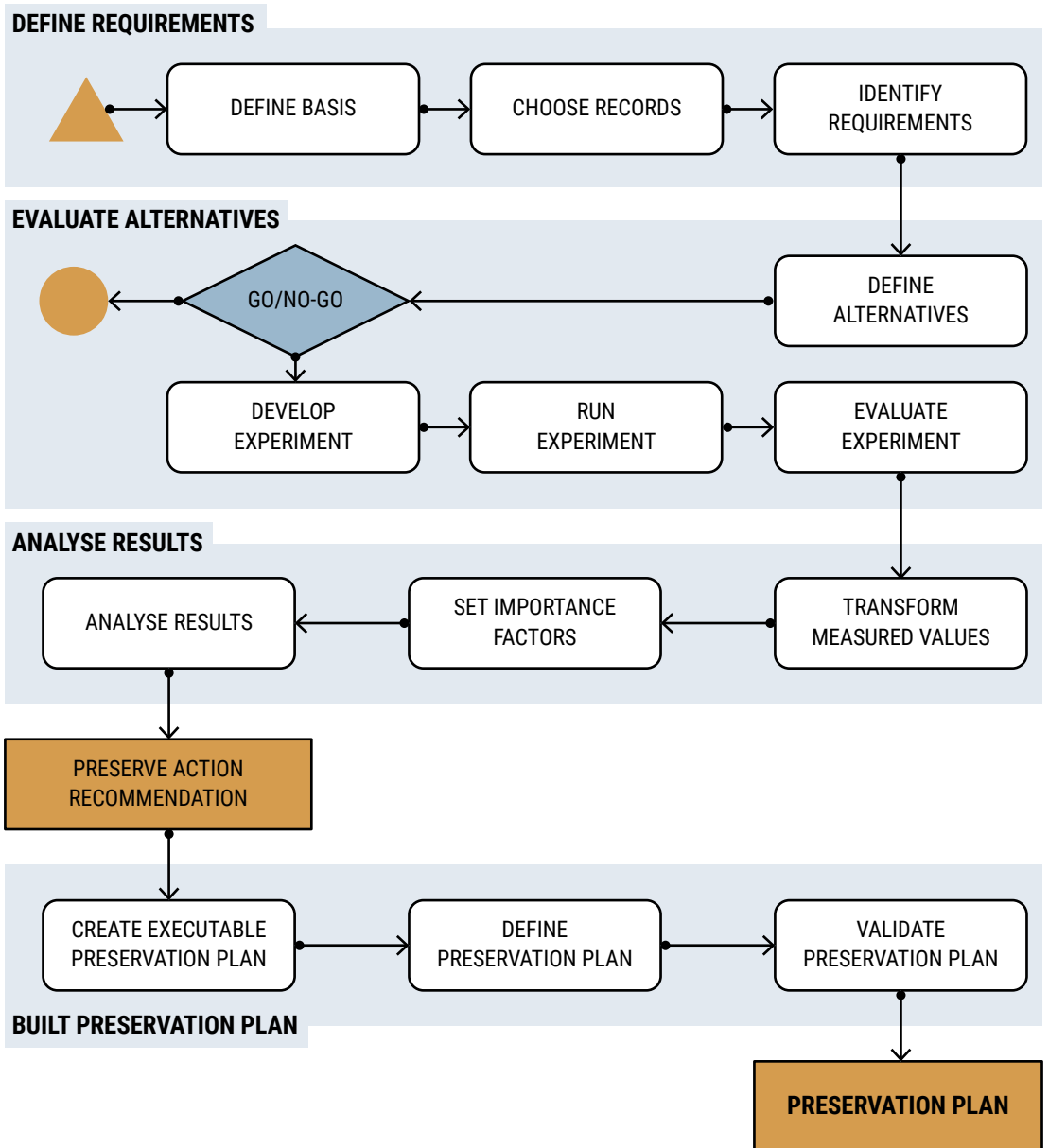
A relação entre a política e os planos de preservação digital pode ser exemplificada no caso dos repositórios digitais que informam ter na sua missão geral a preocupação com a preservação digital, mas não ficam expostos os seus planos estratégicos com metas e objetivos que definem como esse aspecto da missão será atingido. Uma política de preservação de repositórios digitais deve declarar a gama de abordagens que o repositório irá empregar para garantir a preservação e como será implementado seu plano estratégico, traduzido nos serviços que o repositório realiza. Como um modelo abstrato, a política se traduz em vários documentos ou planos para diferentes tipos de documentos e comunidades.

Em termos gerais, existem duas abordagens para o planejamento da preservação. Uma é fornecida em alguns sistemas de preservação digital que simplificam e reduzem o número de formatos

de arquivo armazenados e, portanto, limitam o número de ferramentas de preservação necessárias com base nas recomendações aceitas. Outra abordagem, mais completa, flexível e possivelmente complexa, é apoiada pelo projeto PLANETS (Farquhar; Hocks-Yu, 2007), que permite decisões sobre ações de preservação para combinar a análise das características de diferentes formatos de arquivo com requisitos locais específicos, como custos e recursos. O fluxo de trabalho do planejamento da preservação recomendado pelo projeto PLANETS (Figura 1) envolve a avaliação das soluções disponíveis em relação a critérios claramente definidos e mensuráveis e a obtenção de um plano de ação concreto com base nos resultados da avaliação. É importante perceber que esse é um processo estático, que deve ser realizado no início de qualquer projeto (junto com a análise de risco), e também reativo, conforme os riscos que surgem durante o próprio projeto.

O projeto PLANETS (Preservation and Long-term Access through Networked Services), financiado pela União Europeia (<<http://www.planets-project.eu/>>), foi desenvolvido entre 2006 e 2010 com o objetivo de ajudar às organizações a aprimorem o processo de tomada de decisão relacionado à preservação, garantir o acesso de longo prazo ao seu conteúdo digital e controlar os custos das ações de conservação por meio de automação progressiva e infraestrutura escalonável. O projeto produziu serviços de planejamento da preservação que permitem às

FIGURA 1 | Fluxo de trabalho do planejamento da preservação digital (Becker et al., 2009)
 FONTE: BECKER ET AL., 2009



organizações definir, avaliar e realizar a preservação, além de executar um campo de testes para fornecer evidências consistentes e coerentes para a avaliação objetiva de diferentes protocolos e planos de preservação. A disseminação do projeto permitiu o registro da adoção das recomendações entre a comunidade de bibliotecas e arquivos em vários países.

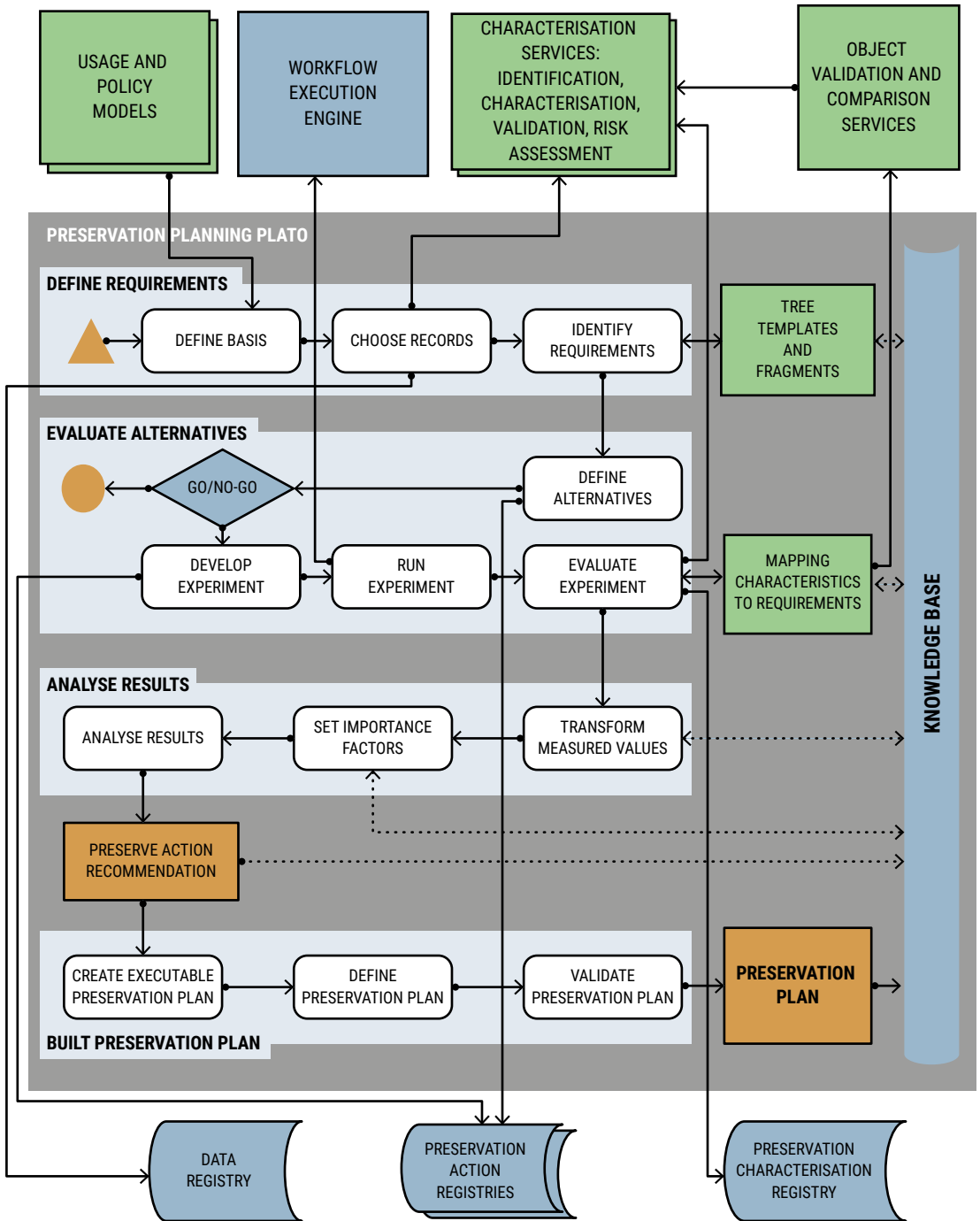
No planejamento sugerido pelo projeto PLANETS, a forma mais eficaz de preservação do formato de um arquivo é feita de forma reativa. Isso implica que a análise de risco é um processo constante que identifica casos específicos em que pode ser necessário construir um plano de contingenciamento. Com ele, é evitado o risco de um plano de preservação ficar desatualizado em um estágio posterior, podendo causar um problema maior. O subfluxo de planejamento de preservação na política de preservação de repositórios digitais pode ser melhorado com o uso de ferramentas de planejamento de preservação como o PLATO, que reúne a política e o plano para fornecer uma solução de preservação totalmente confiável (Strodl et al., 2007).

PLATO é a ferramenta de planejamento de preservação desenvolvida dentro do projeto PLANETS. Disponível em uma versão de código aberto, tem o objetivo de fornecer uma abordagem sistemática para avaliar alternativas potenciais para ações de preservação e construir planos de preservação totalmente definidos e responsáveis, mantendo o

conteúdo digital vivo ao longo do tempo. O método segue uma variação da análise de utilidade para apoiar procedimentos de tomada de decisão multicritério no planejamento da preservação digital (Kulovits et al., 2008). O procedimento de seleção leva a decisões bem documentadas e transparentes (Figura 2).

A ferramenta PLATO define três estágios principais no fluxo de trabalho de planejamento da preservação. O primeiro consiste na definição de requisitos/critérios de avaliação posteriores; isso envolve curadores e especialistas e gestores. Os requisitos são especificados de forma quantificável, começando com objetivos de alto nível e dividindo-os em critérios mensuráveis, criando assim uma árvore de avaliação de objetivos. O estágio de requisitos também é usado para especificar as características significativas e os requisitos de sustentabilidade que qualquer plano deve cumprir. O segundo estágio é a avaliação de estratégias potenciais, em que é escolhida uma série de ferramentas que atendem aos requisitos descritos. Cada arquivo no conjunto de teste é migrado e cada arquivo migrado com sucesso é armazenado para avaliação. Já no terceiro estágio, é realizada a análise dos resultados das migrações em relação aos requisitos. Como os requisitos são ponderados, isso permite que o planejador produza uma recomendação bem informada para uma solução de preservação.

FIGURA 2 | O ambiente do planejamento da preservação no PLATO (Becker et al., 2008)
 FONTE: BECKER ET AL., 2008



O projeto PLANETS demonstrou que os planos de preparação para preservação nas instituições precisam de um roteiro incremental para melhorar a embalagem de curadoria e a preservação ao longo do tempo, fazendo deles processos planejados e com controle de qualidade. Como um serviço de planejamento de preservação, o PLATO determina qual fluxo de trabalho de ação de preservação melhor preserva as características significativas de um conjunto de objetos de amostra e emite uma recomendação de ação.

Registros de identificação de formato digital, como o PRONOM (Brody et al., 2008), e de teste de conversão, como o PLANETS, são componentes importantes em uma infraestrutura de planejamento de preservação baseada em serviço global. Esses serviços devem ser suportados, por sua vez, por políticas de formatos digitais preserváveis que possam ser facilmente integradas em sistemas operacionais de curadoria digital. Um plano estratégico de preservação pode conter um requisito de que o repositório cumpra os atuais padrões de preservação digital, enquanto uma política de preservação digital exige que o repositório “monitore os padrões de preservação atuais e garanta a conformidade do repositório com esses padrões”. Também pode ficar determinado que o repositório tenha no plano estratégico ações para manutenção da legibilidade dos objetos digitais e na política informações sobre o nível esperado de

compreensibilidade pela Comunidade Designada do repositório para cada Pacote de Disseminação de Informação (DIP).

O FUTURO DOS PLANOS DE PRESERVAÇÃO DE OBJETOS DIGITAIS

Os planos são a parte concreta e específica que define as ações de preservação realizáveis pela instituição responsável pela salvaguarda dos bens patrimoniais (Cavalcante, 2007). Neles está o compromisso de gestores e agências de financiamento de uma instituição de preservar a longo prazo sua produção digital. As instituições tradicionalmente comprometidas com a preservação da herança cultural e da história têm empreendido esforços para documentar aspectos culturais relevantes de um determinado período ou evento, alguns com financiamento de governos locais. Nos Estados Unidos, a Library of Congress (LC) realizou um dos primeiros projetos nacionais (American Memory) que atraíram o financiamento da iniciativa privada, mas o interesse da LC pelo crescente número de objetos digitais só começou no ano de 2000, com a iniciativa chamada National Digital Information Infrastructure Program (NDIIP) (Friedlander, 2002). A NDIIP, como uma arquitetura nacional para a preservação de material digital, atua por meio de uma rede de parceiros formada por bibliotecas,

editoras, agências federais e do setor privado. O plano estratégico inicial, aprovado com orçamento de US\$ 25 milhões, contou com parcerias entre empresas e comunidades nacionais e internacionais nas áreas de editoração, tecnologias e direitos autorais. Dez anos depois, o financiamento federal e as contribuições particulares chegaram a US\$ 100 milhões. Nos seus objetivos estratégicos até 2020, o Programa continua incentivando a responsabilidade compartilhada pelo conteúdo digital e busca soluções nacionais para:

- coleta, seleção e organização contínuas dos materiais culturais historicamente mais significativos e de importantes recursos de informação, independentemente dos formatos em evolução;
- armazenamento, preservação e autenticidade de longo prazo dessas coleções;
- acesso persistente e protegido por direitos do público ao patrimônio digital do povo americano.

Para responder a esse mandato do NDIIPP, a Library of Congress embarcou no planejamento por meio de quatro atividades principais: a consulta às partes interessadas, a pesquisa, o planejamento de cenário e a definição de componentes da preservação digital (Library of Congress, 2011).

A experiência da NDPII mostrou que, ao implantar um programa de preservação digital numa instituição

de grande porte, deve-se levar em consideração a preservação digital como parte de um plano estratégico geral, em vez de colocá-la como uma iniciativa especial. Dentro desse contexto, os custos com a preservação digital devem ser matidos sob controle, para garantir que o dinheiro não está sendo gasto sem a devida avaliação da importância dos acervos digitais para cada instituição.

As abordagens de planejamento de preservação digital confluem para uma atividade sistêmica e contínua de gestão, que reforça a definição de requisitos e formas de padronização e avaliação, tendo como base um ambiente confiável para realização dos processos, apoiados por ferramentas de software integradas para análise e tratamento dos arquivos. Atualmente, estratégias de preservação digital são moldadas pelos requisitos e restrições dos repositórios institucionais que procuram soluções e métodos acessíveis e práticos. Com a aplicação dos requisitos recomendados nos planos estratégicos, os repositórios precisarão de ferramentas mais robustas e flexíveis para garantir a preservação dos seus objetos digitais, além de enfrentar os problemas da falta de investimento em recursos humanos e financeiros. No Brasil, é clara a ausência da identificação das responsabilidades necessárias para a realização das atividades de preservação digital por parte das equipes que administram os repositórios institucionais e as bibliotecas digitais. Os danos intelectual, cultural e

social que decorrem da falha na aplicação de uma tecnologia de preservação digital sem um planejamento estratégico podem gerar a perda de informações patrimoniais inestimáveis.

Até há pouco tempo, o planejamento da preservação era basicamente um processo manual, com a avaliação de soluções disponíveis para um acervo digital específico. Projetos como o PLANETS vêm provendo a arquitetura básica e as ferramentas necessárias à tomada de decisão. Baseadas em abordagens orientadas à preservação digital distribuída, essas metodologias de planejamento permitirão que todas as ações de preservação sejam registradas e reusadas como guias para outras instituições.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Christoph et al. Plato: a service oriented decision support system for preservation planning. In: *ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries*. Pittsburgh, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1145/1378889.1378954>>. Acesso em: 12 jul. 2020.
- BECKER, Christoph. et al. Systematic planning for digital preservation: evaluating potential strategies and building preservation plans. *Int J Digit Libr*, v. 10, p. 133-157, 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/s00799-009-0057-1>>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- BRODY, T. et al. PRONOM-ROAR: adding format profiles to a repository registry to inform preservation services. *The International Journal of Digital Curation*, v. 2, n. 2, p. 3-19, 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/39995890_PRONOM-ROAR_Adding_Format_Profiles_to_a_Repository_Registry_to_Inform_Preservation_Services>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- CAVALCANTE, Lídia Eugenia. Patrimônio digital e informação: política, cultura e diversidade. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*,

- Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 152-170, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2007v-12n23p152>>. Acesso em: 14 ago. 2020.
- FARQUHAR, A.; HOCKX-YU, H. Planets: integrated services for digital preservation. *Int. Journal of Digital Curation*, v. 2, n. 2, p. 88-99, 2007. Disponível em: <<http://www.ijdc.net/index.php/ijdc/article/viewFile/45/31>>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- FERNANDEZ, T. Ferreras. *Preservación digital em repositórios institucionales GREDOS*. Dissertação (Mestrado em Sistemas de Informação Digitais) – Facultad de Traducción y Documentación, Universidade de Salamanca, 2010.
- FRANK, Rebecca D.; YAKEL, Elizabeth. Disaster planning for digital repositories. *Proceedings of the american society for information science and technology*, v. 50, n. 1, p. 1-10, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2027.42/106841>>. Acesso em: 9 jul. 2020.
- FRIEDLANDER, A. The national information infrastructure preservation program: expectations, realities, choices and progress to date. *D-Lib Magazine*, v. 8, n. 3, 2002. Disponível em: <<http://www.dlib.org/dlib/april02/friedlander/04friedlander.html>>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- HEDSTROM, Margaret. Digital preservation: a time bomb for digital libraries. *Computers and the humanities*, v. 31, n. 3, p. 189-202, 1997. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/30843346_Digital_Preservation_A_Time_Bomb_for_Digital_Libraries>. Acesso em: 11 jul. 2020.
- INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES; COMMITTEE ON ELECTRONIC RECORDS. *Guide for managing electronic records from an archival perspective*. Paris, 1997. Disponível em: <http://www.ica.org/biblio/guide_eng.rtf>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- INTERPARES 2 PROJECT. A preservação de documentos arquivísticos digitais: diretrizes para organizações. Tradução: Arquivo Nacional e Câmara dos Deputados. *Diretrizes do Preservador*. Vancouver, 2006. Disponível em: <http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_preserver_guidelines_booklet--portuguese.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2020.
- ISO 16363. *Space Data And Information Systems: Audit and certification of trustworthy digital repositories*. 1. ed. Geneva: CCSDS Secretariat, 2012.
- KULOVITS, Hannes et al. Plato: a preservation planning tool. In: ACM/IEEE-CS joint conference on Digital libraries, 8. *Proceedings...*

- p. 428, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1145/1378889.1378975>>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- KUSSMANN, C. et al. 2019 *LOP implementation guide and definitions*. 2020. Disponível em: <<http://osf.io/nt8u9>>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- LEVOIE, B. The open archival information system (OAIS) reference model: introductory guide (2nd edition). *DPC Technology Watch Report*, v. 14, n. 2, 2014. Disponível em: <<https://www.dpconline.org/docs/technology-watch-reports/1359-dpctw14-02/file>>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- LAVOIE, B.; DEMPSEY, L. Thirteen ways of looking at...digital preservation. *D-Lib Magazine*, v. 10, n. 7/8, 2004. Disponível em: <<http://www.dlib.org/dlib/july04/lavoie/o7lavoie.html>>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- LIBRARY OF CONGRESS. *Preserving our digital heritage: the national digital information infrastructure and preservation program 2010 report*. 2011. Disponível em: <http://www.digitalpreservation.gov/multimedia/documents/NDIIPP2010Report_Post.pdf>. Acesso em: 10 maio 2020.
- MCGOVERN, N. Y. A digital decade: where have we been and where are we going in digital preservation? *RLG DigiNews*, v. 11, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://digitalarchive.oclc.org/da/ViewObject.jsp?objid=0000070519&reqid=8514>>. Acesso em: 8 ago. 2020.
- OCCLC/RLG. *Trusted digital repositories*. 2002. Disponível em: <<http://www.oclc.org/programs/ourwork/past/trustedrep/repositories.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- PAVÃO, C. G.; CAREGNATO, S. E.; ROCHA, R. P. da. Implementação da preservação digital em repositórios: conhecimento e práticas. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, v. 14, n. 3, p. 407-425, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/rdbci.v14i3.8646326>>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- PENNOCK, Maureen. Digital curation and the management of digital library cultural heritage resources. *Local Studies Librarian*, v. 25, n. 2, p. 3-7, 2006. Disponível em: <http://www.ukoln.ac.uk/ukoln/staff/m.pennock/publications/docs/lsl-curation_mep.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2020.
- RLG/NARA Task force on digital repository certification. *Audit checklist for certifying digital repositories*. 2006. Disponível em: <<http://www.rlg.org/en/pdfs/rlgnara-repositories-checklist.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- SHELLENBERG, Theodore R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

- SILVA JÚNIOR, Laerte Pereira da; MOTA, Valéria Gameleira da. Políticas de preservação digital no Brasil: características e implementações. *Ciência da Informação*, v. 41, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1351>>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- STRODL, S. et al. How to choose a digital preservation strategy: evaluating a preservation planning procedure. In: ACM IEEE Joint Conference on Digital Libraries, 7. *Proceedings...* Vancouver: British Columbia, 2007. p. 29-38. Disponível em: <<http://doi.acm.org/10.1145/1255175.1255181>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- THIBODEAU, K. Overview of technological approaches to digital preservation and challenges in coming years. In: *The State of Digital Preservation: an international perspective*, conference proceedings. Washington DC: Council on Library and Information Resources, 2002. p. 4-31. Disponível em: <<https://www.clir.org/pubs/reports/pub107/>>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- UNESCO. *Diretrizes para a preservação do patrimônio digital*. Paris, 2003. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071s.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2020.

Quando o ótimo é o inimigo do bom: qualidade e sustentabilidade em processos de digitalização¹

MILLARD WESLEY LONG SCHISLER

Gestor de Acervos, Instituto Moreira Salles
Johns Hopkins Advanced Academic Programs
Professor Adjunto, Masters in Museum Studies,
Johns Hopkins University
Washington DC, Estados Unidos da América
ORCID: 0000-0003-0474-8334
mschisl2@jhu.edu

RESUMO

Processos de digitalização podem ser feitos de inúmeras maneiras, qualidades, técnicas e com equipamentos diversos. Essas diferenças têm impacto na quantidade e nos detalhes das informações capturadas por cada técnica, nos recursos humanos e materiais necessários para cada técnica, manutenção e cuidados de longo prazo para os dados digitais gerados. A instituição que está realizando este trabalho precisa encontrar o equilíbrio entre a qualidade da digitalização e a quantidade de dados gerados e o que é possível sustentar a longo prazo. Quando queremos atingir o ótimo, isso pode ser o inimigo do bom. O objetivo deste texto é ajudar a pensar em nossos desejos de digitalização e disseminação dentro desse universo de possibilidades.

PALAVRAS-CHAVE: Digitalização. Qualidade. Sustentabilidade.

INTRODUÇÃO

AS ORIGENS DA EXPRESSÃO

“O ótimo é o inimigo do bom” é uma frase encontrada no livro de Orlando Pescetti, *Proverbi Italiani* (Pescetti, 1603, p. 30). Voltaire traz essa frase à tona quando cita o provérbio italiano no começo de seu poema “La Bégueule: Conte Morale” (Voltaire, 1772, p. 5): “Nos seus escritos, um italiano sábio diz que o melhor é o inimigo do bom”. A expressão também pode ser atribuída a Aristóteles e a outros filósofos clássicos através do princípio da média áurea, ou doutrina do meio-termo, em que o ideal da média áurea seria a medida exata entre dois extremos — em um extremo pecamos pelo excesso, no outro, pecamos pela deficiência.

Também podemos nos referir ao Princípio de Pareto, cunhado pelo engenheiro elétrico americano Dr. Joseph M. Juran, na década de 1950, em referência ao economista italiano Vilfredo Pareto. Pareto observou a conexão 80/20 na Universidade de Lausanne, em 1896, em seu primeiro trabalho: “Cours d’économie politique”. Nele, Pareto mostrou que aproximadamente 80% das terras na Itália pertenciam a 20% da população. Esse princípio foi aplicado a muitos campos e, como diria Juran, 20% do esforço produz 80% dos resultados, e os 20% restantes desses resultados exigem um esforço adicional de 80% para que sejam alcançados.

Um projeto de digitalização pode produzir 80% dos resultados com 20% do orçamento? Esses 80% dos resultados serão suficientes e eficazes ou precisamos dos outros 80% do orçamento para concluir os 20% adicionais de esforço para atingir o ótimo?

Vemos discussões mais contemporâneas sobre esse termo nos séculos XX e XXI, apresentando ideias como “Faça certo da primeira vez”, que propõem o oposto, em que o bom é o inimigo do ótimo. Fazer algo somente bem feito pode significar ter que fazê-lo novamente para melhorá-lo ou aperfeiçoá-lo para atingir o ótimo. Também pode significar que nunca mais refaremos o trabalho e acabaremos vivendo somente com o resultado bem feito. Portanto, considerando essas expressões, o objetivo aqui é encontrar o equilíbrio entre o bom e o ótimo dentro do que é sustentável em projetos de digitalização.

COMO ISSO SE RELACIONA COM PROJETOS DE DIGITALIZAÇÃO

Como apontado no resumo, existem muitas técnicas usadas em projetos de digitalização. A presença de mais qualidade, precisão da reprodução e detalhes das informações pode ser muito importante e desejável. Mas, para alcançar esse nível quase perfeito de reprodução por meio da digitalização, também precisaremos de recursos humanos e materiais para produzir e preservar essa produção. E isso



FIGURA 1 | Processos antes e depois da digitalização
 FONTE: O AUTOR.

está fora do alcance da maioria das instituições no mundo. Podemos produzir 80% da qualidade com 20% dos recursos? Podemos ter um projeto que busca o meio-termo e o equilíbrio entre um projeto bem feito e o ótimo e uma qualidade que possa ser produzida e sustentada para preservação a longo prazo? Todas essas questões são relevantes e devem ser feitas ao planejar projetos de digitalização.

DIGITALIZAÇÃO COMO UM DOS COMPONENTES

O QUE VEM ANTES

Quando desenvolvemos projetos de digitalização, geramos simulacros digitais para os materiais analógicos. Esses materiais analógicos precisam ser

processados antes de serem digitalizados. Isso também significa que, na maioria dos casos, temos a intenção de preservar o original no ambiente ideal, com móveis e materiais adequados para armazenar o objeto e controles ambientais para proporcionar a preservação a longo prazo. Todos os objetos originais terão que ser identificados e catalogados para saber o que temos, seu significado, como e onde estão armazenados. Concluídos esses procedimentos, esses materiais estarão prontos para serem digitalizados.

O QUE VEM DEPOIS

O processo de digitalização duplica sua coleção, criando simulacros digitais dos objetos analógicos. Essa nova coleção também precisa ser cuidada. Todas as informações de identificação e catalogação

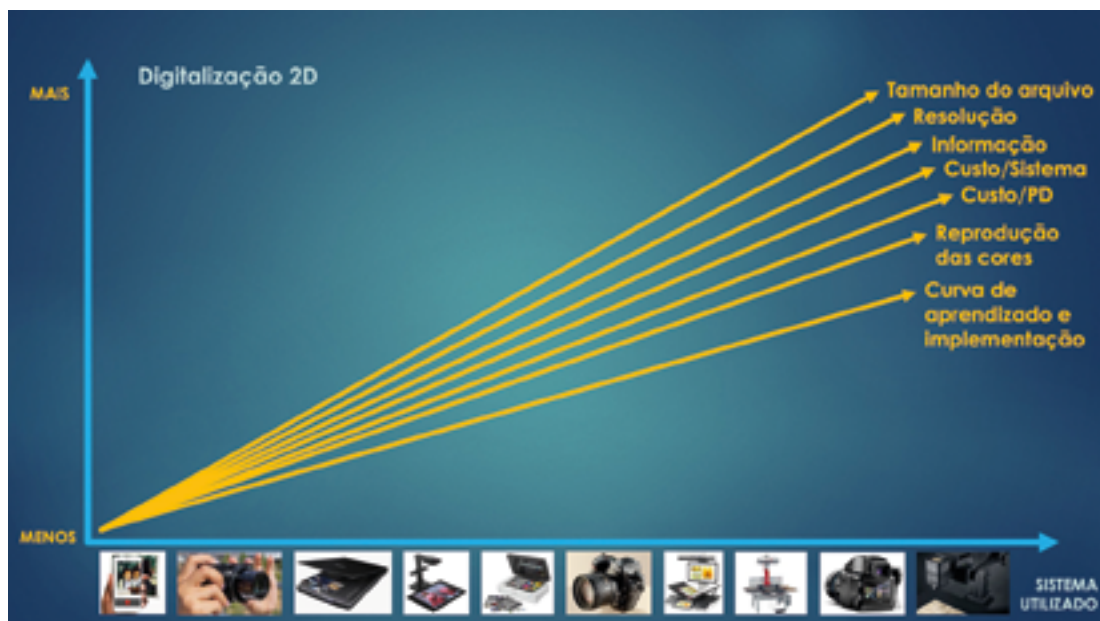


FIGURA 2 | Algumas das variáveis importantes em um projeto de digitalização.

FONTE: O AUTOR.

dos originais precisam ser inseridas nos metadados dos objetos digitais, ou no sistema de gerenciamento das coleções ou sistemas similares. Essa nova coleção de simulacros digitais precisará ser preservada dentro de um programa de preservação digital para garantir o seu acesso e preservação a longo prazo. Esses ativos digitais agora serão ferramentas importantes para aprimorar o acesso à coleção, a integração em novos projetos, o uso educacional, as exposições, entre outros usos. Isso significa que é imperativo que a instituição que estiver planejando um processo de digitalização considere os recursos necessários para criar e manter programas que dão vida à coleção. A digitalização e a preservação digital podem resultar na geração de “dados oclusos”, que são cuidadosamente armazenados em coleções, mas não são acessados e usados por ninguém.

OLHANDO PARA ALGUMAS DAS PRINCIPAIS VARIÁVEIS EM PROJETOS DE DIGITALIZAÇÃO

Existem muitas variáveis em um projeto de digitalização, mas o objetivo deste texto é abordar algumas das mais importantes que são relevantes para esta discussão. Enquanto olhamos para a Figura 2, temos uma representação no eixo X de vários sistemas de digitalização, desde sistemas muito simples, como uma captura com telefone celular, até sistemas mais sofisticados e complexos à medida que avançamos à direita do eixo. Este gráfico representa uma imensa simplificação dos inúmeros sistemas de digitalização disponíveis. No eixo Y, temos MENOS na parte inferior e MAIS no topo. Menos resolução ou mais resolução, por exemplo. Os sete itens que estamos discutindo neste gráfico são:

1. Tamanho do arquivo;
2. Resolução;
3. Informação;
4. Custo do sistema;
5. Custo da preservação digital de longo prazo (LTDP – Long Term Digital Presevation);
6. Precisão na reprodução de cores;
7. Curva de aprendizado para uso e tempo de implementação.

Todas essas variáveis compartilham uma coisa em comum. À medida que os sistemas se tornam mais complexos, mais caros e com componentes de melhor qualidade, começamos a obter MAIS de cada um desses itens. Se começarmos com o tamanho do arquivo, os sensores menores nos celulares e nas câmaras digitais mais simples produzirão tamanhos de arquivo menores que uma câmara DSLR de alta resolução ou uma câmara sem espelho de quadro inteiro e até um “back”² digital. As diferenças no tamanho do arquivo podem ser bastante substanciais e, dependendo do sistema que está sendo comparado, podemos estar falando de 20 MB para um arquivo RAW em uma câmera de 20 MP pixels e quase 100 MB para um arquivo RAW produzido por um “back” digital de 80 MP. Desenvolvimentos mais recentes de “backs” com 150 MP (Phase One) e 400 MP (Multi-shot Hasselblad) e sistemas de digitalização que chamamos de “scanning backs”

(backs digitalizadores) da Rencay Scanning que atingem 2808 MP aumentam ainda mais esses números. Com o aumento do tamanho do arquivo, obtemos mais resolução, capturando mais detalhes do objeto original. Isso também se traduz em mais informações e precisão na reprodução. Também há menos risco de não conseguirmos capturar todas as informações no original quando temos mais detalhes e resolução.

Se quisermos os melhores resultados, devemos nos esforçar por sistemas que possam produzir a mais alta resolução. Esses sistemas têm um preço mais alto, por isso é imperativo observar seus custos. O equipamento digital tem uma vida útil. Eventualmente, eles precisarão de manutenção, ficarão obsoletos ou talvez desejemos comprar equipamentos melhores depois que o equipamento existente for usado por uns 5 a 10 anos. Portanto, os investimentos que fazemos em sistemas de digitalização não são investimentos de longo prazo e precisam ser entendidos dessa maneira, pois eventualmente precisarão ser renovados.

O custo geral dos sistemas à medida que avançamos para a direita no eixo X aumentará substancialmente. A maioria dos sistemas no final do eixo está completamente fora do alcance de boa parte das instituições de patrimônio cultural no mundo.

Se quisermos ou precisarmos de mais resolução ou mais informações, isso se traduzirá em tamanhos

maiores de arquivo e sistemas de digitalização de custos mais altos. Esses tamanhos grandes de arquivos também afetarão o custo da infraestrutura para processá-los e armazená-los a longo prazo. Os custos de implementação e manutenção de programas de preservação digital de longo prazo que cuidam de 20TB de dados são muito diferentes daqueles que cuidam de 20PB³ de dados. Mesmo antes de iniciar um programa de digitalização, é necessário ter uma visão clara dos ativos digitais que serão gerados e um programa de preservação digital para cuidar deles. Esse deve ser um programa que a instituição possa gerenciar e manter a longo prazo. Como diz uma expressão idiomática conhecida, “olho não pode ser maior que o estômago”.

A precisão na reprodução de cores é outro tópico muito importante na digitalização. Como criamos um simulacro digital, esse deve ter a aparência a mais próxima possível do original. E reproduzir a escala de tons e cores para corresponder ao original requer uma série de alvos de controle de cor, ferramentas, conhecimento e software que fazem parte de um fluxo de trabalho de gerenciamento de cores. Sistemas melhores são mais capazes de produzir maior fidelidade nas cores da reprodução. Isso será abordado mais adiante na seção sobre os padrões de digitalização.

A curva de aprendizado para uso e o tempo de implementação de um programa de digitalização

também dependerão das complexidades do sistema que está sendo usado. Ensinar alguém a usar um scanner de mesa simples pode ser uma tarefa de um dia, e esse usuário já seria capaz de usar bem esse equipamento e processar os arquivos digitalizados nele. O mesmo processo de aprendizado com equipamentos de última geração, como “backs” digitais e software especializado, por exemplo, já exigirá um operador com habilidades preexistentes e treinamento especializado adicional para entender e saber o que fazer no novo equipamento. Para o aprendizado e implementação, precisamos de menos tempo e menos pessoas qualificadas para começar a trabalhar em sistemas mais simples e mais tempo e mais pessoas qualificadas para começar a trabalhar em sistemas mais complexos.

ONDE ESTÁ O PONTO IDEAL DE EQUILÍBRIO

Ter o melhor de tudo nesta lista pode fornecer excelentes resultados. Por outro lado, pode não ser algo atingível e sustentável para a maioria das instituições. Vamos voltar à discussão inicial e tentar encontrar o meio-termo ou a média áurea. Para encontrar esse meio-termo, nos esforçamos para encontrar soluções com quantidades razoáveis de recursos, humanos e materiais, que possam tornar os projetos de digitalização mais sustentáveis, difundidos e acessíveis.



FIGURA 3 | Indo além da digitalização 2D e capturando muito mais informações sobre objetos.

FONTE: O AUTOR.

A EXPANSÃO DA DIGITALIZAÇÃO EM MUITAS ÁREAS

Neste texto, estamos discutindo principalmente programas de digitalização bidimensional. No gráfico exibido na Figura 2, em que falamos sobre todos os diferentes sistemas, deixamos de fora outras formas de digitalização que produzem muito mais informações, mesmo além do que os olhos podem ver. Precisamos mencionar isso aqui, pois esses sistemas são importantes para as instituições por causa dos resultados que eles produzem e como esses resultados podem ser usados. Eles também representam MAIS de tudo o que já está em nossa escala.

Embora esses métodos de coleta de dados sejam muito interessantes, eles estão fora da nossa discussão inicial. Podemos citar alguns deles, como imagem multiespectral ou imagem com todos os

diferentes comprimentos de onda, fotogrametria, RTI⁴ e muitos métodos diversos de digitalização 3D, como exemplificado abaixo na Figura 3.

NORMAS DE QUALIDADE EM DIGITALIZAÇÃO

Antes da era digital, desenvolvemos muitos padrões de reprodução que tratavam de resolução, reprodução de cores e tons, iluminação, entre outros fatores. Com o desenvolvimento das tecnologias de digitalização, de hardware a software, agora publicamos padrões que definem muito claramente como medir diferentes aspectos capturados por diferentes sistemas de digitalização e classificá-los de acordo. O documento da FADGI – Federal Agency Digital Guidelines Initiative (Iniciativa de Diretrizes Digitais das Agências Federais)



FIGURA 4 | FADGI, Metamorfoze, escalas de cor, software e escalas para avaliação de critérios técnicos de digitalização da imagem. FONTE: O AUTOR.

intitulado “Diretrizes Técnicas para Digitalização de Materiais do Patrimônio Cultural” (2016) reflete os avanços mais recentes nas ciências da imagem e nas melhores práticas do patrimônio cultural para imagens digitais. Essas diretrizes devem ser usadas em conjunto com os objetivos e o software DICE – Digital Image Conformance Environment, Golden Thread, OpenDICE e AutoSFR. Essas diretrizes e o sistema de teste e monitoramento DICE fornecem a base para um programa de digitalização compatível com FADGI. De acordo com a conformidade, um sistema de digitalização receberá uma classificação por estrelas de FADGI 1★, 2★, 3★ e 4★. Uma classificação FADGI 4★ significa que o sistema usado para digitalização se destaca em todas as áreas de reprodução de imagens. Sistemas de digitalização mais simples não são capazes de atingir esse nível de conformidade.

A Biblioteca Nacional da Holanda publicou suas diretrizes para programas de digitalização intituladas “Diretrizes para imagens de preservação da Metamorfoze”. O site sobre Metamorfoze afirma que “as imagens produzidas para Metamorfoze devem obedecer aos padrões de qualidade e manter uma relação verificável com o original de forma que possam servir como uma substituição do objeto original, pois os originais são retirados de uso após preservação. No entanto, haverá requisitos diferentes para diferentes tipos de material” (Metamorfoze, [20--]).

Esses requisitos diferentes são semelhantes ao sistema em estrela definido na conformidade com o sistema FADGI. As diretrizes Metamorfoze usam as nomenclaturas Metamorfoze Extra Light, Metamorfoze Light e Metamorfoze (Full). Ao medir 13 diferentes critérios de imagem técnica, um projeto

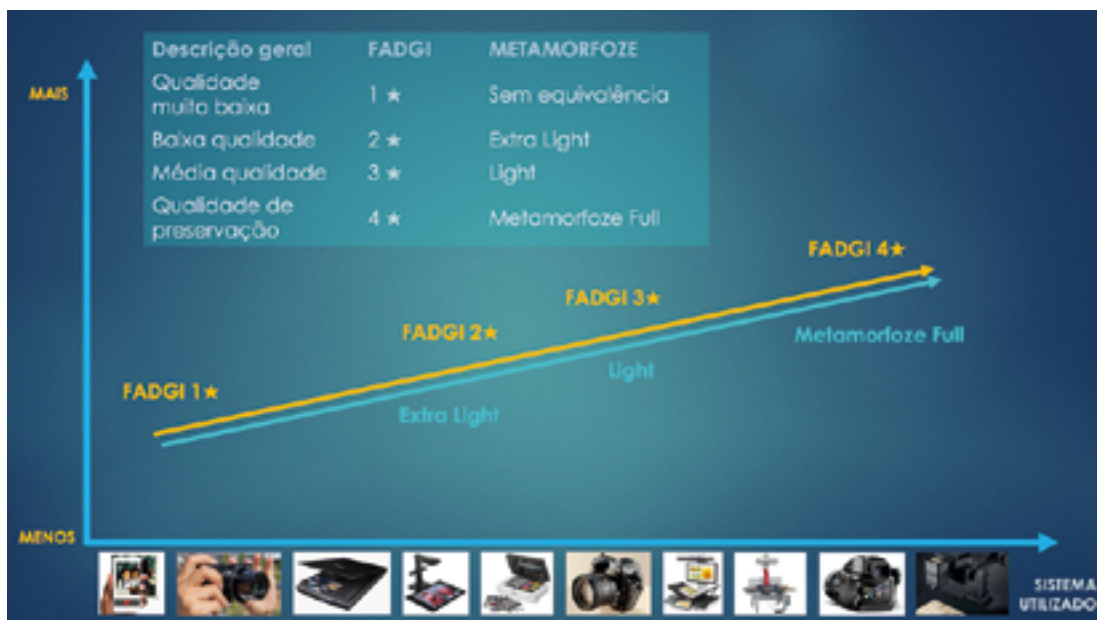


FIGURA 5 | Sistemas simples de digitalização atingem o FADGI 1★ e 2★. Somente sistemas mais caros, com o uso de alvos, escalas e software, são capazes de atingir o FADGI 4★.

FONTE: O AUTOR.

Metamorfoze deve aderir a padrões muito rígidos para atingir as metas necessárias especificadas nesses 13 critérios. Um projeto Extra Light é menos rigoroso ou menos exigente em termos de alcance de todos os objetivos de um projeto Metamorfoze; um exemplo pode ser a digitalização de jornais versus a digitalização de pinturas históricas.

Para que os sistemas FADGI e Metamorfoze sejam usados, também precisamos de alvos e software especializados, para medir os dados gerados através da digitalização desses alvos, como vemos na Figura 4.

Também há aqui uma relação direta entre o custo de todo o sistema (hardware, software, alvos/escalas) e os padrões de qualidade que eles podem alcançar. Os sistemas de digitalização de nível básico não são capazes de atingir os níveis mais altos de reprodução de imagem estabelecidos nas especificações FADGI e Metamorfoze.

Se quisermos construir um projeto de digitalização, precisaremos entender as possibilidades de cada sistema e o resultado de acordo com esses padrões. Os gráficos das Figuras 5 e 6 são para fins ilustrativos, mostrando os diferentes padrões, FADGI e Metamorfoze, e sua equivalência aproximada quando mapeados para uma variedade de sistemas de digitalização.

Como vemos na Figura 6, podemos ter soluções intermediárias que se enquadram no Princípio de Pareto, em que 20% do esforço/custo produz 80% dos resultados, e os 20% restantes exigem os 80% restantes do esforço/custo para serem alcançados. Eu adicionei a palavra “custo” a esse princípio porque o custo deve ser uma consideração importante para a maioria das instituições no mundo. Não é possível para todas as instituições



FIGURA 6 | As soluções de médio alcance, produzindo o trabalho bem feito, com sensores de quadro completo em DSLRs ou câmaras Mirrorless com resoluções de 40-60 MP, têm como objetivo alcançar o FADGI 3★ e Metamorfoze Light ou Metamorfoze Full?

FONTE: O AUTOR.

buscar os melhores sistemas capazes de alcançar os melhores resultados.

Como os padrões FADGI e Metamorfoze são muito claros na especificação, nem todos os materiais precisam ser digitalizados com os mais altos padrões. As instituições devem ser capazes de criar prioridades de quais tipos de materiais irão receber que tipo de nível de digitalização. Nem todas as instituições possuem os recursos humanos e materiais necessários para realizar projetos de digitalização em todos esses diferentes níveis de qualidade.

Portanto, faria muito sentido ter uma configuração de digitalização de alta qualidade capaz de obter o FADGI 4★ e Metamorfoze (Full), e também outros sistemas de digitalização mais complexos (hiperespectrais, 3D etc.), em um laboratório central

que pode produzir a digitalização “quase perfeita”. Esse laboratório pode servir como o centro de um complexo maior de laboratórios de digitalização espalhados pela região ou país que produzem digitalizações de “boa” qualidade, que podem se enquadrar na categoria de FADGI 3★ e Metamorfoze Light ou Metamorfoze (Full).

Podemos ter a melhor digitalização possível e a digitalização perfeita, quando possível. Isso nos permite criar mais programas de digitalização de boa qualidade, com trabalhos bem feitos espalhados por todas as nossas instituições, regiões ou país. Os laboratórios de alta qualidade ajudam a estabelecer as melhores práticas e o controle de qualidade de imagem a serem usados nos “bons” laboratórios de digitalização, mais sustentáveis e menos dispendiosos.

PROJETOS DE DIGITALIZAÇÃO A CONSIDERAR

EXEMPLO 1 | **O ARQUIVISTA EM UMA MOCHILA DA SOUTHERN HISTORICAL COLLECTION**

A SHC – Southern Historical Collection (Coleção Histórica do Sul) da Universidade da Carolina do Norte na cidade de Chapel Hill recebeu uma bolsa da Fundação Andrew W. Mellon. Por meio dessa doação, os arquivistas do SHC promoveram um projeto de digitalização visando a esforços de base para registrar e preservar a história local. Os arquivistas da SHC fornecem treinamento, conhecimento técnico, suprimentos e equipamentos para realizar a coleta de dados. As mochilas contêm itens para ajudar um historiador comunitário a gravar entrevistas de história oral e também a digitalizar fotografias, cartas, documentos e artefatos significativos.

Este é um exemplo interessante de digitalização que está coletando informações importantes das minorias sub-representadas nessa região da Carolina do Norte. O equipamento usado não foi testado sob as diretrizes da FADGI ou Metamorfoze, mas provavelmente os resultados colocariam esse projeto de digitalização em um FADGI 2★ e no Metamorfoze Extra Light.

Como mencionamos no início deste artigo, a digitalização é um componente de um ecossistema muito maior. Em muitas situações, nosso objetivo

é tornar as informações coletadas desses documentos acessíveis a pesquisadores, educadores e público. Queremos que esses documentos sejam incorporados ao nosso conhecimento social. Os tomadores de decisão terão que avaliar os custos e benefícios a longo prazo dos diferentes sistemas de digitalização. Portanto, como foi declarado no início deste artigo, o objetivo aqui é encontrar o equilíbrio entre bem feito, perfeito e sustentabilidade em projetos de digitalização.

EXEMPLO 2 | **O KIT DE DIGITALIZAÇÃO DA REDE MEMORIAL**

Outro exemplo de projeto de digitalização foi desenvolvido em 2016 no Brasil pelo Instituto Brasiliana com o patrocínio da Petrobras para treinar equipes em nove instituições de patrimônio cultural espalhadas por todo o país para digitalizar suas coleções. Cada instituição recebeu um treinamento intensivo de uma semana em todos os equipamentos de digitalização e, em seguida, um monitoramento on-line e por e-mail durante o período do projeto. Esse kit de digitalização utiliza uma câmara digital de quadro inteiro (full frame) de 24 MP com uma lente macro para capturar as imagens.

No momento deste projeto, não usamos alvos ou software especializado para definir os critérios de imagem para a digitalização, e somente uma

PRESERVAÇÃO DIGITAL



FIGURA 7 | O kit do arquivista em uma mochila da Southern Historical Society.

FONTE: O AUTOR.

Rede Memorial
compartilhamento de práticas, ferramentas, equipamento, tecnologia;
a criação de redes de memória

Kit de digitalização

Componente	Problema	Solução
1. Contexto		
2. Objetivos		
3. Metodologia		
4. Recursos		
5. Resultados		
6. Conclusões		
7. Referências		
8. Observações		
9. Considerações		
10. Outros		

Laboratório de digitalização da Santa Casa da Bahia
da digitalização à preservação digital

FIGURA 8 | O kit de digitalização, o evento de treinamento de uma semana e o laboratório de digitalização em uma das instituições que hoje está pensando em preservação digital.

FONTE: O AUTOR.

escala de cores e de cinzas. Nenhuma das instituições envolvidas neste projeto possuía experiência anterior em digitalização e esses kits foram as primeiras ferramentas que elas receberam para digitalização. Várias dessas instituições começaram a desenvolver recentemente seus planos de preservação digital, não apenas para os materiais digitalizados, mas também para os materiais nativos digitais. Um kit básico como esse pode ser uma excelente maneira de apresentar a produção, o cuidado e o gerenciamento de arquivos digitais e envolver a instituição no trabalho com arquivos digitais, na produção de conhecimento e na criação de um programa de preservação digital.

VIÉS HISTÓRICO NA REPRESENTAÇÃO DE CULTURAS

É importante considerar as ideias de Margaret Hedstrom, professora associada da Escola de Informação da Universidade de Michigan. Em uma entrevista para os pioneiros da preservação digital, liderada pela iniciativa de preservação digital da Biblioteca do Congresso, nos EUA, Margaret fala sobre um projeto de digitalização e preservação digital em que ela e sua equipe de estudantes ajudaram a montar nos arquivos dos movimentos de libertação, incluindo os registros do Congresso Nacional Africano localizados na Universidade

Fort Hare (UFH) na África do Sul. Vale a pena ler o resumo da entrevista na página web dos “Digital Preservation Pioneers” da Biblioteca do Congresso.

Essa página web (Library of Congress, [20--]) afirma que “a experiência de Margaret lhe dá uma perspectiva única. Embora a UFH não seja uma instituição do Terceiro Mundo, ela enfrenta enormes obstáculos de recursos. À medida que as instituições ocidentais avançam, preservando terabytes e petabytes de seu conteúdo cultural, instituições como a UFH ficam para trás”. “Precisamos apreciar a posição privilegiada dos países desenvolvidos em relação à tecnologia”, diz Margaret. “O conteúdo mais ameaçado do mundo é o conteúdo exclusivo nos países em desenvolvimento”.

Ela continua falando sobre as versões distorcidas da história:

[...] precisamos estar cientes do fato de que, como quase toda a ênfase (sobre preservação digital) é proveniente de um pequeno número de países desenvolvidos, teremos uma visão distorcida da história. Mesmo que os países ocidentais ajudem a digitalizar as coleções dos países em desenvolvimento, é crucial também ajudá-los a criar uma infraestrutura sólida e aprimorar sua capacidade de cuidar de sua própria herança digital.

Poderíamos substituir a “preservação digital” pela “digitalização” no último parágrafo, e mesmo quando ela diz que as iniciativas são provenientes

de um “pequeno número de países desenvolvidos”, podemos restringir isso a um grupo seletivo de instituições em um pequeno número de países desenvolvidos. As visões distorcidas também existirão quando consideramos as disparidades entre regiões e instituições nos Estados Unidos, Brasil e outros países.

Considerando essas ideias, devemos fortalecer o ideal de ter vários níveis diferentes de programas de digitalização acontecendo ao mesmo tempo. Os laboratórios avançados de digitalização podem ser estrategicamente posicionados e ser referências para inúmeros laboratórios menos dispendiosos, que visam ao trabalho bem feito, a média áurea. Isso também ajudará a espalhar e democratizar o uso da tecnologia da digitalização, de dados digitais e de programas de preservação digital em todas as regiões e enriquecer os dados aos quais iremos preservar e acessar.

Todas as imagens deste texto são da apresentação deste autor na conferência de 30 anos da APOYOnline, Rio de Janeiro, Brasil, de 23 a 27 de setembro de 2019.

REFERÊNCIAS

- FEDERAL AGENCY DIGITAL GUIDELINES INITIATIVE. *Guidelines: technical guidelines for digitizing cultural heritage materials*. 2016. Disponível em: <<http://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/digitize-technical.html>>. Acesso em: 1 jul. 2020.
- LIBRARY OF CONGRESS. *Margaret Hedstrom: digital preservation pioneer*. [20--]. Disponível em: <<http://www.digitalpreservation.gov/series/pioneers/hedstrom.html>>. Acesso em: 1 jul. 2020.
- METAMORFOZE. *Digitization*. [20--]. Disponível em: <<https://www.metamorfoze.nl/english/digitization>>. Acesso em: 1 jul. 2020.
- PARETO PRINCIPLE. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [20--]. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pareto_principle>. Acesso em: 1 jul. 2020.
- PESCETTI, Orlando. *Proverbi italiani*. 1603. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=oZRYAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 1 jul. 2020.
- SCHISLER, Millard Wesley Long. *Conferência de 30 anos da APOYOnline*. Rio de Janeiro, 2019.

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA. Archivist in a backpack. In: *Wilson Library*. [20--]. Disponível em: <<https://library.unc.edu/wilson/shc/community-driven-archives/archivist-in-a-backpack/>>. Acesso em: 1 jul. 2020.

VOLTAIRE, M. *La Béguéule*: conte moral. 1772. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=cy4HAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=La+B%C3%A9gueule:+Conte+Morale&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj-q07Xuwa3qAhXvKLkGHSSnCVEQ6wEwAXoECAUQAQ#v=onepage&q=italien&f=false>>. Acesso em: 1 jul. 2020.

NOTAS

- 1 © IS&T. A Society for Imaging Science and Technology. Este texto foi apresentado na conferência Archiving 2020, de 18 a 21 de maio de 2020, em NARA, Washington, DC.
- 2 “Back digital” é o termo utilizado ao referir-se a câmaras profissionais de formato médio que possuem uma parte removível para colocar o filme. Em inglês, esse termo ficou conhecido como “back”, ou a traseira da câmara. Hoje, usamos corpos de câmaras profissionais com Backs que contêm sensores digitais. Esses sensores são de maior tamanho e resolução e geram imagens de altíssima qualidade.
- 3 Petabytes, 1PB equivale a mil terabytes.
- 4 Reflectance Transformation Imaging é uma técnica que fotografa um objeto com inúmeros ângulos de luz e que permite ver depois a imagem com diferenças de relevo e direção da luz. Disponível em: <<http://culturalheritagemaging.org/Technologies/RTI/>>.

**IMAGENS E ACERVOS
FOTOGRAFICOS**

Conservação e organização de acervos fotográficos: por uma gestão integrada das fotografias históricas

ALINE LOPES DE LACERDA

Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz
Chefe do Serviço de Arquivo Histórico
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0001-7196-0760
aline.lacerda@fiocruz.br

SANDRA BARUKI

Fundação Nacional de Artes
Centro de Conservação e Preservação Fotográfica
Conservadora-restauradora de Fotografia
Professora colaboradora PPGPAT/COC/Fiocruz
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0002-1261-622X
sbaruki@gmail.com

RESUMO

O texto busca analisar as interações entre as áreas de organização e conservação de acervos fotográficos ocorridas nas práticas institucionais em instituições brasileiras. Parte do pressuposto de que essa interação, desejada ao nível teórico e metodológico, encontra na prática dificuldades de se consolidar no cotidiano da gestão desses acervos. Busca descrever o processo de interação dessas áreas a partir dos anos de 1980 até o presente, apontando os aspectos de maior dificuldade, como também caminhos possíveis de convergência de práticas visando a uma ação integrada de acervos fotográficos.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivos. Fotografia. Conservação. Organização. Acervos Fotográficos.

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende analisar a gestão de acervos fotográficos nas instituições de guarda, procurando refletir sobre as ações predominantemente realizadas de forma desvinculada das áreas de conservação e de organização desses conjuntos documentais. Por “ações de conservação” nos referimos àquelas voltadas às especificidades físicas e químicas do objeto fotográfico; à estrutura, aos elementos constituintes em seus vários aspectos — histórico, artístico e científico — e à sua deterioração. Já o termo “organização” é empregado como o conjunto de ações voltadas a dar inteligibilidade a conjuntos documentais pertencentes a arquivos ou coleções, deixando claros seus contextos de formação ou produção, as ligações entre os documentos e entre o conjunto e seu produtor, além das descrições de forma e conteúdo dos documentos. Compreende as etapas de identificação, arranjo ou classificação, ordenação, notação e descrição. Numa perspectiva ampla, as duas áreas contribuem igualmente para a preservação de documentos fotográficos em conjuntos documentais. Como observa Zúñiga (2002, p. 73), “a preservação é entendida de forma extremamente abrangente, compreendendo todas as ações desenvolvidas pela instituição visando a retardar a deterioração e possibilitar o pleno uso a todos os documentos arquivísticos sob a sua custódia”. Apesar da ideia de associação entre essas duas áreas estar implícita

ao conceito de preservação, essa integração de métodos nem sempre ocorre sem tensões.

Se observarmos a trajetória da gestão de acervos fotográficos nas principais instituições de memória que se dedicaram a salvaguardar esses materiais, veremos que já houve tempo de mais distanciamento das áreas de conservação e organização. Muito tem sido realizado, e podemos verificar ações que visam à convergência entre esses dois universos¹. No entanto, também é verdade que mesmo com o passar do tempo e com o desenvolvimento das técnicas, métodos e conceitos que regem a gestão de fotografias de valor histórico, não é comum reflexões que foquem na necessária integração desses conhecimentos e práticas de ambos os lados numa linha de ação conjugada.

Dessa forma, o texto procura levantar questões que interferem nos projetos de tratamento técnico em acervos fotográficos e que refletem as condições de trabalho nas quais as metodologias provenientes das duas áreas disciplinares — conservação e arquivologia — precisam dialogar. Esse movimento será realizado em duas seções e trará, num primeiro momento, uma descrição das principais visões metodológicas que a área de conservação reserva a essa interação; já num segundo momento, o trabalho se dedicará a apontar elementos que contribuem para algumas dificuldades na vivência plena dessa desejada interação

entre as duas áreas na gestão dos acervos. Ao final, o artigo buscará apresentar ideias para uma gestão integrada dos acervos fotográficos de caráter histórico nessas instituições.

A reflexão sobre uma gestão integrada de acervos fotográficos nas duas dimensões principais — conservação e organização — pretende ser um produto da discussão teórica e metodológica dos campos da conservação e preservação de materiais fotográficos, interconectada com as teorias e metodologias de tratamento arquivístico de fotografias em arquivos e coleções. Ainda se servirá das experiências das autoras, atuantes nos dois campos e participantes de projetos que buscaram essa interação.

Há pelo menos 40 anos, assiste-se a uma valorização dos usos proporcionados pelas imagens fotográficas em trabalhos acadêmicos, de divulgação histórica, bem como de ações de memória. Essa valorização veio atrelada a uma preocupação metodológica em conservar esses registros visando à sua longa permanência nos espaços de guarda. A ideia de preservação, muito ligada à estabilidade do suporte físico, se expande também para o tratamento das informações que darão suporte aos futuros usos das imagens, notadamente a identificação da fotografia, tanto do ponto de vista de seus conteúdos quanto de seu contexto de produção como documento.

A partir da década de 1980, no que diz respeito à área de conservação e preservação da fotografia,

destaca-se a atuação da Fundação Nacional de Artes (Funarte), especialmente através do Instituto Nacional da Fotografia (INFoto) e do seu Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia² (Funarte; INFoto, 1986). O Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF), braço técnico do Programa e resultado da cooperação entre a Fundação Nacional de Artes e a Fundação Pró-Memória, começa a funcionar em 1987, tornando-se centro técnico de referência para instituições de salvaguarda de acervos fotográficos no país. Entre as linhas de atuação do Programa e do Centro, destacamos a formação de conservadores de fotografia e o desenvolvimento da pesquisa sobre as técnicas de conservação e preservação.

Já no que diz respeito ao cenário de organização de acervos fotográficos, o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, o Arquivo Nacional — após seu processo de modernização nos anos de 1980 —, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, a Fundação Joaquim Nabuco, para citar apenas alguns exemplos³, são instituições que tiveram protagonismo em ações de proposição de tratamentos dos acervos fotográficos, tendo em vista oferecê-los como fonte para pesquisas diversas.

Ao longo dos anos, essas instituições — e muitas outras — se envolveram em projetos conjuntos, realizaram ações, eventos e publicações que tinham como objetivo divulgar o conhecimento que se

estabelecia em termos de tratamento de fotografias e foram responsáveis pela preservação e pelo acesso ao público de parte do patrimônio fotográfico brasileiro.

A associação entre ações de conservação e atividades de organização física ou intelectual de fotografias, contudo, nunca se deu em termos estabelecidos. Sobre um mesmo objeto, incidem pensamentos e práticas de campos disciplinares com seus próprios conceitos e métodos que regem ações sobre os documentos fotográficos que podem se tornar conflitantes. Na bibliografia de conservação fotográfica em português produzida entre os anos de 1980 e 2000, são poucos os autores que relacionam a conservação ao tratamento técnico da informação⁴. Grande parte dos textos e manuais introduz a importância dessa relação, especialmente na definição do sistema de arquivamento, mas sem apresentar diretrizes.

Já no que diz respeito aos manuais de organização e descrição de fotografias, de acordo com dois dos principais manuais utilizados como referência no período compreendido entre as décadas de 1980 e 1990 — a *Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC* (CPDOC, 1998) e o *Manual para Catalogação de Documentos Fotográficos da Funarte* (Funarte et al., 1996) —, as ações de conservação eram previstas, mas de forma ainda bastante incipiente. No manual de organização de arquivos pessoais do CPDOC, no que concerne ao tratamento de fotografias nesses

conjuntos, estavam delineadas as etapas de trabalho que envolviam o passo a passo do processo de tratamento das fotografias — desde sua chegada à instituição de guarda até sua disponibilização como arquivo ou coleção organizados —, enquanto as ações de conservação eram apenas citadas, sem aprofundamento, e muitas vezes se resumiam a como escrever no verso de fotografias, como armazená-las em pastas suspensas e como proceder à reprodução fotográfica visando à geração de novos negativos para arquivamento. Já em relação ao manual de catalogação de documentos fotográficos, o próprio título indica a delimitação de sua proposta, que não contempla os métodos de conservação de fotografias.

Outra característica do trabalho realizado com os acervos fotográficos é a que diz respeito à diversidade de formação das equipes encarregadas de sua gestão em arquivos, museus, bibliotecas e centros de documentação. Essa pluralidade de perfis profissionais — com suas respectivas formações — é sempre um aspecto positivo, na medida em que a multidisciplinaridade de abordagens é benéfica à gestão das fotografias visando à sua disponibilização como fonte ou objeto de pesquisas ou de produtos culturais. No entanto, pode também ser obstáculo para uma linguagem e entendimento comuns e necessários ao funcionamento do trabalho em equipe, exigindo sempre um ajustamento entre as diversas formações em direção a uma visão compartilhada e voltada ao que uma gestão de um acervo desse tipo necessita.

Tanto os trabalhos realizados como rotina em instituições com equipes multidisciplinares quanto os que são feitos a partir de projetos que contemplam as etapas de organização e conservação de documentos fotográficos apresentam, não raro, tensões entre as equipes de organização e de preservação na execução de trabalhos com o acervo. O que tem predominado é a dissociação entre as áreas e o fraco entendimento, pelas partes envolvidas, da “ciência” de cada um. Esse artigo, portanto, visa problematizar essa situação e propor uma discussão sobre o assunto, apontando caminhos para uma gestão integrada de acervos fotográficos.

A CONSERVAÇÃO DE FOTOGRAFIAS NUMA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINAR

Coleções fotográficas podem conter uma grande variedade de itens, sejam documentos ou obras de arte — imagens positivas ou negativas em diferentes técnicas, suportes e formatos; objetos em estojos, como daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos; álbuns fotográficos; fotografias em papel, negativos em vidro e filmes transparentes flexíveis; fotografias históricas e contemporâneas, monocromáticas ou coloridas; fotografias químicas tradicionais ou impressas digitalmente, avulsas ou aderidas a suportes diversos contemporâneos; montagens especiais, em cartão suporte com formato de época ou montadas em passe-partout. Segundo Norris (1983,

p. 1), os acervos podem apresentar boas condições de conservação ou evidências de deterioração, que resultam do histórico de guarda e exposição, em função da complexidade que caracteriza a estrutura da fotografia. Lavédrine (2003, p. 3-15) caracteriza os três tipos de deterioração que podem ocorrer na fotografia: processos químicos, com a degradação da imagem e decomposição de suportes plásticos — que são mais lentos e graduais, além de não serem perceptíveis de imediato; processos físicos, com a abrasão da superfície da imagem e de rupturas de suporte; e processos biológicos, com o crescimento de fungos e deterioração de emulsões. A diversidade de processos fotográficos na história da fotografia origina-se das pesquisas e avanços tecnológicos ocorridos em quase dois séculos de seu anúncio oficial, quase sempre visando à permanência e estabilidade das imagens em um suporte. Como relatam Clark e Frey (2003, p. 5), “a deterioração das fotografias era motivo de preocupação desde os primeiros anos da sua divulgação. Em 1855, o Fading Committee of the Photographic Society [of London] produziu uma série de recomendações sobre como evitar e adiar problemas de esmaecimento em fotografias e, também, para melhorias nos processos”. Desde então, a potencial susceptibilidade do nosso objeto à deterioração permeia a trajetória tecnológica da fotografia e está no cerne da conservação fotográfica. Bojanoski (2018, p. 13) define no Glossário de Conservação de obras em papel, resultado de pesquisa de doutorado, o termo

“conservação” da seguinte forma: “denominação da área de conhecimento que abrange a conservação, a restauração e a conservação preventiva”.

O conhecimento do objeto fotográfico em seus vários aspectos é fundamental para definir as ações necessárias para mitigar a sua deterioração, seja como item de um trabalho de restauração ou um arquivo com centenas de documentos fotográficos, ponto de partida para o diálogo entre arquivistas e conservadores. Bojanoski (2018, p. 63), ao definir a Conservação como área inerentemente marcada pela interdisciplinaridade, afirma que “a Conservação ocupa hoje em dia uma posição de confluências entre várias áreas do conhecimento, caracterizando-se essencialmente como um domínio interdisciplinar”. No que diz respeito à pesquisa científica e à definição de protocolos de conservação e preservação fotográfica, o conhecimento disseminado especialmente por centros de referência nos Estados Unidos, Canadá e França, tem sido a base do desenvolvimento da área de conservação fotográfica no Brasil. Normas internacionais fornecem diretrizes para a preservação de acervos, protocolos que respaldam procedimentos técnicos e a definição de parâmetros, como as publicadas pela International Organization for Standardization ISO, organização internacional não governamental e independente.

Nos anos de 1980, a Fundação Nacional de Arte, através do Instituto Nacional da Fotografia (INFoto) e de seu Programa Nacional de Preservação

e Pesquisa da Fotografia (PROPRESERV), desenvolveu e implementou uma política pioneira no país para a preservação de acervos fotográficos históricos e em produção, tendo como seu braço técnico o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) (Funarte; INFoto, 1986). Em 1985, a Funarte realizou um seminário internacional com convidados especialistas em conservação fotográfica de referência mundial, assim como curadores e arquivistas de coleções brasileiras para debater a conservação dos acervos fotográficos. Importante registrar a participação de arquivistas de várias instituições para dialogar sobre a dimensão dos problemas de conservação de acervos no país e para colaborar na elaboração do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia. A trajetória da Funarte na preservação de acervos fotográficos é marcada pela colaboração e intercâmbio internacional, com estreita cooperação da América Latina, além dos Estados Unidos, Canadá e países europeus como França e Portugal — o que contribuiu significativamente para a formação das primeiras gerações de conservadores de fotografia no Brasil. O CCPF destaca-se como a instituição de referência na pesquisa de sistemas e métodos para a conservação e preservação fotográfica e na difusão de diretrizes no país, através de publicações e programas de capacitação implantados em um grande número de instituições. A organização de acervos fotográficos foi tema de palestras e oficinas, associada ao tema de introdução à

conservação fotográfica, como também nos projetos desenvolvidos pelo PROPRESERV, que recebiam apoio e consultoria nas duas áreas, até o fim dos anos 1990. A formação e o aperfeiçoamento de técnicos especializados em conservação e preservação eram a preocupação primordial do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia. Após décadas de trabalho, podemos constatar que, como relata Vasquez (2011):

Esse esforço de formação foi capitaneado pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte e beneficiou não somente profissionais brasileiros, como também oriundos de diversos países latino-americanos, formando centenas de técnicos, toda uma geração que alçou o trabalho nesse campo ao mesmo patamar das mais tradicionais instituições do hemisfério norte, fazendo com que o Brasil integrasse numa nova era de maturidade em relação às questões de conservação e preservação de acervos fotográficos.

A bibliografia em português sobre a conservação de acervos fotográficos, entre os anos de 1980 e 2000, destaca a importância da integração de conservadores e arquivistas na elaboração, implantação e desenvolvimento de projetos de preservação, mas foram poucos os autores que indicaram diretrizes para a operacionalização dessa proposta. Em manual amplamente distribuído no país e no exterior, traduzido para o espanhol, Burgi (1988)

comenta sobre essa interação quando trata das etapas de proteção de um acervo fotográfico, isto é, o acondicionamento individual dos itens e posterior arquivamento em mobiliário adequado. O sistema de arquivamento dependerá do tamanho e formato das fotografias, do sistema de classificação empregado e dos recursos disponíveis. Sobre as técnicas de limpeza e estabilização, indica o exame cuidadoso da coleção para definir que medidas serão necessárias e recomenda que as informações contidas nas embalagens sejam registradas e transferidas para a ficha de catalogação e/ou para outro invólucro. Recomenda ainda que o exame e a seleção do material que passará por higienização sejam realizados de maneira a se evitar qualquer tipo de perda de informação referente à documentação, destacando que esse trabalho deve ser integrado às atividades de inventário e catalogação do acervo.

Em seu livro, Pavão (1997) dedica um capítulo ao tema organização de coleções e, especialmente, discorre sobre formas de organização e métodos de processamento de novas coleções adquiridas por uma instituição. Considera a análise da qualidade das fotografias e seu estado de conservação; se existem itens instáveis, como negativos em nitrato de celulose e negativos de diacetato; sinais de deterioração avançada; negativos de vidro partidos, emulsões fragilizadas, suportes em papel rasgados e materiais cromogênicos; tópicos importantes para a elaboração de um parecer sobre a aquisição ou o recebimento de uma coleção pela instituição,

confirmando a importância da participação do conservador no processo de entrada de um novo item ou coleção no acervo institucional.

A Coleção Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica, publicada desde os anos 1990, propõe diretrizes a partir de textos de conservadores brasileiros e portugueses e da tradução de textos em línguas inglesa e francesa. Baruki e Coury (1997) discutem a definição do sistema de arquivamento e acondicionamento dos originais na elaboração de um projeto e valorizam a participação dos especialistas em documentação — como responsáveis pelo tratamento técnico de catalogação e indexação do acervo — no planejamento do arranjo dos documentos fotográficos. Esse processo pressupõe a integração das equipes, cada uma com seus objetivos. Os conservadores propõem o invólucro e mobiliário mais apropriado para o uso e guarda dos diversos tipos e formatos de documentação (arquivos-fichários, arquivos para pastas suspensas, caixas em armários com prateleiras, estantes e, no caso de formatos maiores, mapotecas). O conservador atua visando à proteção e à permanência do acervo, e o arquivista opera na sua organização, visando ao acesso e ao uso das informações.

Após a definição do formato das embalagens e do sistema de acondicionamento, e com a quantificação dos itens do acervo fotográfico, procede-se ao mapeamento da ocupação do mobiliário, bem como a determinação do espaço físico adequado. Com relação às embalagens de acondicionamento

— folders, envelopes, jaquetas, pastas suspensas, caixas etc. —, essas cumprem papel fundamental na preservação dos acervos, assim como a qualidade dos materiais acessórios (a citar, papéis, plásticos, adesivos etc.). Para atestar essa qualidade, o Image Permanence Institute, College of Arts and Design do Rochester Institute of Technology (RIT), realiza o Teste de Atividade Fotográfica, amplamente conhecido como PAT (Photographic Activity Test), descrito na ISO Standard: ISO 18916. Imaging Materials — Processed Imaging Materials — Photographic activity test for enclosure materials (Baruki, 2014).

No que diz respeito ao diagnóstico das coleções, avalia-se o ambiente da fotografia, do envoltório à área de guarda em que se encontra, considerando-se as camadas sequenciais de proteção: proteção primária, embalagens secundárias e terciárias, mobiliário e o ambiente. As observações sobre processo fotográfico, estado de conservação, formatos, formas de apresentação, acondicionamento, alocação no mobiliário e ambiente são informações úteis coletadas por conservadores para a avaliação de um acervo a ser incorporado ou trabalhado. Os pontos de convergência entre as áreas precisam ser elaborados para a definição de prioridades e estratégias para a preservação da coleção. O conservador participa das etapas de incorporação de acervos, etapas posteriores de planejamento de preservação, e é o profissional que orientará o arquivista nas rotinas de manuseio e na observação do acervo fotográfico durante

o seu uso, acionando o conservador sempre que necessário. Na área de conservação, são utilizadas planilhas e fichas de diagnóstico para cada situação de trabalho: abrangentes, para todo o acervo fotográfico; específicas, como fichas de diagnóstico de negativos em base plástica; planilha de diagnóstico de negativos em base plástica; ficha de diagnóstico de negativos de vidro quebrados e/ou trincados etc. (Mosciaro, 2009). Protocolos de manuseio, uso e acondicionamento do material durante as fases de um projeto de preservação devem ser coordenados entre os setores de organização e conservação com a definição dos fluxos de fotografias para otimizar a produção e garantir a segurança do acervo no processo de transporte e/ou transferência.

As diretrizes básicas de conservação preventiva de acervos fotográficos são relacionadas: às condições de guarda; à qualidade do ar; à presença de poeira e gases poluentes; aos índices de temperatura e umidade relativa e ao controle e monitoramento desses parâmetros; às embalagens, como proteção física, e à qualidade dos materiais de acondicionamento utilizados; à estrutura e qualidade do mobiliário escolhido; ao planejamento do espaço de guarda; aos critérios adotados em montagens de exposição, como a incidência de luz e a qualidade dos materiais de montagem; à manutenção da limpeza nos espaços ocupados; ao manuseio cuidadoso para evitar sujidades, acidentes e danos físicos; e ao planejamento para segurança e emergência.

Com relação às metodologias de identificação de processos fotográficos, o Image Permanence Institute disponibilizou em seu sítio a ferramenta Graphics Atlas, que replica a identificação de fotografias com lupas e microscópio estereoscópico e permite a visualização dos objetos com diferentes ângulos de incidência de luz, tipos de magnificação e cortes estratigráficos, assim como fornece informações históricas sobre os processos fotográficos. O Getty Conservation Institute é referência da caracterização dos materiais da fotografia, com a pesquisa de recursos de identificação além da microscopia tradicional, mas através de métodos analíticos, como (a) a espectrometria de fluorescência de raios X (XRF) e (b) a espectrometria no infravermelho com transformada de Fourier (FTIR) e microscopia digital. Esses conhecimentos passam a fazer parte dos procedimentos de documentação do material fotográfico e de novas metodologias, e são disponibilizados através de publicações, com uma mudança de perspectiva de uma abordagem visual e microscópica para a análise científica dos materiais (Stulik; Kaplan, 2013).

Cada profissional tem as suas atribuições específicas, tanto no diagnóstico como na proposta de tratamento. Ao conservador cabe avaliar o estado de conservação, se o material possui problemas, como fungos e infestação de insetos que impeçam o recebimento do acervo pela instituição, por exemplo. A remoção das embalagens originais, das etiquetas e dos envelopes com informações é uma etapa

delicada, pois pode ocorrer perda de informações, como mencionamos, e merece a nossa especial atenção. Consideramos a higienização e estabilização como procedimentos interventivos que deveriam ser realizados ou orientados somente por um conservador de fotografia — conhecedor de cada processo fotográfico e de como tratá-lo conforme as suas características —, podendo inclusive ser etapas dispensadas em função do estado de conservação do acervo ou de prioridades para otimização do projeto. Normalmente, a higienização é necessária, considerando o estado de conservação dos acervos, muitos em ambientes inadequados por anos, acumulando pó e sujidades, em embalagens precárias e expostos à umidade elevada. Mas é preciso definir o limite da intervenção e realizar o treinamento das equipes que farão o procedimento, sempre ministrado por conservadores. Não basta indicar o uso de luvas para o manuseio. A orientação sobre a manipulação dos itens deve ser feita pela conservação para evitar danos irreversíveis, como quebra de negativos de vidro, rompimento de suportes aderidos a envelopes, amassamentos e dobras. Também pode indicar o uso de um pincel macio, sendo necessário ensinar como usá-lo e avaliar se é o procedimento adequado para determinado processo fotográfico, para evitar abrasões ou remoção de emulsões fragilizadas, ou ainda, o uso de solventes em superfícies fotográficas com fungos, produtos com restrições de uso por motivo de segurança do operador, cuja exposição é nociva à saúde.

São vários os pontos de convergência entre as áreas de organização e conservação fotográfica, e em todas elas a participação do conservador é crucial para a proteção e permanência dos acervos. Em um projeto de preservação, as ações de conservação e do tratamento técnico da informação são complementares, entre si e também com outros setores, como o de documentação fotográfica de conservação, de digitalização de acervos e de preservação digital, por exemplo. Cada profissional tem o seu papel definido, e a sua atuação e interação com outros setores devem estar previstas, pois o programa institucional somente será implantado e terá continuidade se os objetivos e metodologias de trabalho das equipes envolvidas estiverem integrados. Nesses anos de atuação na área, observamos projetos de preservação em que essa cooperação entre as áreas foi muito bem-sucedida, mas identificamos ainda questões com relação ao reconhecimento do papel do conservador de fotografia nas instituições, bem como em relação às formas de integração, na prática, de seu trabalho com o do documentalista. O conservador de fotografia é o profissional que atuará em todas as etapas de um projeto de preservação de acervos fotográficos, desde o seu planejamento à implantação e desenvolvimento, acompanhando e orientando a manutenção do acervo, realizando diagnóstico e correção de problemas de deterioração identificados, elaborando protocolos para avaliação e aquisição de acervos, exposições, instalação e

monitoramento de áreas de guarda, garantindo o pleno funcionamento das ações referentes à conservação preventiva, em uma perspectiva de trabalho multidisciplinar.

ORGANIZAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE FOTOGRAFIAS: NOTAS SOBRE UMA DINÂMICA DE INTERAÇÃO

Com relação às dinâmicas que regem o trabalho em conjunto de conservadores e documentalistas — e as tensões ali presentes —, vale refletir a partir do lugar de quem lida com a organização de arquivos e coleções fotográficas nas instituições de guarda de acervos.

Em linhas gerais, a organização de materiais fotográficos pertencentes a arquivos ou coleções pode ser dividida em dois momentos distintos e centrais — tanto do ponto de vista dos objetivos de cada etapa quanto do impacto que exercem sobre o conhecimento acerca do documento fotográfico. São eles a etapa da classificação ou arranjo da documentação e a etapa da descrição documental⁵.

Até bem pouco tempo, a etapa de descrição era executada de forma diferenciada em se tratando de documentação textual ou fotográfica. No primeiro caso, os resumos, nos instrumentos de pesquisa (inventários,⁶ sobretudo), chegavam ao nível de série documental que agregava um conjunto documental que podia ser extenso. Já em relação aos

documentos fotográficos, a descrição, de forma padrão, era realizada peça a peça ou com base em pequenos conjuntos (os chamados dossiês⁷ ou missão fotográfica). A abordagem da descrição da imagem em arquivos e coleções sob a chave da observância das características intrínsecas e extrínsecas ao item documental — com privilégio do conteúdo informativo da imagem — é o padrão que vem marcando a área de tratamento técnico de fotografias nas instituições de guarda de acervo.

Muita atenção tem sido dada a registros fotográficos em arquivos, museus, bibliotecas e centros de documentação, pois se trata de material de grande interesse para a pesquisa histórica, tanto do ponto de vista das temáticas retratadas — por conseguinte, do valor de testemunho da fotografia na sociedade — quanto dos processos fotográficos existentes nos diversos acervos — esses últimos objetos de várias obras clássicas sobre a história da fotografia⁸. Milhares de negativos de vidro, de negativos flexíveis avulsos ou em tiras de filmes fotográficos, fotografias em papel, slides, entre outros processos fotográficos dos séculos XIX e XX podem compor conjuntos com notável importância para a pesquisa.

Portanto, a abordagem da descrição itemizada dos documentos fotográficos busca atingir o esclarecimento das características extrínsecas do documento — processo fotográfico, formato, dimensões do documento, cromia etc. — somadas àquelas provenientes da análise de conteúdo das

imagens — evento, local e data de sua ocorrência retratados pelo autor da imagem.

Já em relação à etapa de classificação ou arranjo da documentação, a diretriz poderia seguir em outra direção. Emprego o verbo na condicional, pois o objetivo de “arranjar” documentos apresentados de forma dispersa ou até mesmo caótica segue, na teoria e metodologia dos arquivos, a premissa de que os documentos devem permanecer juntos a outros que foram produzidos com um mesmo intuito, como resultado de uma mesma função, de uma “vontade” do seu produtor. Essa vontade pode ser administrativa, no caso dos arquivos institucionais, ou de caráter pessoal, no caso dos arquivos de indivíduos. O arranjo ou classificação, subordinado a essa premissa, busca atingir o esclarecimento do contexto de produção dos documentos e o contexto de sua gênese, numa visão de conjunto, e não itemizada. Deve incidir sobre todos os documentos de um conjunto, incluindo as fotografias, num movimento de integração e conexão do todo com o produtor do conjunto.

Contudo, a visão de que fotografias compartilhavam relações orgânicas com outros documentos do mesmo arquivo não era dominante nesse momento. A relação das fotografias com o material textual, por exemplo, raramente era testada e tampouco era entendida, até porque, na maioria dos casos, a acumulação do material fotográfico pelo produtor era realizada de forma apartada do restante da documentação. Isso não quer dizer que

não havia orientação para que se fizesse pesquisa em material textual no processo de organização de fotografias, mas essa orientação focava na obtenção de dados de identificação de conteúdo da imagem, raramente de contexto de produção da imagem em relação ao conjunto da documentação. Isso porque não existia o entendimento de que as fotografias se constituíam em substratos das mesmas ações responsáveis pela produção da documentação textual. Essas informações contextuais não estão presentes no conteúdo das imagens — pelo menos não em todos os casos nem de forma esclarecida na maioria deles. Ocorre que os arranjos ou classificações atribuídos aos arquivos fotográficos há 40 anos dificilmente fugiam ao feitiço do conteúdo das imagens.

Portanto, na maioria dos casos, as imagens eram apartadas do conjunto ao qual pertenciam e eram classificadas ou arranjadas em separado — por gênero documental⁹ e por critérios que coincidiam com a visão de conteúdo: temas, cronologia, ou mesmo por um arranjo misto¹⁰. Em coleções isso também ocorria. Em que pese a dificuldade, em muitos casos, de determinar essa natureza em conjuntos documentais¹¹ muito diversos, as coleções fotográficas eram submetidas a esse tipo de organização.

Já a conservação de fotografias, nesses primeiros tempos de tratamento técnico nas instituições de memória, ainda era atividade secundária e não especializada. Via de regra, uma mesma equipe de

trabalho, os documentalistas¹², ficava a cargo de realizar as etapas previstas nos primeiros manuais que começam a ser publicados e a circular entre as instituições de acervo.

Destacamos na nossa análise dois manuais que obtiveram circulação e aplicação importantes nas décadas de 1980 e 1990 entre as instituições que buscavam estabelecer padrões de tratamento de seus acervos fotográficos. Tanto o *Manual de Organização do CPDOC* (CPDOC, 1998) quanto o *Manual de Catalogação para Documentos Fotográficos da Funarte* (Funarte et al., 1996)¹³ buscaram organizar e oferecer às instituições, de forma sistematizada, tais procedimentos. O primeiro objetivava oferecer um roteiro abrangente de bons procedimentos a partir de uma experiência institucional. A conservação é inserida de maneira ainda tímida, na forma de medidas mais gerais que devem ser observadas durante as dinâmicas de organização em cada etapa de trabalho. Estão presentes indicação de retirada de cliques metálicos, preocupação com a forma de manuseio dos documentos fotográficos devido à fragilidade de seus suportes, recomendação sobre separação de material infestado, entre outros. Como registro de boas condições de conservação, há a menção sobre necessidade de climatização (CPDOC, 1998), e em relação a iniciativas de reprodução de originais, paradigma da preservação analógica, o manual também oferece caminhos. Ainda que funcione como um bom farol para a orientação em escala ampla sobre a gestão

de arquivos permanentes, o manual não pretende abordar de forma mais verticalizada a dimensão de conservação (não há, por exemplo, menção à etapa de higienização do material fotográfico).

Já no que diz respeito ao *Manual de Catalogação da Funarte*, trata-se de publicação com objetivo preciso: orientar as instituições na tarefa de descrever os documentos fotográficos na forma de catalogação. Na prática de descrição de arquivos fotográficos, a catalogação foi uma forma de estabelecer padronização de linguagem e de estrutura de campos informacionais visando à troca entre instituições — bem antes dos sistemas informatizados e das normas de descrição arquivísticas internacionais —, graças ao modelo de catalogação AACR2¹⁴, utilizado internacionalmente. Na sua introdução, o manual defendia a necessidade de desenvolvimento de duas áreas de atuação no trato com fotografias históricas, ao afirmar que “as instituições responsáveis pela guarda desses acervos têm se preocupado em estabelecer procedimentos específicos para o tratamento de documentos fotográficos, buscando não apenas conservá-los e preservá-los para a posteridade, mas também divulgá-los e torná-los acessíveis à comunidade” (Funarte et al., 1996, p. 3). Por outro lado, era um exemplo da visão predominante do período em relação ao tratamento itemizado da imagem no que diz respeito ao seu tratamento como objeto de “dupla face”, isto é, ao mesmo tempo testemunho histórico e obra artística: “por suas características

estéticas e de importância histórica, a fotografia se adequa à catalogação individualizada tradicionalmente usada pela Biblioteconomia” (Funarte et al., 1996, p. 5). Da mesma forma preconizada pelo manual do CPDOC, o manual da Funarte fazia menção à atitude oportuna do catalogador de criar conjuntos que reunissem imagens provenientes de um mesmo evento, temática ou outro aspecto aglutinador “em muitos casos, porém, o significado e a importância de uma determinada imagem está [sic] diretamente ligada ao conjunto do qual ela faz parte. Aconselha-se, portanto, que seja dado um só tratamento ao conjunto como um todo” (Funarte et al., 1996, p. 5).

Chamamos a atenção para as marcas de tratamento de fotos desse período: visão itemizada da imagem fotográfica como documento (mesmo considerando existências de dossiês fotográficos); separação das fotografias do restante do conjunto ao qual pertenciam para arranjo específico — na maior parte das vezes um arranjo temático, cronológico ou misto, calcado na análise do conteúdo da imagem —; e descrição predominantemente catalográfica, baseada nas descrições de aspectos de conteúdo e forma do documento. Somados aos aspectos de organização é marca do período um certo distanciamento das questões de conservação de forma mais profissionalizada. Esse quadro começa a mudar a partir dos anos de 1980, com a entrada em cena de um ator institucional importante: a criação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte (CCPF).

O CCPF viria implantar um modo de operação profissional na área de conservação fotográfica, atuando como formador de mão de obra para os acervos. Entrava também com seus protocolos, igualmente embasados em métodos e técnicas já vigentes internacionalmente. Essa interação começa a se dar nos espaços institucionais que desenvolviam projetos de preservação de acervos fotográficos com a consultoria do CCPF (como foi o caso do próprio CPDOC). E, em retrospectiva, podemos apontar as arestas existentes nesse processo de interação entre áreas disciplinares.

Uma delas se refere ao fato de que, nesses anos de institucionalização dos acervos fotográficos e do estabelecimento das práticas de sua organização, o arranjo ou classificação de fotografias se aderiria de forma integral à ideia de arranjo físico. O resultado do desenho de arranjo — que exibia a forma de organização dos documentos em classes com hierarquias, subdivisões e subconjuntos — deveria estar refletido na forma de armazenamento do arquivo ou coleção nas unidades de armazenamento (sejam estantes com prateleiras ou com gavetas e pastas suspensas; mais tarde os armários deslizantes). Não havia a visão do arranjo como constructo puramente intelectual, possível de ser destacado da forma como os documentos podem ou devem ser acondicionados ou armazenados. Esse aspecto foi a origem de muitas tensões entre as áreas de organização e de conservação na execução de projetos de preservação; notadamente em relação à retirada

de documentos de sua posição no arranjo visando ao seu melhor acondicionamento.

Outro aspecto que criava tensões se relacionava à etapa de higienização do arquivo, muitas vezes antes do mesmo ser identificado ou minimamente entendido pelo documentalista. Nesses casos, e considerando a falta de critérios estabelecidos para essas interações entre as áreas que incidiam sobre os documentos, a visão da conservação ignorava aspectos de ligação entre documentos, de indícios de significados entre fotos e documentos anexos a elas — todos os elementos caros aos processos de identificação e de arranjo dos documentos. A soma de aspectos como a inexistência de critérios já sistematizados e com consenso entre as áreas, a pouca experiência na execução de projetos em conjunto e o entendimento ainda incipiente sobre os objetivos de cada uma das áreas “irmãs” foi responsável por alguns conflitos entre equipes.

A virada do milênio trouxe mudanças e arejamentos em ambas as áreas que lidam com acervos fotográficos. Da parte do tratamento de organização, em que pese a manutenção do uso de descrições catalográficas, inclusive como estrutura de campos informacionais para sistemas informatizados de arquivos, novos aperfeiçoamentos nas técnicas e métodos de trabalho com acervos fotográficos surgem fruto, muitas vezes, de trabalhos acadêmicos que discutem novas abordagens para arranjo de documentos permanentes, como também a própria fotografia como documento de arquivo¹⁵.

Esses estudos convergem para uma ideia central, a de abordar o arquivo como um todo — não mais fracionando-o por tipologias ou gêneros documentais —, além de estabelecer um sistema de classificação coerente a partir de um princípio em comum, buscando uma consistência no desenho do arquivo intelectualmente elaborado pelo trabalho de organização. Nesse sentido, a classificação funcional começa a ser seguida em muitos casos. Tal sistema de classificação busca dar visibilidade às funções e às atividades do organismo ou pessoa produtora do conjunto, deixando claras as ligações entre os documentos. Busca também evitar sistemas classificatórios calcados em assuntos ou temas vinculados pelos documentos, ou até mesmo em sistemas mistos, que aglutinam os documentos por critérios decididos a cada particularidade de um conjunto documental. A opção pelo arranjo funcional pressupõe que o arquivo, de um indivíduo ou instituição, reflete as funções e as atividades da entidade produtora. O *Manual de Organização de Arquivos Pessoais*, da Casa de Oswaldo Cruz, oferece esse modelo de arranjo (Fundação Oswaldo Cruz, 2015).

Essa reforma metodológica traz consigo a reflexão em torno do processo intelectual que orienta o desenho do arranjo de documentos. Sendo ele a opção que incorpora fotografias, desenhos, filmes, material sonoro à documentação textual num mesmo modelo de relações ou mesmo sendo o modelo mais clássico de arranjo de fotografias por temas, a

mudança de visão teve impacto em todo o trabalho de organização. O amálgama que unia o arranjo do arquivo ao arranjo físico de sua disposição nas unidades de armazenamento começa a ceder.

Além do modelo funcional, chamamos a atenção para a consistência teórico-metodológica do modelo contextual de organização de arquivos, principalmente pessoais. Focando no sentido de contexto como aquele que possibilita o entendimento da gênese do documento no arquivo ao qual pertence, isto é, “as razões e as circunstâncias”¹⁶ de sua existência e manutenção pelo produtor no tempo, investe-se na construção de um arranjo que dispensa classificações e hierarquias, tendo como base uma cronologia de acontecimentos aos quais a documentação que lhe é correlata ou que dela se originou¹⁷ vai sendo articulada na forma de códigos de referência de localização física do documento nos depósitos de arquivo. Esse modelo de arranjo da documentação abole definitivamente a ideia de adesão entre arranjo intelectual e arranjo físico para arquivos e coleções. E descomplexifica os trabalhos para a conservação de documentos sem perda da qualidade da organização.

Outro exemplo de conduta de gestão de fotografias históricas está expresso em *Como tratar coleções de Fotografia* (Filippi; Lima; Carvalho, 2002). Ali encontramos definição de curadoria para identificar o conjunto de ações que visam à gestão de conjuntos fotográficos: “Da curadoria fazem parte todas aquelas atividades de natureza conceitual,

metodológica e prática que permitem a exploração científica, pedagógica e/ou cultural do acervo de uma instituição” (Filippi; Lima; Carvalho, 2002, p. 13). O manual apresenta a curadoria de coleções fotográficas numa visão abrangente, levando em conta políticas institucionais e toda uma estrutura de planejamento e organização capaz de garantir um perfil de formação e um crescimento bem definido do acervo (Filippi; Lima; Carvalho, 2002). Ainda que não contemple a gestão de fotografias sob o ponto de vista da gestão dos arquivos, esse trabalho é bastante eficiente para instituições de guarda de acervos, como museus, bibliotecas e centros de documentação que possuam coleções de fotografias.

No campo da conservação de fotografias, vale notar o trabalho de Silva publicado nos Anais de um Congresso da Abracor, portanto, no coração das discussões de preservação. Para ela, membro da equipe do CCPF que atuava na consultoria de projetos de preservação de acervos fotográficos respondendo pela área de organização desses acervos, era necessário destacar a importância de equipes multidisciplinares em projetos dessa natureza. Seu trabalho é um dos poucos que lançavam luz sobre essa necessidade, não só pela defesa da diversificação de perfis, mas, sobretudo, por ter a visão de que se tratava de trabalho em conjunto (Silva, 1998). Após destacar as etapas que regem um projeto de organização e conservação de acervos fotográficos — já apresentando ações específicas de cada área

numa linha de trabalho única —, destaca: “[...] o controle do andamento dos trabalhos técnicos, a definição das normas para a consulta ao acervo e as formas possíveis de reprodução do material para o público são atividades que devem ser executadas em conjunto pelos profissionais ligados às áreas de conservação e documentação” (Silva, 1998, p. 266). Outro aspecto ressaltado por Silva na conjunção das áreas é o que diz respeito à apreciação do material, desde o início do trabalho, levando em conta os dois pontos de vista: características físicas e conteúdo. Assim, explica: “a avaliação conjunta de conservadores e documentalistas permite que, já em um primeiro momento, sejam conhecidos o valor informacional e o estado de conservação dos documentos” (Silva, 1998, p. 266). O artigo expressa um notável avanço na forma de abordagem dos trabalhos em comum num acervo fotográfico, em comparação com o período anterior. Silva exorta os documentalistas a se colocarem como interlocutores junto aos conservadores no processo de preservação dos documentos quando afirma:

Os procedimentos de higienização e acondicionamento dos originais também merecem a atenção do documentalista. As embalagens nas quais o acervo esteve guardado, só devem ser retirados [sic] depois de passar pelo seu exame. Todas as informações registradas nos materiais antigos de acondicionamento devem ser recuperadas, bem como uma possível lógica existente na forma de acumulação desses

documentos. Esses dados são úteis para a identificação. As embalagens utilizadas para o acondicionamento dos originais e dos novos materiais [...] também devem ser discutidas conjuntamente. (Silva, 1998, p. 267).

Mello inclui nessa interlocução, ainda, o processo de avaliação e seleção de imagens para reprodução, seja analógica ou digital.

Dos tempos iniciais ao momento atual, podemos contar com mudanças nas formas de abordagem de organização de arquivos e coleções, bem como movimentos de institucionalização de núcleos ou serviços de conservação nas instituições de guarda de acervo, situação inexistente há 40 anos¹⁸. Hoje é possível ver instituições que caminham visando à estruturação formal desses serviços no seu organograma e investindo em incorporação de recursos humanos especializados. Lado a lado, documentalistas e conservadores começam a planejar juntos, a discutir estratégias em diálogo constante e a conhecer e até mesmo incorporar nas suas práticas específicas os protocolos essenciais de cada área. As etapas de trabalho que regem a gestão de acervos, incluindo os fotográficos, devem contar com a presença dos profissionais da documentação e da conservação: na análise preliminar do material antes da entrada no arquivo, na higienização dos documentos visando ao seu manuseio na organização, na identificação (além de contextos e conteúdos documentais, os processos fotográficos ou os atributos físicos de documentos

em outros suportes devem ser objeto de análise do conservador), na avaliação dos documentos para programas de digitalização, no suporte para eventuais usos dos documentos em projetos de divulgação do acervo (exposições, por exemplo).

À GUIA DE CONCLUSÃO

Em que pese a necessidade de interação entre as áreas de organização e conservação em projetos de preservação de acervos fotográficos e considerando a existência de experiências bem sucedidas, cabe notar que seria bem-vinda uma reflexão sobre modos de promover diálogos, trocas e construção de uma arena de atuação em comum.

Nos limites desse estudo, chamamos a atenção para novas formas de interação dessas áreas principalmente quando há, num ambiente institucional, uma estruturação de carreiras e de serviços de gestão de acervos com base em visão multidisciplinar. Contar com recursos humanos especializados nos quadros permanentes é passo inicial para qualquer promoção de organicidade nos trabalhos com os acervos. Planejar as etapas de trabalho de forma conjunta é outro movimento positivo, e nele deve estar presente o desenvolvimento de protocolos, tendo como base as premissas metodológicas essenciais de cada área. Discutir essas pautas e as formas de integrá-las numa proposta de gestão conjunta, eis o desafio.

Como mencionado, existem etapas do trabalho de gestão dos acervos nas quais a interação pode se dar de forma bastante frutífera. Destacamos a fase de análise preliminar dos conjuntos a serem doados. Logo em seguida, quando da chegada da documentação, a conservação tem papel central na higienização visando preparar a documentação para o trabalho de organização. Nesse momento, os documentalistas precisam elencar os cuidados essenciais para a preservação das informações que estão nos documentos ou que os circundam, ao mesmo tempo em que precisam mostrar os indícios de informação contextual que podem estar em suspenso no conjunto como um todo. Na etapa de identificação dos documentos fotográficos, mais uma vez os conservadores podem ser de auxílio fundamental, na medida em que detêm conhecimento sobre a identificação dos processos e formatos fotográficos, dimensão importante para a compreensão mais ampla dos contextos de produção dos registros. Já o arranjo é etapa por excelência da organização, mas precisa contar com o planejamento do destino dos documentos em seus invólucros e em suas unidades de armazenamento, isto é, com as embalagens que são indicadas pelo conservador, assim como o mobiliário e os parâmetros recomendados de acordo com a temperatura e a umidade relativa da área de guarda. A separação entre as ideias de arranjo intelectual e arranjo físico consagra a liberdade para se pensar nos melhores destinos de armazenamento sem risco

para as informações essenciais da documentação nem para seu controle e acesso aos documentos. Já na etapa de descrição das imagens, cujo protagonista é o documentalista, numa ação integrada este estará embasado também pelas informações obtidas com o conservador na fase de identificação. Quanto aos projetos ou programas de digitalização, bem como aos projetos de difusão de acervos, novamente há espaço para planejamentos com contribuições recíprocas — como, por exemplo, o estabelecimento de critérios para avaliação e seleção de documentos para preservação digital ou para exibição de originais em projetos expositivos.

Acreditamos que o convívio em ambiente institucional que promova essa integração é fundamental para a elaboração de políticas, projetos ou programas de gestão de acervos fotográficos que reflitam o resultado dessa visão em conjunto, muito mais ampla e bem mais rica sobre as fotografias históricas, para o bem da comunidade dos usuários.

REFERÊNCIAS

- ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário Brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BARUKI, Sandra. Conservação de acervos fotográficos: séculos XIX e X. In: ARAUJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Org.). *O Retrato e o tempo*: Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014. p. 180-197.
- BARUKI, Sandra; COURY, Nazareth. Treinamento em conservação fotográfica: a orientação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. In: Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (Org.). *Cadernos técnicos de conservação fotográfica*, Rio de Janeiro, Funarte, n. 1, 3. ed., p. 1-7, 1997.
- BOJANOSKI, Silvana de Fátima. *Terminologia em Conservação de bens culturais em papel: produção de um glossário para profissionais em formação*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

**IMAGENS E ACERVOS
FOTOGRAFICOS**

- BURGI, Sérgio; BARUKI, Sandra (colaboração de pesquisa). *Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos: técnicas, métodos e materiais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli (Org.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros. Núcleo Regional de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1996.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais. Procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.
- CENTRO DE APOIO À PESQUISA EM HISTÓRIA SERGIO BUARQUE DE HOLANDA. *Samuel Barnsley Pessoa e Jovina Pessoa*. Inventário dos fundos. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- CLARK, Susie; FREY, Franziska. *Care of Photographs*. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access, 2003.
- CPDOC – CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.
- FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vania Carneiro de. *Como Tratar Coleções de Fotografia*. São Paulo: Arquivo do Estado, 2002.
- FUNARTE et al. *Manual para catalogação de documentos fotográficos* (versão preliminar). 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE; Biblioteca Nacional, 1996.
- FUNARTE; INFOTO – FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES; INSTITUTO NACIONAL DA FOTOGRAFIA. *Proposta para uma Política da Fotografia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Manual de Organização de Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: Fiocruz/COC, 2015.
- LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. *História, Ciências, Saúde, Manguinhos*, v. 19, n. 1, p. 283-302, 2012a.

- LACERDA, Aline Lopes de. Arquivos e coleções: a fotografia em diferentes contextos. In: *Coleções e colecionadores, a polissemia das práticas*. Seminário Internacional. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2012b.
- LAVÉDRINE, Bertrand; GANDOLFO, Jean Paul; MONOD, Sibylle (colaboração de pesquisa). *A guide to the preventive conservation of photograph collections*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2003.
- LOPEZ, André Porto Ancona. *As razões e os sentidos*. Finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- MOSCIARO, Clara. Diagnóstico de Conservação em Coleções Fotográficas. *Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- NORRIS, Debbie Hess. The Proper Storage and Display of a Photographic Collection. In: The American Institute for Conservation (Org.). *The Book and Paper Group Annual*. Volume 2. Washington: Book and Paper Group AIC, 1983.
- PAVÃO, Luis. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.
- PESSOA, S.; PESSOA, J. *Inventário dos fundos*. São Paulo: Centro de Apoio à Pesquisa em História “Sergio Buarque de Holanda”, Universidade de São Paulo, 2015.
- ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1984.
- SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. *Entre o laboratório, o campo e outros lugares: gênese documental e tratamento técnico em arquivos de cientistas*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SILVA, Cássia Maria Mello da. Conservação e documentação: áreas complementares. In: Congresso da ABRACOR, 9. Salvador: Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais, 1998, p. 266-269.
- STULIK, Dusan; KAPLAN, Art. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes: Its Past, Present, and the Future. In: Photograph Material Group (Org.). *Topics in Photographic Preservation*. Washington: American Institute for Conservation, v. 15, 2013.

VASQUEZ, Pedro. *As ações do INFoto: Programas, projetos e atividades fizeram parte da atuação do Instituto de Fotografia. Brasil Memória das Artes*, 2011. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-acoes-do-infoto/>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

ZÚÑIGA, Solange Sette G.de. A importância de um programa de preservação em arquivos públicos e privados. *Registro: Revista do Arquivo Público Municipal de Indaiatuba, São Paulo: Fundação Pró-Memória de Indaiatuba*, v. 1, n. 1, p.71-88, 2002.

NOTAS

- 1 Exemplos dessa afirmação serão analisados no trabalho.
- 2 O Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia foi criado pela Portaria no 13/84, assinada pelo então Secretário da Cultura do Ministério da Educação e Cultura. A política de preservação do INFoto/Funarte tinha entre seus objetivos a preservação da memória fotográfica brasileira; a formação de pessoal especializado na área; o conhecimento do acervo existente; a pesquisa da história da fotografia no Brasil; a pesquisa de técnicas de conservação e restauração; e o aperfeiçoamento da tecnologia do material fotográfico no Brasil.
- 3 Entre outras instituições que lidavam com acervos fotográficos no período, destacam-se o Museu Imperial, o Arquivo Público do Estado de São Paulo, a Fundação João Pinheiro e o IPHAN. Ver, a esse respeito, a introdução do *Manual para Catalogação de Documentos Fotográficos*, da Funarte, no qual se identificam trabalhos considerados pioneiros na área de tratamento técnico de fotografias (Funarte et al., 1996).
- 4 Entre esses autores, destacam-se Pavão (1997) e Filippi, Lima e Carvalho (2002). O primeiro dedica um capítulo ao tema “Organização de coleções”, abordando formas de organização e métodos de processamento de coleções de fotografias. Quanto ao segundo, as autoras abordam a organização e a conservação como atividades que se articulam um conjunto maior de ações que denominam de “curadoria”.
- 5 Por *classificação*, entende-se a “sequência de operações que, de acordo com as diferentes estruturas, funções e atividades da entidade produtora, visam a distribuir os documentos de um arquivo”; por *arranjo*, entende-se a “denominação tradicionalmente atribuída à classificação nos arquivos permanentes”; e por *descrição*, entende-se o “conjunto de procedimentos que, a partir de elementos formas e de

- conteúdo, permitem a identificação de documentos e a elaboração de instrumentos de pesquisa” (Camargo; Bellotto, 1996). A descrição pode assumir diversas formas, dependendo do instrumento de pesquisa desejado: inventário, catálogo, índice temático; mais recentemente a norma de descrição arquivística brasileira, Nobrade, tem sido um padrão perseguido, pelo menos no que toca às instituições arquivísticas públicas.
- 6 Inventário é um “instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões toma por unidade a série, respeitada ou não a ordem da classificação” (Camargo; Bellotto, 1996).
 - 7 Dossiê é a “unidade documental em que se reúnem informalmente documentos de natureza diversa, para uma finalidade específica” (Camargo; Bellotto, 1996). Em outro dicionário, dossiê é entendido como “conjunto de documentos relacionados entre si por assunto (ação, evento, pessoa, lugar, projeto) que constitui uma unidade de arquivamento” (Arquivo Nacional, 2005). Essa definição se aplica inteiramente à práxis de criação de dossiês fotográficos.
 - 8 Em relação a trabalhos clássicos nessa linha de abordagem sobre a história dos processos fotográficos, destacamos os de Newhall (2005) e Rosenblum (1984).
 - 9 Gênero documental é a “configuração que assume um documento de acordo com o sistema de signos utilizado na comunicação de seu conteúdo”. Assim, os principais gêneros documentais encontrados nos arquivos antes a revolução digital eram os textuais, iconográficos, fonográficos, audiovisuais e multimeios (Camargo; Bellotto, 1996).
 - 10 Alguns autores se detiveram de forma pioneira nesse aspecto da organização de fotografias em arquivos, como Lopez (2000) e Lacerda (2012a).
 - 11 Ver, a esse respeito, Lacerda (2012b).
 - 12 Nessa categoria, incluem-se profissionais com formações diversas, tais como história, ciências sociais, arquivistas, bibliotecários, cientistas da informação, entre outros.
 - 13 Iniciativa do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia da Funarte (PROPRESERV), o manual foi produto da reunião de especialistas de diversas instituições com o objetivo de elaborar um conjunto de regras que normalizasse o registro dos dados descritivos das fotografias em acervos (Funarte et al., 1996).
 - 14 O Código de Catalogação Anglo-Americano, 2ª edição, é um compêndio de regras para descrições bibliográficas aplicadas não só a livros e material impresso. Publicado em 1967, tradicionalmente serviu para a catalogação de arquivos fotográficos, apresentando adaptações tendo em vista as especificidades dos acervos de imagens.
 - 15 Dois exemplos desses trabalhos se encontram em Santos (2002) e Lopez (2000).
 - 16 Ver Camargo e Goulart (2007).
 - 17 Um exemplo de arquivo organizado segundo esse modelo é o do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Ver Camargo e Goulart (2007). Outro exemplo se refere aos arquivos pessoais do casal Samuel Pessoa e Jovina Pessoa. Ver Centro de Apoio à Pesquisa em História Sérgio Buarque de Holanda (2015).
 - 18 Um exemplo dessa estruturação formal da atividade de conservação em instituições de guarda de acervo encontra-se na Casa de Oswaldo Cruz, no Departamento de Arquivo e Documentação onde, há quase 20 anos, começou a ser construído um núcleo de conservação, hoje já alçado à categoria de serviço, com ampliações de atuação e responsabilidade. Em paralelo, a Fiocruz incluiu, em concurso público realizado em 2014, o perfil de conservador de documentos, notadamente de fotografias.

O acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles: desafios conceituais associados à preservação e difusão do amplo legado da produção artística, autoral e documental referente à fotografia brasileira e seus autores reunidos no acervo da instituição

RESUMO

Este texto busca, a partir do vasto acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles, refletir sobre sua natureza arquivística e museológica, examinando particularmente os arquivos produzidos, mantidos e organizados pelos próprios fotógrafos ao longo de suas vidas e trajetórias, que trazem em si a potencial dimensão do arquivo como obra, e as próprias relações da obra com seu arquivo, aproximando assim também o campo da fotografia e seu legado ao campo conceitual das artes midiáticas, em que arquivo e obra, no que tange a sua reinterpretação e resignificação continuada, permanecem em constante sinergia com a natureza dinâmica e interpretativa do próprio arquivo.

PALAVRAS-CHAVE: Acervos fotográficos. Preservação. Difusão. Interpretação. Representação.

SERGIO BURGI

Instituto Moreira Salles
Coordenador de Fotografia
Rio de Janeiro, Brasil
ORCID: 0000-0002-4033-1256
sergio.burji@ims.com.br

*Museu e arquivo. Arquivo e museu
Imagem e obra. Obra e imagem
O arquivo como obra. A obra e seu arquivo*

INTRODUÇÃO

Desde o início de suas atividades, em 1992, o Instituto Moreira Salles (IMS) estruturou-se como uma instituição cultural prioritariamente dedicada ao resgate e à valorização da cultura brasileira.

Dentro dessa perspectiva, o IMS elegeu a fotografia como uma de suas áreas de atuação prioritária, dos registros fotográficos pioneiros do século XIX à fotografia moderna e contemporânea, formando um vasto acervo ao longo destes mais de 25 anos, que vem sendo pesquisado e difundido através de intensa programação expositiva e editorial, tendo o IMS realizado ao longo desse período cerca de 250 exposições de seu acervo fotográfico em suas sedes e em outras instituições e espaços no Brasil e no exterior, além da publicação de aproximadamente 60 catálogos e livros sobre os diversos arquivos, coleções e conjuntos que integram a vasta representação da fotografia brasileira hoje reunida no Instituto.

O IMS reúne igualmente importantes acervos relativos à produção iconográfica no Brasil, dos viajantes da primeira metade do século XIX aos desenhistas do século XX, com atuação destacada na imprensa, ao lado de expressivos acervos da música popular

brasileira, que reúnem o maior conjunto relativo à discografia brasileira em gravações mecânicas, além de arquivos de nomes fundadores da música popular no país, e também importantes acervos pessoais de escritores, compostos por bibliotecas pessoais, correspondências, cadernos, manuscritos e datiloscritos, essenciais para a compreensão do papel desses autores na formação do campo literário no Brasil, atuando ainda na reflexão e difusão do cinema e das artes plásticas, produzidos no país e no exterior a partir da segunda metade do século XX.

Esse trabalho de pesquisa, preservação e difusão de importantes acervos da cultura brasileira é acompanhado por um robusto programa de exposições que estabelece diálogos do acervo com a produção nacional e internacional, em especial no campo da fotografia, das artes plásticas e da iconografia, através da realização anual de cerca de cinquenta por cento de mostras monográficas ou temáticas desenvolvidas a partir da pesquisa e curadorias aprofundadas do acervo da instituição, em diálogo com a outra metade de mostras de artistas que não integram o acervo.

Esse olhar para o acervo e a produção cultural do país em diálogo com a produção cultural e artística internacional reflete-se também, para além da programação das exposições, tanto no desenvolvimento de uma programação intensa de seminários, cursos e eventos que pensam essas questões como

na estruturação de diversas plataformas digitais produzidas pelo Instituto, e também em parceria com outras instituições, voltadas à difusão dos acervos e à reflexão no campo das artes e da cultura, incluindo-se aqui uma rádio digital, e também através dos periódicos de reflexão contemporânea nos campos da literatura, ensaios e pensamento crítico e da imagem e artes visuais, publicados pelo IMS dentro dessa perspectiva de reflexão sobre os legados da cultura brasileira no contexto da produção intelectual e artística internacional.

É dentro desse amplo arco de atividades e reflexões que o acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles vem sendo estruturado ao longo das três últimas décadas. Com a aquisição de dois conjuntos iniciais em 1995, a Coleção Mestres da Fotografia Brasileira do Século XIX, seguida da aquisição, no mesmo ano, de um pequeno, porém, significativo conjunto de 44 negativos de autoria de Claude Lévi-Strauss, com imagens de São Paulo registradas pelo antropólogo entre 1935 e 1937, período em que residiu na cidade para lecionar na recém-fundada Universidade de São Paulo (USP), esse conjunto inicial de cerca de 2,6 mil imagens foi gradualmente sendo ampliado ao longo dos anos, chegando a mais de 650 mil em 2011 e a cerca de 2 milhões e 400 mil imagens em 2020.

Com a incorporação de acervos como a Coleção Gilberto Ferrez em 1998, o IMS passou a ter uma das mais relevantes coleções de fotografia brasileira do

século XIX, com importante sinergia com o acervo de iconografia brasileira do período reunido no próprio IMS. Destacam-se aqui os conjuntos representativos dos experimentos pioneiros de Hercule Florence que levaram à descoberta isolada da fotografia no Brasil, a obra completa de Marc Ferrez, principal nome da fotografia brasileira do século XIX, a representação ampla de outros conjuntos dos principais nomes da fotografia brasileira do período e um vasto acervo que percorre todos os principais momentos de transformação do meio no século XIX e das três primeiras décadas do século XX.

Formou também o melhor conjunto relativo à produção fotográfica brasileira de final dos anos 1930 até os anos 1970, incluindo os arquivos de nomes como Marcel Gautherot, Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Stefânia Brill, Carlos Moskovics, Henri Ballot, José Medeiros, Luciano Carneiro, Haruo Ohara, Peter Scheier, Hans Gunter Flieg, Chico Albuquerque, Madalena Schwartz, Thomaz Farkas e Geraldo de Barros, entre outros, além de ter sob sua guarda um crescente número de arquivos de obra completa de autores mais contemporâneos, como Maureen Bisilliat, David Zingg, Otto Stupakoff, Mário Cravo Neto, Lily Sverner, Jorge Bodansky, Walter Firmo, Evandro Teixeira e Fernando Lemos.

Contando com os arquivos de nomes referenciais do fotojornalismo brasileiro em seu acervo, entre eles José Medeiros, Luciano Carneiro e Evandro

Teixeira, o IMS adquiriu em 2016 o arquivo fotográfico dos Diários Associados no Rio de Janeiro, composto pelos acervos de *O Jornal*, *Diário da Noite* e *Jornal do Comércio*, incorporando dessa forma cerca de um milhão de imagens no acervo referentes prioritariamente às décadas de 1930 a 1970.

As razões principais para esse esforço de preservação da obra completa de importantes nomes da fotografia brasileira e de significativos conjuntos associados à fotografia documental e ao fotojornalismo no país estão associadas à clara percepção da importância da fotografia no campo das artes e da comunicação, tanto do ponto de vista formal e estético como em termos documentais e históricos, especialmente em relação aos desafios associados à compreensão do papel dos registros visuais e da imagem na cultura contemporânea, de forma geral, e particularmente em sua relação com a tarefa urgente de construção e reconstrução crítica dos valores culturais ligados à memória e à história de um país tão diverso e plural como o Brasil.

Somava-se a isso a preocupação com a fragilidade deste meio que é o objeto fotográfico, em todas as suas formas e processos, e evidenciava-se a urgência de uma ação incisiva de preservação, pesquisa, curadoria e difusão da produção fotográfica brasileira, através de um esforço institucional continuado que reunisse capacitação técnica e profissional dentro de uma política de construção

de acervos de longo prazo, alinhada com uma visão crítica e estruturada, porém simultaneamente flexível e aberta às necessidades permanentes de revisão e renovação de postulados, posturas e programas em torno do campo da fotografia e de sua própria delimitação e concepção. Nesse sentido, a criação da Coordenadoria de Fotografia Contemporânea do IMS representa um marco no processo permanente de reflexão sobre o meio, ampliando o pensamento e o próprio balizamento da fotografia no Instituto, pela relação direta e ativa com a produção contemporânea dos artistas.

Paralelamente, como instrumento de pesquisa, ensino e fomento à reflexão e estudos críticos, o Instituto implantou em seu novo centro cultural de São Paulo, o IMS Paulista, a Biblioteca de Fotografia do IMS, principal biblioteca especializada no país, voltada para a construção de um vasto acervo de livros fotográficos de autores, principalmente contemporâneos, que documentam as práticas artísticas no Brasil e no mundo, além de livros de reflexão crítica e de documentação da história da fotografia.

Tem sido esse o percurso do Instituto Moreira Salles na área de fotografia ao longo dos últimos 25 anos, numa trajetória em permanente construção voltada para o conhecimento do meio através do estudo do legado de seus autores, no passado e no presente (IMS, 2014).

O ACERVO FOTOGRAFICO DO IMS: CONSIDERAÇÕES PARA UMA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO, GESTÃO E DIFUSÃO DE ACERVOS FOTOGRAFICOS HISTÓRICOS E CONTEMPORÂNEOS

O acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles é atualmente composto por 160 arquivos, coleções e conjuntos, sendo os arquivos majoritariamente de fotógrafos e alguns originários de empresas (Diários Associados e Brascan), e as coleções, especialmente do século XIX, formadas por conjuntos expressivos de imagens de autores do período, totalizando cerca de 2,4 milhões de imagens, sendo que 1,7 milhão dessas imagens integram de forma permanente o acervo do IMS por meio de aquisição ou doação, reunidas em 145 arquivos, coleções e conjuntos e outras 700 mil imagens integram o acervo neste momento por prazo determinado, porém renovável, em regime de comodato ou parcerias, reunidas em 15 arquivos, coleções e conjuntos.

O Instituto Moreira Salles é uma das poucas instituições, mesmo a nível internacional, dedicada à preservação de arquivos integrais de fotógrafos(as), que compreendem toda a produção do autor, ao mesmo tempo em que documentam exaustivamente sua trajetória artística e profissional. No campo da fotografia, esses arquivos são normalmente constituídos pelos registros originais de câmera — os negativos e diapositivos —, além de impressões fotográficas originais positivas finais

(“vintages”), impressões fotográficas positivas de trabalho, folhas contato, álbuns, equipamentos, documentação, clipping, biblioteca, correspondência e objetos pessoais.

Tais conjuntos compreendem, portanto, a reunião da própria criação artística original do fotógrafo, materializada em seu arquivo nos negativos e positivos, e hoje, também nos registros de câmera nato digitais, bem como são os conjuntos que compõem significativa parte do arquivo pessoal e profissional do autor, constituindo, portanto, uma fonte única para o estudo e compreensão de sua trajetória de vida e de sua obra.

Estão reunidos no acervo do IMS vinte e cinco principais arquivos de importantes e consagrados nomes da fotografia brasileira, totalizando em seu conjunto cerca de 1,24 milhão de imagens. Esses arquivos, como já ressaltado, foram mantidos e organizados por seus titulares e preservam, como regra geral, a produção profissional, artística e pessoal de vida inteira desses autores.

São os seguintes os titulares desses arquivos, com perfil de “obra completa”, reunidos no acervo do IMS: Marc Ferrez, Chichico Alkmin, Hildegard Rosenthal, Madalena Schwartz, Marcel Gautherot, Alice Brill, Stefania Bril, Henri Ballot, Maureen Bisilliat, Carlos Moskovics, Lily Sverner, José Medeiros, Hans Gunter Flieg, Haruo Ohara, Otto Stupakoff, Peter Scheier, Geraldo de Barros, Chico Albuquerque, Thomaz Farkas, David Drew Zingg, Jorge Bodanzky, Mario Cravo Neto, Walter Firmo, Evandro Teixeira, Fernando Lemos.

Desses vinte e cinco importantes autores, quinze são de fotógrafos e fotógrafas que emigraram para o Brasil, sendo que desse subtotal seis são arquivos de fotógrafas, na sua maioria imigrantes saídas da Europa no entreguerras e pós-guerra por perseguições raciais associadas ao totalitarismo, e todas com residência e carreiras fixadas em São Paulo; dois são fotógrafos também saídos da Europa por perseguições raciais associadas ao totalitarismo, e outros sete são oriundos da Europa, Japão e EUA, tendo desse total de quinze imigrantes, treze se fixado em São Paulo. Os outros dez arquivos de obra completa são de fotógrafos brasileiros, dentre eles dois de fotógrafos afrodescendentes, um do Piauí e outro do Rio de Janeiro; sendo os vinte e cinco fotógrafos assim distribuídos, por nascimento e/ou cidade de atuação profissional, nos seguintes estados brasileiros: São Paulo, 16; Rio de Janeiro, 6; Bahia, 1; Paraná, 1; Minas Gerais, 1.

O acervo fotográfico do IMS incorpora também um arquivo de grande porte do fotojornalismo brasileiro, o dos Diários Associados no Rio de Janeiro, com cerca de 1 milhão de imagens, que é formado pelos arquivos fotográficos dos jornais *O Jornal*, *Diário da Noite* e *Jornal do Comércio*, e material da Agência Meridional, agência de notícias dos Diários Associados.

Por outro lado, o importante e significativo acervo de fotografias do século XIX e das primeiras décadas do século XX que integra o acervo do

Instituto Moreira Salles é constituído por um total de aproximadamente 60 mil imagens originais de época, reunidas em 74 coleções e conjuntos. Destacam-se aqui a coleção Gilberto Ferrez, que inclui o arquivo do fotógrafo Marc Ferrez, o mais importante nome da fotografia brasileira do período, outras significativas coleções que reúnem significativos conjuntos de outros importantes nomes do século XIX, como Augusto Stahl, Georges Leuzinger e Revert Henrique Klumb, além de exemplar da obra fotográfica e exemplares de outros experimentos de pesquisa de autoria de Antoine Hercule Romuald Florence, inventor isolado da fotografia no Brasil. Sessenta outros conjuntos, arquivos e coleções reúnem conteúdos variados referentes a diversos aspectos da produção fotográfica no Brasil, em especial do século XX, totalizando cerca de 100 mil itens.

MUSEU E ARQUIVO. ARQUIVO E MUSEU

Em função da opção por um programa de construção de acervo referente à fotografia brasileira desenvolvido pelo IMS com foco principal nas atividades de preservação, organização, pesquisa, interpretação e difusão da obra de importantes nomes que atuaram nesse campo — fotógrafos e fotógrafas cujos arquivos foram integralmente incorporados ao acervo do IMS e vêm gradualmente sendo processados e digitalizados —, o

Instituto compreende que suas atividades nesse campo necessitam obrigatoriamente incorporar parâmetros e balizamentos teóricos e aplicados oriundos tanto dos campos da museologia como da arquivologia, incluindo-se nesse escopo multidisciplinar de abordagem também conceitos e práticas da biblioteconomia e da ciência da informação.

Ao mesmo tempo em que os arquivos de fotógrafos(as) constituem claramente um desafio de processamento técnico arquivístico, demandando abordagens plenamente estabelecidas no campo da arquivologia, eles são também repositório, matriz e contexto original para a produção de diversas obras do autor concebidas e plenamente finalizadas em seus aspectos plásticos e formais, possuindo claro e definido valor museológico, ainda que essas obras sejam simultaneamente parte integrante do conjunto maior do arquivo.

A fotografia, como plataforma ampla de criação, documentação e comunicação, engloba trabalhos que se estendem do campo das artes visuais e da experimentação e conceituação artística e criativa ao campo do jornalismo e da comunicação e das várias vertentes da fotografia aplicada, como a fotografia industrial, de arquitetura, publicidade, moda, científica e documental, além de seus usos no campo pessoal e vernacular, da memória e história pessoal e privada (Heiferman, 2012).

É dentro desse amplo contexto que procuramos situar a obra desses fotógrafos, através de uma abordagem que recupera em detalhes informações sobre suas biografias e trajetórias profissionais que

permitem a elaboração de cronologias que articulam e especificamente contextualizam as diferentes séries e fases da produção de cada autor, construindo assim uma capacidade de compreensão das narrativas visuais e experimentações que estruturam gradualmente a construção da obra completa de um fotógrafo, eventualmente materializada em séries finalizadas e processadas, ou muitas vezes registradas, indicadas ou apenas sugeridas no arquivo como conceitos, instruções ou orientações para um futuro desenvolvimento e execução.

O ARQUIVO COMO OBRA. A OBRA E SEU ARQUIVO

O arquivo – como um repositório físico e uma esfera virtual – constitui o que a obra é no presente e determina seu potencial para futuras realizações. Ele tem um papel fundamental quando curadores e conservadores se envolvem na tarefa criativa de atualizar uma obra. Mais ainda, o potencial arquivístico de cada nova realização/reinstalação de uma obra é retroativo. Não somente cada nova atualização emerge por via do arquivo, mas cada nova atualização da obra enriquece seu potencial arquivístico e gera subsequentes ações e realizações. Portanto o arquivo, longe de ser uma entidade estática e distante, funde-se com o trabalho, a obra se torna parte dela – a tal ponto que, em certos trabalhos de autor, o arquivo em si se torna uma obra. (Hölling, 2017, p. 154).

Essa conceituação produzida pela autora Hanna B. Hölling foi desenvolvida no contexto de análise das obras de criação contemporânea no âmbito das chamadas *Media arts*, expressão que não encontra ainda tradução satisfatória para o português (arte contemporânea, novas mídias, arte midiática, arte multimídia e outras tentativas de tradução ainda não são satisfatórias), exatamente por denominar um campo de criação artística que trabalha sobre plataforma ampla e unificadora, como são os meios audiovisuais e digitais, que tanto sustentam uma produção artística e criativa per se, como são plataforma para outros campos da cultura, como a informação, a comunicação e o entretenimento. Nesse sentido, as *Media arts* e os arquivos fotográficos de autores com produções estruturadas, como os que estão sendo aqui analisados, apresentam fortes pontos de convergência, no sentido desse hibridismo das plataformas de mídia atuais, que na verdade tem sua origem na própria fotografia analógica do século XIX e seu posterior desdobramento para o cinema, a página impressa, a imagem eletrônica e a imagem digital. A fotografia pode, portanto, ser pensada como uma proto arte midiática e, nesse sentido, as considerações sobre arquivo e obra postuladas por Hölling podem também ser aplicadas ao universo da fotografia, de seus autores e seus arquivos, no que tange a sua reinterpretção e ressignificação continuada, em permanente sinergia com a natureza dinâmica e interpretativa do próprio arquivo.

Esse olhar contextualizado sobre o arquivo de um fotógrafo permite, portanto, indagar igualmente quando o próprio arquivo em si pode ser considerado obra, no sentido de uma construção sistemática de um projeto conceitual e criativo em elaboração constante que adquire corpo e forma ao longo dos anos na própria acumulação de resultados reunidos no arquivo. Esse é, por exemplo, o caso do projeto de caráter claramente moderno do fotógrafo francês Marcel Gautherot, de documentação da cultura e da paisagem urbana e natural do país dentro do binômio tradição/invenção, que o levou a construir uma das mais poderosas representações visuais do Brasil ao longo de quase cinco décadas, pautada no registro da cultura popular e suas tradições religiosas e festivas, junto a um rigoroso registro do patrimônio edificado do período colonial brasileiro, em contraponto ao registro e interpretação visual da moderna arquitetura brasileira em pleno processo de criação e invenção, que Gautherot acompanhou desde os seus primeiros marcos, como o prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, fotografado por ele no final dos anos 1930.

Outros fotógrafos no acervo, como Geraldo de Barros ou Mario Cravo Neto, produziram essencialmente dentro de processos de investigação artística, sem vínculos com os campos da fotografia aplicada e documental, fazendo também com que seus arquivos sejam em si uma obra, em um processo intenso e visceral de produção e criação

que potencializa claras relações dialógicas entre o arquivo como obra e as próprias obras produzidas pelo artista, decorrentes elas mesmas da constituição e construção do arquivo como processo.

Essas relações próprias do campo da fotografia, entre o arquivo como obra e o arquivo como processo, e a natureza do próprio registro fotográfico como imagem/obra ou obra/imagem, acompanham a criação de imagens técnicas, na perspectiva flusseriana, desde a invenção da fotografia no século XIX até o universo contemporâneo das *Media arts*, elas mesmas em muito apoiadas nas imagens técnicas produzidas por aparatos e suas tecnologias próprias, como o trabalho pioneiro, por exemplo, do artista Nam June Paik. Sobre esse novo momento da construção do pensamento e da cultura, Flusser escreveu na introdução de *O universo das imagens técnicas*:

Este ensaio é sobre o universo das imagens técnicas, o universo que, nas últimas décadas, tem feito uso de fotografias, filmes, vídeos, telas de televisão e terminais de computador para assumir a tarefa anteriormente desempenhada por textos lineares, ou seja, a tarefa de transmitir informações cruciais para a sociedade e para os indivíduos. Ele está preocupado com uma revolução cultural, cujo alcance e implicações estamos apenas começando a suspeitar. Considerando que os seres humanos dependem para suas vidas e sobrevivência mais do conhecimento adquirido e menos de

informações propriamente genéticas como em outros seres vivos, a estrutura através da qual a informação é transmitida exerce uma influência decisiva sobre as nossas vidas. Quando as imagens suplantam textos, experimentamos, percebemos e valorizamos o mundo e nós mesmos de forma diferente, não mais em um processo linear, uma forma histórica unidimensional predominantemente orientada para o processo, mas sim de uma forma bidimensional, com superfície, contexto, cena. E o nosso comportamento muda: ele não é mais dramático, mas embutido em campos de relacionamentos. O que está acontecendo atualmente é uma mutação de nossas experiências, percepções, valores e modos de comportamento, uma mutação do nosso estar no mundo. (Flusser, 2011, p. 5, tradução nossa).

Como afirmo em texto anterior,

É nesse contexto, também, que Vilém Flusser analisa o papel do fotógrafo-autor em uma sociedade contemporânea imersa em imagens. O fotógrafo-autor seria o único sujeito capaz de quebrar o processo sistêmico de mimese do real produzido massivamente pela fotografia, num processo permanente de alienação e reafirmação do sistema baseado no aspecto figurativo intrínseco da imagem técnica. (Burgi, 2017, p. 139, tradução nossa).

Segundo Flusser, sem uma ação crítica de caráter autoral,

[...] a interação atual entre as imagens e os seres humanos levará a uma perda de consciência histórica naqueles que recebem as imagens e, em consequência, também à perda de qualquer ação histórica que poderia resultar da recepção da própria imagem. Nesse sentido, tanto a questão fundamental da autocrítica, que caracteriza a produção fotográfica contemporânea, quanto a própria leitura curatorial crítica da produção moderna e histórica de imagens fotográficas, são elementos e ações fundamentais para a incorporação da vasta produção imagética no processo cultural contemporâneo de construção crítica do conhecimento. (Burgi, 2017, p. 139, tradução nossa).

É exatamente esse sentido amplo da fotografia como plataforma cultural de múltiplas manifestações que requer que o olhar sobre a produção fotográfica reunida em instituições de memória seja acompanhado de um contínuo esforço de contextualização de seus conjuntos, séries, subséries e imagens individuais, para que a compreensão desses conteúdos transcenda seu conteúdo figurativo e documental mais imediato e possa alcançar os significados de contexto e intencionalidade do autor, que normalmente permanecem invisíveis nos primeiros exames desses materiais.

Em fotografia, ao contrário do que sua aparente potência documental e figurativa inicialmente sugere, é essencial o trabalho de pesquisa para recuperação dos contextos de criação e sequências

narrativas e documentais realizadas ou idealizadas pelo autor, nos quais uma imagem específica eventualmente se inscreva.

Contexto e narrativa são, portanto, os elementos essenciais para a compreensão e estruturação de um trabalho eficaz de processamento técnico de um acervo fotográfico, único caminho para se romper os limites estreitos de um processamento técnico baseado apenas nos elementos figurativos e documentais das imagens, incorporando-se uma perspectiva crítica derivada da pesquisa de origem, formação e intencionalidade associadas ao arquivo e às obras nele reunidas.

É nesse aspecto que a arquivologia e a museologia se encontram no processamento de acervos fotográficos, na confluência de trabalhos que examinam tanto os aspectos de proveniência e estruturação orgânica de um arquivo e suas múltiplas séries e subséries como também os aspectos de materialidade, individualidade, experimentação formal e processos investigativos, presentes tanto nos registros originais de câmera que compõem o acervo (negativos e positivos) como nas impressões fotográficas originais existentes e suas características plásticas específicas, que denotam intencionalidades que, quando confrontadas com estudos biográficos do autor, permitem uma compreensão integrada dos processos criativos e estratégias escolhidas para dar vazão a intencionalidades e narrativas realizadas e/ou idealizadas, sempre um desafio de

reconhecimento no enfrentamento desses arquivos, muitas vezes acometidos de severa dissociação interna em seus processos de sobrevivência até sua incorporação em instituições de memória, agora responsáveis por sua interpretação e ressignificação.

Os objetos de coleção em museus são elos de comunicação entre o mundo visível e o invisível, e é dessa relação que surge seu valor, quando expostos ao olhar do público, conforme indica Pomian (1985). Na fotografia a relação que se estabelece entre o mundo visível e o invisível é estruturada principalmente através da intencionalidade do autor, a qual contextualiza e rege o ato de criação em si, e é plasmada nas múltiplas intersecções entre forma e conteúdo que estruturam a imagem criada (Chevrier, 2007). É essa dimensão mais recuada, a do reconhecimento da intencionalidade do autor, que compõe o verdadeiro desafio da preservação, organização, interpretação, pesquisa e difusão de acervos fotográficos, e não a simples recuperação das características figurativas e documentais, obviamente também importantes, porém limitadas ao que é estritamente visível na imagem, sem a compreensão de seu contexto de criação.

A verdadeira potência da linguagem fotográfica não é a mimese, mas sim a sua transcendência. É no embate entre o visível e o invisível, entre o figurativo e sua transcendência que reside a força dos acervos fotográficos, pelo que representam como

repositórios de linguagens diversas de diferentes autores plasmadas em suas imagens de criação. O desafio da contextualização e compreensão da intencionalidade do autor é, portanto, essencial, pois agrega uma camada de compreensão às imagens que amplia e norteia seu potencial de ressignificação e reinserção nos circuitos da cultura e do conhecimento.

É preciso reconhecer, entretanto, que as imagens fotográficas se transformam com o passar do tempo, também por seu caráter fortemente figurativo e documental, e muitas vezes de simples mimese no presente, sem intencionalidade autoral estruturada, potencializam-se como possibilidade futura de acesso à invisibilidade de momentos e locais do passado. Nesse sentido, mesmo conjuntos estritamente documentais podem com o tempo adquirir, na fotografia, camadas importantes de significados decorrentes estritamente de sua dimensão figurativa, por transformarem o presente de então em um passado visualizável, visível, ainda que apenas um fragmento de visualidade sem contextualização adicional. Quando, porém, eventualmente acompanhadas de informações de contextualização, de intencionalidade do autor, de compreensão dos processos plásticos e escolhas formais do artista, esses fragmentos de visualidade figurativa do passado recuperam então um duplo visível, incorporando também o autor e sua concepção da obra.

IMAGEM E OBRA. OBRA E IMAGEM

O acervo de fotografias do Instituto compreende um conjunto de mais de 100 mil obras originais de época, entre fotografias em papel, imagens positivas em suportes transparentes (estereoscopias, autocromos e diapositivos) e outros objetos únicos, que, junto com tiragens posteriores contemporâneas produzidas a partir do acervo dentro de uma criteriosa seleção curatorial, formam um conjunto com características claras de uma ampla coleção permanente de fotografia brasileira no IMS, sob uma perspectiva mais especificamente museológica, no sentido da plasticidade, materialidade e intencionalidade associada a esses objetos/imagem de época que integram o acervo e incorporam múltiplas camadas de decisão de seus autores, descritos e processados tecnicamente numa perspectiva de obra individual física, com valor museológico estabelecido por pesquisas específicas sobre o autor e sua trajetória artística e criativa, expressa nas obras selecionadas.

Diversos arquivos de fotógrafos no IMS, por outro lado, como já discutimos, podem ser entendidos como “obra completa” do autor, referenciando

amplamente sua trajetória, podendo ser em si pensados como obra, nos termos apontados por Hölling acima.

O conjunto dos demais acervos, não pensados ou considerados propriamente como obra, permanece com suas características potentes e específicas de arquivo, informação, documentação, memória e vernacularidade, recebendo assim processamento e leitura compatíveis com o tratamento pleno da informação e procedimentos de preservação recomendados para acervos documentais identificados como bens e legados culturais insubstituíveis e permanentes.

Essa dualidade obra/documento, documento/obra, presente pela natureza do próprio meio no acervo fotográfico do IMS e em outras instituições que se dedicam a fotografia, constitui um instigante e permanente desafio a ser enfrentado no processamento dos arquivos, coleções e conjuntos fotográficos presentes nas instituições culturais e de memória, legados formados dentro desse vasto campo das imagens técnicas, como conceituado por Vilém Flusser (2011).

**OBRAS COMPLETAS DE IMPORTANTES
NOMES DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA
REUNIDAS NO ACERVO DO INSTITUTO
MOREIRA SALLES**

MARC FERREZ (1843-1923)

A paisagem é uma marca indelével na história e na representação do Rio de Janeiro. Desde os primeiros relatos sobre a baía de Guanabara, a iconicidade de sua geografia já se fazia presente. Artistas viajantes do século XVIII e início do XIX retrataram em desenhos, pinturas e gravuras sua singular localização, incrustada entre o mar e as montanhas, que moldam a cidade desde a sua fundação, em 1º de março de 1565.

Fotógrafos como Revert Henry Klumb, Victor Frond, Augusto Stahl e Georges Leuzinger produziram entre 1856 e 1875 uma extensa documentação do Rio de Janeiro e de sua paisagem.

Marc Ferrez, que iniciou suas atividades profissionais em 1867, interagiu com todos eles e, a partir de 1875, passa a ser o principal fotógrafo do Rio de Janeiro, realizando uma obra única de registro da paisagem urbana e natural da então capital do país.

Quase metade da produção fotográfica de Ferrez foi realizada na cidade do Rio de Janeiro e seu entorno. A outra parte registra as regiões do Brasil que ele regularmente percorreu em seus diversos trabalhos comissionados, tanto como fotógrafo da Comissão Geológica do Império, em

meados dos anos 1870, quanto como fotógrafo das construções ferroviárias no Brasil, especialmente entre 1880 e 1890, quando produziu um grande panorama da paisagem brasileira de sua época. Em suas fotografias do Rio de Janeiro, além do espaço construído, registra a exuberância da natureza que a envolve.

Sempre atento às inovações tecnológicas, Marc Ferrez aumentou suas possibilidades de fotografar paisagem com a câmera Brandon, equipamento de fotografia panorâmica de varredura, sendo o único fotógrafo da década de 1880 a fazer esse tipo de registro em grande formato no Brasil, que o levou mais tarde a suas magistrais fotografias de arquitetura produzidas durante a construção da Avenida Central no Rio de Janeiro e também a seu envolvimento com a introdução do cinema e da fotografia estereoscópica em cores no Brasil no início do século XX.

Ferrez foi o único fotógrafo no século XIX a percorrer todas as regiões do território nacional e isso o ajudou a se tornar, já em meados dos anos 1870, o principal responsável, em seu século, pela divulgação da imagem do Brasil no exterior, participando de exposições internacionais, publicando imagens em diversas revistas e almanaques do período e por meio da intensa e constante produção e comercialização de imagens do Brasil no seu estabelecimento, na capital do Império.

Ferrez inaugurou seu ateliê durante a Guerra do Paraguai, em 1867, sob o nome Marc Ferrez &

Cia. Engajou-se em grandes projetos documentais comissionados pelo governo, fazendo o acompanhamento fotográfico das obras de construção e expansão de ferrovias, de captação e abastecimento de água, do cultivo de café, então o principal produto de exportação do país, e como fotógrafo da Marinha Imperial, consolidando-se como o maior fotógrafo paisagista do século XIX no Brasil.

Aos 32 anos, quando trabalhava para a Comissão Geológica do Império (1875 e 1876), principal missão científica do país financiada pelo governo, o artista já estava em seu pleno domínio técnico. Seu controle de luz e sua precisão na escolha do ponto de vista ressaltaram com mestria os aspectos formais das cenas registradas. O elemento humano participa de maneira discreta, conferindo escala aos cenários naturais ou urbanos e levando o olhar a percorrer a imagem em todas as suas dimensões. O trabalho feito por Ferrez para a Comissão Geológica coloca-o definitivamente no mesmo patamar de outros importantes fotógrafos viajantes do século XIX, como Francis Frith, no Egito, Samuel Bourne, na Índia, John Thomson, na China, e Carleton E. Watkins, nos Estados Unidos. Foi com esse trabalho que sua atividade profissional como fotógrafo de paisagem evoluiu, pois precisou na época buscar soluções técnicas ainda mais arrojadas. Aprimorou as vistas panorâmicas e adquiriu, em 1878, em Paris, o aparelho inventado e construído por David Hunter Brandon. Aperfeiçoado por Ferrez, o equipamento

permitia a produção de vistas panorâmicas sobre chapas de vidro de 40 cm x 110 cm.

O que caracteriza a produção de Ferrez no final dos anos 1870 e início dos anos 1880 é justamente o constante investimento em câmeras de grande formato e panorâmicas, como a câmera panorâmica de varredura Brandon, e por isso foi o único fotógrafo comissionado brasileiro capaz de operar no limite das possibilidades técnicas e formais daquele momento. O emprego de negativos de vidro de grande formato atinge seu maior virtuosismo na série sobre a construção da Avenida Central e de edificações associadas a ela, a que se dedicou de 1903 a 1911.

Adotadas desde o início da carreira e raras entre os demais estúdios fotográficos do período, as fotografias de paisagens naturais e vistas urbanas compõem a mais poderosa vertente de seu trabalho, imagens únicas que marcariam para sempre a iconografia brasileira do século XIX. Ferrez percorre os arredores da cidade, seja na montanha ou na baía, construindo uma visão pessoal e poética do espaço urbano com suas fotografias dos locais de fronteira entre o natural e o construído, áreas mágicas que até hoje caracterizam a grande metrópole em que se transformou a cidade do Rio de Janeiro ao longo do século XX.

Ferrez buscou ampliar a representação da paisagem social e humana do país em sua obra com projetos fotográficos e editoriais desenvolvidos em parceria



FIGURA 1 | Fotografia / Marc Ferrez

com outros editores e fotógrafos, como Henri Gustave Lombaerts e Joaquim Insley Pacheco. Análises recentes em seus negativos indicam que retratos antes atribuídos exclusivamente a ele foram, na verdade, feitos por outros fotógrafos, mas integram seu acervo justamente por causa desses projetos desenvolvidos em parceria entre 1880 e 1910, principalmente os editoriais (nos quais foram usados processos fotomecânicos da época, como a colotipia e a fotogravura).

Graças à preservação de seu acervo, que inclui expressiva série de mais de 5 mil negativos de vidro originais hoje reunidos no IMS, além de centenas de tiragens originais, entre fotografias, estereoscópias, autocromos e impressões fotomecânicas, totalizando mais de 10 mil itens, a trajetória de Marc Ferrez em todas as suas fases pode hoje ser pesquisada e reconstruída (Burgi, 2019).

MARCEL GAUTHEROT (1910-1996)

O trabalho de Gautherot é fundamental na história recente da fotografia brasileira. Em vida, ele trabalhou com grandes nomes da cultura brasileira, como Rodrigo Melo Franco de Andrade (no IPHAN), Edison Carneiro (na Comissão Nacional do Folclore), Oscar Niemeyer (na construção de Brasília) e Roberto Burle Marx (em diversos momentos de suas atividades como arquiteto paisagista).

Sua obra fotográfica é marcada pela abrangência territorial e regional, pela diversidade temática e por uma extraordinária qualidade estética — que se beneficiou de sua formação como arquiteto de interiores e designer. E esse rigor formal também é observado no modo sistemático como Gautherot organizou seu acervo com cerca de 2,2 mil pranchas de contato e mais de 21 mil negativos em preto e branco editados de forma a permitir uma

leitura clara e detalhada de toda a sua obra — que inclui ainda ao redor de 3 mil diapositivos e negativos coloridos.

Todos esses aspectos de seu trabalho, entretanto, não foram conhecidos em profundidade pelo público durante o período de vida de Gautherot. Por atuar num país onde a fotografia não integrou um circuito de arte até pelo menos o início dos anos 1980 — e que somente agora, no início do século XXI, permeia o sistema de galerias, museus, instituições culturais e coleções públicas e privadas —, o trabalho de Gautherot não recebeu um olhar curatorial pleno no seu período de elaboração. Como decorrência, o fotógrafo morreu em 1996 sem ter seu acervo incorporado a uma instituição cultural. Em 1999, todavia, a família do fotógrafo optou por transferir a obra de Gautherot para o IMS, mudando o cenário de sua conservação e difusão. O Instituto realizou um amplo trabalho de preservação do acervo, que foi higienizado, acondicionado e mantido em condições ambientais adequadas a sua preservação permanente.

A difusão ampla do acervo iniciou-se em 2001, com a exposição e publicação do catálogo *O Brasil de Marcel Gautherot*, que percorreu todos os centros culturais do IMS (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Poços de Caldas), tendo grande público e excelente repercussão na mídia. Paralelamente, a obra de Gautherot integrou dezenas de outros importantes projetos expositivos realizados no Brasil e no exterior, em particular na França e em

diversos outros países da Europa. Suas fotografias, especialmente de arquitetura, paisagem e cultura popular, em função da imediata disponibilização do acervo para consulta desde o momento de sua aquisição, foram utilizadas igualmente em diversas publicações no Brasil e no exterior, tornando-se objeto de pesquisas e teses acadêmicas.

Marcel Andre Felix Gautherot nasceu em Paris, em 14 de julho de 1910, filho de pai operário e mãe costureira. Sua instrução formal em artes e arquitetura inicia-se aos 15 anos, quando já então aprendiz de um arquiteto, ingressa, em 10 de outubro de 1925, na Ecole National des Arts Decoratifs, atual Ecole National Superiore des Arts Decoratifs (ENSAD), no curso noturno de arquitetura (que não chegará a concluir). Nos cinco anos seguintes, Gautherot desenvolve sua formação acadêmica e prática de arquiteto e decorador, alinhado com a emergência do movimento moderno na arquitetura. O Pavilhão do *Esprit Nouveau* projetado por Le Corbusier e Pierre Jeanneret para a Exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925 marca a negação da arte decorativa e a afirmação da arquitetura como pura criação do espírito, baseada na harmonia de formas e na primazia da geometria e da funcionalidade, anunciando a moradia do futuro como uma “máquina de viver”.

É nesse contexto que Gautherot desenvolve seus estudos formais. Em 1926, trabalha durante cerca de um ano em Estrasburgo, na Union Parisiense du Meuble, realizando projetos de mobiliário para um apartamento moderno (móveis laqueados e

niquelados, associando sobriedade e geometria no design), atestando sua opção pelo despojamento decorativo e pelo equipamento funcionalista da habitação, propostos pelo *esprit nouveau*. Visita, em 1927, em Stuttgart, Alemanha, a Weissenhof Siedlung, a primeira exposição pública do modo de habitar moderno num modelo de cidade, que teve a participação de jovens arquitetos como Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, entre outros. Em 1929, juntamente com Jacques Azema e outros alunos da ENSAD, participa de concurso promovido pela empresa austríaca de móveis Thonet-Mundus. Em 1930, Marcel Gautherot participa do Congresso de Sohlberg, encontro entre jovens estudantes franceses e alemães liberais, comunistas e socialistas, que se contrapõem ao nacionalismo crescente do período. A revista das “novas gerações europeias”, *Notre Temps*, porta voz dos jovens radicais socialistas, publica uma edição especial sobre o congresso, em que Marcel Gautherot figura na capa como um dos palestrantes franceses. Seu “Discurs sur l’architecture française”, um manifesto de princípios sobre a arquitetura de sua época, em grande parte extraído dos escritos de Le Corbusier e dos ideais da Bauhaus, é uma clara defesa do *esprit nouveau* e da arquitetura moderna.

A afirmação de Le Corbusier de que “a arquitetura é o jogo sagaz, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”, bem como seu entendimento da “luz como base da arquitetura”, relacionam-se diretamente com a afirmação posterior de Gautherot

de que “fotografia é arquitetura”. Essa convergência, portanto, entre fotografia e arquitetura, baseada na luz como elemento estruturante e modelador das decisões formais e estéticas tanto do arquiteto como do fotógrafo, acompanhará a trajetória de Gautherot desde meados da década de 1930, quando passa a dedicar-se prioritariamente à fotografia, apontando permanentemente para essa forte sinergia entre a concepção de Gautherot sobre a fotografia e sua visão da arquitetura moderna, construída a partir dos princípios postulados por Le Corbusier, sinergia essa revelada plenamente no período que consolida seu trabalho como principal fotógrafo da arquitetura moderna no Brasil entre 1940 e 1960.

Ainda durante a década de 1930, Gautherot aproxima-se da Alliance Photo, em Paris, primeira agência fotográfica francesa de alcance internacional, onde outros fotógrafos de renome se destacam: Rene Zuber, Emeric Feher, Pierre Boucher e Pierre Verger. Nesse período, realiza uma série fotográfica na Grécia, possivelmente já em 1934. Em 1935, Gautherot participa da exposição Affiche Photo Typo, que reúne fotógrafos da Alliance Photo e designers como Le Houef e Robert Pontabry. Um ano depois, em 1936, Gautherot torna-se colaborador do Museu do Homem, no Palais Chalot, em Paris, projetando em 1937 juntamente com Robert Pontabry, a nova moderna sala de cinema do museu, dedicando-se também à organização do acervo e à estruturação dos serviços fotográficos do museu em parceria com Pierre Verger.

Em entrevista concedida por Gautherot, ele informa que a fotografia surgiu para ele, antes de tudo, do seu desejo de viajar. Assim, em final de 1936, ele realiza a serviço do Museu do Homem uma viagem ao México com duração de alguns meses, permanecendo naquele país até o início de 1937 fotografando suas diversas regiões e culturas. Dessa estada no México, onde conheceu Manoel Alvarez Bravo e sua esposa Lola, Gautherot posteriormente diria que Cartier-Bresson e Alvarez Bravo “eram seus fotógrafos de referência”. Em 1937, é realizada em Paris, de 25 de maio até o final de novembro, a “Exposition Internationale des Arts e Techniques dans la vie moderne”, em que tanto a fotografia como a museografia são temas de debate durante o evento e envolvem Gautherot e seus círculos de relacionamento parisienses associados ao Museu do Homem, à Alliance Photo e aos meios ligados à arquitetura moderna. Em 1939, ainda a serviço do Museu do Homem, viaja para o Brasil (influenciado pela leitura de *Jubiabá*, de Jorge Amado, publicado na França em 1938) e percorre a Amazônia e o Nordeste retratando a natureza e a população daquelas regiões (trabalhos esses reunidos, em 2009, na publicação *Norte* editada pelo IMS com imagens de Gautherot do Amazonas e do Pará).

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, é convocado para servir o exército francês em Dacar, no Senegal. Com o armistício de 1940, é desmobilizado e, em função da ocupação nazista de Paris e da interrupção das atividades do Museu do Homem,

decide retornar ao Brasil, estabelecendo-se aqui definitivamente como fotógrafo.

No Rio de Janeiro, então capital do país, Gautherot encontrará um círculo de relacionamentos que lhe permitirá rapidamente reconstituir as perdas sofridas com a eclosão da guerra na Europa e reinserir-se num círculo de intelectuais e artistas equivalente àquele que frequentou na década anterior em Paris. É na sede do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), situada no prédio do Ministério da Educação e Saúde, projetado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira e outros nomes importantes da arquitetura moderna brasileira, sob a orientação de Le Corbusier, que Gautherot se relacionará com Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e o próprio Lucio Costa em projetos do SPHAN ligados ao patrimônio histórico, dentro da visão de construção de uma identidade nacional desenvolvida durante a gestão de Gustavo Capanema, ministro da educação e saúde pública de governo de Getúlio Vargas, vinculando a preservação do patrimônio colonial brasileiro, em especial o barroco mineiro, à arquitetura moderna sendo desenvolvida no país.

É nesse contexto que realiza seus primeiros trabalhos de organização e documentação dos Museus das Missões, no Rio Grande do Sul, orientado por Lucio Costa, apoiando-se em sua experiência museográfica junto ao Museu do Homem, e em seguida registra, também para o SPHAN, as obras de Aleijadinho, em Congonhas do Campo,

Minas Gerais (trabalho esse também reunido em publicação, *Paisagem Moral*, do IMS). Entre 1942 e 1944, documenta para Oscar Niemeyer o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, projeto encomendado pelo então prefeito da cidade Juscelino Kubitschek ao futuro arquiteto de Brasília, registrando assim desde o início da década de 1940 os primeiros momentos do nascimento da arquitetura moderna brasileira até o seu apogeu, com a construção de Brasília no final dos anos 1950, documentação essa de Gautherot que pela primeira vez é publicada em um livro exclusivamente dedicado ao tema pelo IMS em 2010.

Em 2010, comemorou-se simultaneamente os 50 anos de Brasília e os 100 anos de nascimento de Marcel Gautherot (1910-1996), radicado no Brasil desde 1940, cujas imagens da nova capital do país foram seguramente as mais difundidas desde a sua construção e inauguração, em especial nos veículos de comunicação especializados, nacionais e internacionais, sobre arquitetura e urbanismo. Gautherot realiza essa extensiva documentação fotográfica sobre a construção de Brasília aos 50 anos de idade, já como fotógrafo maduro e estabelecido.

No período posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial, em relação à construção de cidades planejadas baseadas nas discussões do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) e da Carta de Atenas de 1929, como são Brasília, no Brasil, e Chandigarh, na Índia, os trabalhos realizados por Gautherot em Brasília a pedido de Niemeyer e pelo fotógrafo

Lucien Hervé em Chandigarh para Le Corbusier revelam a importância da fotografia como veículo privilegiado de comunicação descritiva e artística da modernidade, em particular quando a sintonia entre arquiteto e fotógrafo existe no nível revelado pelo depoimento dado por Niemeyer sobre Gautherot em 2000:

Durante muitos anos, Marcel Gautherot foi nosso fotógrafo preferido. Quantas viagens fizemos juntos por esse Brasil afora! Ele a fotografar os edifícios que projetávamos. Pampulha, Brasília, São Paulo... Como nos dávamos bem e juntos ríamos, satisfeitos com esse velho e querido companheiro! E as fotos que fazia... Como Marcel Gautherot sabia encontrar os pontos de vista adequados, os contrastes da arquitetura que tão bem compreendia! Mas se ela o atraía, com que sensibilidade ele passou pela Amazônia a fotografar a riqueza daquelas áreas que a ele, como europeu, mais do que a nós, encantavam! Um dia nosso amigo foi embora e com ele um pouco de todos nós. (Titan Junior; Burgi, 2016, p. 13).

O que surpreende na obra de Gautherot é sua diversidade, realizando uma fotografia humanista e documental, de forte viés etnográfico, ao mesmo tempo em que produz um dos mais significativos trabalhos no campo da fotografia de arquitetura. Seu arquivo de mais de 3 mil fotografias de Brasília integra seu acervo de aproximadamente 25 mil imagens, hoje reunido e preservado no Instituto

O ACERVO FOTOGRÁFICO DO INSTITUTO MOREIRA SALLES: DESAFIOS CONCEITUAIS ASSOCIADOS À PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO AMPLO LEGADO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA, AUTORAL E DOCUMENTAL REFERENTE À FOTOGRAFIA BRASILEIRA E SEUS AUTORES REUNIDOS NO ACERVO DA INSTITUIÇÃO

FIGURA 2 | Fotografia / Marcel Gautherot



Moreira Salles, incluindo negativos, contatos, diapositivos e fotografias originais, além de livros e documentos, que permitem uma visão mais detalhada sobre a vida e a carreira do fotógrafo (Titan Junior; Burgi, 2016).

HANS GÜNTER FLIEG (1923)

Hans Günter Flieg estabeleceu-se no Brasil em 1945 como fotógrafo de indústria, publicidade e arquitetura. Flieg registrou, por 40 anos, o desenvolvimento industrial brasileiro, além de ter documentado o design, a arquitetura e a publicidade no país entre os anos de 1940 e 1980 — fotografando instalações industriais, edificações e objetos que revelam esse período. Dentro desse universo, encontram-se, por exemplo, imagens das instalações industriais de empresas como Willys-Overland, Mercedes Benz e Marcas Famosas S/A, pioneiras da indústria automobilística no Brasil, além de imagens de estandes de grandes indústrias em feiras nacionais, como o da fábrica de calçados Clark na Exposição Comemorativa do IV Centenário de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, SP, em 1954, e o da Mercedes-Benz do Brasil na Exposição Internacional de Indústria e Comércio, no Pavilhão de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, RJ, em 1960, ambos projetos do arquiteto Henri Maluf. Paralelamente ao trabalho na indústria, Flieg fotografou para grandes agências de publicidade do

período, como Standard e Thompson, participando também no 1º Salão Nacional de Propaganda, realizado no Museu de Arte de São Paulo, em 1950, e, no ano seguinte, em 1951, atuou como fotógrafo oficial da primeira Bienal de Arte de São Paulo, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A releitura de acervo de Flieg no início do século XXI — caracterizado pela construção da sociedade do conhecimento e da informação, em oposição à sociedade industrial de meados do século passado — permite que a obra do fotógrafo seja interpretada dentro de novas e atuais perspectivas, ultrapassando assim sua dimensão referencial e documental. É possível perceber essas possibilidades interpretativas em vários momentos da carreira de Flieg. Os registros documentais do novo país e de seus habitantes são inicialmente produzidos paralelamente a um refinamento crescente de sua fotografia industrial e profissional, sempre por meio de uma elaboração formal muito consciente. Tais características podem ser observadas tanto no uso da tradicional câmera de grande formato, a exemplo de fotógrafos como Germaine Krull, na Alemanha, e Charles Sheller, nos EUA, como no uso da relativamente nova câmera Leica de pequeno formato, que estabeleceu, a partir da década de 1920, as bases da nova fotografia documental e humanista no período entreguerras.

O trabalho de Flieg desenvolve-se, a partir dos anos 1940, fortemente influenciado pela modernidade europeia, aliando o domínio da elaboração

formal da imagem fotográfica a um absoluto controle da iluminação, exposição e processamento da película. Essas imagens extremamente elaboradas, produzidas na sua maioria como trabalhos comissionados, particularmente aquelas no âmbito da fotografia industrial e de produtos industriais, nos direcionam, por um lado, para o universo imagético já designado como o do “êxtase das coisas”, em que a fotografia se posiciona como a ferramenta por excelência para o registro e visualização dos objetos da sociedade industrial e para sua subsequente comercialização e circulação através das novas ferramentas da publicidade e propaganda, que incorporam maciçamente a fotografia em peças publicitárias a partir principalmente dos anos 1950.

Por outro lado, dentro de uma perspectiva como aquela colocada pela escola alemã da “Objetividade” (“Sachlichkeit”), voltada para o registro fotográfico seriado da sociedade industrial e representada principalmente pelo trabalho do casal Bernd e Hilla Becher — em cuja obra a ambivalência da própria objetividade fotográfica é o que em última análise libera as imagens de seu contexto original e permite dessa maneira leituras formais e poéticas dos objetos registrados que transcendem sua dimensão referencial e documental —, a fotografia de Flieg de alto rigor formal permite que estruturas industriais registradas de maneira objetiva e direta conduzam a imagens de forte viés abstrato, ampliando e atualizando a relevância de sua produção fotográfica no âmbito da fotografia artística moderna e contemporânea.

Nascido em Chemnitz, Alemanha, em 1923, mudou-se para São Paulo, em 1939, com sua família. Ao chegar ao Brasil, tendo começado a fotografar na adolescência e feito um curso especializado com Grete Karplus, no Museu Judaico de Berlim, Flieg trazia na bagagem alguns equipamentos Leica e uma câmera Linhof, além de livros sobre fotografia e exemplares da revista *Life*, uma de suas fontes de inspiração. Em 1945, estabeleceu-se como fotógrafo profissional no Brasil, produzindo imagens comissionadas por grandes empresas, sem, no entanto, limitar sua abordagem estética. Fotografa para o catálogo da Indústria Cristais Prado, em 1947, e, no ano seguinte, faz o primeiro calendário fotográfico anual da Pirelli. Sua atividade como fotojornalista foi bissexta, com trabalhos em sua maioria para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Em 1971, trabalhou também para a UNICEF, realizando imagens de arte e folclores populares. Uma das exposições mais completas de sua obra foi a retrospectiva “Hans Günter Flieg: 40 anos de fotografia”, realizada pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1981.

A obra fotográfica completa de Hans Gunter Flieg é composta por mais de 59 mil negativos e fotografias e contém registros fotográficos que se iniciam ainda na Alemanha e se estendem até meados da década de 1980. Em julho de 2006, foi incorporada ao acervo do Instituto Moreira Salles e está, desde então, disponível e aberta para pesquisas e estudos de seus importantes aspectos documentais e estéticos (Burgi, 2014).



THOMAZ FARKAS (1924-2009)

Thomaz Farkas é um dos grandes expoentes da fotografia moderna no Brasil. Nascido em Budapeste, Hungria, em 1924, chega com a família em São Paulo no ano de 1930. Em 1932, com apenas 8 anos de idade, Farkas ganha de seu pai a primeira câmera fotográfica e durante os 10 anos seguintes realiza imagens que podem ser compreendidas como experimentos visuais fotográficos intuitivos e exploratórios à maneira de Lartigue — neles, família, animais domésticos, o grupo de amigos de bicicleta, fatos relevantes, como o Zeppelin sobre a cidade e a construção do estádio do Pacaembu nos arredores de sua residência, são todos temas para incursões fotográficas e, em alguns casos, também cinematográficas. A qualidade e o frescor dessas imagens do período de infância e adolescência devem-se, por um lado, ao espírito livre e investigativo que caracteriza Thomaz Farkas desde cedo até os dias de hoje e, por outro, à imersão precoce no universo da fotografia em função da atividade comercial da família nesse ramo (sócios da Fotoptica, uma das empresas pioneiras na comercialização de equipamentos fotográficos no Brasil).

As primeiras séries autorais de Thomaz Farkas estão associadas ao seu ingresso formal no Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), em 1942, aos 18 anos. Predominam, a partir desse momento, suas fotografias de forte viés formal e abstrato, baseadas em construções de luz e sombra a partir da

paisagem, arquitetura, objetos ou naturezas mortas, além de imagens marinhas registrando a água e a luz por ela refletida em suas constantes mutações de forma. Os trabalhos de Farkas, em conjunto com outros fotógrafos atuantes no FCCB, como Geraldo de Barros, German Lorca, José Vergareche e outros, se constituem na vertente formadora da fotografia moderna brasileira, confrontando, inovando e ampliando a linguagem então praticada no âmbito do fotoclubismo, predominantemente pictorialista. Afinados com as vanguardas europeias e norte-americanas, seus integrantes buscavam uma estética específica, com novos enquadramentos e pontos de vista inusitados. Muitas das fotos de Farkas desse período resultam em abstrações geométricas que prenunciam o construtivismo que vigoraria na década seguinte nas artes plásticas no país.

Em 1948, viaja aos Estados Unidos, onde estabelece contato com o fotógrafo Edward Weston, na Califórnia, e com o fotógrafo e então curador de fotografia do Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, Edward Steichen. Realiza no ano seguinte, em 1949, sua exposição individual “Estudos fotográficos” no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Ainda nesse mesmo ano, a pedido de Pietro Maria Bardi, juntamente com Geraldo de Barros, monta o laboratório fotográfico do MAM/SP. É nesse período também que seus interesses se ampliam e sua fotografia se volta para uma visão mais humanista, através de uma abordagem mais próxima do fotojornalismo e da fotografia documental, visão essa que passa a interagir com seus

**IMAGENS E ACERVOS
FOTOGRAFICOS**

FIGURA 4 | Fotografia / Thomaz Farkas



interesses estéticos e formais, como, por exemplo, nas séries de imagens sobre o Rio de Janeiro que incorporam o retrato e a vida dos moradores de bairros populares e regiões do centro histórico da então capital federal do país. São desse período também suas fotografias sobre o balé Yara, sobre usinas hidrelétricas (ainda de forte caráter formal e realizadas durante viagens do curso de engenharia), além da significativa série surrealista produzida em conjunto com colegas da universidade.

A linguagem que utiliza nas séries fotográficas que realiza sobre a construção de Brasília, alinhada com o fotojornalismo e a fotografia documental, parece já apontar para os trabalhos que realizaria durante as décadas de 1960 e 1970, em especial a Caravana Farkas de documentários cinematográficos sobre o Brasil profundo e a série em cores sobre a Amazônia e Nordeste (“Notas de viagem”), todos trabalhos de forte vertente humanista. Essa trajetória de mais de 40 anos de produção fotográfica reafirma a constatação do crítico de arte Lorenzo Mammi de que a fotografia de Farkas pode ser considerada (em especial quando analisada retrospectivamente) “popular sem demagogia e moderna sem violência”. É, portanto, exatamente na síntese que faz das vertentes formais e humanistas de sua obra fotográfica, mediada por sua personalidade sempre sensível, afetiva e sinceramente preocupada pela condição do outro e também do país que adotou, que reside a contribuição de Thomaz Farkas para a fotografia brasileira moderna e contemporânea (Farkas, 2011).

CONCLUSÃO

O vasto campo da fotografia requer uma abordagem voltada permanentemente para a contextualização de seus legados. Acervos ou arquivos de autor, coleções diversas, arquivos institucionais ou de empresas, conjuntos pessoais ou familiares, entre outros, compõem este amplo mosaico de imagens que informam sobre nosso passado e presente. Recuperar seus significados de origem através da pesquisa de seus contextos específicos de produção, e compreender a sua natureza sinérgica e dinâmica enquanto obra e arquivo, ou arquivo e obra, é a tarefa que se impõe para os profissionais de museus, arquivos e outras instituições de memória dedicados a este meio tão pervasivo e presente hoje em nossa cultura.

**IMAGENS E ACERVOS
FOTOGRAFICOS**

REFERÊNCIAS

- BURGI, Sergio (Org.). *Marc Ferrez: território e imagem*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.
- BURGI, Sergio. From Florence to Flusser. In: Raimondi, Cristiano (Org.). *Hercule Florence: le nouveau Robinson*. Mônaco: Nouveau Musée National de Monaco; Milão: Humboldt Books, 2017.
- BURGI, Sergio (Org.). *Hans Gunter Flieg*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.
- CHEVRIER, Jean François. *La fotografia entre las belas artes e los médios de comunicaci3n*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- FARKAS, Thomaz. *Uma antologia pessoal*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Into the universe of technical images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- HEIFERMAN, Marvin (Ed.). *Photography changes everything*. New York: Smithsonian Institute; Aperture Foundation, 2012.
- HÖLLING, Hanna B. *Paik's Virtual Archive: time, change and materiality in media art*. Oakland: University of California Press, 2017.
- IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Um guia para o Instituto Moreira Salles*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.
- POMIAN, Krzysztof. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Einaudi, 1985.
- TITAN JUNIOR, Samuel; BURGI, Sergio (Org.). *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.

La conservación del patrimonio fotográfico en la Biblioteca Nacional de Chile: experiencias de gestión y difusión

SOLEDAD ABARCA DE LA FUENTE

Biblioteca Nacional de Chile
Jefa del Archivo Fotográfico y Audiovisual
Santiago, Chile
ORCID: 0000-0003-0307-3881
soledad.abarca@bibliotecanacional.gob.cl

RESUMEN

En 2017 se celebró el vigésimo aniversario de la creación del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, si bien se trata de una historia breve dentro de una institución de 207 años, ha sido un recorrido muy interesante y de un crecimiento vertiginoso, que ha ido de la mano con la valoración creciente de la fotografía a nivel nacional como parte del patrimonio documental del país. El presente artículo presentará el desarrollo de estrategias y metodologías para la conservación y acceso al patrimonio fotográfico en esta institución, describiendo cómo se han ido aplicando y adaptando los estándares internacionales existentes a la realidad nacional, además de implementar una política de incremento de colecciones, difusión y gestión de recursos adicionales.

PALABRAS CLAVE: Conservación. Fotografía. Gestión. Administración. Colecciones.

INTRODUCCIÓN

En 2017 se celebró el vigésimo aniversario de la creación del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, si bien se trata de una historia breve dentro de una institución de 207 años de existencia, ha sido un recorrido muy interesante y de un crecimiento vertiginoso, que ha ido de la mano con la valoración creciente de la fotografía a nivel nacional como parte del patrimonio documental del país.

El desarrollo de estrategias y metodologías para la conservación de este valioso acervo se fue aplicando y adaptando en la medida que éste se ha ido consolidando dentro de la institución. Existen varios aspectos que se han ido mejorando y modificando con el tiempo, ya por una parte las colecciones han tenido un crecimiento exponencial y por otra las tecnologías, especialmente en el ámbito de la digitalización, han ido proporcionado nuevas herramientas para mejorar el acceso a este patrimonio. Paralelamente, esto ha significado un aprendizaje para las personas que han dirigido esta unidad, ya que el manejo integral requiere de diversas competencias que no necesariamente son parte del ámbito de la conservación propiamente.

ANTECEDENTES Y PROYECTOS FUNDACIONALES

Es importante mencionar que el proceso de institucionalización de los archivos fotográficos en Chile se produjo en las últimas décadas del siglo XX, donde se crearon las primeras iniciativas de sistematización y conservación de la fotografía en el Museo Histórico Nacional, creando su archivo y laboratorio en 1978 (MUSEO HISTORICO NACIONAL).

Es en este contexto que la encargada de dicha colección, la fotógrafa y conservadora Ilonka Csillag¹, realizó una serie de pasantías y visitas técnicas a museos y archivos en Europa y Estados Unidos, y a su regreso propuso un sistema de conservación que se basó en los estándares observados, adaptándolos a la realidad chilena. Luego de su aplicación en el Museo Histórico Nacional, comenzó a utilizarse en varias de las colecciones que se fueron creando a partir de esa fecha, demostrándose su eficiencia y sustentabilidad, ya que no se dependía exclusivamente de adquirir los materiales en el extranjero.

Dicho modelo proponía la conservación de las fotografías, organizándolas por tipos y formatos, adaptando el mobiliario existente (ficheros, kardex, planeras y lockers metálicos pintados al horno) en el mercado nacional, que cumplieran con los requisitos básicos de tamaño, materialidad y calidad, al que se le agregaron algunas piezas que mejoraban su utilización en archivos, como una base

con ruedas para permitir la limpieza y fácil traslado en caso de emergencia.

Los formatos creados (cuyas siglas son FB, FC y FD) también permitieron utilizar sobres y carpetas de papel de tamaños estandarizados, bajando los costos de fabricación y adquisición. Cabe mencionar que, en Chile, aun a la fecha, no existe producción de materiales que tengan aprobado el Test de Actividad Fotográfica² (PAT), lo que muchas veces constituye una limitación, que se ha ido sorteando a través de los años con importaciones de diverso origen para dar respuesta a la creciente necesidad de las colecciones.

Es así como en el año 1999, un equipo liderado por Ilonka Csillag, que posteriormente formaría el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico³ (actualmente Cenfoto UDP) realizó un proyecto que contó con el financiamiento de Andrew Mellon Foundation, que permitió la realización de un levantamiento de información de archivos fotográficos a lo largo de todo Chile, cuyos resultados pudieron determinar *a priori*, las necesidades de conservación de aproximadamente 90 instituciones que poseían fotografías valiosas para la historia e identidad tanto local como nacional. Los resultados de este catastro nacional fueron la base para el desarrollo de un programa de creación de archivos fotográficos que se ejecutó entre el año 2000 y 2008, que contó con el apoyo de la Fundación Andes⁴, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos⁵, entre otras fuentes de financiamiento.

LA FOTOGRAFÍA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

La primera iniciativa de relevamiento de colecciones fotográficas en la Biblioteca Nacional se desarrolló en el año 1996, cuando se comenzó a trabajar con la sistematización de la colección fotográfica del Fondo Sala Medina⁶, que contaba con más de 4.000 registros del siglo XIX y principios del XX, por lo que se contrató a una persona especializada para realizar el trabajo de organización, conservación y catalogación de los materiales.

Posteriormente, y dado que se detectó la existencia de numerosos objetos fotográficos dispersos en las colecciones de la Biblioteca Nacional, en 1997, se creó la unidad Archivo Fotográfico, que depende actualmente del Departamento de Colecciones Especiales y Digitales de la institución. Esto significó un gran impulso a la valoración de la fotografía como un objeto cultural de gran relevancia para la memoria histórica y artística del país, ampliando el acceso a fotografías que antes estaban almacenadas sin ninguna sistematización/catalogación.

La misión del Archivo Fotográfico se centra en la preservación, investigación y difusión del patrimonio fotográfico chileno y sus colecciones son fuente de inspiración tanto para la transmisión de valores históricos y estéticos de la fotografía como para la construcción de la identidad cultural del país.

Actualmente, las colecciones del archivo se componen de alrededor de cuatrocientas mil

fotografías de diversos procesos y en diferentes formatos. Además, existe un acervo digital que bordea las ciento diez mil imágenes digitales, resultado de los proyectos colaborativos con personas e instituciones ligadas a la fotografía.

Una de las prioridades del departamento es incrementar tanto la cantidad como la calidad de sus colecciones. Es así como, progresivamente, se han implementado diversos programas de adquisición a través de los cuales se han incorporado valiosos materiales, basado en una política de incremento de colecciones, que incluye donaciones y compra de materiales fotográficos en los últimos 15 años.

Como se mencionó anteriormente, el Archivo Fotográfico contó inicialmente con sólo un funcionario que desarrollaba las funciones derivadas de la misión establecida por la unidad, lo cual determinó que, a los conocimientos de conservación fotográfica, rápidamente se fueron añadiendo competencias y tareas en el ámbito de la catalogación, investigación, difusión y gestión de recursos, lo que permitió que el archivo lograra en pocos años crecer de manera exponencial y consolidarse como una colección muy relevante para la institución.

Con el paso de los años el equipo fue creciendo, y hoy cuenta con un equipo de 7 profesionales dedicados fundamentalmente a las labores de la conservación, catalogación y digitalización.

En el año 2014, la unidad además desarrolló un proyecto para incorporar las colecciones sonoras y de imagen en movimiento, por lo cual cambió su nombre a Archivo Fotográfico y Audiovisual.

ORGANIZACIÓN DE COLECCIONES Y FLUJOS DE TRABAJO

La colección se ha ido estructurando a medida que se han integrado nuevas obras a su acervo, quedando compuesto de un conjunto denominado Colección General, que reúne alrededor de ochenta mil fotografías, en las que también se encuentran cientos de álbumes fotográficos, de diversas categorías y épocas (familiares, de viajes, victorianos, vistas, paisajes, ciudades, etc.) de las cuales hay un buen porcentaje de fotografías familiares y de aficionados que es muy consultada y requerida por el público.

Adicionalmente, se han logrado adquirir fondos de autores que representan el desarrollo de la historia de la fotografía en Chile.

Si bien las adquisiciones se realizaron desde el inicio de la unidad, fue en 2008 que se estableció una política de incremento de colecciones más completa, que dio pie a la incorporación de conjuntos representativos del trabajo y trayectoria de varios fotógrafos del siglo XX principalmente, ya que la Biblioteca cuenta con un presupuesto que se distribuye en las distintas secciones y que es arbitrado por un Comité de Adquisiciones según el procedimiento interno establecido.

Autores como Antonio Quintana, Alfredo Molina La Hitte, Gerhard Hasenberg, Luis Ladrón de Guevara, Jack Ceitelis, Jorge Opazo, Carlos Dohlhiac, Julio Bertrand Vidal, Hans Ehrmann, Ignacio

Hochhäusler, Bob Borowicz, Luis Navarro, Luis Poirot, Estudio Tunekawa, Tito Vásquez, Jacques Halber, Luis Prieto, Armino Cardoso e Inés Paulino son parte importante del acervo.

Por otra parte, se han incorporado algunas colecciones institucionales, como la del Servicio Nacional de Turismo, que ha aportado un vasto registro de paisajes de todo Chile (de fines del siglo XX), que permiten a investigadores ir reconociendo los cambios en los diversos territorios del país, entre otros aspectos a estudiar.

Asimismo, se han recobrado valiosas colecciones desde el extranjero, como la colección Mujica Varas (donación), que consiste en un interesante registro de fotografías estereoscópicas sobre vidrio, de Santiago y otras importantes ciudades de Chile durante las décadas de 1920 y 1930. En 2014 se logró adquirir la colección del fotógrafo portugués Armino Cardoso, quien vivió y fotografió Chile durante el período de la Unidad Popular (1970-1973), época de la cual no existen muchos registros, dada la represión que vivió Chile después del golpe de estado, el 11 de septiembre de 1973.

Otra colección adquirida en los últimos años consiste en un valioso conjunto de fotografías “Minuterías”, compuesta por alrededor de tres mil fotografías, que muestran un completo panorama de este género fotográfico, muy popular hasta hace unas pocas décadas en nuestro país. Esta colección, además, cuenta con cámaras, telones, caballos de madera y material gráfico documental que

han sido la base de un interesante estudio, que fue publicado el 2019.

Cabe mencionar, además, que se han recibido importantísimas donaciones de parte de familiares y herederos. Es el caso de los archivos de Julio Bertrand Vidal (fotografía estereoscópica), el archivo completo del Estudio Tunekawa y, más recientemente, el archivo del fotógrafo Waldo Oyarzún.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA Y BUENAS PRÁCTICAS

Una de las tareas más importantes del Archivo Fotográfico es la conservación de los objetos originales según las normas internacionales de conservación, por lo que la Biblioteca implementó, en 2010, un depósito de colecciones con las condiciones climáticas de Humedad Relativa y Temperatura (45% HR y 18-20° C) recomendadas para fotografías, donde las colecciones son resguardadas en sobres, carpetas y cajas de conservación, con materiales que han aprobado la norma PAT, mencionada anteriormente.

Junto con el incremento de colecciones, que ha sido exponencial, se han ido diversificando los tipos de procesos fotográficos que son adquiridos, lo que ha sido un gran desafío, tanto desde el punto de vista de la conservación como del resto de los procesos técnicos. Actualmente, una gran cantidad de los fondos de autores corresponde a negativos

monocromos en soporte flexible y también se han incorporado colecciones completas de varios miles de negativos en placas de vidrio, así como también diapositivas y negativos flexibles en color, que, como es sabido, requieren sistemas de almacenamiento con medidas aún más extremas, que aún no han sido posibles de implementar por diversos factores, especialmente por falta de espacio y presupuesto.

Como se mencionara anteriormente, la conservación preventiva es una prioridad de la unidad, por lo que la primera etapa del flujo de trabajo comienza con el diagnóstico del estado de conservación de las colecciones cuando se integran a la institución. Luego se realiza la limpieza y estabilización de los materiales de acuerdo a su tipología técnica, estado de conservación, y, posteriormente, se acondicionan en contenedores especiales por formato.

Paralelamente, se trabaja en la organización de la colección, lo que contribuye al proceso de catalogación, ya que en algunos casos se realizan registros complejos (por grupos) que comprenden varias imágenes, con el propósito de conservar el contexto documental de los materiales. En el caso de los conjuntos pertenecientes a autores, se desarrolla una guía de fondos (ISAD G) que permite visualizar y preservar de mejor manera el contexto de producción de la obra de cada uno de ellos, si bien esta herramienta de procesamiento técnico no es propia de una biblioteca, a medida que se han ido incorporando estos tipos de conjuntos, se planteó como una etapa de gran importancia

para la organización y posterior documentación de grandes volúmenes de negativos y fotografías.

En general, no se realizan labores de restauración en las fotografías del archivo por no contar con un laboratorio adecuado para realizar estas tareas, por lo tanto, aquellos objetos que presentan problemas más severos, sólo se estabilizan y luego se les diseña un embalaje acorde a sus características, tamaño y estado de conservación.

Tal como se mencionara anteriormente, al inicio se aplicó la misma norma para la organización y la conservación de fotografías establecidas por el Museo Histórico Nacional, sin embargo los problemas de falta de espacio, de almacenaje y de viabilidad estructural del edificio fueron los detonantes para realizar cambios en la organización de las colecciones, trasladando gran parte de ellas a cajas de conservación individuales donde se pueden almacenar hasta 300 fotografías o 300 tiras de negativos con el objetivo de utilizar estantería abierta tipo mecano, aliviando las cargas y ampliando los metros lineales disponibles para las nuevas colecciones. Cabe mencionar que el depósito de colecciones se encuentra en el cuarto piso de la Biblioteca Nacional y dado los problemas de actividades sísmicas que tiene Chile, siempre es recomendable considerar un estudio estructural especializado con el fin de evitar futuros colapsos.

Es necesario destacar que hay una gran cantidad de fotografías en soporte de vidrio que son sumamente frágiles, pero al mismo tiempo son muy

pesadas lo que llevó a buscar sistemas alternativos de almacenaje.

Paralelamente, el equipo de profesionales se ha capacitado tanto en la catalogación como la digitalización de fotografías, lo que permite poner en acceso el acervo, sin necesidad de manipular las fotografías en forma directa, evitando así su deterioro. Por lo mismo, y dada la vertiginosa evolución y transformación de la tecnología digital, el archivo es parte del desarrollo de iniciativas de preservación digital de la institución, investigando las implicancias de los nuevos medios en la preservación y acceso de las colecciones, con el propósito de estar preparados para la realidad tecnológica y cultural asociada al siglo XXI.

DIGITALIZACIÓN DE COLECCIONES

La Biblioteca Nacional ha sido pionera en Chile en implementar programas de digitalización de sus colecciones a gran escala y el archivo fotográfico no ha sido ajeno a este proceso. Desde el inicio se realizó una digitalización utilizando un scanner de cama plana⁷, para obtener un archivo máster enriquecido, sin compresión, en la mayor resolución posible para la tecnología de la época y luego realizar copias de acceso para las diferentes plataformas.

A medida que fueron evolucionando los dispositivos de captura y el almacenamiento disponible

en los servidores institucionales, los estándares de una primera etapa se modificaron. En este sentido se produjo una gran mejora cuando, en 2013, se inauguró el Laboratorio de Digitalización que da servicio a todas las colecciones de la Biblioteca Nacional.

Un hito importante a nivel institucional fue el establecimiento de los criterios principales para la selección y priorización de las colecciones a digitalizar y dar acceso en línea. Los criterios que aún están vigentes son:

- Valor patrimonial;
- Estado de conservación;
- Frecuencia de uso.

Basándose en estos criterios fundamentales, se pueden establecer año a año las prioridades y la programación de la digitalización en cada una de las unidades.

Es en esta área donde se ha debido revisar de forma permanente los sistemas de trabajo, ya que, al integrarse colecciones muy numerosas de placas de vidrio y negativos en soporte flexible, ha sido necesario incorporar algunos procesos que no estaban considerando en el flujo de trabajo de los primeros años, como la edición de las imágenes y retoque digital básico para mejorar el acceso a estas imágenes, basándose en la obra del fotógrafo en formato impreso y los referencias que se puedan encontrar.

Otro ejemplo de este proceso de mejora permanente fue un proyecto de re digitalización y re catalogación de la colección de los álbumes fotográficos que fue realizado en 2018 y 2019. En este caso, los álbumes estaban disponibles foto a foto en el catálogo, y luego con la implementación de equipos de digitalización de gran formato, se pudo realizar una digitalización enriquecida, que diera cuenta del álbum como objeto y, además, se capacitó a los catalogadores sobre la historia y los diversos tipos de estructuras de los álbumes fotográficos, para poder entregar un acceso lo más fidedigno a la experiencia material que entrega ese tipo de objeto.

En cuanto a los casos descritos anteriormente, es significativo recalcar que es necesario evaluar los sistemas de trabajo constantemente, modificarlos y mejorarlos en la medida que las colecciones tienen necesidades específicas.

EXPERIENCIAS DE ACCESO

Actualmente se han catalogado cerca de ochenta mil fotografías en el sistema de acceso general que posee la biblioteca www.bncatalogo.cl, donde las fotografías pueden encontrarse utilizando diversos puntos de acceso, tales como autor, materia y título. Estas son catalogadas individualmente o por grupos en la plataforma de administración de colecciones bibliográficas Aleph, donde se utiliza una plantilla en formato MARC21.

Asimismo, un número creciente de fondos de autor ha sido incorporado al Administrador de Colecciones Digitales de la Biblioteca, el cual se ha revelado como una herramienta más amigable para los usuarios en general e investigadores especializados en el tema de la fotografía.

Ambas plataformas se pueden acceder a través de la Biblioteca Nacional Digital www.biblioteca-nacionaldigital.cl, plataforma que fue inaugurada el 2013, en el marco de la celebración de los doscientos años de la Biblioteca Nacional de Chile.

INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN, UNA TAREA PERMANENTE

La investigación ocupa esfuerzos importantes de parte del equipo, ya que, junto con dar servicios de consulta y reproducción de las colecciones, se realizan exposiciones temáticas año a año con el propósito de dar a conocer la fotografía chilena, sus autores y obras más importantes.

Un ejemplo de ello fue la exposición *Maestros de la Fotografía en Chile del siglo XX* (2005 y 2006), *Hans Ehrmann. Retratos* (2008), *Escritura de Luz* (2009), *Luis Poirot: Identidad Fortuita* (2010), *Reflejos de modernidad: fotografía estereoscópica en Chile* (2011), *Armando Cardoso* (2015) y *Estudio Tunekawa* (2019), entre otras.

Si bien el equipo no cuenta con investigadores dedicados a estas labores, se trabaja colaborativamente

con universidades y otros centros especializados. El 2018 se realizó una investigación sobre el fotógrafo Julio Bustamante con la investigadora Andrea Jösch (JÖSCH, 2017) (con fondos de la Universidad Finis Terrae) y en 2019 la curatoría de la exposición sobre el fotógrafo de Cholchol Benedicto Rivas (MUSEO REGIONAL ARAUCANAÍA) junto a Margarita Alvarado e Ignacio Helmke del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica, que fue realizada en el Museo Regional de la Araucanía.

En cuanto a las publicaciones, además de apoyar las diversas iniciativas editoriales de la Biblioteca Nacional, el año 2015 se realizó una publicación conjunta con el Archivo del Museo Histórico Nacional y Editorial Pehuén, el libro *Chile en 1000 fotos*. El mismo año se publicó *Un otro sentimiento del tiempo* de Armino Cardoso, realizada por Ediciones Biblioteca Nacional (que cuenta con una segunda edición). Asimismo, el 2019 se publicó el libro *Instantes Memorables, 100 años de fotografía minutería en Chile*, con el apoyo del Centro de Investigaciones Barros Arana.

En estos momentos está en proceso de edición, un libro sobre el fotógrafo Tito Vásquez, que se espera imprimir durante el 2020.

ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN

Cada año se realizan diferentes actividades, principalmente para el *Día del Patrimonio*, o bien durante el *Mes de la Fotografía* (agosto). En octubre también se celebra el *Día de las películas familiares* (Home Movie Day) y así como el *Día del Patrimonio Audiovisual*, declarado por la Unesco.

Estas actividades están centradas no solamente en dar a conocer las colecciones, sino además visibilizar el trabajo de conservación, digitalización y catalogación que está detrás de las colecciones en línea, por lo que se han realizado jornadas a puertas abiertas y también videos que son compartidos en la página de Facebook del Archivo (<https://www.facebook.com/archivofotograficoyaudiovisual/>).

En el caso de la exposición del estudio Tunekawa, que en 2019 cumplía 100 años desde su arribo a Chile desde Japón, se desarrolló un completo programa de actividades, que incorporó visitas guiadas, una convocatoria pública para que las personas compartieran sus relatos sobre el Estudio y una charla con la investigadora Andrea Jösch.

Cada vez que se desarrollan actividades de este tipo, se trabaja en forma colaborativa con el Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca para la organización y difusión tanto en redes sociales como en la prensa tradicional, y en entrevistas de radio, que apoyan la difusión de cada una de las actividades realizadas por lo cual también la comunidad puede conocer y participar de las colecciones que resguarda la institución.

ARCHIVO AUDIOVISUAL

El año 2014, se integró el Archivo Audiovisual, que, con un equipo de tres personas, una encargada de las colecciones de imagen en movimiento, otra de las colecciones sonoras, y un catalogador, han desarrollado una unidad que resguarda el patrimonio audiovisual en los diversos formatos que posee la institución. Asimismo, es una unidad técnica que apoya transversalmente a las otras unidades que poseen este tipo de registro. En sus seis años de funcionamiento las colecciones han crecido exponencialmente, destacando la colección de Cine Casero (pequeño formato: 8mm, Súper 8 y 16mm) y el Archivo de la Palabra, entre muchos otros.

Las colecciones sonoras e imágenes en movimiento cuentan con una gran variedad de soportes y contenidos de gran valor, en su gran mayoría tienen problemas de conservación y obsolescencia tecnológica.

Por su parte, el Archivo de la Palabra es una colección muy importante ya que fue creada en 1968 por el entonces director de la Biblioteca Nacional, Roque Esteban Scarpa y cuenta con registros de voz de una gran cantidad de escritoras y escritores chilenos, además de intelectuales y políticos y otras personas destacadas en el mundo cultural del país. La colección de cine casero destaca por imágenes cotidianas de familias chilenas desde la década del 1930 en adelante.

Las colecciones sonoras como de imagen en movimiento son digitalizadas por el equipo especializado que, además, cuenta con reproductores de diversos tipos y épocas, por lo que se pueden recuperar materiales en cintas reel, cassettes, discos de vinilo, VHS, Betamax y otros formatos. Aquellos formatos que aún no se pueden trabajar, normalmente son trabajados en conjuntos con instituciones colaboradoras como la Cineteca Nacional, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y la Cineteca de la Universidad de Chile.

DESAFÍOS ACTUALES

En este momento, la unidad está trabajando en un plan de mejoramiento de la infraestructura interna y el mejoramiento del área de digitalización de imágenes que requiere equipamiento y nuevo flujo de trabajo, que está siendo revisado en un nuevo protocolo que implementará una estación con cámara fotográfica que mejorará los tiempos invertidos, el control de calidad de la imagen y la gestión del color.

En cuanto a las colecciones que se están trabajando para dar acceso, se destaca el trabajo de la fotoperiodista de origen brasileño Inés Paulino, quien fue editora gráfica de la revista *Apsi* que es el primer archivo de una fotógrafa que adquirió el Archivo y se ha constituido en un acervo muy importante de dar a conocer durante el 2020-2021.

CONCLUSIONES

Durante este breve recorrido se pueden advertir los diversos desafíos que plantea una colección de gran volumen de fotografías, que es parte de una institución tradicional y alcance nacional. Estos desafíos son permanentes y no sólo afectan a la estructura institucional, sino que también a quienes están a cargo de su administración y manejo integral.

En Chile, por ejemplo, hoy en día, es imposible estudiar conservación-restauración, ya que los programas han desaparecido del currículum universitario de pregrado, sin embargo, existen algunos posgrados que permiten acercarse un poco al área de trabajo de la conservación y restauración en forma general.

Lo que llama la atención a partir de la experiencia revisada, es que más que el ejercicio de la disciplina de la conservación- restauración de fotografías, los encargados deben poseer y desarrollar varias competencias que no necesariamente son parte de su formación original. La gestión de recursos, el trabajo interdisciplinario, la comprensión de aspectos tecnológicos para tomar decisiones relativas a los procesos de digitalización y procesos involucrados en la catalogación y acceso, para poder establecer con los equipos de trabajo una relación horizontal, dinámica e interactiva.

Todas las acciones realizadas en el archivo forman parte de una visión integral de la gestión con las colecciones, donde finalmente lo importante es

destacar y transmitir el valor social del patrimonio, como mecanismo de desarrollo de la sociedad contemporánea.

La escasez de recursos en la región supone una búsqueda permanente de fuentes de financiamiento alternativas y complementarias a los presupuestos regulares. Esto requiere una visión y una capacidad de enfrentar el diseño de los proyectos sustentables.

Una forma de complementar las labores de los equipos de trabajo, que siempre son insuficientes, es la implementación de programas de pasantías y prácticas profesionales lo que ha permitido realizar grandes avances con colecciones numerosas, además de formar nuevas generaciones que puedan encarar el trabajo complejo de las colecciones fotográficas patrimoniales.

Finalmente, comprender que todas las acciones que se realizan con las colecciones están enfocadas a dar acceso a las imágenes en los tiempos más breves posibles, ya que a lo largo de estos años se ha evidenciado que el patrimonio fotográfico chileno aún está en etapa de descubrimiento y hay mucho aún por conservar y dar a conocer. Cada vez que le da acceso a una colección se abre un mundo de posibilidades de investigación, interpretación y de valoración hacia la fotografía como un medio documental y artístico que permite conectarse con la memoria histórica y cultural del país.

IMAGENS E ACERVOS FOTOGRAFICOS

REFERENCIAS

JÖSCH, Andrea. Julio Bustamante: imágenes equivalentes. 2017. Disponible en: http://facultadartes.uft.cl/images/descargables/publicaciones/imagenes-equivalentes-julio-bustamante.pdf?_ga=2.184223718.178359966.1599516845-%20449994713.1599516828&_gac=1.208478630.1599516845.EAIaIQob-ChMIk6jsuIjY6wIVjYCRCh2rygUDEAAYA-SAAEgKUBPD_BwE.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. Colección de fotografía. Chile, [20--]. Disponible en: <https://www.mhn.gob.cl/sitio/Contenido/Institucional/9495:Coleccion-de-Fotografia>.

MUSEO REGIONAL ARAUCANAÍA. Benedicto Rivas Núñez: fotógrafo en la frontera. Chile, [20--]. Disponible en: <https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/sitio/Contenido/Noticias/93490:Benedicto-Rivas-Nunez-Fotografo-en-La-Frontera-Chol-Chol-1915-1930>.

NOTAS

- 1 Fotógrafa y educadora, pionera en la conservación de fotografía, primera conservadora de la colección de fotografía del Museo Histórico Nacional y fundadora del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico en 2000. Es autora del manual "Conservación de Fotografía Patrimonial".
- 2 <https://www.imagepermanenceinstitute.org/tests/pat.html>.
- 3 <https://cenfoto.udp.cl/presentacion/historia/>.
- 4 Fundación Andes, fue una institución privada sin fines de lucro que funcionó en Santiago de Chile entre 1985 y 2005, al amparo de Fundación Lampadía. Disponible en: <http://www2.udec.cl/panorama/p559/p17.htm>.
- 5 A partir de la creación del Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio en 2018, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) pasó a denominarse Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Disponible en: <https://www.patrimoniocultural.gob.cl/portal/Secciones/Quienes-somos/Historia/>.
- 6 Colección fotográfica de la Sala Medina. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-propertyvalue-653847.html>.
- 7 Fichas técnicas de los *scanners* utilizados en la Biblioteca Nacional <https://www.epson.es/products/scanners/business-scanners/epson-expression-1000xl> <https://epson.cl/Centro-de-Liquidación/Scanners/Escáner-Epson-Expression-11000XL-Foto/p/E11000XL-PH>.

DEPOIMENTO

Experiências compartilhadas no campo da Cultura: o papel desempenhado por Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social

GINA GOMES MACHADO

Gestora e consultora de projetos culturais
Linha d'Água Difusão Cultural Ltda.
ginagmachado@linhadagua.com.br

Atender ao honroso convite da Casa de Oswaldo Cruz para essa publicação, no período de crise sanitária e quarentena de 2020, levou-me a refletir longamente sobre os riscos de sobrevivência de nossas instituições culturais. É crescente a falta de recursos materiais e humanos qualificados, a descontinuidade de atividades e a paralização de projetos em andamento. Há um equívoco entre nós quanto às atribuições de nomeação de diretorias e cargos de confiança. Presidentes, governadores e prefeitos podem escolher a direção de instituições vinculadas às suas alçadas, e isso é uma excrescência. Não são entidades políticas, são entidades cuja missão é pública, para a sociedade. As diretorias e áreas técnicas devem responder a programas de longo prazo, que devem ser avaliados regularmente por conselhos qualificados e independentes. Isso não ocorre em outras partes. Conheci um presidente da Library of Congress que ficou no posto por 20 anos, e a instituição nesse período cresceu, ampliou significativamente seu acervo, expandiu áreas de guarda, atendeu cada vez mais consulentes de forma presencial e a distância, modernizou sistemas de controle e de preservação. A continuidade de programas assegura a solidez das instituições. Por certo as instituições devem ser modernizadas e atualizadas, mas sem ruptura abrupta. As mudanças devem ser pavimentadas sem perda da memória institucional, com a transição plena para os novos responsáveis, em qualquer momento de mudança.

DEPOIMENTO

Vou dar um exemplo que pode ser esclarecedor. Acompanhei um projeto de Vitae em uma de nossas grandes bibliotecas públicas. O projeto foi interrompido pela gestão seguinte. Passados uns anos, uma nova gestão teve interesse em reativar o projeto. Não tinham sequer registro nos arquivos do financiamento que receberam, do que havia sido feito e dos procedimentos adotados. Foram bater à porta da financiadora em busca da memória do projeto. Isso não faz sentido, e infelizmente acontece com certa regularidade.

O trabalho com entidades educacionais e culturais, por natureza, é cooperativo, com a confiança que se estabelece entre as partes envolvidas. Pressupõe o compartilhamento aberto e acessível de informações, o respeito às fontes de informação e, sobretudo, a compreensão de que se trata de trabalho direcionado aos interesses da sociedade.

A mim foi solicitado fazer um registro sobre o compartilhamento de informações e experiências, com alcance nacional, junto a profissionais e instituições culturais. Essas reflexões coincidem com os 15 anos do encerramento das atividades de Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, entidade para a qual, por 20 anos, coordenei a área de Cultura. Trata-se de entidade civil, sem fins lucrativos, atuante de 1985 a 2005. Com o encerramento de suas atividades, comunicado com cinco anos de antecedência, buscou disponibilizar aos interessados as experiências reunidas, bem como oferecer consultoria a outras entidades

interessadas em levar a cabo trabalho semelhante.

Apenas para contextualizar aos que não tiveram oportunidade de conhecer, Vitae teve origem no patrimônio da venda de um conglomerado de empresas de mineração e metalurgia que operava na América do Sul, do Grupo Hochschild. Com a venda das empresas, em 1984, foi constituída a Fundação Lampadia, mantenedora de três instituições na América do Sul, onde as empresas atuavam, Vitae, no Brasil, Fundación Antorchas, na Argentina e Fundación Andes, no Chile, todas as três dedicadas às áreas de cultura, educação e promoção social. Com a venda das companhias, foi constituído um fundo, gerenciado pela mantenedora, não havendo mais vínculos empresariais de qualquer natureza. Cada entidade operava com projetos próprios, direcionados às necessidades de cada país. Vitae operava com uma diretoria executiva, sob responsabilidade da Sra. Regina Weinberg, e um Conselho Diretivo formado por intelectuais e empresários renomados, responsável pela apreciação e aprovação de todos os projetos. Contava também com uma pequena equipe técnica, constituída por um gerente geral e três gerentes de projetos, um para cada área, e uma pequena equipe administrativa e financeira. Havia rigor na gestão e responsabilidade financeira, sendo as atividades auditadas regularmente por empresas independentes. Constituída dessa forma, a estrutura era enxuta e a burocracia leve, o que permitiu grande capacidade decisória e flexibilidade de atuação. Realizou inúmeros projetos

em cooperação com entidades no país e no exterior, seja para projetos individuais ou em parceria, contando com consultores de diversas áreas, além de organização de cursos e treinamentos, visando à multiplicação de resultados.

Vitae tinha forte compromisso de investimento continuado em seus campos de atuação. Na área de Cultura, o foco era o patrimônio cultural e apoio às artes. Através de editais anuais, implementou as Bolsas Vitae de Artes, para criação e pesquisa em oito campos das artes, e as Bolsas Vitae de Música, para estudos e aperfeiçoamento. Para o patrimônio cultural, desenvolveu programas continuados de inventário de bens culturais; de apoio a museus, bibliotecas e arquivos; de cursos e capacitação profissional; e publicações especializadas, temas aos quais faremos comentários adiante. A área de Educação teve fortes vínculos com a educação para ciência, através de investimentos significativos em museus e centros de ciências, entre os quais destacamos o Museu da Vida, da Fiocruz, para o ensino em escolas de alternância em regiões rurais; para a modernização e aprimoramento do ensino técnico; e para a capacitação de docentes de 1º e 2º graus, entre outros. A área de Promoção Social dedicou-se fundamentalmente à melhoria do atendimento e de oportunidades para portadores de necessidades especiais; para projetos educativos direcionados a crianças e jovens em situação de risco; e para entidades modelares de atuação em investimento social. Não vou me estender, porque

são inúmeros os projetos e programas realizados ao longo de 20 anos, com o risco de fugir ao tema dessa publicação.

O que foi realizado em 20 anos, e que não parece pouco, foi resultado de identificação de necessidades, diálogo, avaliação e aprendizado com entidades congêneres no país e no exterior. Para tanto, é preciso estar preparado para o diálogo construtivo com os beneficiários, dar apoio às equipes técnicas dispostas aos desafios e ter em vista o fomento e não apenas o atendimento a demandas. O estímulo, o apoio e a orientação dão sustentação a novas experiências, a práticas e à multiplicação de resultados.

Na área de Patrimônio Cultural, um dos primeiros projetos que financiamos, por muitos anos, foi o Inventário de Bens Móveis e Integrados de Monumentos Tombados, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Iniciou-se em Minas Gerais e estendeu-se para Bahia, Pernambuco, Maranhão, Pará, Rio de Janeiro, Sergipe, Alagoas e Missões Jesuíticas. Ao longo dos anos foram documentados cerca de 85 mil itens, entre bens móveis e integrados, sendo que as experiências e os treinamentos compartilhados entre as regiões possibilitaram resultados com maior agilidade e eficiência. Além da documentação, o inventário registrou o estado de conservação de cada item, o que possibilitou iniciativas de conservação preventiva e restauro de bens documentados. Possibilitou também a realização de estudos

DEPOIMENTO

históricos e iconográficos, a proteção dos bens em relação ao comércio e tráfico ilícito, programas de educação patrimonial e publicações, entre outros. O Inventário também deu suporte ao trabalho do IPHAN em identificar bens roubados em leilões e comércio ilegal. Do ponto de vista da gestão, foram experiências de vencer inúmeros obstáculos. Chegamos a ficar dois anos com o trabalho interrompido, tendo equipes treinadas que se dispersaram, em virtude de mudanças de direção no governo federal, quando não havia interlocutores. Também por racionalidade administrativa e de custos, agilizamos os trabalhos com a contratação de escritórios gestores, nos quais os inventários foram realizados, para cumprir com os pagamentos devidos, pois, à época, não havia a autonomia do IPHAN para o recebimento de fundos e os recursos seguiam para o Caixa Único do Tesouro, levando de três a quatro meses para serem localizados, e mais outro tanto até chegar à ponta. Com uma inflação que chegou a 80% ao mês, adicionar um custo administrativo de 10% a 15% deu um ganho de eficiência. Quando a inflação se estabilizou com o Plano Real, mantivemos os cronogramas em dia. Os recursos eram necessários para o pagamento de equipes de campo, equipamentos, combustível, transporte, material de consumo etc.

Outro programa que teve significativo impacto em âmbito nacional foi o projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos (CPBA). Nasceu de uma feliz conjunção de oportunidades e do

comprometimento dos parceiros. Foi estruturado a partir de entendimentos iniciados em 1994, de forma cooperativa interinstitucional, em parceria com a Council on Libraries and Information Resources (CLIR), com suporte financeiro da The Andrew W. Mellon Foundation e de Vitae, e apoio logístico da Fundação Getúlio Vargas e do Arquivo Nacional. O programa teve por objetivo estimular a formação e capacitação em conservação preventiva; formar redes cooperativas entre instituições; e difundir literatura especializada, em português, sobre temas de preservação e gerenciamento de coleções.

Uma equipe profissional teve atuação decisiva. Ingrid Beck¹, então conservadora chefe do laboratório de conservação e restauro do Arquivo Nacional, e Solange Zuñiga², da direção do Centro de Conservação e Preservação da Fotografia da FUNARTE (CCPF), participaram ativamente das etapas de concepção, planejamento e execução. Hans Hütimann, diretor de projetos internacionais do CLIR, consultor sempre disponível e presente, foi uma figura chave na recomendação de textos técnicos e negociação da cessão de direitos autorais para as publicações em português, praticamente inexistentes, nas versões impressa e eletrônica, sem o qual o projeto não seria viável. O programa contou com uma equipe de tradutores e revisores, e com professores empenhados na capacitação profissional, que alcançou expressivo número de participantes, e se estendeu por todo o país com treinamentos regionais, a partir de 1997, com os

textos técnicos disponibilizados em língua portuguesa. A cooperação interinstitucional potencializou resultados e viabilizou o apoio necessário para que todas as etapas fossem cumpridas. Certamente, desde então, muito se produziu nesses campos, mas esses textos, em muitos aspectos, permanecem de interesse e úteis (ABER, [20--]).

Em junho de 2001, Ingrid Beck, na apresentação do projeto para a Associação dos Arquivistas de São Paulo, apresenta as seguintes informações:

O Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, CPBA foi idealizado em 1994 por um grupo de pessoas preocupadas com a preservação dos acervos documentais brasileiros. As condições climáticas a que estão expostos nossos registros documentais reforça a necessidade de serem elaboradas políticas continuadas, por meio das quais seja possível evitar o acelerado processo de degradação química, o ataque de insetos e micro-organismos e a consequente falência de nossos acervos de memória. A Conservação Preventiva é sem dúvida a opção mais viável em termos de custos e de resultados.

Como esta prática era pouco difundida, este grupo, constituído de representantes de 19 instituições, entre arquivos, bibliotecas, museus e universidades, considerou que seria necessário desenvolver um amplo processo de informação e conscientização sobre a importância da Conservação Preventiva. Primeiramente era preciso disponibilizar, em nosso idioma, uma

literatura básica que pudesse atender tanto a iniciantes como a docentes. Como base para a difusão deste conhecimento foram então identificados textos técnicos estrangeiros sobre temas prioritários, para tradução.

A partir desta seleção o grupo cooperativo pôde contar com o apoio técnico da organização norte-americana Commission on Preservation and Access (atualmente incorporada ao CLIR – Council on Library and Information Resources), para a elaboração deste Projeto, que veio a ter o apoio financeiro da fundação norte-americana Andrew W. Mellon e de VITAE, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. A Fundação Getúlio Vargas, como parceira, responsabilizou-se pela administração financeira dos recursos do Projeto e o Arquivo Nacional cedeu espaço e recursos humanos, inclusive para a coordenação. Um número crescente de instituições aliou-se, a partir de então, ao Projeto.

Em 1997, o Projeto CPBA publicou uma seleção de 53 títulos sobre a conservação preventiva de livros e documentos, de filmes, fotografias e meios magnéticos. Estes textos tratam do planejamento e do gerenciamento de programas institucionais, do controle das condições ambientais, da prevenção contra riscos e do salvamento de coleções em situação de emergência, da armazenagem, conservação e reformatação, envolvendo os recursos da reprodução eletrônica, da microfilmagem e da digitalização.

DEPOIMENTO

A distribuição destes textos foi gratuita, beneficiando instituições que haviam respondido a um questionário até outubro de 1997, tendo sido incluídas no Banco de Dados do Projeto. Ainda em 1997, o Projeto iniciou o processo de difusão por meio de seminários organizados nas cinco regiões brasileiras, com a colaboração de instituições cooperativas, formando um grupo de multiplicadores, que por sua vez organizaram novos seminários e cursos, estimulando a prática da conservação preventiva nas instituições. Esse desdobramento é o mais importante resultado do projeto CPBA.

Em 1998, o Projeto CPBA recebeu o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade. No mesmo ano, recebeu um segundo aporte financeiro de seus patrocinadores, objetivando a consolidação das ações empreendidas. Até junho de 2001, o Projeto CPBA já contabilizava mais de 130 eventos realizados em todo o país, somando mais de 6.000 pessoas envolvidas. (Beck, 2001).

Cabe destacar mais um desdobramento desse projeto. Além da capacitação, foram implementados projetos-piloto de conservação preventiva em quatro bibliotecas e dois arquivos, cujos técnicos foram capacitados no programa e se mobilizaram para colocar conhecimentos em ação. Os recursos foram gerenciados pelo Arquivo Nacional para a compra de equipamentos e materiais necessários, além de cobertura de despesas de viagem e acomodação para os consultores de apoio. Muitas instituições

no Brasil encontram dificuldades para receber e gerenciar fundos, bem como fazer aquisição de equipamentos e materiais necessários. Ter apoio de entidades gestoras e consultorias que possam dar suporte, nas etapas de implementação e acompanhamento técnico, em grande parte assegura o sucesso da iniciativa. É muito frustrante para uma equipe entusiasmada, mas ainda inexperiente, lograr conseguir um financiamento cujo resultado vem a ser insatisfatório. Provavelmente ficarão inibidos ou desanimados para novas iniciativas.

Temos assistido a inúmeros encontros e seminários com profissionais do país e do exterior para a apresentação de experiências e resultados. No entanto, sem conhecer com detalhes como os projetos foram concebidos e implementados, pouco poderá ser incorporado como resultado de longo prazo. Ações continuadas com financiamento, orientação, capacitação e avaliação prosperam melhor a partir de diagnósticos bem feitos, e por etapas. Assistir a uma palestra ou ler uma publicação nem sempre oferece aos interessados os meios de realizar tarefas semelhantes com sucesso. Não por outra razão os cursos de formação são planejados com a realização de trabalhos supervisionados, com orientação e avaliação.

Outro programa com continuidade foi o Programa Vítae de Apoio a Museus, com onze editais anuais, que merece menção, por seus desdobramentos e impactos. Esse programa foi formulado após algumas iniciativas isoladas para atender a demandas de

museus, e a formatação de um edital tinha por objetivo sistematizar os financiamentos, abrir as oportunidades a todos os interessados, bem como otimizar recursos e esforços. Foram ao todo 321 projetos financiados, em 18 estados, com 132 museus beneficiados, alguns em mais de um edital. As demandas apresentadas na área de preservação eram recorrentes, grande parte porque foram áreas relegadas, seja por falta de financiamento ou por falta de conhecimento de como abordar os problemas, ou mesmo por outras prioridades da instituição. Foram ao todo aprovados 211 projetos de preservação (66%); 49 projetos de documentação, também uma grande necessidade, pois muitos acervos demandam catalogação (15%); e 61 projetos de comunicação, muitos para exposição de longa duração ou ações educativas para museus que lograram avançar na sua infraestrutura (19%). Atualmente há grande expectativa nos museus para novas exposições, muitas das quais temporárias e/ou circulantes, em detrimento de trabalhos sistemáticos com as próprias coleções para ações educativas continuadas e de formação de público. E no período de pandemia de 2020, muito passou a ser realizado em modo virtual, cuja prevalência vamos ter melhor conhecimento no futuro, seja no modo presencial e ou virtual, ou em ambos.

A cada edital era dirigida uma carta-convite a museus de todo o país com os campos aplicáveis ao programa, para os quais eram solicitados detalhes e orçamentos. Qualquer museu que

viesses a manifestar interesse era convidado a se apresentar. Contando com consultoria especializada, e aqui mencionamos o trabalho comprometido e generoso de Solange Godoy³ e Marcelo Araújo⁴, entre outras consultorias necessárias, eram pré-selecionados projetos entre os recebidos. Para muitos museus, na etapa de pré-seleção, eram enviadas correspondências com questionamentos e solicitação de detalhamentos, de forma a instigar as equipes a refletir, buscar melhores soluções e aprimorar os projetos para financiamento. Essa prática resultou em troca de experiências entre instituições, iniciativas para seminários de capacitação para a elaboração de projetos, sendo posteriormente reconhecida como um avanço para a abordagem dos problemas de forma integrada, com diagnóstico, cronograma de atividades e soluções técnicas compatíveis. Vitae guardava no orçamento do programa uma reserva técnica de recursos, de forma a amparar, quando necessário, museus em etapa de implementação dos projetos, com consultorias e pequenos recursos adicionais não previstos inicialmente, instituindo uma cultura de parceria e não de penalização por eventuais dificuldades, não obstante a exigência de relatórios técnicos e financeiros consolidados. E estimulava trocas e visitas para acompanhar projetos e soluções técnicas implementadas, contribuindo para a organização dessa agenda.

Esse programa teve por objetivo apoiar museus com vistas a resultados de longo prazo, estimulando

DEPOIMENTO

uma visão de conjunto de necessidades, buscando o alcance de objetivos por etapas, com avaliações sucessivas. Havia o estímulo a associar os projetos a recursos próprios ou a investimentos de terceiros. Inúmeras atividades complementares foram realizadas, entre as quais destacamos a capacitação profissional, as consultorias de apoio, as residências no Exterior para cursos e estágios e a cooperação internacional.

Visando à formação na área de Museologia, Vitae deu apoio em três edições do Curso de Especialização em Museologia, sob a coordenação da Profa. Maria Cristina Bruno⁵, realizado no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP). Com três semestres de duração cada um, o curso foi planejado com tutoria e abordagem para disciplinas básicas, seminários com professores convidados do país e do exterior e elaboração de monografia. Em 2005, na V Semana de Museus da USP, foram dedicados dois períodos para avaliação do Programa de Museus da Vitae, com depoimentos e debatedores. O curso teve por objetivo ser o embrião de um mestrado acadêmico na USP, formalizado posteriormente, em 2012, no Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia, com a participação do Museu de Arqueologia e Etnologia, Museu de Arte Contemporânea, Museu Paulista e Museu de Zoologia.

Na área de documentação, registramos o trabalho desenvolvido à época no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), uma base de dados automatizada para

catalogação das coleções do Museu, denominada Donato/SIMBA, realizado a partir dos anos 1990 sob a direção da documentalista Helena Ferrez⁶. Esse programa contou com apoios continuados de Vitae, independente do Programa de Apoio o Museus, para a modernização tecnológica necessária, seja para equipamentos ou atualização de programas e software. Face a inúmeras necessidades de nossos museus para documentação de coleções, o Programa Donato foi disponibilizado aos museus públicos, recebendo por parte da equipe do MNBA treinamento para implantação e documentação. Uma rede de museus foi instituída para esse fim.

No âmbito da cooperação internacional, cabe destacar trabalhos desenvolvidos em parceria com o Getty Conservation Institute (GCI) e o British Council.

Com o Getty Conservation Institute foram inúmeros trabalhos desenvolvidos em períodos sucessivos, de 1998 a 2005, para a realização de diagnósticos de conservação, capacitação profissional, consultorias e projetos de implementação de soluções ambientais adequadas para edifícios e coleções em clima quente e úmido. Esses projetos requerem soluções próprias, distintas dos modelos adotados em países com outras características climáticas, até então considerados por muitos modelos universais. Foram trabalhos pioneiros no país, envolvendo uma abordagem integrada para edifícios, coleções e gestão, com soluções sustentáveis de baixo custo para equipamentos e consumo de energia.

O primeiro trabalho com o GCI foi realizado em 1998 no Museu de Arte Sacra, em Salvador, sob a direção de Eugênio Ávila Lins⁷, vinculado à Universidade Federal da Bahia, instalado em um belo convento colonial, tombado e desativado. Essa iniciativa constituiu-se em um *workshop* de duas semanas de duração, em torno do modelo desenvolvido no GCI para Diagnóstico de Conservação, visando ao gerenciamento ambiental de edifícios e coleções de museus. O GCI já vinha desenvolvendo projetos com essa concepção em outras partes, e o Brasil viria a ser um campo propício para essa aplicação em regiões de clima quente e úmido, visando a mitigar problemas de deterioração de edifícios e coleções. O projeto envolveu a cooperação do CGI, Vitae, Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e contou com participantes convidados de outras entidades. Foram realizados trabalhos preliminares no Museu de Arte Sacra da Bahia, de levantamento da edificação e preparação das plantas detalhadas de todos os pavimentos e do entorno. Vitae assumiu a tradução e revisão do documento *Conservation Assessment (SISEM-SP, [20--]a)*, produzido pelo GCI e posteriormente disponibilizado em versão impressa e eletrônica. A equipe do GCI disponibilizou três profissionais de sua equipe para a coordenação do *workshop*, um especialista em diagnosticar problemas ambientais em edificações históricas, uma conservadora de coleções museológicas e um

químico dedicado à pesquisa em preservação de bens culturais⁸. Posteriormente, contou com um entomólogo vinculado ao National Park Service, familiarizado com o controle de infestações por cupins com uso de iscas desenvolvidas por indústrias norte americanas, de forma a superar o uso de pesticidas. Esse entomólogo foi convidado para dialogar com uma equipe experiente do Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo (IPT), convidada por Vitae, para diagnosticar os problemas de infestação no Museu de Arte Sacra. O diagnóstico do IPT indicou os vários níveis de riscos para a edificação, do solo à cobertura, e com a identificação das várias espécies presentes. A troca de experiências entre os entomólogos do IPT e do National Park Service foram valiosas e surpreendentes. Várias espécies de cupins infestavam o Museu de Arte Sacra, e a essas não se aplicam a metodologia de iscas utilizada nos Estados Unidos. Uma espécie em particular, de cupim arbóreo, desconhecida nos EUA, está presente apenas em certas regiões com clima quente e úmido da América Latina e Austrália. A pesquisa precisa avançar, e a prática do monitoramento para identificar e controlar infestações necessitam ser aprimoradas. O Museu de Arte Sacra da UFBA, com os resultados do diagnóstico, realizou reformas e procedimentos de preservação das coleções. Foi identificado um problema grave na estrutura de madeira do piso da biblioteca, por infestação de cupins, com risco de ruir, que

DEPOIMENTO

foi substituído. Griselda Kluppel⁹ coordenou os trabalhos para a readequação da reserva técnica, acomodada originalmente no subsolo, um local com muita umidade, que foi transferida para um piso intermediário, com condições climáticas mais estáveis, e orientou procedimentos regulares de abertura e fechamento de janelas em horários pré-determinados, a fim de promover a ventilação e amenizar altas temperaturas e umidade, bem como de controle da radiação solar em acervos em exposição de prataria para o controle de oxidação.

Em 2001, um importante seminário em cooperação com o GCI viabilizou o planejamento e a vinda ao Brasil de uma equipe para coordenar os trabalhos. O seminário foi realizado no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) da UFMG e, com o apoio de Vitae, foram convidados a participar profissionais brasileiros que trabalham com preservação de edificações, pesquisadores da área ambiental de edificações, bem como conservadores de coleções museológicas. Foi um exercício de uma semana, em tempo integral, resultando em um marco para a implementação de projetos com essa perspectiva no país. Planejado em sessões, com base em considerações teóricas, exercícios e estudos de caso, o seminário considerou os diversos aspectos que podem levar a estratégias e decisões em cada instituição, com base nos seguintes pressupostos, apresentados pela equipe do GCI:

- A conservação preventiva, e a gestão ambiental em particular, existem dentro de um contexto institucional. É provável que problemas com o ambiente físico de uma coleção sejam compreendidos e resolvidos se forem discutidos no contexto da estrutura operacional da instituição. Essa configuração mais ampla atrai um número maior de pessoas com ideias diferentes para o uso do edifício e das coleções, introduzindo questões mais amplas e complexas;
- Como encontrar um equilíbrio entre a necessidade de acesso e a necessidade de garantir a sobrevivência, a longo prazo, do edifício e das coleções abrigadas em seu interior;
- Como os recursos para a gestão ambiental podem ser negociados com outras prioridades do museu;
- Como as avaliações de custo/benefício podem ser usadas para demonstrar a relação custo/benefício e a relevância de diferentes opções de gerenciamento ambiental para uma instituição.

Considerando os temas propostos, verificamos que não se trata de uma forma impositiva de atuação. Trata-se de uma abordagem em diálogo construído com toda a estrutura institucional, em busca das melhores soluções de custo/benefício e sustentabilidade.

Em sequência, face aos resultados positivos e ao interesse da cooperação GCI-Vitae, diversos outros trabalhos foram realizados entre 2002 e 2005, com longas etapas de diagnóstico, implementação e avaliação de projetos em diversas instituições. Para esses projetos, como para os demais, o GCI disponibilizava a equipe técnica responsável, pesquisas necessárias em seus laboratórios e nas instituições beneficiárias, bem como viagens internacionais da equipe. Vitae assumia a responsabilidade por custos locais de estadia/manutenção, bem como custos de viagem de consultores brasileiros que precisavam se deslocar para os projetos. Foram realizados trabalhos relevantes no Museu Nacional da UFRJ, no Rio de Janeiro, RJ; na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, RJ; e no Museu Goeldi, em Belém, PA, bem como um projeto para a reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, RJ, com soluções distintas, por suas especificidades. Para esses projetos, contamos com o inestimável apoio dos saudosos Shin Maekawa¹⁰, pesquisador sênior do GCI, e de Francisa Toledo¹¹. Além dessas instituições beneficiadas com projetos implementados, destacamos inúmeras visitas colaborativas, a pedido de outras instituições, com vistas a identificar problemas e possíveis soluções. A generosidade, o compartilhamento de conhecimentos e experiências e a colaboração desinteressada estabeleciam o parâmetro das condutas desses profissionais. Os projetos que destacamos diferenciavam-se de

grande parte dos investimentos em infraestrutura então realizados nos museus, para os quais em geral eram chamadas uma ou mais empresas para apresentar orçamentos, sem diagnósticos e estudos preliminares para a adequação das soluções. Em contraposição, os projetos propostos pelo GCI direcionavam orientação para as equipes das instituições e de consultores de apoio, visando ao desenvolvimento de diagnósticos com levantamento de dados sistematizados, acompanhamento qualificado e adoção de materiais e equipamentos disponíveis no país, de forma que possam ser reparados e/ou substituídos. Todo esse trabalho realizado com o acompanhamento muito próximo, presencial ou a distância, passo a passo. Os conhecimentos reunidos tornam-se um valioso patrimônio para a instituição, considerando a vulnerabilidade das coleções às variações climáticas e à preservação do edifício, tanto como bem cultural como para a proteção aos bens que abriga.

O Museu Nacional recebeu um aporte significativo de Vitae, à parte dos editais anuais de apoio a Museus. Essa decisão foi decorrente do reconhecimento da grande relevância de suas coleções científicas de História Natural e Antropologia, a mais antiga instituição científica do país, formada por mais de 20 milhões de itens, a demandar cuidados emergenciais de preservação. Desde suas origens, o Museu Nacional enfrentava um difícil dilema de encontrar soluções para preservar coleções adensadas, com grande significado cultural, histórico e

DEPOIMENTO

científico, sem espaço suficiente, sempre a agregar novos itens em razão de doações e das coletas de campo de pesquisadores. Acomodadas em uma edificação de referência patrimonial, um palácio imperial, cedido ao museu constituído após a Proclamação da República, as coleções demandavam cuidados urgentes, por sua vulnerabilidade, e procedimentos adequados de acondicionamento e guarda, para assegurar sua sobrevivência, no aguardo de um imóvel mais adequado nas proximidades para abrigar as coleções. Era uma solução que as diversas direções do Museu buscavam há tempos, com o intuito de reservar o palácio apenas para exposições e atividades educativas.

Nos trabalhos iniciais de diagnóstico, foram instalados *dataloggers* para registrar condições de temperatura e umidade em locais externos e internos à edificação, para interpretar os problemas que impactavam as coleções, tendo em vista as especificidades de cada uma. Foi necessário também um grande trabalho com consultoria externa para mensurar os acervos e projetar o mobiliário de guarda necessário, com divisórias, prateleiras e gavetas para otimizar os espaços disponíveis, em paralelo ao trabalho de aquisição de materiais de acondicionamento para higienização e guarda das coleções. Nossa consultora à época, Yaci Ara Froner Gonçalves¹² coordenou esse trabalho com o apoio de outros consultores e profissionais do museu, durante um longo período, deslocando-se mensalmente para acompanhar a execução, com

relatórios mensais e finalizando o processo com um relatório consolidado.

O Herbário enfrentava graves problemas, por sua vulnerabilidade a infestação por insetos. A coleção estava acondicionada em caixas de metal antigas, muitas em processo de oxidação, com bordas não seladas, o que facilitava o acesso de insetos a danificar a coleção. Para conter a infestação, era adicionada regularmente naftalina em pó nas caixas de guarda, um material volátil que resultava em riscos de saúde. Foram analisadas soluções com outro tipo de caixa, constituídas por material inerte, disponível no mercado (caixas organizadoras) com dimensões adequadas. Para avaliar essa nova embalagem, foi previamente feita uma pesquisa, de alguns meses, em um exemplar, com um *datalogger* no interior para avaliar sua estabilidade. Comparada à condição ambiental no interior da caixa, com os dados reunidos da edificação, verificou-se sua estabilidade e adequação face às grandes variações de temperatura e umidade nos ambientes do palácio. Havia também o conveniente, por sua forma, com reentrâncias e tempo com grampos de fechamento, que naturalmente dificultavam a invasão por insetos, resultando em melhores mecanismos de controle. Enquanto essa pesquisa seguia, Shin Maekawa buscou com cientistas/pesquisadores, seus colegas em outros institutos, soluções de baixo custo para desinfestação desse volumoso acervo. A primeira solução seria com atmosfera modificada com nitrogênio, com

a qual Shin Maekawa tinha grande experiência e havia pesquisado e publicado a respeito. No entanto, para o Museu Nacional, seria uma solução de alto custo de materiais, e a demandar equipe qualificada para gestão e acompanhamento do processo, o que não estava disponível. Foi adotada, então, uma solução menos custosa, e mais simples de aplicar, com a produção local de uma estufa com temperatura e umidade controladas, na qual itens do acervo eram colocados em quantidade pré-estabelecida por tempo delimitado para desinfestação e, em seguida, higienizados para acomodação nas novas caixas de guarda. Ocorre que ao longo do tempo, submetidas a um clima quente e úmido, os suportes das exsicatas (denominação dos itens do Herbário) em papel cartão estavam acidificados e manchados, colocando em risco o acervo. A solução foi substituir as sobre capas por novas, produzidas em cartão alcalino, o que deveria neutralizar um pouco a acidez do suporte, estabilizando a degradação. Isso resultaria em custo alto, pela quantidade necessária. Buscamos alternativas, e conseguimos com uma indústria papelreira as bobinas em cartão alcalino com melhor custo, e a colaboração da Escola de Artes Gráficas Teobaldo de Nigris (SENAI/SP) na preparação das sobre capas, com corte e vinco nas medidas necessárias, sem custo. A Escola tem vínculos com a área de preservação, com vistas a abrigar um laboratório de conservação/restauração de livros e documentos e ministrar cursos de formação nessa área. Podem colaborar com entidades

sem fins lucrativos, em processo de formação dos alunos, mas não podem competir com atividades comerciais. Foram de extrema boa vontade, embalando os materiais em pacotes, com plástico para proteção, e enviando ao Museu Nacional. Foi um alento saber que ao menos essa coleção não foi destruída pelo incêndio que devastou o Museu Nacional, por ter sido transferida para uma outra edificação, na própria Quinta da Boa Vista.

Para as demais coleções, objeto desse projeto, os mesmos cuidados foram dispensados, considerando suas especificidades e necessidades. Armários deslizantes em quantidade foram adquiridos, para otimização de espaço e guarda, com o cuidado preliminar de avaliação sobre a capacidade estrutural para suportar a carga. Para compor a equipe de controle ambiental e segurança, contamos com o apoio, além dos já citados Shin Maekawa e de Franciza Toleddo, de Cláudia S. Rodrigues Carvalho¹³ e Rosária Ono¹⁴. O trabalho de Vitae no Museu Nacional encerrou-se em 2005, e cabe destacar o quanto o Museu Nacional estava desparelhado de recursos humanos e materiais para essas tarefas. Foi feito o possível, em circunstâncias complexas. O que se passou no Museu Nacional desde então, não tivemos conhecimento. E foi profundo o choque por tudo que se dispensou de trabalho e recursos e, sobretudo, do patrimônio científico e cultural de grande relevância que se perdeu irremediavelmente.

DEPOIMENTO

Itens de coleções mais resistentes ou fragmentos resgatados do incêndio sobreviveram no mobiliário de aço do projeto. Coleções da maior relevância, constituídas de materiais mais frágeis e sensíveis, reunidas ao longo de décadas por cientistas e pesquisadores qualificados, se perderam.

O relato desse trabalho, um tanto longo, tem por objetivo informar o quanto esses procedimentos exigem de conhecimento, recursos, tempo e dedicação dos parceiros, a fim de encontrar as melhores soluções possíveis, com uma boa relação custo/benefício. Os recursos são escassos, para muitas necessidades. Recursos muitas vezes podem ser obtidos através de editais ou outros financiamentos, mas podem ser de pouca valia sem os estudos e conhecimentos adequados. No acompanhamento de inúmeros projetos, verificamos que raras entidades contam com recursos humanos e apoio da direção para realizar estudos preliminares, com o tempo necessário. Quero reforçar a importância da presença de consultoria independente, como parte dos custos do projeto, bem como do envolvimento dos financiadores, como interlocutores em todas as etapas. Temos muitas vezes o hábito equivocado de considerar a aquisição de materiais e equipamentos uma boa aplicação de recursos, sem considerar que a orientação qualificada é parte essencial, com grande economia de recursos. Recordo-me de uma visita ao setor de preservação da Biblioteca Pública de Nova York quando, conversando com os responsáveis, comentaram que a melhor opção é

nunca tomar uma decisão com o discurso de quem quer vender equipamentos ou serviços, mesmo que tenham boas intenções. Todas as decisões devem ser da instituição, calcadas em avaliação independente. Isso vale não somente para os cuidados com coleções, mas também para as edificações. Temos conhecimento de muitos recursos desperdiçados em obras mal planejadas e mal executadas, que são entregues aos usuários sem sequer um manual dos equipamentos instalados e orientação para manutenção. Poucas instituições têm um arquivo com projetos, reformas, instalações elétricas e hidráulicas, sistemas de climatização. A manutenção é feita em geral por terceirizados, sem nenhum acompanhamento. É a receita para o desastre. Não podemos esperar que diretores estejam preparados para essas questões pois, em geral, eles têm formação aplicável a outras áreas. Se a própria instituição não conta em seus quadros com pessoal habilitado, caberia às universidades, secretarias, ministérios contarem com pessoal de apoio qualificado, para dar assistência, e/ou contratar consultores para essas tarefas. Não é admissível deixar para empresas contratadas sem supervisão nem para curiosos tarefas de tamanha responsabilidade.

Apenas a título de ilustração, conhecemos Wilbur Faulk¹⁵, um profissional da área de segurança, com requintada formação, responsável pela segurança do novo complexo de Getty Center, em Los Angeles. Esse profissional teve a atribuição,

com a equipe responsável, de acompanhar, passo a passo, o desenvolvimento do projeto do renomado arquiteto Richard Meyer, o projeto executivo e complementares, e as etapas da construção. Posteriormente, passou a trabalhar nos projetos do Getty Conservation Institute, em apoio a projetos de segurança em vários países. Esteve no Brasil, e visitamos algumas instituições. Uma noite, em São Paulo, pediu que fizéssemos o mais improvável *sightseeing*, para que ele pudesse ver os grandes edifícios sinistrados há alguns anos na cidade. Ele havia estudado, um a um, várias vezes, com as imagens do sinistro disponíveis, para entender as razões da ineficácia da contenção. Uma pessoa extremamente colaborativa e interessada.

Outro projeto significativo, em cooperação com o CGI, sob a orientação de Shin Maekawa, foi desenvolvido para a reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), situado no centro histórico do Rio de Janeiro, em uma grande edificação eclética de 17 mil m², que originalmente abrigou a Academia Imperial de Belas Artes. O MNBA reúne a maior e mais importante coleção de arte brasileira do século XIX, além de coleções de arte brasileira de outros períodos e arte internacional, um acervo de cerca de 100 mil itens entre pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos, documentos e livros. Trata-se de um projeto desenvolvido à parte dos editais do Programa de Apoio a Museus, por seu porte e necessidades prementes. Uma vez mais verificamos o quanto as reservas técnicas são

relegadas a segundo plano, em favor de grandes espaços expositivos. Shin Maekawa inicialmente sugeriu fortemente que a reserva técnica fosse deslocada do subsolo, muito úmido, dotado de pequenas janelas em altura muito próxima ao passeio público, um local de difícil controle ambiental e suscetível a muita poluição de tráfego pesado. Entendimentos para transferir a reserva técnica para um pavimento superior, em melhores condições, não prosperaram. Em vista dessa impossibilidade, estudos preliminares foram realizados para adequar a reserva técnica, da melhor maneira possível, no subsolo, onde foram realizadas grandes intervenções. Análises foram feitas para melhorias na segurança, para a adoção e instalação de equipamento de controle de temperatura, umidade e contaminação de poluentes (o ar para o sistema passou a ser captado no topo do edifício — com menos particulados), barreiras contra fogo, mobiliário adequado etc. Com as orientações de Shin Maekawa e a consultoria de Francisa Toledo e Rosária Ono, entre outras, e financiamento de Vitae, foi possível repaginar a reserva técnica com novas e mais adequadas instalações.

Outros dois projetos em cooperação com o CGI merecem destaque, por contarem com a participação efetiva e muito apoio por parte dos beneficiários e com equipes afinadas de todos os parceiros. Trabalho dedicado, paciente para com todas as pesquisas preliminares necessárias, e para a implementação em todas as etapas. Trata-se do projeto

DEPOIMENTO

de controle ambiental da biblioteca do Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e da Coleção Etnográfica do Departamento de Antropologia do Museu Goeldi, em Belém do Pará.

O projeto da Casa Rui Barbosa contou com a efetiva participação da Arq. Claudia S. Rodrigues de Carvalho, vinculada à Instituição. Assumiu a atribuição de supervisionar e orientar os trabalhos de preservação do conjunto arquitetônico e paisagístico, contando para tanto com sólida formação acadêmica e experiência profissional. A biblioteca reúne um valioso acervo bibliográfico, originalmente pertencente ao patrono da Casa, com inúmeras obras raras, mantidas no espaço original. Ao longo do tempo, a Casa sofreu grandes transformações no entorno, com o rápido processo de adensamento e verticalização do bairro, bem como de um trânsito pesado, que transformou a rua onde está instalada em passagem para outros bairros. Entendendo os benefícios de um projeto que não viesse a desfigurar o imóvel tombado, com solução de baixo custo, a Casa Rui se propôs a instalar o primeiro projeto no Brasil com a metodologia proposta pelo GCI. Um projeto que contemplasse tanto a preservação do acervo da biblioteca como o conforto humano, pois o calor no ambiente nos meses de verão é alto. *Dataloggers* disponibilizaram informações das condições de temperatura e umidade do local durante os meses do ano com suas variações. Medidores também foram instalados no interior de estantes de livros, fechadas

com portas de madeira e vidro, comuns antigamente, nas quais alguns supunham que, por falta de ventilação, poderiam agravar as condições de preservação dos livros. Verificou-se o contrário, que ficavam mais estáveis e limpas que as estantes abertas. Com a participação muito próxima de Shin Maekawa, tanto presencial (várias vezes veio ao Brasil para acompanhar os projetos) como a distância, foi desenvolvido um projeto de ventilação, sem descaracterizar em nada a edificação histórica, promovendo uma ventilação suave e agradável com filtragem e controle da poluição externa. O custo de toda a instalação foi muito baixo comparado a um sistema convencional de climatização, assim como ficou baixo o consumo de energia. Quando o projeto ficou pronto, era irreconhecível o ambiente da biblioteca. Cabe ressaltar o investimento de tempo em pesquisa, projeto e avaliação. Infelizmente, alguns podem entender fazer o mesmo sem os conhecimentos e interpretações adequados. Conhecimento e experiência devem agregar valor, e precisamos caminhar nessa direção.

Outro projeto, com o mesmo objetivo, mas com solução diversa, por sua especificidade e necessidades, foi desenvolvido para a Coleção de Etnologia do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará. O Museu, fundado em 1895, está instalado em um Parque Zoobotânico, com a presença da fauna e da flora da região, com muita visitação e atividades educativas, hoje em área urbana de

Belém. Trata-se também de uma instituição de pesquisa, com 18 coleções científicas e cerca de 4,5 milhões de itens documentados organizados em Botânica, Ciências da Terra, Zoologia e Ciências Humanas, na qual o departamento de Etnologia se insere. Trata-se de coleção de referência da cultura material de nações indígenas da Amazônia, constituída de materiais delicados de plumária, cestaria, sementes, fibras naturais, entre outras. O projeto constituiu-se em um desafio, por condições extremas de altas temperaturas e umidade, características da região. A coleção estava inicialmente em um espaço pequeno para o acervo, muito adensado, na sede do Museu Goeldi. As demais coleções haviam se trasladado para uma nova área, contígua ao *campus* da Universidade Federal do Pará, onde foram construídas edificações relativamente simples, uma para cada coleção, a fim de propiciar melhores condições de guarda e de pesquisa. O acervo de Etnologia seria o último a ser trasladado. Para controlar as altas temperaturas e umidade relativa, foram instalados em vários departamentos aparelhos convencionais de ar-condicionado nas laterais da edificação. O que se verificou, muitas vezes, eram aparelhos quebrados, sem manutenção, ou muitos funcionando apenas durante o dia, com condensação nas áreas de reserva técnica e umidade nas paredes externas. O projeto para a coleção de Etnologia desenvolveu-se, segundo outros parâmetros, visando, sobretudo, ao controle de umidade e prevenção

de infestações por insetos, sendo a coleção muito vulnerável. Foi instalada uma pequena estação meteorológica na área externa, para monitorar as variações de temperatura e umidade nas diferentes estações do ano, e a reserva técnica foi instalada em um espaço construído dentro da edificação, a fim de promover melhor isolamento e controle de infestações. Algumas adaptações foram feitas na edificação, como a instalação de mantas isolantes no forro e os cuidados para controlar a infiltração de águas pluviais. Com um sistema automatizado de funcionamento, foram instalados equipamentos projetados e produzidos a nível local. Rotinas foram adotadas para o controle de infestações, com inspeções prévias e higienização.

As contribuições do GCI são inestimáveis para a busca de novos parâmetros para a preservação de bens culturais, com soluções sustentáveis e adequadas a diferentes necessidades. Disponibilizam com livre acesso documentos, pesquisas e relatórios de projetos em seu *website*, em bases de dados e publicações. Recebem regularmente profissionais de vários países para estágios, organizam seminários e programas de capacitação profissional. Um exemplo de instituição privada dedicada aos interesses da sociedade.

Vitae desenvolveu outras parcerias, com continuidade, em cooperação com o British Council. Todas muito produtivas e de largo alcance. Os trabalhos foram realizados de forma solidária, sem burocracia, visando a apoiar com o que há de

DEPOIMENTO

melhor, para compartilhar em termos profissionais e experiências. Destacamos bolsas em instituições britânicas; *workshops* com especialistas em conservação/restauração de obras de arte; publicação de títulos da série Museologia da Museums & Galleries Commission, em coedição com a Editora da Universidade de São Paulo; e seminário sobre o sistema de certificação de museus, experiência bem sucedida na Grã Bretanha.

Os *wokshops* com especialistas britânicos foram realizados em São Paulo, entre 1999 e 2003, com uma a duas semanas de duração cada um, em tempo integral, na forma de minicursos, com atividades teóricas e práticas para conservadores/restauradores de obras de arte. Com a consultoria/coordenação do restaurador Edson Motta Júnior¹⁶ foram convidados especialistas experientes, vinculados a instituições britânicas de referência. O British Council viabilizou os acertos de agenda, honorários e viagem internacional. Vitae por sua parte assumiu as tarefas de organização e despesas locais, e de bolsas para participantes brasileiros de outras regiões. O processo de seleção, para cada seminário, contou com apoio de consultoria, com foco em profissionais atuantes em diferentes regiões do país, a fim de democratizar o máximo possível as experiências. Edson Motta Júnior cuidava da mediação entre os participantes e da tradução sequencial, tendo em vista que muitos não dominavam o inglês. Havia uma etapa preparatória, de leitura de textos indicados e disponibilizados pelos professores, cuja

tradução profissional era contratada por Vitae, e distribuída com antecedência aos participantes. Esses textos, posteriormente, tiveram cópias disputadas por restauradores que não obtiveram uma vaga, tendo em vista que havia uma limitação a 20 participantes, número estabelecido para o bom resultado das atividades previstas.

Tivemos, à época, apoio irrestrito de Emanuel Araújo¹⁷, então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sempre sensível à importância da qualificação profissional. A despeito da intensa programação de exposições da Pinacoteca, e necessitando de apoio da reduzida equipe, cedeu o espaço e o auditório para diversos *workshops*, assim como o tempo da equipe e o espaço do setor de conservação/restauração para realizar as atividades. Posteriormente, uma das restauradoras, Teodora Carneiro¹⁸, coordenadora do setor, teve uma licença de um ano para participar de um estágio na Tate Gallery. Tivemos também apoio do Museu de Arte de São Paulo, através da equipe técnica e, em particular, da conservadora Karen Barbosa¹⁹, bem como do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) da UFMG, através da diretoria e corpo docente.

Foram ao todo sete *workshops*:

1. STEVEN HACKNEY — conservador-chefe da Tate Gallery, químico de formação, com sólida experiência e conhecimentos de história da arte, bem como de técnicas adotadas por artistas.

- Ministrou um *workshop* sobre conservação/restauração de arte moderna e contemporânea. Essa atividade teve um desdobramento interessante em um pequeno projeto de pesquisa apoiado por Vitae, desenvolvido por alunos do *wokshop* e orientado pelo professor, em quatro diferentes regiões do país, com condições climáticas diversas. O objetivo seria acompanhar, por um ano, com medições de temperatura e umidade, em modelos produzidos para a pesquisa, a adequação de molduras para obras de arte adotadas na Tate Gallery, recomendadas pelo professor, visando a sua conservação. Isso inicialmente resultou em um questionamento, visto que nossas condições climáticas são diversas e que muitas coleções não ficam em ambiente controlado. Ao final da pesquisa, verificou-se que as soluções sugeridas pelo professor estavam corretas. A experiência dos *workshops* estabeleceu um convívio próximo entre professores e alunos, que se estendia além das atividades diárias, e que resultou em uma rede de cooperação e comunicação.
2. **ALLAN PHENIX** — professor e pesquisador do Courtauld Institute. Ministrou um *workshop* sobre novos procedimentos com a aplicação de materiais e técnicas para a conservação de pintura de cavalete.
 3. **DAVID BONFORD** — conservador-chefe da National Gallery sobre filosofia e critérios éticos e estéticos na conservação de obras de arte. Grande conferencista, químico de formação, e grande conhecedor de história da arte e de técnicas de artistas. Apresentou exemplos de casos com diferentes abordagens para conservação/restauração de pinturas, de diferentes períodos e suportes, com esclarecimentos e orientações para as intervenções. Parte do *workshop* foi destinada a observação de obras de arte do Museu de Arte de São Paulo, estimulando os alunos na avaliação de eventuais problemas e soluções, uma experiência única que preencheu lacunas de formação.
 4. **SHARON CATHER** — professora e pesquisadora do Courtauld Institute. Ministrou um *workshop* sobre preservação de pintura mural, com orientação sobre problemas e soluções tanto para as estruturas do suporte como para conservação propriamente de obras com diferentes técnicas e períodos históricos.
 5. **ALLAN CUMMINGS** — pesquisador do Victoria & Albert Museum. Ministrou à época um *workshop* com técnicas avançadas sobre captação de imagens, registro e visualização de processos de conservação em suporte digital.
 6. **MICHAEL PARFETT** — conservador com experiência em técnicas de douramento, com foco para esculturas policromadas e talhas sobre madeira, presentes em grande parte de nossas coleções históricas.

DEPOIMENTO

7. **DEREK PULLEN** — conservador de esculturas da Tate Gallery. Ministrou um *workshop* sobre conservação de esculturas em ambiente interno e externo, em diferentes suportes, bem como orientou para a preparação de laudos e embalagens de transporte para exposições.

Em continuidade aos trabalhos em cooperação com o British Council, organizamos, em 2003, um seminário de três dias sobre Gestão Museológica: Desafios e Práticas, coordenado por Timothy Mason, ex-diretor da Museums & Galleries Commission. Timothy Mason reunia grande experiência em inúmeros países na busca de soluções para museus de todas as dimensões e tipologias. O seminário, dirigido a diretores de museus, professores de museologia, profissionais de museus, diretores de associações de amigos e técnicos de organizações governamentais, foi organizado para a troca de experiências e informações em torno do tema da elevação dos padrões de museus, contando para cada tema com a participação de comentadores, entre diretores e representantes de instituições museológicas brasileiras, com ênfase nos seguintes temas:

- Plano de desenvolvimentos para museus através de redes e de credenciamento para a estruturação de ações museológicas;
- Estrutura legal de museus;
- Captação de recursos;
- Voluntários e associações de amigos de museus.

Tomando por referência trabalhos desenvolvidos na Grã-Bretanha, desde a década de 1980, para a certificação de museus (posteriormente adotados por outros países europeus, também vigentes nos Estados Unidos e Canadá), o seminário teve por objetivo orientar o alcance de determinados padrões para que os museus pudessem cumprir adequadamente sua missão junto à sociedade. Na ocasião, nenhum país da América do Sul tinha um sistema de certificação de museus. A inexistência de uma entidade certificadora independente, reconhecida nacionalmente, dificulta a adoção de padrões comuns reconhecidos, bem como de políticas de financiamento por desconhecimento das necessidades em implementar uma infraestrutura organizacional, operacional e de serviços.

Cabe ressaltar que desenvolver padrões mínimos aceitáveis não é tarefa simples, e o que pudemos depreender da experiência britânica foi a continuidade do processo, o fato de que não foi trabalho imposto, e sim uma demanda dos museus, que atendeu a museus de todas as tipologias e dimensões, desde museus nacionais a museus comunitários operados por voluntários. A entidade certificadora é independente, operada por profissionais reconhecidos que, face às necessidades, acabaram por formar uma estrutura de apoio para dar assistência e orientação e oferecer consultoria e capacitação profissional aos diversos setores dos museus. O processo de certificação é feito por etapas, à medida que cada

instituição alcança resultados esperados. E, como benefício complementar importante, oferece à sociedade informações de que o museu está buscando alcançar padrões adequados e, portanto, deve ser merecedor de apoio e de confiança.

A cooperação com o British Council também viabilizou entendimentos com a Museums & Galleries Commission para a cessão de direitos para publicação, em versão impressa e eletrônica, de títulos sobre Museologia, traduzidos e distribuídos em âmbito nacional. Os títulos foram selecionados com apoio de consultoria, traduzidos e revistos por especialistas, e publicados em coedição com a Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) (SISEM-SP, [20--]b).

Foram ao todo nove títulos publicados, em torno dos seguintes temas:

1. Plano Diretor;
2. Planejamento de Exposições;
3. Educação em Museus;
4. Segurança de Museus;
5. Parâmetros para Conservação de Acervos;
6. Planos para a Certificação de Museus na Grã-Bretanha e da Austrália a Zanzibar – Planos para a certificação de museus em diversos países (2 volumes);
7. Gestão Museológica: Desafios e Práticas;
8. Acessibilidade;
9. Conservação de Coleções.

Essas publicações, além de contribuírem para formação e capacitação profissional, serviram de apoio para iniciativas visando ao desenvolvimento de guias e catálogos, de publicações e de diversas ações regulares de qualificação realizadas posteriormente pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), pelo Sistema Estadual de Museus do Estado de São Paulo (SISEM-SP) e por outras secretarias estaduais e municipais. Destacamos os esforços do SISEM-SP para orientação e capacitação, com alcance significativo aos museus do interior. Falta-nos ainda desenvolver um plano nacional de certificação, o que seria de grande ajuda para a consolidação de uma rede cooperativa em âmbito nacional, com orientação e avaliação regular.

Próximo ao encerramento das atividades de Vitae, colaborei ativamente para os dois primeiros editais do Programa CAIXA de Adoção de Entidades Culturais, de 2005 e 2006. Esse programa foi bastante inspirado nos editais de Vitae para museus, com algumas especificidades, ao ser desenvolvido sob a responsabilidade de Carlos Augusto Calil²⁰, então consultor da CAIXA. O processo de seleção foi bastante semelhante, realizado em duas etapas, uma pré-seleção com uma equipe de consultores e uma seleção final com outra equipe e representantes da CAIXA. O desenvolvimento, no entanto, foi bastante distinto, porque o acompanhamento era realizado por funcionários da CAIXA, pouco familiarizados com as necessidades e problemas enfrentados pelas entidades beneficiadas, sem

DEPOIMENTO

consultoria especializada. Pouco depois, com a mudança de administração, a CAIXA descontinuou esse programa, formatando outros com outro foco.

Particpei também da comissão de seleção da Petrobrás Cultural, em duas edições, de artes visuais e de entidades culturais. A Petrobrás Cultural já vinha com estrutura mais organizada, mas creio que havia pouco trabalho técnico de apoio e acompanhamento dos projetos, bem como o compartilhamento de experiências, mais limitado às informações disponibilizadas no *website*. Experiência semelhante aconteceu com um edital do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), com um painel de especialistas no processo de seleção com diálogo mais próximo aos beneficiários, realizado pelo setor cultural do Banco. Reitero aqui a grande importância de interlocução qualificada com as equipes responsáveis pelos projetos e do apoio de consultoria técnica nas avaliações para potencializar resultados. A soma dessas experiências resulta em um cabedal de informações para as entidades financiadoras e pode melhor preencher lacunas e ter papel mais relevante. Outro aspecto de alguns editais seria o de exigirem o projeto aprovado para a obtenção do incentivo fiscal, em parte um complicador para o proponente. Ao longo do tempo, esses editais foram descontinuados, ou redirecionados para outras áreas ou atividades.

Tive a percepção efetiva da importância da continuidade de ações institucionais ao acompanhar trabalhos desenvolvidos por instituições

parceiras no exterior. Ao eleger áreas de trabalho, as instituições atuam em todos os campos necessários, como cursos, bolsas de estudo, seminários, interlocução com especialistas, consultorias especializadas, redes de projetos, publicações, além dos projetos propriamente ditos.

Lembro, ao final das atividades de Vitae, em uma reunião com Bonnie Burnham, então presidente do World Monuments Fund, de ela manifestar com pesar o encerramento das atividades. Mencionou que, mais que os financiamentos realizados, têm grande valor os conhecimentos e experiências reunidos ao longo dos anos, de como os trabalhos e programas foram implementados e as experiências compartilhadas.

Instituições são feitas de pessoas, não apenas de estatutos e regulamentos. Ao finalizar, caberia uma menção ao apoio permanente da diretora executiva de Vitae, Regina Weinberg, que acompanhou de perto o andamento dos trabalhos, e a quem tínhamos acesso direto para dialogar e fazer ajustes quando necessário. Contávamos com um Conselho Diretivo com experiência e compromisso, além da atribuição de análise e aprovação final de todos os projetos. Foram longas as reuniões mensais do Conselho, com a presença do gerente geral e dos gerentes de projetos, oportunidades únicas de reflexão, com valiosas orientações. Cabe um tributo a eles: Antonio Candido de Mello e Souza, Celso Lafer, Donald Camargo, Eduardo de Almeida, Fernando

Moreira Salles, José Carvalho Filho, José Mindlin e José Israel Vargas. Cabe também uma menção aos colegas da equipe técnica e de apoio, bem como à gerência administrativa, sempre empenhada em atender às necessidades, sem mentalidade burocrática, o que é raro. Essa conjunção de fatores construiu um trabalho que se distinguiu em seu tempo, um trabalho que enriqueceu a todos, e esse aprendizado é um recurso que orienta permanentemente a visão que tenho de trabalhos de entidades financiadoras e de sua missão.

Ao concluir, gostaria de fazer menção ao Escudo Azul, uma entidade internacional, com sede em Paris, International Committee of the Blue Schield, constituída exclusivamente de voluntários dedicados a dar orientação, treinamento e atuação no resgate de bens culturais em situação de risco.

Inúmeros países contam com essa entidade estruturada, atuando em conjugação de esforços com ministérios, secretarias, corpo de bombeiros e defesa civil. Por alguns anos houve um embrião organizado para constituir essa entidade no Brasil, com reuniões mensais em sistema de rodízio em diversas entidades. Foram realizados treinamentos e planejamento de atividades, bem como atendimentos para a formação de novos núcleos, em outras regiões, que manifestaram interesse. Esse esforço infelizmente se dispersou, por motivos que não cabe aqui detalhar, mais uma das lamentáveis e equivocadas atitudes que presenciamos. Há, no entanto, um conjunto de experiências reunidas que podem viabilizar a retomada dessa iniciativa, desenvolvida de forma totalmente desinteressada e com muitos interessados em participar e colaborar.

DEPOIMENTO

REFERÊNCIAS

- ABER – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ENCADERNAÇÃO E RESTAURO. *Projeto CPBA*. [20--]. Disponível em: <<http://aber.org.br/noticia/53-textos-para-download-da-supervis%C3%A3o-de-conserva%C3%A7%C3%A3o-do-acervo-s-p-e-do-projeto-cpba>>.
- BECK, Ingrid. Sobre o Projeto. In: Associação de Arquivistas de São Paulo. *Projeto CPBA*. 2001. Disponível em: <<http://arqsp.org.br/cpba/?fbclid=IwARotsrdzLpdsGMv1b52NWAfdqZ-ZkFhr5AkPadhwn4Vt13jAbL1krSEftNY>>.
- BLUE SHIELD INTERNATIONAL. Disponível em: <<https://theblueshield.org>>.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Diagnóstico de conservação*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=218&ID_M=530>.
- SISEM-SP – SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Diagnóstico de Conservação: modelo proposto para avaliar as necessidades do gerenciamento ambiental em museus*. [20--]a. Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2013/04/Diagn%C3%B3stico-de-Conserva%C3%A7%C3%A3o>>.
- SISEM-SP – SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SÃO PAULO. *Publicações da Série Museologia EDUSP*. [20--]b. Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/documentos-de-referencia/>>.

NOTAS

- 1 Ingrid Beck é Museóloga e mestre em Ciência da Informação pela UFF. É consultora e conservadora/restauradora de livros e documentos. Estagiou em arquivos na Alemanha e foi diretora do laboratório de conservação/restauração do Arquivo Nacional.
- 2 Solange Zuniga formou-se em História, concluiu o mestrado na Universidade de Columbia e foi diretora do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da FUNARTE.
- 3 Solange Godoy é Museóloga, mestre em História Social pela PUC/RJ e pesquisadora. Por muitos anos dirigiu o Museu Histórico Nacional e publicou obras de memórias e de acervos museológicos.
- 4 Marcelo Araújo é formado em Direito e Museologia, doutor pela FAU/USP, foi diretor do Museu Lasar Segall, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e Secretário de Estado da Cultura do Estado de São Paulo.
- 5 Maria Cristina Bruno é formada em História e Museologia. É Professora titular da Universidade de São Paulo, vinculada ao Museu de Arqueologia e Etnologia MAE/USP, do qual foi diretora. Coordenou as quatro edições do Curso de Especialização em Museologia e o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia.
- 6 Helena Ferrez é formada em História, mestre em Ciência da Informação pela UFRJ/IBICT e especialista em documentação científica pelo IBICT. É uma das autoras, com colaboradores, do *Thesaurus para Acervos Museológicos*, publicado em 1987 pelo Ministério de Cultura, e coordenou o projeto Donato/SIMBA, de documentação automatizada da base de dados museológica do Museu Nacional de Belas Artes.
- 7 Eugênio Ávila Lins é arquiteto, professor titular da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, da qual foi diretor. Dirigiu o CECRE, originalmente um Curso de Especialização e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos, hoje Mestrado Profissional, vinculado à Faculdade de Arquitetura da UFBA.
- 8 Michael Henry é engenheiro, com habilitação em diagnóstico para o controle ambiental em edifícios históricos; Kathleen Dardes, conservadora/restauradora de coleções museológicas; e Jim Druzik, químico e pesquisador em questões de degradação de coleções.
- 9 Griselda Kluppe é arquiteta, com mestrado e doutorado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, da qual é docente em disciplinas de Conservação e Restauro, com ênfase para diagnóstico e controle ambiental.
- 10 Shin Maekawa é formado em engenharia mecânica e fez doutorado no Japão na área de controle ambiental, foi cientista sênior do Getty Conservation Institute e consultor com trabalhos realizados em muitos países, entre os quais Egito, Espanha, Estados Unidos, China, Brasil.
- 11 Franciza Toledo é formada em arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco e tem especialização em Conservação e Restauro de Bens Móveis pelo CECOR da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi *fellow* no Getty Conservation Institute, sob a orientação de Shin Maekawa, com quem trabalhou nos projetos desenvolvidos no Brasil.
- 12 Yaci Ara Froner Gonçalves é formada em História, mestre e doutora pela Universidade de São Paulo. É formada no Curso de Especialização de Conservação e Restauração do CECOR da Escola de Belas Artes da UFMG, da qual é professora titular com ênfase em Artes Visuais e Conservação de Bens Culturais.

DEPOIMENTO

- 13 Claudia S. Rodrigues de Carvalho é arquiteta e mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com doutorado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. Tem especialização no ICCROM e em conservação preventiva no Centre for Sustainable Heritage, University College London. Como arquiteta, integrou inúmeros projetos e trabalhos para a preservação e manutenção das edificações da Fundação Casa de Rui Barbosa.
- 14 Rosária Ono é arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mestre pela Universidade de Nagoya (Japão) e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, da qual é professora titular na área de tecnologia, com ênfase em segurança contra incêndio e avaliação pós-ocupação. Atua como consultora de projetos em museus e outras instituições culturais.
- 15 Wilbur Faulk é capitão bombeiro e trabalhou por 15 anos na área de segurança do Getty Trust para o complexo de edificações da instituição, assumindo posteriormente o posto de *Senior Project Manager* do GCI, do qual assessorou inúmeros projetos de segurança patrimonial contra fogo e roubo, bem como de segurança para as equipes profissionais e visitantes.
- 16 Edson Motta Junior é formado em História pela UFF, mestre em História e Crítica de Arte pela UFRJ e doutor em Conservação/Restauração pela Universidade Politécnica de Valencia. É professor adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ e restaurador profissional de obras de arte com ênfase em pintura de cavalete, esculturas e obras de arte modernas e contemporâneas.
- 17 Emanuel Araújo é artista plástico, curador e museólogo. Foi diretor do Museu de Arte da Bahia, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e instituidor e diretor do Museu Afro-Brasil em São Paulo. Lecionou artes gráficas e escultura no Arts College da City University, em Nova Iorque.
- 18 Teodora Carneiro tem graduação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, especialização em Conservação e Restauração de Pintura de Cavalete pelo Instituto Paulista de Restauro e fez estágio em Restauração e Conservação Preventiva pela TATE Gallery. Atualmente coordena o Núcleo de Conservação e Restauro da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- 19 Karen Barbosa é bacharel em Gravura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, pós-graduada em Conservação de Bens Culturais Móveis pela UFRJ e em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo CECOR da UFMG. Estagiou no Los Angeles County Museum of Art (LACMA) e cursa o doutorado em Conservação e Restauração de Bens Culturais pela Universidade Católica Portuguesa, no Porto, em Portugal. Por vários anos coordenou o Departamento de Conservação e Restauração do Museu da Arte de São Paulo (MASP).
- 20 Carlos Augusto Calil é professor e pesquisador do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Foi diretor da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), presidente da Cinemateca Brasileira, diretor do Centro Cultural São Paulo e Secretário Municipal de Cultura de São Paulo.



1ª edição
impressão
papel miolo
papel capa
tipografia

fevereiro 2021
meta
pólen soft 80g/m²
cartão supremo 300g/m²
karmina e roboto

Nos dias atuais, a temática do patrimônio cultural pode ser pensada em termos globais. Dispomos de um sistema internacional de patrimônio, historicamente construído, com um papel central desempenhado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Mas fica a cada dia mais evidente a dinâmica, a pujança e o potencial dos arranjos cooperativos que reúnem agências públicas, universidades, centros de pesquisa e instituições culturais de diferentes continentes, regiões, blocos econômicos e países.

Ao lado dessa força cooperativa e solidária, destaca-se a marca de um campo vocacionado para a interdisciplinaridade, e para o qual convergem áreas disciplinares, saberes, princípios teóricos, conceitos e métodos que tornam o patrimônio cultural ambiente propício à inovação. Basta tomarmos como exemplo um dos textos desta publicação voltado para a discussão do conceito de ciência do patrimônio e do seu papel em relação aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) previstos pela Agenda 2030.

A publicação é fruto dos debates ocorridos durante a 3ª Conferência Regional e Oficina de Preservação do Patrimônio, realizada em 2019 no Rio de Janeiro, e contempla um amplo conjunto de textos sobre distintos aspectos do patrimônio na contemporaneidade.

O que certamente pretendem os organizadores é que a mesma venha a servir ao leitor especializado, aproximando-o de reflexões relevantes relacionadas às redes de cooperação, à formação e capacitação profissional, à preservação digital, à gestão integrada de acervos de natureza diversa, à conservação preventiva e à gestão de riscos para a preservação do patrimônio e dos museus.

Esta obra é muito bem-vinda ao tornar público o conhecimento sobre a preservação do patrimônio, tema crucial para o presente e o futuro das sociedades.

PAULO ELIAN

Diretor da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz

ISBN 978658646430-6



9 786586 464306

